

Die Dekonstruktion amerikanischer Mythen
im Romanwerk E. L. Doctorows

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von Matthias Werner
geboren am 4. April 1971 in Jena

Inhalt

	Abkürzungsverzeichnis	5
I.	Einleitung	6
II.	Zum Mythosbegriff	12
1.	Begriffseingrenzung und Begriffsbestimmung	12
2.	Entstehung und Verbreitung	14
3.	Wirkungsweise	15
III.	Der Mythos in Literatur und Geschichte	18
1.	Mythos und Genre	18
1.1	Der Anti-Western: <i>Welcome to Hard Times</i>	20
1.2	<i>The Waterworks</i> als postmoderne Detektivgeschichte	24
1.3	<i>(Crime) Business as usual</i> : Die Dekonstruktion des Gangstergenres in <i>Billy Bathgate</i>	28
2.	Mythos und Geschichte	34
2.1	Das Verhältnis der beiden Begriffe zueinander	34
2.2	Mythische Tendenzen in der traditionellen Historiographie	35
2.2.1	Inhalt	36
2.2.2	Form und Methode	39
2.3	Doctorows Romane als Ausdruck einer revisionistischen Historiographie	41
2.3.1	Alternative Geschichtsversionen	41
	a) Geschichte als Konstrukt: <i>Ragtime</i>	43
	b) Radikale Geschichtsrevision: <i>The Book of Daniel</i>	50
	c) Personalisierte Geschichte: <i>World's Fair</i>	69
2.3.2	Erzählerfiguren als Historiographen	73
	1. "Everything is elusive": Von der Unmöglichkeit einer authentischen und unbefangenen Vergangenheitsdarstellung	74

a)	“It still escapes me”: Die Grenzen objektiver Geschichtsschreibung in <i>Welcome to Hard Times</i>	74
b)	“The visions of an old man”: <i>The Waterworks</i>	78
c)	Das Ringen um eine geeignete Perspektive: <i>The Book of Daniel</i>	86
2.	“Questionable memorialists”: Geschichte als Selbst(er)findung	99
a)	“The world composed and recomposed”: <i>Ragtime</i>	99
b)	“Simultaneous but disynchronous lives”: <i>Loon Lake</i>	105
c)	“Juggling my own self”: <i>Billy Bathgate</i>	112
d)	“Practic[ing] the ventriloquial drone”: Die Rekonstruktion der Kindheit in <i>World’s Fair</i>	120
IV.	Die Dekonstruktion amerikanischer Mythen am Beispiel des Erfolgsmythos und des Westmythos	129
1.	Der <i>American Dream</i>	129
2.	Der Erfolgsmythos	133
2.1	Die Natur des Erfolgsmythos	133
2.2	Die historische Entwicklung des Erfolgsmythos	134
2.3	Die Suggestivkraft des Erfolgsmythos	137
2.3.1	Die Vermittlung des Mythos durch die Massenmedien	137
2.3.2	Die individuelle Ausrichtung von Erfolgsgläubigkeit und deren gesellschaftliche Folgen	143
2.3.3	Mythologische Motive in <i>Loon Lake</i>	150
2.4	Der Preis des Erfolges	154
2.4.1	Zwischenmenschliche Beziehungen als finanzielle Transaktionen	154
2.4.2	Moralischer Werteverfall	157
2.4.3	Selbstentfremdung, Isolation und Leere	168
3.	Der Westmythos	174
3.1	Die Grundzüge des Westmythos	174
3.2	Historischer und kultureller Hintergrund des Westmythos	175
3.3	Der Frontiermythos	179

3.3.1	<i>Welcome to Hard Times</i>	180
3.3.2	<i>Ragtime</i>	185
3.3.3	<i>Loon Lake</i>	189
3.3.4	<i>Billy Bathgate</i>	191
3.4	Die Anziehungskraft des amerikanischen Westens	195
3.4.1	Vision und Wirklichkeit des Westens in <i>Welcome to Hard Times</i>	195
3.4.2	Der <i>California Dream</i>	198
3.5	Freiheit	204
3.6	Die Idee des Neubeginns	210
3.6.1	“We take on all the burden”: Vergangenheit als Schuld in <i>Welcome to Hard Times</i>	214
3.6.2	“Locked into [...] family truths”: Vom schwierigen Umgang mit der Last der Vergangenheit in <i>The Book of Daniel</i>	218
3.6.3	“My sin of existence”: Joes Identitätssuche in <i>Loon Lake</i>	224
V.	Zusammenfassung und Ausblick	229
	Bibliographie	234

Abkürzungsverzeichnis

HT - *Welcome to Hard Times*

BL - *Big as Life*

BD - *The Book of Daniel*

R - *Ragtime*

LL - *Loon Lake*

WF - *World's Fair*

BB - *Billy Bathgate*

WW - *The Waterworks*

CG - *City of God*

M - *The March*

I. Einleitung

“America is a mistake, a gigantic mistake” (R 36). Mit dieser drastischen Bemerkung formuliert Sigmund Freud in *Ragtime* seine Irritation über eine ihm grotesk und übersteigert erscheinende amerikanische Kultur und Gesellschaft. Nun wäre es sicherlich ungerechtfertigt, E. L. Doctorow eine ähnliche Meinung zu unterstellen. Dennoch verbindet ihn mit Freud eine grundlegende Skepsis gegenüber zahlreichen amerikanischen Wertvorstellungen und Idealen, was sich in seinen Romanen niedergeschlagen hat. Seine Kritik verbindet sich mit einem klar humanistischen Anliegen, welches Michelle Tokarczyk mit dem Begriff “skeptical commitment“ umschreibt.¹

Edgar Laurence Doctorow wurde 1931 in New York geboren und entstammt der dritten Generation einer jüdisch-russischen Einwandererfamilie. Trotz seiner Herkunft beschränkt er sich im Gegensatz zu anderen jüdisch-amerikanischen Autoren wie Bernard Malamud, Saul Bellow und Philip Roth nicht auf eine ethnozentrische Perspektive, welche die *Jewish experience* in den Vordergrund stellt. Vielmehr wird er von dem Ideal einer universellen Gerechtigkeit geleitet, wobei sich seine Themen aus der Kluft zwischen diesem Ideal und der Wirklichkeit ergeben (Trenner 1983b: 55). Mit dieser moralischen Vision steht Doctorow ganz in der “radical Jewish humanist tradition“ seines Großvaters (Doctorow in Trenner 1983b: 54). Er selbst hat sich einmal als einen “leftist“ bezeichnet und einschränkend hinzugefügt: “But of the pragmatic, social democratic left – the humanist left that's wary of ideological fervor“ (Doctorow in Trenner 1983b: 52). Ein Zeugnis davon legen seine Werke ab, die eindrucksvoll vor den Gefahren von Ideologie und Dogmatismus warnen. Sein literarisches Œuvre umfasst bisher zehn Romane, zwei Kurzgeschichtensammlungen, ein Drama sowie zahlreiche Aufsätze zu politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Themen. Anerkennung dafür wurde ihm in Gestalt zahlreicher literarischer Auszeichnungen zuteil, was seinen Ruf als einen der profiliertesten zeitgenössischen amerikanischen Schriftsteller untermauert hat.

Doctorows besonderes Interesse gilt der Geschichte seines Landes. Bestimmte Perioden der amerikanischen Vergangenheit bilden den Rahmen für seine Romane, wobei es sich stets um wichtige Zäsuren handelt. Zusammengenommen ergeben sie eine imaginative Rekonstruktion der Geschichte der Vereinigten Staaten, angefangen beim Bürgerkrieg (*The March*) und dem anschließenden *Gilded Age* (*The Waterworks*) sowie parallel dazu dem Ende der Westexpansion (*Welcome to Hard Times*), über die *Progressive Era* (*Ragtime*) und *Great*

¹ So lautet der gleichnamige Titel ihrer Studie über Doctorow (Tokarczyk 2000).

Depression (Loon Lake, World's Fair, Billy Bathgate) bis hin zum Konformismus der 1950er und den radikalen Umbrüchen der 1960er Jahre (*The Book of Daniel*). *City of God* blickt hingegen noch einmal auf die Schrecken des zwanzigsten Jahrhunderts zurück und meditiert über die Krise der abendländischen Zivilisation, während *Big as Life* – ausgehend von einer dystopischen Zukunftsvision – in allegorischer Form mit dem McCarthyismus der frühen 1950er Jahre abrechnet.

Doctorows Hinwendung zur Geschichte ist an sich nichts Ungewöhnliches. Nach einer Periode einer “excessive privatization of fiction” (Levine 1985: 14) kam mit den politischen und kulturellen Umwälzungen der 1960er Jahre ein verstärktes Interesse an der nationalen Vergangenheit auf. Doch während er wie seine postmodernen Schriftstellerkollegen – zu nennen wären hier beispielsweise John Barth, Thomas Pynchon, Joseph Heller und Kurt Vonnegut – literarische Strategien wie Metafiktion, Intertextualität, Parodie und experimentelles Sprachspiel verwendet, verbindet er diese – entgegen der tendenziell nihilistischen Grundhaltung des Postmodernismus – mit einer eindeutigen, wenngleich keineswegs einseitigen politischen Aussage. Literaturwissenschaftler haben erst zu Beginn der 1980er Jahre im größeren Umfang Kenntnis von Doctorow genommen und bezeichnen ihn daher zu Recht als “cultural critic” und “postmodern experimenter” (Williams: 6).² John Williams sieht in ihm einen engagierten Autor, der Kunst als ein Mittel zur Bekämpfung repressiver und autoritärer Strukturen innerhalb der Gesellschaft begreift (Williams: 4).

In seinem richtungweisenden Aufsatz “False Documents”, in dem Doctorow seine literarischen Prinzipien darlegt, erklärt er die Erzählliteratur zu einer nützlichen, ja überlegenen Alternative zu den sogenannten faktischen Wissenschaften, da sie nicht den ideologischen Einflüssen der jeweiligen dominierenden politischen Klasse ausgesetzt ist. Insbesondere die traditionelle Geschichtswissenschaft sieht er als anfällig für die “regime language” (Doctorow 1983a: 17), da das von ihr rekonstruierte Vergangenheitsbild den gegenwärtigen Interessen des etablierten Systems entspricht. Überdies ist die Darstellung von Vergangenheit durch die Verwendung literarischer Strukturprinzipien laut Doctorow im Ergebnis nicht weniger fiktiv als das imaginäre Konstrukt des Romanschriftstellers. Die Überlegenheit der Erzählliteratur ergibt sich aus der politischen Unabhängigkeit und künstlerischen Imagination des Autors. Diese Eigenschaften können dazu dienen, eine Art “speculative history” (Doctorow 1983a: 25)

² Das wachsende Interesse an Doctorow lässt sich an der Vielzahl von Monographien und Sammelbänden (z. B. Levine 1985; Harter and Thompson 1990; Parks 1991; Fowler 1992; Morgen 1993, Williams 1996; Tokarczyk 2000) und Aufsatz- und Interviewsammlungen (z.B. Trenner (Hg.) 1983a; Friedl und Schulz (Hg.) 1988; Morris (Hg.) 1999; Siegel (Hg.) 2000) ablesen.

zu erschaffen und so die offiziellen, autoritär geprägten Versionen der Vergangenheit herauszufordern.

Eine der Aufgaben einer solchen revisionistischen literarischen Historiographie besteht für Doctorow darin, die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzuzeigen und daraus Kohärenz und Bedeutung für den Einzelnen und die Gesellschaft als ganzes abzuleiten (Lohmann: 265). Er folgt dabei der moralischen Vision Nathaniel Hawthornes, indem er auf die literarische Tradition der *historical romance* zurückgreift, einer Mischung aus "actual history" und "imaginative story" (Lohmann: 263). Wie Hawthorne erkundet Doctorow in seinen Romanen die dunklen und oftmals vernachlässigten Seiten der amerikanischen Geschichte, um die Geister der Vergangenheit zu exorzieren und eine psychoanalytische Aufarbeitung historischer Schuld zu betreiben. Seine historischen Landschaften entsprechen dabei jedoch nicht der intuitiven und visionären romantischen Tradition. Vielmehr setzt Doctorow in seinen Texten die Erkenntnisse des Postmodernismus um, wonach alle vom Menschen erfahrene Wirklichkeit nicht autonom-objektiv, sondern sprachlich konstruiert und daher letztendlich subjektiv und fiktiv ist. Niedergeschlagen hat sich dies in der selbstreflexiven Erzählweise seiner geschichtsschreibenden Erzähler-Protagonisten, die sich entweder vergeblich um eine authentische Vergangenheitsdarstellung bemühen oder diese von vorn herein für eigene Zwecke manipulieren. Doctorow verneint hier klar die Möglichkeit einer objektiven Abbildung der historischen Realität. Für ihn stellt Geschichte eine intensive persönliche Erfahrung dar, die die Angehörigen einer jeden Generation auf das Neue vollziehen müssen (Lohmann: 265).

Die Kritik an der offiziellen Historiographie kommt insbesondere in *Ragtime* zum Ausdruck. Doctorows Erzähler imitiert hier die narrative Strategie des traditionellen historischen Romans, indem er ein sentimental-romantisierendes Vergangenheitsbild entwirft, das sich bei genauerem 'Hinlesen' als kunstvolle Verknüpfung von Fakten und Fiktion herausstellt und so auf den Konstruktcharakter von Geschichte hindeutet. Ähnliches gilt für *Welcome to Hard Times*, worin die Idee des *Old West* als Ausgangspunkt verwendet wird, *The Waterworks*, das ein nostalgisches Bild von New York im späten neunzehnten Jahrhundert evoziert und *Billy Bathgate*, welches mit den populären Vorstellungen des Gangstertums der 1930er Jahre spielt. In diesen Romanen wird die anfänglich entwickelte Vision einer einfacheren und geordneteren Vergangenheit durch den Entwurf alternativer, revisionistischer Geschichtsszenarien verworfen.

Doctorows Werk zeichnet sich neben einem Rückgriff auf die amerikanische Geschichte durch das Spiel mit literarischen Genres aus. Der Autor geht hier über die postmo-

dernistische Zielstellung einer Verwischung der Grenzen zwischen *high art* und *popular culture* hinaus, indem er sich kritisch mit amerikanischen Populärmythen auseinandersetzt, die sich in bestimmten literarischen Formeln verbergen. Dies geschieht durch eine gezielte Aufsprengung der Genre Grenzen, wobei oftmals eine Inversion des traditionellen Plotszenariums stattfindet. Diese Strategie findet in *Welcome to Hard Times* ihre nahezu perfekte Umsetzung. Es handelt sich hier um einen Anti-Western, der die traditionelle Westernformel Punkt für Punkt in ihr Gegenteil verkehrt und auf diese Weise ein pessimistisches Bild der Erschließung des amerikanischen Westens zeichnet, die dem Leser als kapitalistische Einverleibung präsentiert wird, während die für den konventionellen Western typischen moralischen Werte und Ideale auf der Strecke bleiben. *The Waterworks* ist hingegen im Stil einer herkömmlichen Detektivgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts gehalten, mit dem entscheidenden Unterschied, dass im Gegensatz zur traditionellen literarischen Formel das Verbrechen nicht als unterhaltsames Rätsel ohne Berücksichtigung damit verbundener sozialer Gesichtspunkte präsentiert wird, sondern als Ausgangspunkt für eine Meditation über den moralischen Zustand einer von Korruption und menschenverachtender Skrupellosigkeit geprägten Gesellschaft dient. *Billy Bathgate* spielt mit den Konventionen des Gangstergenres, um die zweifelhafte Popularität des organisierten Verbrechens in den Vereinigten Staaten und dessen mythisierende und glorifizierende Darstellung in Literatur und Film zu thematisieren. Der Gangster erscheint hier nicht als romantischer und tragischer Held, sondern als kaltblütiger Geschäftsmann, wodurch Parallelen zwischen organisierter Kriminalität und der kapitalistischen Gesellschaft aufgezeigt werden. *Loon Lake* ähnelt äußerlich einer *proletarian novel* der dreißiger Jahre. Für den *working-class hero* erweisen sich die Verheißungen des *American Dream* jedoch als stärker als seine sozialistischen Ideale. An dieser Stelle entwickelt sich der Roman zu einer Art pervertierter Horatio-Alger-Erzählung, wobei die Formel "from rags to respectability" den grenzen- und skrupellosen Ambitionen des Protagonisten nicht länger gerecht werden kann. Demgegenüber erkundet Doctorow in *Big as Life* durch einen Rückgriff auf das Muster der klassischen Science-Fiction die politischen Mythen des Kalten Krieges und der McCarthy-Ära. Entgegen den Leseerwartungen inszeniert der Roman keinen aus dem Erscheinen außerirdischer Lebensformen resultierenden Konflikt, sondern beschreibt die Entstehung eines autoritär-repressiven Regimes, welches das Bedrohungsszenarium für die Erweiterung seiner Macht und die Kontrolle des öffentlichen Lebens missbraucht.

Eine Sichtung von Doctorows literarischem Werk macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit überlieferten mythischen Strukturen eines der Hauptanliegen des Autors bildet. Die Gefahr des Mythos liegt laut Doctorow darin, ohne eine konstante kritische Überwachung

zu einer ewigen Wahrheit, einem “structured belief” zu erstarren: “If myths aren't examined and questioned and dealt with constantly they harden and become dangerous” (Doctorow in Marranca: 211). Der Mythos tritt in vielen verschiedenen Ausprägungen in Erscheinung. Er verbirgt sich in einem nostalgisch-verklärten Vergangenheitsbild, welches Geschichte als von ewig gleichen Grundsätzen beherrscht sieht, in politischen Ideologien und in den nationalen Leit- und Wertvorstellungen des *American Dream*, die sich in den Erzeugnissen der Populärkultur wiederfinden. Gemeinsam ist diesen Ausdrucksformen, dass es sich um Manifestationen einer bestimmten Geisteshaltung, nämlich des mythischen Bewusstseins, handelt. Dieses zeichnet sich durch die unreflektierte Übernahme derartiger Ideen aus, welche dann zu einer nichthinterfragbaren Wahrheit kristallisieren. Die Folge ist eine Vermeidung einer realitätsbezogenen Auseinandersetzung mit der Umwelt zugunsten von simplifizierenden, nicht-rationalen Problemlösungsversuchen.

Doctorow stellt den Mythos als real-wirksame gesellschaftliche Kraft dar, die menschlichem Denken und Handeln eine bestimmte Richtung verleiht und sich dabei als ungeeignete, ja gefährliche Form der Weltbewältigung und Weltdeutung erweist. Es ist insofern gerechtfertigt, von einer Dekonstruktion zu sprechen, als der Autor diese Mythen ihrem sinngebenden Kontext entnimmt und sie als Artikulation einer realitätsverschleiernenden geistigen Verfassung entlarvt. Diese literarische Dekonstruktion erfasst die verschiedenen Ausprägungen des Mythos. Entsprechend soll im ersten Teil der vorliegenden Arbeit untersucht werden, wie 1) Doctorow mythische Strukturen in der populären Unterhaltungsliteratur durch eine Inversion oder Verfremdung des konventionellen Genremusters aufdeckt und wie 2) der Autor der offiziellen, mythifizierenden und politisch instrumentalisierten Vergangenheitsdarstellung alternative literarische Geschichtsentwürfe entgegenstellt, wobei der Anspruch der traditionellen Historiographie als unvoreingenommen und wertungsneutral durch die Verwendung geschichtsschreibender Erzähler-Protagonisten, die sich als *unreliable narrators* herausstellen, hinterfragt wird. Im zweiten Teil soll anhand einer Untersuchung der Motivationsstruktur der Figuren der Frage nachgegangen werden, welche Auswirkungen Mythosgläubigkeit auf das menschliche Denken und Handeln hat. Am Beispiel des Erfolgsmythos und des Westmythos und der damit verbundenen Verheißung von Wohlstand, Freiheit und Fortschritt wird aufgezeigt, wie die durch diese Glaubensphänomene erzeugten Aspirationen mit der gesellschaftlichen Realität kollidieren. Da die Mythoskritik bei Doctorow ein romanübergreifendes Merkmal darstellt, soll die hier vorgenommene Analyse der Texte nicht sukzessiv, sondern entsprechend der oben genannten Gesichtspunkte erfolgen. Den einzelnen Kapiteln wird dabei

eine kurze Darlegung des jeweiligen theoretischen Hintergrundes vorangestellt. Die nun folgende Einführung in den Mythosbegriff soll als Grundlage der Arbeit dienen.

II. Zum Mythosbegriff

Wenn in der vorliegenden Arbeit die Dekonstruktion bestimmter amerikanischer Mythen im Romanwerk E. L. Doctorows untersucht werden soll, ist es unerlässlich, zunächst einmal zu klären, was unter dem Begriff "Mythos" eigentlich zu verstehen ist. Während es sich in der Literatur dabei zumeist um ein formal-ästhetisches Prinzip handelt, geht Doctorow über den Aspekt des künstlerischen Gestaltungsmittels hinaus und setzt den Mythos in einen konkreten gesellschaftlichen Bezug. Der Mythos wird von ihm als ein Glaubensphänomen verstanden, das menschlichem Denken und Handeln eine bestimmte Richtung verleiht. Es erscheint daher sinnvoll, Natur, Entstehung und Wirkungsweise des Mythos genauer zu untersuchen. Hierbei erweist sich die Studie Hartmut Heuermanns, *Mythos, Literatur, Gesellschaft*, als besonders hilfreich, da darin das Phänomen von seinem Ursprung über bestimmte psychische und soziale Implikationen bis hin zu seiner literarischen Ausprägung erfasst wird. Das Heuermannsche Mythosmodell bietet als heuristisches Mittel einen hervorragenden Ansatz für eine Analyse von Doctorows Romanen hinsichtlich ihrer mythokritischen Aussage und soll daher die Basis für eine Arbeitsdefinition bilden.

1. Begriffseingrenzung und Begriffsbestimmung

Mit dem Begriff "Mythos" verbindet sich eine Vielzahl von Assoziationen, die zum Teil erheblich auseinander gehen. Ausgehend von dem griechischen Etymon *μῦθος* ist damit zunächst einmal "Wort" oder "Erzählung" gemeint, und zwar in einem bedeutungsstiftenden und ordnungsetzenden Sinn. Mythen werden daher gemeinhin mit den Überlieferungen antiker oder indigener Völker gleichgesetzt, die bestimmte Vorstellungen zur Welterschaffung und dem eigenen Ursprung vermitteln. Darüber hinaus bezeichnet man mit dem Terminus Helden- und Göttersagen, aber auch religiöse Erzählungen. Im alltäglichen Sprachgebrauch hat sich der Bedeutungsinhalt des Begriffes weiter ausgedehnt, sodass sich darunter so verschiedene Konzepte wie das Image einer berühmten Persönlichkeit oder eine ideologische Ansicht vereinen.

Die angedeutete Bedeutungsvielfalt soll das zentrale Problem der modernen Mythosforschung verdeutlichen, nämlich das einer genauen Definition. Eine solche erscheint angesichts der Konturlosigkeit des Begriffes unmöglich. Derartige Schwierigkeiten ergeben sich laut Heuermann jedoch nur aufgrund einer zumeist *phänomenalistischen* Herangehensweise, d.h. des Nebeneinanderstellens der verschiedenen Erscheinungsformen des Mythos (denn als solche begreift er die vielfältigen Vorstellungen). Die Lösung des Problems liegt hingegen in einer *phänomenologischen* Sicht. Entsprechend werden die jeweiligen Erscheinungsformen als Ausdruck ein und derselben geistigen Verfassung verstanden und auf einen gemeinsamen Ursprung im mythischen Bewusstsein zurückgeführt. Die Merkmale des mythischen Bewusstseins lassen sich wie folgt beschreiben:

1. Es entzieht sich einer realistischen Betrachtung des jeweiligen Gegenstandes, überschreitet also “die empirischen Gesetze der Raumzeitlichkeit [...], um zu seinstranszendenten Problemlösungen vorzustoßen” (Heuermann: 17).
2. Das mythische Bewusstsein stützt sich in seiner Auseinandersetzung mit der Umwelt auf eine unterbewusste Affektstruktur, da es einem “affektiv-kognitiven Bedürfnis des Menschen nach Weltbewältigung, -erklärung oder -deutung” (Heuermann: 17) entspringt.
3. Bei der mythischen Weltanschauung handelt es sich um ein gruppenpsychologisches Phänomen, da der zugrunde liegende Mythos Ausdruck einer kollektiven Resonanz auf eine konkrete Wirklichkeitserfahrung ist, also den “Reflex einer über-individuellen Erfahrung oder globaler Betroffenheit” (Heuermann: 17) darstellt.

In knapper Form ließe sich der Mythos somit als “nicht beweisfähige, kollektive Affekt- und Glaubensstruktur” (Heuermann: 14) beschreiben. Was das im Einzelnen bedeutet, zeigt die nachfolgende Darstellung von Entstehung, Weitergabe und Wirkungsweise des Mythos. Eine Einschränkung soll an dieser Stelle noch vorgenommen werden: Es gibt keinen absoluten Mythos, allenfalls Formen und Spielarten dieses Phänomens (Heuermann: 18). Analog dazu kann es daher kein absolutes mythisches Bewusstsein geben, sondern lediglich eine mehr oder weniger starke Tendenz hin zu einer nicht-rationalen, affektiven Form der Welterfahrung.

2. Entstehung und Verbreitung

Der Ursprung des mythischen Denkens liegt in der kollektiven Erfahrung von Realitätsdruck, die sich einer logisch-empirischen Bewältigung entzieht. Das mythische Bewusstsein weicht einer direkten Konfrontation mit der Wirklichkeit aus und flüchtet sich stattdessen in die affektive und irrationale Welt der Sehnsüchte und Träume. Der Mythos ist also "Ausdruck eines seelisch vermittelten Reflexes konkreter Wirklichkeitserfahrung" (Heuermann: 68). Sigmund Freud bezeichnet diese geistige Strategie als "Linderungsmittel" gegen eine unerträglich gewordene Existenz (s. Heuermann: 67). Die Funktion des Mythos besteht demzufolge darin, dort Ordnung und Bedeutung zu stiften, "wo die Erfahrung von Sinn- und Bedeutungslosigkeit in Orientierungslosigkeit des Menschen umzuschlagen und seine psychische und/oder physische Lebensgrundlage zu vernichten droht" (Heuermann: 67). Als Beispiel nennt Heuermann hier die sogenannte *Ghost-Dance-Religion* der nordamerikanischen Prärieindianer, die gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts begründet wurde. Dieser Mythos basiert auf dem Glauben, die weißen Amerikaner, die eine akute Existenzbedrohung für die Ureinwohner darstellten, mittels des Rituals des *ghost dance* vertreiben und die indianischen Territorien wieder in ihren Urzustand zurückversetzen zu können (Heuermann: 64-66).

Als Nährboden für Mythosgläubigkeit dient der affektive, unterbewusste Bereich des menschlichen Bewusstseins. Starke Emotionen wie Angst, Sehnsucht, Hass oder Liebe sind endogene Faktoren der Mythosgenese. Als exogene Faktoren gelten dagegen die konkreten lebensweltlichen Umstände. Unter bestimmten Voraussetzungen lenken und verstärken diese äußeren Einflüsse die menschlichen Affekte, die sich dann in Gestalt geistiger Erscheinungen wie Träume, Visionen oder Halluzinationen zu Vorstufen mythischer Bildhaftigkeit entwickeln. Für die Mythosentstehung bedarf es zudem einer kollektiven Resonanz. In dieser Gruppendynamik liegt die Kraft des Mythos, Glauben und Überzeugung zu stiften (Heuermann: 15-16).

Wie Heuermann betont, ist die Genese des Mythos nicht mit dessen erstmaliger literarisch-ästhetischer Verarbeitung identisch. Entsprechende Autoren greifen entweder auf eine frühere Überlieferung oder auf den eigenen Bewusstseinszustand zurück. Mythen können deshalb nicht durch literarische Texte geschaffen werden, weil sie stets einer konkreten Wirklichkeitserfahrung entspringen (Heuermann: 63-64). Zum Zweck der Übermittlung kann der Mythos hingegen sehr wohl literarische Gestalt annehmen. Prinzipiell stehen ihm sogar alle existierenden Medien einer Gesellschaft zur Verfügung. Wichtig ist nur, dass ein Kommuni-

kationsvorgang stattfindet, bei dem “affektive [...] Impulse in kognitive Strukturen” umgewandelt werden (Heuermann: 16-17). Traditionell kommen hierbei verbale Medien zur Anwendung. Sprache ist innerhalb des westlichen Kulturkreises deshalb prädestiniert, da sie wegen der hohen Anschaulichkeit ihrer Ausdrucksformen ein besonders leistungsstarkes Übertragungsmittel darstellt. Darüber hinaus erweist sich eine Kombination mit visuellen Medien als effektiv. Bilder können die Vorstellungskraft ergänzen bzw. ersetzen und bieten vielfältige Assoziationsmöglichkeiten. Massenmedien wie Zeitschriften oder Filme zählen daher zu den wirksamsten Mitteln der Mythenübertragung und können zudem eine Vielzahl potentieller Rezipienten erreichen. Die massenmediale Mythenvermittlung bildet ein zentrales Thema in Doctorows *Ragtime* und *Loon Lake*. Hier sind es insbesondere die kinematographischen Medien, die über ihre mythischen Inhalte die menschlichen Affekte ansprechen, Sehnsüchte wecken und die Denk- und Handlungsweisen der Figuren lenken.

Ebenso wenig wie einen absoluten gibt es einen ewigen Mythos. Da der Urmythos stets “eine Kollektiverfahrung von starker affektiver Unmittelbarkeit” (Heuermann: 75) darstellt, nehmen die Rezipienten an einer Primärerfahrung teil. Aufgrund der zu überwindenden räumlichen und zeitlichen Distanz muss der Mythos, um überdauern zu können, ständig neu vermittelt werden. Er unterliegt daher permanenten gesellschaftlich-geschichtlichen Veränderungen (Heuermann: 75-77). Dieser Umstand wird auch bei den hier zu untersuchenden Mythen, dem Erfolgsmythos und dem Westmythos, offenbar. Auch wenn die Grundaussage dieselbe bleibt, erweisen sich die Inhalte aufgrund der sich verändernden lebensweltlichen Bedingungen als unbeständig.

3. Wirkungsweise

Mythen müssen (und können) nicht rational begründet werden, da sie die Affektstruktur des menschlichen Bewusstseins ansprechen. Beim Rezipienten manifestiert sich der Mythos als Glauben oder “lebendige Wahrheit”, in der

Glaubensstruktur, Glaubenslehre und Glaubensvollzug in einem fraglosen Bekenntnis zur Wahrheit einander entsprechen. Das heißt, er wird dann nicht in einer besonderen Subjekt-Objekt-Beziehung als äußerliches, dem Bewußtsein gegenüberstehendes Phänomen begriffen, sondern stellt eine geistige Wirklichkeit dar, die als ein Inneres *und* Äußeres das Bewußtsein ganz und gar erfüllt. (Heuermann: 76)

Das mythische Bewusstsein erweist sich folgerichtig nicht als eine argumentierfähige Denkweise, sondern vielmehr als eine psychische Verfassung. Ein derartiger Zustand zieht konkrete individuelle und soziale Konsequenzen nach sich. Psychisch gesehen bewirkt der Mythos eine Schwächung des Ichs, verursacht durch das Absinken in die Anonymität einer Gruppe. Da entwicklungsgeschichtlich gesehen die Kollektivpsyche älter als die Individualpsyche ist, muss Mythosgläubigkeit als ein regressiver Vorgang angesehen werden, also als Rückfall in einen primitiveren Bewusstseinszustand (Heuermann: 81-90 bzw. 197-205).

Gesellschaftlich betrachtet fördert der Mythos als kollektiv wirksames Phänomen den sozialen Zusammenhalt einer Gruppe und vermittelt übergeordnete Leit- und Modellvorstellungen. Dieser Sachverhalt wird insbesondere durch eine Betrachtung der unter den Begriff *American Dream* zusammengefassten zentralen amerikanischen Mythen illustriert, die über eine beträchtliche identitätsstiftende und homogenisierende Wirkung für die Gesellschaft der Vereinigten Staaten verfügen. Hierin liegt jedoch zugleich die Gefahr des Mythos. Aufgrund seines absoluten Wahrheitsanspruches entzieht er sich jeder rationalen Überprüfung. Die ihm innewohnenden ethischen Normen können von den Rezipienten weder hinterfragt, noch reguliert werden – Heuermann spricht in diesem Zusammenhang von der “ethischen Blindheit” des Mythos (Heuermann: 201). Mythengläubige sind daher, ohne sich dessen bewusst zu sein, fremdbestimmt und manipulierbar. Da der Mythos die Denk- und Handlungsweise einer ganzen Gruppe bestimmt, können daraus im Extremfall Massenphänomene wie politischer Totalitarismus erwachsen (Heuermann: 201, 212-219). Ideologien können sich insbesondere dann des Mythos bedienen, wenn dessen immanente Leitvorstellungen dem eigenen Weltbild entsprechen.³

Die Gefahren, die das mythische Bewusstsein in sich birgt, kommen in den hier zu besprechenden Romanen Doctorows deutlich zum Ausdruck. In seiner Verheißung einer besseren Zukunft präsentiert sich der Mythos den Figuren als Ausweg aus einer als unbefriedigend empfundenen persönlichen Situation. Er wird damit zu einer Projektionsfläche für individuelle Sehnsüchte und Wünsche. Das Resultat von Mythosgläubigkeit ist ein simplifiziertes, verzerrtes Weltbild, welches sich als ungeeignet für die Bewältigung einer komplexen Realität

³ Uneinigkeit besteht über das Verhältnis zwischen Mythos und Ideologie. Kritiker wie Roland Barthes oder Richard Slotkin sehen im Mythos eine direkte Erscheinungsform von Ideologie (Barthes: 123-147; Slotkin 1991: 70-90). Sacvan Bercovitch verwendet beide Begriffe sogar für ein und dasselbe Phänomen (Bercovitch: 6). Heuermann trennt dagegen beide Konzepte: Während der Mythos für ihn eine selbstständige Bewusstseinslage darstellt, welche die Wirklichkeit deutet, ist Ideologie das Ergebnis einer politischen Funktionszuweisung. Er stimmt mit anderen jedoch dahingehend überein, dass der Mythos sich einer eventuellen ideologischen Instrumentalisierung nicht entziehen kann. Für eine solche ist der Mythos sogar prädestiniert, wenn eine Ideologie auf bestimmten mythischen Leit- und Modellvorstellungen aufbaut. Diese kann sich dann der kollektiven, affektgesteuerten Wirkung des Mythos bedienen (Heuermann: 41-51). In einem solchen Sinn soll die ideologische Ausrichtung von Mythen hier verstanden werden.

erweist und dementsprechend die Entwicklung der Charaktere auf die eine oder andere Weise in eine unvoreilhafte Richtung lenkt. Auch die Gefahr einer ideologischen Instrumentalisierung des Mythos wird von Doctorow angedeutet. Wenn in seinen Romanen menschlichen Energien durch Mythosgläubigkeit eine bestimmte Richtung verliehen wird, dann liegt das durchaus im Sinne des etablierten Systems. Darüber hinaus verweist Doctorow durch das Spiel mit verschiedenen Genres und der Infragestellung der traditionellen Methoden der Vergangenheitsdarstellung auf die enge Beziehung des Mythos mit Literatur und Geschichte, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

III. Der Mythos in Literatur und Geschichte

1. Mythos und Genre

Nicht selten nehmen mythische Glaubensvorstellungen literarische Ausdrucksformen an. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn ein archetypisches Handlungsmuster in den “images, symbols, themes, and myths” einer bestimmten Kultur eingebettet wird (Cawelti 1976: 16). Diese “formula stories”, wie Cawelti sie nennt, zeichnen sich im Gegensatz zur mimetischen Darstellungsweise durch die Erschaffung einer “ideal world without the disorder, the ambiguity, the uncertainty, and the limitations of the world of our experience” aus (Cawelti 1976: 13). *Formula fiction* bietet daher einen Zufluchtsort für das mythische Bewusstsein, da durch die Illusion einer seinsimmanenten Ordnung und Bedeutung die subjektiv empfundene Fremdheit und Zufälligkeit der externen Welt aufgehoben wird.

Nun zählt eine ausgeprägte Experimentierfreudigkeit mit literarischen Gattungen zu Doctorows schriftstellerischen Markenzeichen. Das Spiel mit Genres verbindet ihn mit postmodernen Autoren, dient jedoch nicht dem reinen Selbstzweck, sondern verfolgt ein bestimmtes Ziel. *Ragtime* beispielsweise weist oberflächlich betrachtet die Merkmale eines traditionellen historischen Romans auf. Ein verdeckter individueller Blickwinkel hinter der scheinbar auktorialen Erzählweise, das freie Zusammenspiel von ‘wahren’ und ‘erfundenen’ Fakten und ein Nachzeichnen der reißerischen Berichterstattung der Boulevardpresse entlarven allerdings den Prozess der Geschichtsvermittlung als subjektiv und selektiv, medial gesteuert und als von gegenwärtigen Interessen geleitet. *World’s Fair* hingegen verbindet persönliche Erinnerungen des Autors mit künstlerischer Imagination und wirft als “illusion of a memoir” (Doctorow in Weber: 25) Fragen zur Authentizität literarischer Autobiographien auf.

Doctorows besonderes Interesse gilt jedoch jenen *formula stories*. Im Rahmen seiner Tätigkeit als Rezensent für eine Filmgesellschaft zu Beginn seiner Schriftstellerkarriere war er unzähligen “dreadful genre novels” (Weber: 21) ausgesetzt und erkannte deren Potential als Ausgangsmaterial für seine eigenen Romane. Rückblickend bemerkt er dazu:

I liked the idea of using disreputable genre materials and doing something serious with them. I liked invention. I liked myth. (Doctorow in McCaffery: 36)

Umgesetzt in die Praxis bedeutet dies eine radikale Gegenversion zu der jeweiligen *formula story*, die zwar die wesentlichen Merkmale der literarischen Formel übernimmt, jedoch deren vorgegebenes Muster durch eine ironische Verkehrung der einzelnen Elemente dekonstruiert und darin verankerte mythische Inhalte kritisch hinterfragt. Besonders gut ist diese Vorgehensweise in *Welcome to Hard Times* zu beobachten, einem Anti-Western, der die traditionelle Westernformel Punkt für Punkt in ihr Gegenteil verkehrt. Ähnliches gilt für die hier ebenfalls näher besprochenen *The Waterworks* und *Billy Bathgate*, Doctorows Varianten des Detektiv- und Gangsterromans, die, ausgehend von den betrachteten Verbrechen, bürgerliche Moralvorstellungen unter die Lupe nehmen.

Das 1966 erschienene *Big as Life* hingegen spielt mit den Konventionen der klassischen Science-Fiction, genauer gesagt mit dem von H. G. Wells begründeten "invasion-from-space motif" (Fowler: 21). Der Roman beginnt zunächst formelgerecht mit dem plötzlichen Erscheinen zweier riesenhafter menschenähnlicher Außerirdischer im Hafenbecken von New York, einem Ereignis, das die Bevölkerung erwartungsgemäß mit Angst und Schrecken erfüllt. Ironischerweise geht die eigentliche Gefahr allerdings ausgerechnet von dem eilends gebildeten Krisenstab aus. Aufgebläht zu einer Superbehörde, die sich als gigantisch und unergründlich wie die (im übrigen friedlichen) Eindringlinge selbst erweist, nutzt dieser die allgemeine Panik zur Konsolidierung der eigenen Position und zur Kontrolle aller Lebensbereiche der Menschen. Mit dieser Umkehrung der traditionellen Genreformel ist Doctorow eine Parabel auf die *Cold War paranoia* der 1950er und 1960er in den Vereinigten Staaten gelungen. Auch hier diente Regierungs- und Militärkreisen in den USA eine existentielle äußere Bedrohung, nämlich das Szenarium einer nuklearen Konfrontation mit der Sowjetunion, als Mittel zur Machtkonsolidierung und Loyalitätserpressung, ein Thema, welches in *The Book of Daniel* wieder aufgegriffen wird.

Auch in *Loon Lake* lassen sich die Grundzüge einer literarischen Formel erkennen. Es handelt sich dabei um die sogenannte *proletarian novel*, eine bestimmte Ausprägung des politischen Romans, der seine Blütezeit in den Vereinigten Staaten in der Depressionszeit hatte. Das Genre ist insofern formelhaft, als die ihm zugehörigen Romane jeweils das gleiche Grundmuster aufweisen: Der aus der Arbeiterklasse entstammende Protagonist gelangt durch seine u.a. im Arbeitskampf gemachten Erfahrungen mit dem kapitalistischen System zu der Einsicht in die Notwendigkeit eines politischen Wandels hin zu einer sozialistischen Gesellschaftsordnung. Doctorow folgt dieser Vorgabe bis zu einem gewissen Grad, dekonstruiert aber schließlich das nachgezeichnete *pattern*, sodass sich der Roman zu einer Art pervertierter Horatio-Alger-Erzählung entwickelt, also zu einer weiteren *formula story* mit allerdings ent-

gegengesetzter Grundaussage⁴. Die Hauptfigur in *Loon Lake*, Joe, ein Sohn armer Textilarbeiter, begibt sich auf eine Initiationsreise, auf der er überall auf Egoismus und Opportunismus trifft und jegliche Hoffnungen auf gesellschaftliche Veränderungen zugunsten der Verwirklichung seiner konstant genährten skrupellosen individuellen Aufstiegsambitionen begräbt. Joes Werdegang, der in abgeschwächter Form auch in der Figur des Tateh in *Ragtime* zu beobachten ist, kann als Kommentar zu der enormen Anziehungskraft des *American Dream of Success* verstanden werden und verweist darüber hinaus auf die historische Unempfänglichkeit der Vereinigten Staaten gegenüber sozialistischen Gesellschaftsentwürfen.

Anhand einer Gegenüberstellung verschiedener Ausprägungen der *formula story* mit Doctorows entsprechenden Gegenvarianten soll im Folgenden untersucht werden, wie diese Abwandlungen vor den jeweiligen genreimmanenten Aussagen warnen, indem sie die Möglichkeit zu vereinfachten Problemlösungen bzw. simplifizierenden moralischen Wertungen mit einem Verweis auf eine weitaus komplexere Wirklichkeit klar verneinen.

1.1 Der Anti-Western: *Welcome to Hard Times*

In seinem ersten Roman, dem 1960 erschienenen *Welcome to Hard Times*, nimmt sich Doctorow eines Genres an, das seit seiner Entstehung entscheidenden Einfluss auf die nationale Psyche der Vereinigten Staaten hat. Der Western ist zugleich Ausdruck und Inspiration für das Selbstverständnis der Amerikaner als “pioneers [...] who have conquered a continent and sired on it a new society” (Cawelti 1970: 58). Der Siegeszug des weißen Amerikas, der in unzähligen *dime novels* und Filmen anhand des erfolgreichen Kampfes einer *frontier town* gegen *outlaws* oder Indianer erzählt wird, stellt sich hier als Konfrontation zwischen Zivilisation und Wildnis dar. Wie alle *formula stories* lässt sich auch der Western als Inszenierung eines sozialen Rituals begreifen, indem er zentrale kulturelle Wertvorstellungen bekräftigt, Konflikte auflöst und ein Gefühl von Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt. Bei diesem Ritual handelt es sich um ein Gründungsritual, denn der Sieg der Zivilisation über die Kräfte der Wildnis dient als Legitimation der neuen Ordnung und bildet die Grundlage für die entstehende Gesellschaft:

⁴ Zum Alger-Roman s. IV., Kap. 2.2, S. 135.

The Western [...] presents for our renewed contemplation that epic moment when the frontier passed from the old way of life into social and cultural forms directly connected with the present. (Cawelti 1970: 73)

Wenn der Western gemeinhin als das wohl amerikanischste aller Genres angesehen wird, dann liegt das vor allem an dem geographischen und historischen Hintergrund, der das wichtigste Erkennungsmerkmal der literarischen Formel bildet. Die Besiedlung der *Far West* mit seinen weiten Steppen, Wüsten und Gebirgen stellt historisch gesehen nur eine relativ kurze Periode dar, in der die Stabilität der Siedlungen durch Gesetzlosigkeit und feindselige Ureinwohner bedroht war. In den Händen von Schriftstellern und Filmemachern erstarrt dieser Moment jedoch zu einer

timeless epic past in which heroic individual defenders of law and order without the vast social resources of police and courts stand poised against the threat of lawlessness or savagery. (Cawelti 1970: 39)

Als Begründer des Genres gilt James Fenimore Cooper, der sich dem Thema der Besiedlung der amerikanischen Wildnis in seiner 1823 begonnenen, im Stil von Abenteuergeschichten geschriebenen *Leatherstocking*-Reihe widmet. Der klassische Western entstand allerdings erst nach dem Ende der *frontier* zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Vorlage dazu entwickelte Owen Wister in dem 1902 erschienenen Roman *The Virginian: A Horseman of the Plains*. Wister ersetzt darin Coopers Jäger Natty Bumppo durch den anonymen *cowboy hero* und macht die moralische und soziale Regeneration durch den Kontakt und Konflikt mit der Wildnis zu seinem zentralen Motiv.⁵ Die traditionelle Westernformel ließe sich wie folgt zusammenfassen: Den Ausgangspunkt bildet eine Siedlungsgemeinschaft an der *frontier*, deren Existenz bzw. Stabilität durch eine externe Bedrohung in Gestalt des *outlaw* oder Indianers, der als Teil der rauen und wilden Natur empfunden wird, gefährdet ist. Bestand und Erlösung manifestieren sich in der Figur des Helden, einem Einzelgänger, der außerhalb der Gemeinschaft lebt und sich aller gesellschaftlichen Zwänge entledigt hat. Obwohl sein Mut, seine Geschicklichkeit und sein persönlicher Ehrenkodex ihn mit dem *Old West* verbinden, erkennt der Held die Grundwerte und die moralische Überlegenheit der neuen Zivilisation an. Sein erfolgreicher Kampf gegen das externe 'Böse' wird von einer "quasi-missionarischen Hoffnung für die Zukunft" getragen, "die am Ende zur Wirklichkeit wird. Der Prozess der Zivilisierung wird so als Fortschritt dargestellt" (Morgen: 411).⁶

Die literarisch artikulierten Vorstellungen über den amerikanischen Westen galten lange Zeit als geschichtswissenschaftlich fundiert. Der Begründer einer derartigen Tradition

⁵ Einen Überblick zur Entstehung und Entwicklung des Genres bietet Cawelti 1976: 192-259.

⁶Eine detaillierte Untersuchung zur *Western formula* bietet Cawelti 1970.

ist der Historiker Frederick Jackson Turner. Seine 1920 erschienene Aufsatzsammlung *The Frontier in American History* übte bis in die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hinein entscheidenden Einfluss auf das nationale Geschichtsbild aus. Turner sieht in der Eroberung und Besiedlung des Westens die Grundlage für die Ausformung eines spezifisch amerikanischen Nationalcharakters und der demokratischen Institutionen des Landes. In dem richtungweisenden Aufsatz "The Significance of the Frontier in American History" heißt es an der entsprechenden Stelle:

American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. (Turner: 2-3)

Dieser Charakter, so Turner, habe die Ausformung demokratischer Institutionen in den USA erst ermöglicht: "The frontier individualism has from the beginning promoted democracy" (Turner: 30).

Mit Turners Frontiertese erhielt die literarische *Western formula* eine wissenschaftliche Aufwertung. Dabei enthält diese in ihrem Kern ähnlich mythische Vorstellungen über die Entwicklung des Westens wie der Western. Spätestens im Zuge der gesellschaftlichen Umbrüche in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erfuhren Turners Überlegungen eine umfangreiche Revision. Kritiker verweisen auf eine Überbewertung des Westens in seiner Rolle für die historische Entwicklung der USA. So sind die demokratischen Entwicklungen von ihrer Anlage her weitgehend europäischen Ursprungs. Darüber hinaus wurden die westlichen Regionen weniger von Pionieren und Individualisten, sondern vielmehr von den großen, im Osten ansässigen Unternehmen erschlossen.⁷ Zu diesem Schluss kommt auch Alan Trachtenberg. Für ihn stellt der von Literatur und Historiographie transportierte Mythos des Westens ferner ein ideologisches Instrument dar, das darauf abzielte, menschliche Energien auf die Besiedlung des Landes hin zu dirigieren und gleichzeitig die kapitalistische Vereinahmung der Region zu verschleiern:

As myth and as economic entity, the West proved indispensable to the formation of a national society and a cultural mission: to fill the vacancy of the Western spaces with civilization, by means of incorporation (political as well as economic) and violence. Myth and exploitation, incorporation and violence: the processes went hand in hand. (Trachtenberg: 17)

Diesen Sachverhalt macht Doctorow auch in *Welcome to Hard Times* deutlich. Der Roman kann als Gegenversion zum traditionellen Western verstanden werden. Der Autor verkehrt darin das herkömmliche Strukturmuster des Western Punkt für Punkt in sein Gegenteil.

⁷ Zur Tradition einer Kritik an Turner siehe Faragher: 106-117.

Bei dem Protagonisten handelt es sich um einen moralisch ambivalenten, von Zweifeln geplagten Antihelden, der bei der Begegnung mit dem *outlaw* seine Schwäche und Feigheit offenbart.⁸ Als voll integriertes Mitglied der Gemeinschaft ist sein Leben wie das der übrigen Figuren nicht selbstbestimmt, sondern ökonomischen Zwängen unterworfen. Die Goldmine, die von einem Unternehmen aus dem Osten betrieben wird und von der die Existenz aller Menschen der Umgebung mehr oder weniger abhängt, verweist in diesem Zusammenhang auf die zentrale Rolle der großen Wirtschaftsbetriebe der Ostküste bei der Erschließung des Westens. Zudem bietet die karge und lebensfeindliche Natur den Bewohnern des Ortes weder Gelegenheit zur Selbstversorgung noch zur Selbstentfaltung.⁹ Was die moralische Wertung angeht, erweist sich das anfangs von einem einzelnen Fremden (mit dem viel sagenden Namen "Bad Man from Bodie") verkörperte Böse letztendlich als Eigenschaft, die allen Menschen immanent ist. Denn während dessen grund- und erbarmungslose Vergewaltigungs- und Zerstörungssorgie zunächst als Inbegriff der negativen und destruktiven Kräfte der Wildnis erscheint¹⁰, lässt sich der kollektive Gewaltausbruch gegen Ende des Romans als direkte Folge wirtschaftlicher Abhängigkeiten deuten, die ein Klima des Neides und der Missgunst erzeugen. Die Wildniserfahrung erweist sich für die Figuren weder in moralischer noch in sozialer Hinsicht als regenerativ, da die Siedlung lediglich einen Mikrokosmos des ungezügelter Kapitalismus des Ostens darstellt. Daraus ergibt sich eine dem Text zu entnehmende tiefe Skepsis gegenüber zivilisatorischem Fortschritt. Der Wiederaufbau der zerstörten Stadt bedeutet keinesfalls den Grundstein für eine vollkommener Gesellschaft. Im Gegenteil: Die Tatsache, dass die Basis für menschliches Zusammenleben auf ökonomische Prinzipien reduziert ist, besiegelt den erneuten Untergang der Gemeinschaft.¹¹ Diese Punkte werden im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch einmal aufgegriffen und näher untersucht.

⁸ Die eigentliche Rollen des Helden wird im Roman von der Prostituierten Molly übernommen, die den *outlaw* letztendlich zur Strecke bringt.

⁹ Im traditionellen Western verkörpert die Landschaft zwar die "hostile savagery of Indians and outlaws", erscheint jedoch trotz aller Ungastlichkeit nie feindselig. Vielmehr strahlt sie zugleich eine raue Schönheit und Erhabenheit aus, um "the epic courage and regenerative power of the hero" anzudeuten, der wie die Banditen in ihr sein Rückzugsgebiet findet (Cawelti 1970: 40).

¹⁰ Im Gegensatz zu der mit maskulinen Attributen besetzten Wildnis erscheint die Stadt im traditionellen Western angesichts ihrer Zivilisation, Domestiziertheit, Passivität gegenüber der Bedrohung und ihren Gemeinschafts- und Familienwerten als feminin, was insbesondere auf die Präsenz von (moralisch integeren) Frauen zurückzuführen ist, die zumeist in Gestalt der Lehrerin oder Farmerstochter in Erscheinung treten (Cawelti 1970: 47-48). Die drohende symbolische Vergewaltigung der Stadt durch die Kräfte der Wildnis gemäß der literarischen Formel des klassischen Western wird in *Welcome to Hard Times* in Form der Gewaltorgie des Bad Man zur Wirklichkeit, wobei die männlichen Einwohner die Frauen nicht nur feige im Stich lassen, sondern gar als menschliche Schutzschilde missbrauchen.

¹¹ Die Namensgebung des Bad Man from Bodie, dessen wirklicher Name gegen Ende des Romans als Clay Turner enthüllt wird, kann in diesem Zusammenhang als ironische Anspielung auf den Historiker Frederick Jackson Turner verstanden werden, dessen Frontierthese Doctorow in *Welcome to Hard Times* dekonstruiert. S. Shelton: 9.

Doctorows Anti-Western kommt der historischen Realität bedeutend näher als die zahllosen literarischen und filmischen Versionen über die Entwicklung des Westens. Dabei kam ihm die Idee zu seinem Roman bezeichnenderweise, nachdem er sich berufsbedingt als Rezensent einer Filmgesellschaft intensiv mit dem Westerngenre beschäftigt hatte, welches einen Großteil der von ihm zu rezensierenden Drehbuchvorlagen ausmachte:

I had no feeling for Westerns. But from reading all these screenplays and being forced to think about the use of Western myth, I developed a kind of contrapuntal idea of what the West must really have been like. Finally one day I thought, "I can lie better than these people." So I wrote a story [...]. (Doctorow in McCaffery: 33-34)

1.2 *The Waterworks* als postmoderne Detektivgeschichte

Bei E. L. Doctorows 1994 veröffentlichtem Roman *The Waterworks* handelt es sich äußerlich betrachtet um eine Variante des Detektivromans des neunzehnten Jahrhunderts, welcher Elemente der *Gothic novel* beigemischt sind. Dies gilt sowohl für den an den auktorialen Stil jener Zeit erinnernden Erzählton als auch für die verwendeten genretypischen Kennzeichen. Dementsprechend entpuppt sich der mit der Auflösung des Falls beauftragte Edmund Donne als Sherlock-Homes-artiger Meisterdetektiv mit nahezu übersinnlichen Fähigkeiten.¹² Der nach der Figur Watsons modellierte Erzähler hingegen hinkt den Ermittlungen des Kriminalisten zumeist um einige Schritte hinterher (Diemert: 353-354). Mit dem Arzt und Wissenschaftler Sartorius hat Doctorow zudem einen genialen wie skrupellosen, scheinbar übermächtigen *arch villain* erschaffen, der dem *master sleuth* als ebenbürtiger Gegenspieler gegenübersteht.¹³

Das Muster von *The Waterworks* entspricht weitgehend der von Edgar Allan Poe begründeten Formel des Detektivromans. Demzufolge bildet ein ungelöstes Verbrechen, im vorliegenden Fall die Entführung von Martin Pemberton, die Ausgangssituation. Das Handlungsmuster ergibt sich aus der Untersuchung und Aufklärung dieses Verbrechens. Als zentrale Figuren werden auf der einen Seite der exzentrische und analytisch begabte Detektiv und auf der anderen Seite der geniale und moralisch verwerfliche Verbrecher etabliert. Bei den übrigen Charakteren handelt es sich überwiegend um Opfer und Involvierte. Schließlich sei

¹² Das gilt auch für Donnes körperliche Gestalt, die als "exceptionally tall and thin [...] with [...] a long, narrow face, gaunt cheeks, a narrow chin" (WW 124) beschrieben wird.

¹³ Im Roman wird Sartorius' Verhältnis zu Donne als "like his shadow, his opposite" (WW 137) charakterisiert.

noch auf die Besonderheit des Schauplatzes des Verbrechens hingewiesen: Durch die Wahl eines besonderen und isolierten Ortes wie dem Wasserreservoir wird ein Gegenpol zur Außenwelt erschaffen, der einerseits dem Geschehen eine geheimnisvolle Atmosphäre verleiht, andererseits aber auch die Untat mit einer Aura des Bösen umgibt, welches vor der übrigen Gemeinschaft verborgen und von ihr isoliert erscheint (vgl. Cawelti 1976: 80-98).

Zu den Elementen der *Gothic novel*, die in den Roman eingeflossen sind, zählen u.a. die 'Untoten' in Gestalt geisterhafter alter Männer, denen das Blut eingesperrter Kinder als Quelle ewigen Lebens dient¹⁴; Sartorius, der in Anlehnung an Mary Shelleys *Frankenstein* Tote zum Leben erweckt; ein Friedhof, auf dem Martin Pemberton nach der Leiche seines Vaters sucht und stattdessen eine Kinderleiche exhumiert; schloss- oder burgähnliche Gebäude wie Ravenwood, das "Home for Little Wanderers" mit seinem Kellerverlies und Gefangenen und das auf einer Insel untergebrachte "Asylum for the Criminally Insane", in dessen Katakomben Sartorius ein gewaltsames Ende findet; und schließlich das Wasserwerk selbst, welches geheime Räume für Sartorius' Experimente beherbergt und dessen dunkles Geheimnis sich dem Erzähler bereits in der grotesken Bauweise ankündigt (WW 86-87).

Während *The Waterworks* durch die Verwendung genretypischer Elemente vorgibt, eine klassische Detektivgeschichte zu sein, dekonstruiert der Roman in Wirklichkeit die Formel Punkt für Punkt und nimmt so ein "postmodern framing of the genre" (Diemert: 354) vor. Die wohl auffälligste Abweichung vom konventionellen Muster bildet die ausdrückliche Einbeziehung des gesellschaftlichen Kontextes. Der Detektivroman des neunzehnten Jahrhunderts porträtiert die begangene Tat stets als individuell motiviert und stellt somit die Legitimität der bestehenden Ordnung nicht in Frage. Eine unterhaltsame Präsentation des Falls in Gestalt eines Rätsels nimmt dem Verbrechen trotz aller moralischen und sozialen Aspekte sein verstörendes Potential. Auf diese Weise ist ein Ausleben unterdrückter Phantasien ohne Implikationen von Schuld möglich (Cawelti 1976: 104-105). Doctorow hingegen beleuchtet in *The Waterworks* bewusst die gesellschaftlichen und politischen Hintergründe des zu ermittelnden Falls durch die Verwendung des im übrigen historisch verbürgten Korruptionsskandals um den sogenannten Tweed-Ring¹⁵ als übergeordnete Ebene. Das zu lösende Rätsel tritt

¹⁴ Hier deutet sich das Dracula-Motiv an.

¹⁵ William Marcy Tweed war ein führender Politiker der Demokratischen Partei in New York um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, der mit einer Gruppe einflussreicher Vertrauter bis zu seiner Verhaftung im Jahre 1871 die Finanzen der Stadt kontrollierte und sich durch die Vergabe von Aufträgen und Stellen persönlich bereicherte. Des Weiteren wurden ihm Wahlmanipulationen, Bestechung und die Einschüchterung von Kritikern vorgeworfen. Einen tieferen Einblick in den Korruptionsskandal und seinen historischen und politischen Kontext bieten Kenneth D. Ackerman, *Boss Tweed: The Rise and Fall of the Corrupt Politician Who Conceived the Soul of New York*, New York (Carroll & Graf Publishers: 2006) und Seymour J. Mandelbaum, *Boss Tweed's New York*, New York (John Wiley & Sons: 1965).

angesichts immer weitreichenderer Enthüllungen nach und nach zurück und der anfängliche Fokus auf die Unterhaltsamkeit der Suche verlagert sich entsprechend.

Was die Ermittlungen anbelangt, so unterscheidet sich Edmund Donne in seinen Methoden und seiner Denkweise signifikant von den literarischen Detektivfiguren des neunzehnten Jahrhunderts. Deren analytisches und 'eindimensionales' Vorgehen erscheint in Anbetracht der Verworrenheit und Komplexität des vorliegenden Falls¹⁶ als von wenig Nutzen, denn, so der Erzähler, "linear thinking would not find them [Martin Pemberton and his kidnappers]" (WW 166). Die Lösung verbirgt sich vielmehr in einer parallelen Untersuchung aller verfügbaren Informationen. In Anlehnung an die einzelnen Spalten einer Zeitung bemerkt McIlvaine diesbezüglich: "[...] no meaning was possible from any one column without the sense of all of them in ... simultaneous descent" (WW 165; vgl. Diemert: 359-360). Tatsächlich erscheinen Donnes Nachforschungen zumeist weder linear noch nachvollziehbar. Wie bereits sein Name andeutet, verfügt der Detektiv bereits im Voraus über das nötige Wissen, sodass seine Ermittlungen lediglich dazu dienen, seine Vermutungen zu bestätigen (WW 94, 160). Der Erzähler rätselt vergeblich über Quellen und Vorgehensweise¹⁷ des Kriminalisten, "the conjunctions of which Edmund Donne was capable. What information did he depend on? I can never know" (WW 224; vgl. Diemert: 360-361).

Während die Detektivgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts sich auf die Aufklärung des begangenen Verbrechens konzentriert und dabei nachvollziehbare Erklärungen liefert, thematisiert *The Waterworks* die durch den Kriminalfall aufgeworfenen ethischen Fragen und deren Auswirkungen auf die Psyche des Erzählers. Die aufgedeckte Verschwörung, "this unholy matter" (WW 310), welche für McIlvaine "a more fathomless threat [...] than to Christianity" (WW 330) darstellt, erschüttert ihn tief in seinem Glauben und stellt ihn vor einen "spiritual test" (WW 266). Entsprechend ist die Erzählung von dunklen Vorahnungen und Visionen (WW 14, 86, 87, 266, 304) sowie eschatologischen Vorstellungen (WW 91, 229-230) durchzogen, die McIlvaines Vorhaben einer objektiven und rationalen Berichterstattung untergraben (vgl. III., Kap. 2.3.2, S. 78-86). Zwar werden *mystery* und *romance plot* vordergründig formelgerecht gelöst, doch ergibt sich auf einer zweiten Ebene eine "metaphysical detective story in which the larger mystery prevails" (Diemert: 367). Entsprechend erweist sich bereits das erste Zusammentreffen des Erzählers mit Edmund Donne, der diesen bereits zu erwarten scheint, als "almost mysterious" (WW 129). Des Weiteren sind die mit

¹⁶ Die anfängliche Suche nach Martin Pemberton, der wiederum auf der Spur seines totgeglaubten Vaters ist, weitet sich zu einer "story of multiple quests for missing persons" (Diemert: 353) aus, wobei die Lösung eines Falls die Aufdeckung weiterer Verbrechen nach sich zieht.

¹⁷ Beispielsweise lassen sich die Resultate von Donnes Verhörmethoden nicht auf rationale Art erklären (Diemert: 361; Solotaroff: 140).

dem Fall zusammenhängenden Ereignisse, die sich als “secret story” in der “newsprint world” verbergen (WW 224), geprägt von der unsichtbaren und unheimlichen Allgegenwart von Sartorius (WW 135). Während der Wissenschaftler als Person bis zuletzt ein “phantom” (WW 164) bleibt und sich zu McIlvaines großer Enttäuschung seiner Verantwortung zu entziehen vermag, zeigt sich der Erzähler von dessen Ideen zum Status von Wissenschaft, Ethik und Gott, welche die moderne Zivilisation in Frage stellen, überwältigt und benommen. Da eine mit der Hoffnung auf “moral enlightenment” (WW 327) für sich und seine Mitmenschen verknüpfte schriftliche Aufarbeitung der Episode scheitert, bleiben die Geschehnisse für McIlvaine unbewältigt und plagen ihn für sein restliches Leben (WW 304; näher dazu unter III., Kap. 2.3.2, S. 80-83). Er bleibt letztendlich allein und von der Gesellschaft isoliert und entfremdet, worüber auch die am Ende des Romans stattfindende und auf ein vermeidliches *happy ending* hinweisende Doppelhochzeit nicht hinwegtäuschen kann. Aus oben genannten Gründen kann *The Waterworks* als eine Variante der postmodernen *anti-detective novel* angesehen werden, deren wesentliche Merkmale Stefano Tani wie folgt definiert:

The crime is seen as a conspiracy by a secret organisation ruling and perverting society; the investigation is experienced by the detective as an existential quest [...].
(Tani: 43)

Anders als die traditionelle Detektivgeschichte weist *The Waterworks* keine klar abgrenzbaren moralischen Kategorien auf. Doctorows Roman kennzeichnet vielmehr eine “elusiveness of [...] villains” (WW 295), denn, so der Erzähler, “[t]his is a story of invisible men, dead men or men indeterminately alive [...] ... powerful, absent men” (WW 295-296). Entsprechend stellt die “league of old gentlemen” (WW 264) einerseits eine Gruppe parasitärer ‘Vampire’ dar; andererseits bilden die totgeglaubten Alten jedoch nur passive und willenslose Versuchsobjekte in den Händen von Sartorius. Martin Pemberton beklagt in diesem Zusammenhang den Verlust des “criminal cunning” (WW 276) seines ‘scheintoten’ Vaters und wünscht ihm sich “restored in all his force” (WW 261). Als skrupelloses und tyrannisches Familienoberhaupt hat ihm dieser stets als Gegenpol zur Ausrichtung seines ethischen Wertesystems gedient. Mit der Reduzierung der Gestalt des Alten zu einer leeren Hülle gerät Martins moralisches Universum ins Wanken. Das wird insbesondere angesichts seiner Bewunderung für Sartorius sichtbar, die seine moralische Integrität in Frage stellt. Ähnliches gilt für McIlvaine und andere Charaktere, die sich für die Ideen des Wissenschaftlers empfänglich zeigen. Sartorius selbst, dessen Präsenz für einen Großteil des Romans lediglich als dunkler Schatten über der Stadt spürbar ist, erweist sich bei seiner Festnahme als höflich, aufgeschlossen und kooperativ. Nach Anzeichen von Reue sucht man bei ihm allerdings vergeblich, denn sein Selbstverständnis als Naturwissenschaftler ist so absolut, dass er die ethischen Normen der

Gesellschaft nicht anerkennt. Die oben stehenden Beobachtungen führen McIlvaine die Vergeblichkeit seines Unterfangens vor Augen, das ‘Böse’ greifbar zu machen. Diesbezügliche Anstrengungen können nicht zu einer allgemeinen Verbesserung des ethischen Urteilsvermögens beitragen, sondern erschaffen allenfalls ein Klima der Selbstgerechtigkeit, in dem die moralischen Unzulänglichkeiten der Gemeinschaft auf einzelne auserwählte Mitglieder übertragen werden (WW 327; näher dazu unter III., Kap. 2.3.2, S. 80-82).

Mit seiner Dekonstruktion des klassischen Detektivromans macht Doctorow auf die Beschränkungen und Gefahren des Genres aufmerksam. Im Kontrast zu der simplifizierten und klar strukturierten Welt der traditionellen *detective story* betont *The Waterworks* die Ambiguitäten, Ungewissheiten und Unvollkommenheiten des Lebens. Darüber hinaus wird die in konventionellen Geschichtsvorstellungen verhaftete Idee der Vergangenheit als einfachere, geordnetere und ‘unschuldigere’ Zeit verworfen. McIlvaine präsentiert das New York des Jahres 1871 als “more creative, more deadly, more of a genius society than it is now” (WW 20). Viele Kritiker sehen in den in dem Roman aufgeworfenen Themen Bezüge zur Gegenwart. So lassen sich die Machenschaften des Tweed-Rings als Allegorie auf den ungezügelten Kapitalismus der Reagan-Ära deuten (Tokarczyk 2000: 151; Wutz: 178; Wilentz: 562). Die wissenschaftlichen Experimente von Sartorius hingegen warnen einerseits vor den Folgen eines Zwei-Klassen-Gesundheitssystems, in dem die Lebenserwartung von dem Vermögen des Patienten bestimmt wird, und weisen zum anderen auf die Gefahren eines wissenschaftlichen Fortschritts hin, der von allen ethischen Bedenken und Restriktionen befreit ist (Wutz: 178; Tsimpouki: 183; Wilhelmus: 149).

1.3 (*Crime*) *Business as usual*: Die Dekonstruktion des Gangstergenres in *Billy Bathgate*

In den 1989 fertiggestellten Roman *Billy Bathgate* wendet sich Doctorow dem Gangstergenre zu, um, wie er sagt, die “culture of gangsterism” in den Vereinigten Staaten zu beleuchten, jene “mythic dimension in which we place gangsters and the meaning of them generally for us” (Doctorow in Freitag: 46). Das Genre, welches sich in zahllosen Romanen und Filmen manifestiert und seit seiner Entstehung in den 1930er Jahren relativ unverändert geblieben ist (Haas: 73), weist insofern ähnliche Grundzüge wie der traditionelle Western auf, als in beiden

Gattungen “die Grundlagen der [amerikanischen] Gesellschaft auf eine einfache, verdichtete Formel gebracht werden“ (Seeßlen: 100). Hier wie dort bilden prägende Perioden der nationalen Vergangenheit – die Besiedlung des Westens auf der einen und die Entstehung städtischer Industrielandschaften im Norden und Osten auf der anderen Seite – den Hintergrund für die jeweilige Handlung. Und analog zu der rauen und unbarmherzigen Natur des Westens liefert der feindselige urbane ‘Asphalt-Dschungel’ des Nordostens die Kulisse für einen Überlebenskampf, in dessen Verlauf die Gangster sich als “Pioniere in den Slums der Großstädte” erweisen, “die eine wenn auch harte Ordnung in das Chaos des ‘natürlichen’ Elends” bringen. Sie verkörpern “die Zivilisation, die eines Tages auch die Wildnis der berstenden Gettos besiegen würde” (Seeßlen: 100). In diesem Zusammenhang ersetzt im Gangstergenre das *business* die Natur als schicksalsbestimmende Kraft (Seeßlen: 100-101, 111). Und schließlich werden ähnlich dem *cowboy hero* des Western auch Gangster mit heldenhaften Zügen ausgestattet, wobei traditionelle Cowboy-Tugenden wie Fairness und Ritterlichkeit für das zumeist urbane, jugendliche Publikum abgewandelt worden sind (Seeßlen: 101).

Anders als der traditionelle Detektivroman konzentriert sich das Gangstergenre nicht auf die Aufklärung, sondern auf die Durchführung des Verbrechens, wobei dem Publikum die Sicht- und Lebensweise des Gangsters nahegebracht wird. Diese Welt erweist sich als eine mythisch stilisierte, in der Ideale wie Freiheit und Freundschaft sowie positive Seiten des *business* wie “ease and excitement” (Lupsha: 147) überhöht und verzerrt dargestellt werden. Angesichts der Korruption und Unfähigkeit der staatlichen Organe nimmt der Protagonist die Züge eines romantischen Helden an. In seinem Niedergang wird der romantische zum tragischen Helden, dessen Verbrechen als Rebellion gegen Korruption und Misswirtschaft erscheinen. Nicht selten betreibt das Gangstergenre die Fiktionalisierung wirklicher Gangsterkarrieren. Die jeweilige Biographie wird dabei gewöhnlicherweise in das Muster des klassischen Dramas gepresst. So gelingt dem Protagonisten zunächst der Aufstieg aus der Armut des Gettos zu Macht und Reichtum, bis seine grenzenlosen Ambitionen ihm letztendlich zum Verhängnis werden und seinen Niedergang einleiten (Cawelti 1976: 60-61; Seeßlen: 100).¹⁸

Die mythische Verklärung des Gangstertums in der amerikanischen Kultur rührt einerseits von dessen Potential her, als Projektionsfläche für Phantasien von Macht und Reichtum und somit als radikalere und letztendlich realistischere Variante des *American Dream of Success* dienen zu können. Zum anderen stellt das organisierte Verbrechen ein (wenn auch verzerrtes) Spiegelbild der kapitalistischen Gesellschaft dar, da es sowohl deren marktwirtschaftliche Prinzipien, zu denen Gewinnstreben, Wettbewerb, Eigenverantwortung und Sozialdar-

¹⁸ Ein Beispiel hierfür stellt Al Capone dar, der in zahlreichen fiktiven Varianten zu einer Robin-Hood-Figur im Kampf gegen eine korrupte Gesellschaft stilisiert wurde. S. Cawelti 1976: 59-60.

winismus zählen, als auch deren Ideale wie Freiheit, Unabhängigkeit und Individualismus verkörpert (Seeßlen: 63-67, 74-78; Lupsha: 144-145).

Eine Reihe von Elementen der traditionellen Gangsterformel haben Eingang in *Billy Bathgate* gefunden. Zunächst einmal greift Doctorow mit seiner Figur des Arthur Flegenheimer alias Dutch Schultz auf den gleichnamigen legendären Gangsterboss des New Yorks der 1930er Jahre zurück. Lebensdaten, Erscheinungsbild, Geschäftspraktiken und Todesumstände des Dutchman und seiner Hauptgefolgsleute entsprechen dabei weitgehend den historischen Tatsachen (Henry: 34; Kazin: 113). Der Roman zeigt zudem die stereotypischen Aktivitäten der Schultz-Gang wie Alkoholvertrieb, Schutzgelderpressung, Bestechung und Manipulation von Pferderennen und beschreibt genretypische Gewaltakte, darunter der berühmte *barbershop murder* und die ‘Versenkung’ von Bo Weinberg. *Billy Bathgate* betreibt jedoch keinesfalls eine Glorifizierung des organisierten Verbrechens, sondern bedient sich charakteristischer Genrekonventionen, um diese zu überschreiten und so einen Blick hinter den Mythos Dutch Schultz und des Gangstertums im Allgemeinen zu werfen, wobei die Diskrepanz zwischen populärer Vorstellung und historischer Realität aufgezeigt wird. Die Aufspaltung der Genre Grenzen bietet ferner die Gelegenheit, Fragen nach den gesellschaftlichen Implikationen des organisierten Verbrechens zu stellen.

Beim Lesen von *Billy Bathgate* fällt auf, dass der Roman nicht der Struktur der klassischen Gangstergeschichte folgt, sondern sich auf die Phase des Niedergangs der Dutch-Schultz-Gang konzentriert. Anstelle spektakulärer Aktionen steht vielmehr der routinemäßige ‘Geschäftsalltag’ der Bande im Vordergrund. Der Mythos vom Gangster als unabhängiger und schillernder Außenseiter wird so auf die Ebene der Realität zurückgeführt.¹⁹ Da das Genre seinen Ursprung im Journalismus hat (Seeßlen: 102), verwundert es nicht, dass das überhöhte Bild des Gangsters letztendlich ein Medienprodukt ist. Doctorow trägt diesem Umstand Rechnung, indem er zum einem – ähnlich wie in *Ragtime* – Fakten und Fiktion vermischt, um die Authentizität des medienfabrizierten Image des Gangsters zu untergraben. Entsprechend wird Billys fiktive Lebensgeschichte durch ihre Einbettung in einen Kontext von historischen Ereignissen und Personen mit einem authentischen Anstrich versehen und somit gegenüber den realen Elementen im Roman aufgewertet (Morgen: 543-544, 554-556). Zum anderen deckt Billys Doppelperspektive als Insider und Zeitungsleser die mangelnde Übereinstimmung zwischen empirischer Wirklichkeit und öffentlicher Darstellung auf. Denn während die Presse sich auf medienwirksame Gewaltverbrechen konzentriert (BB 103-104) und den Dutchman zu einer *celebrity* stilisiert (BB 256-257), weisen die Zeitungsberichte erhebliche

¹⁹ Im Roman heißt es diesbezüglich: “When crime was working as it was supposed to it was very dull. Very lucrative and very dull” (BB 58).

Diskrepanzen zwischen der Privatperson Arthur Flegenheimer und der Medienfigur Dutch Schultz auf (BB 48-49) und bergen für Billy keine verwertbaren Informationen (BB 49, 282).

Die mythische Überhöhung des Gangstertums durch die Medien kann letztendlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei dem Phänomen – wie bereits angesprochen – um ein Abbild des kapitalistischen Systems handelt. *Billy Bathgate* thematisiert diesbezüglich die enge Symbiose zwischen organisiertem Verbrechen und bürgerlicher Gesellschaft. Dieser Sachverhalt wird insbesondere durch den Begriff des *business* bzw. *enterprise* veranschaulicht, dem im Roman eine zentrale Bedeutung zukommt. So erscheinen die kriminellen Machenschaften der Schultz-Gang, die von einem als Hauptquartier dienenden Büro aus gesteuert werden, angesichts ihrer Professionalität und Banalität als normale geschäftliche Aktivitäten. Und auch hinsichtlich ihrer Strukturierung ähnelt die Organisation weniger einer kriminellen Bande als einem kapitalistischen Wirtschaftsunternehmen mit entsprechenden Positionen wie Geschäftsführer, Finanzleiter, Anwalt, Fahrer, Sicherheitsdienst, Lehrling usw. Ähnlich äußert sich Dutch Schultz selbst. Wenn er Billy den Wesenskern des *crime business* erläutert, könnte er sich ebenso gut auf ein beliebiges legitimes Geschäftsfeld beziehen. Der Erzähler erinnert sich:

He told me the crime business like any other needs the constant attention of the owner to keep it going, because nobody cares about the business like the owner and it's his burden to keep the profits flowing, to keep everyone on their toes, and most of all to keep the business growing, because as he explained it to me an enterprise can't maintain itself today just by repeating what it did yesterday, if it doesn't grow it dries up, [...] to say nothing of the special nature of his particular enterprise, a very complex enterprise not only of supply and demand but of subtle executive details and diplomatic skills, [...] you had to be a public presence in criminal enterprise or it would get away from you, and whatever you built up could be taken away from you, in fact the better you were, the more successful you were, the surer the fuckers would try to take it away from you, and by that he didn't only mean the law he meant the competition, this was a highly competitive field that did not attract gentlemen, and if they found a weakness in the armor, they went after it [...]. (BB 65)

Passagen wie diese verdeutlichen, dass es sich bei professionellen kriminellen Vereinigungen wie der Dutch-Schultz-Bande im Kern um ein den Gesetzmäßigkeiten des Marktes gehorchendes Handels- und Dienstleistungsunternehmen handelt. Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass Gewaltverbrechen in der organisierten Kriminalität – entgegen dem, was Medienberichte oftmals suggerieren – eher die Ausnahme bilden und einzig der Verteidigung von Geschäftsinteressen dienen (Seeßlen: 76). Der Roman trägt dem Rechnung, indem er die Aufmerksamkeit von Gewalttaten weg auf die unternehmerische Routine der Gang richtet. Ein unvorhergesehener Todesfall wie der Mord an dem “fire inspector” wird gar von Irving und Berman als “unnecessary” bedauert, denn “the guy was not in the business” (BB 83). Zu diesem Erscheinungsbild passt es, dass Schultz nicht etwa wegen Mordes, sondern wegen

eines eher banalen Verbrechens, nämlich der Steuerhinterziehung, angeklagt wird. Die feste Verwurzelung des Gangstertums in der kapitalistischen Gesellschaft lässt sich ferner an den bürgerlichen Existenzen der Bandenmitglieder ablesen, “all married men [...] [with] families to support” (BB 204). Während Flegenheimer und seine Gefolgsleute Zuflucht in einer kleinbürgerlichen Idylle suchen, finden sich zahlreiche nach außen hin unbescholtene und ehrenwerte Bürger aller gesellschaftlichen Schichten auf der Gehaltsliste der Gang wieder.

Die Evolution des organisierten Verbrechens analog und in enger Beziehung zum legitimen Unternehmertum wird im Konflikt zwischen dem Dutchman und Otto Berman widergespiegelt, wobei der ‘Boss’ das veraltete Geschäftssystem, “capitalism’s past: social Darwinism”, und sein ‘Manager’ das Modell der Zukunft, “capitalism’s future: the managerial revolution” repräsentiert (Leonard: 117). Während das Festhalten von Dutch Schultz am alten System den Untergang der Organisation besiegelt, symbolisiert Billys Werdegang die Umorientierung und Weiterentwicklung mafiöser Gruppen nach dem Ende der Prohibition. Bermans Rat folgend²⁰ vollzieht Billy mit Hilfe des geborgenen Vermögens der Gang eine nach außen hin bürgerliche Karriere. Sein Sprung an die Spitze eines “corporate enterprise” (BB 319) verweist auf neue und subtilere Formen des Gangstertums in den USA ab der Mitte der 1930er Jahre sowie dessen enge Verflechtung mit der legitimen Geschäftswelt (Morgen: 550-551; Baba: 44; Henry: 39; McDonald: 184).²¹

Die verschwimmende Grenze zwischen bürgerlicher und krimineller Sphäre wird auch durch Billys ambivalente Persönlichkeit offenbar. Während der Junge äußerlich als harmloses “good-luck kid” (BB 57) der Gang erscheint, wird er innerlich von seinen kriminellen Ambitionen angetrieben. So sagt er über sich selbst, während er Flegenheimers musterhaften Adop-

²⁰ An entsprechender Stelle heißt es: “Mr. Berman told me the business is changing. That they will need smart quiet people with good manners who have been to school” (BB 316-317). Berman erläutert Billy die kommenden Herausforderungen des *business* folgendermaßen: “Of course [...] the times change and looking at you I see what’s in the cards, you’re the upcoming generation and it’s possible what is required of you will be different, you would need different skills. It is possible everything will be smooth and streamlined, people will work things out quietly, with not so much fire in the streets. We will need fewer Lulus. And if that comes to pass you may not ever have to kill no one” (BB 143).

²¹ Bezüglich seiner Ambitionen und Schritte nach dem gewaltsamen Ende der Gang macht Billy folgende Andeutungen: “I knew enough of gang rule that as it accommodated itself to change, priorities shifted, problems were redefined, and there arose new issues of criminally urgent importance. So it would have been possible right then to go upcountry in safety. But I was in now rush. Only I knew what I knew. And something like a revelation had come to me through my school lessons: I was living in even greater circles of gangsterdom than I had dreamed, latitudes and longitudes of gangsterdom. The truth of this was to be borne out in a few years when the Second World War began, but in the meantime I was inspired to excel at my studies as I had at marksmanship and betrayal, and so made the leap to Townsend Harris High School in Manhattan [...] and then the even higher leap to an Ivy League college I would be wise not to name, where I paid my own tuition in reasonably meted-out cash installments and from which I was eventually graduated with honors and an officers’ training commission as a second lieutenant in the United States Army” (BB 320). Auch wenn er zu seiner gegenwärtigen Position keine Angaben macht, kann aus folgender Aussage zumindest auf eine gewisse Verbindung zum organisierten Verbrechen geschlossen werden: “Who I am [...] and what I do, and whether I am in the criminal trades or not, and where and how I live must remain my secret because I have a certain renown” (BB 321).

tivsohn spielt: “I could be a Bible student, and I could shoot a gun. Whatever they had asked me to do I had done it” (BB 187). Dieser Konflikt überträgt sich auf die Leser, die zwischen zwei verschiedenen Lesarten wählen können. Einerseits lädt der Roman dazu ein, die populäre Faszination des Gangstertums aus sicherer Entfernung auszuleben und Billys Geschichte als “story of a boy’s adventures” (BB 321) abzutun. Auf einer zweiten Rezeptionsebene – und hier liegt Doctorows Verdienst – nutzt *Billy Bathgate* ebendiese Attraktivität des Genres, um dem Lesepublikum mittels einer ironischen Verkehrung der *crime-doesn’t-pay-formula* die feste Verwurzelung der Gangstermentalität im amerikanischen Wertesystem vor Augen zu führen.

2. Mythos und Geschichte

Obwohl die Begriffe 'Mythos' und 'Geschichte' zwei entgegengesetzte Konzepte darstellen, kann Geschichte, oder genauer gesagt, die *Vorstellung* von Vergangenheit, unter bestimmten, noch zu erläuternden Umständen als Mythos fungieren. Die Ursachen hierfür liegen in der Natur der traditionellen Geschichtsschreibung begründet. So können bei der Darstellung von Geschichte durch Auswahl und Interpretation von historischem Material mythische Inhalte transportiert werden. Darüber hinaus kann auch die Art der Präsentation von Vergangenheit Ausdruck eines mythischen Bewusstseins sein. Nachfolgend sollen die Hauptkritikpunkte bezüglich jener mythischen Tendenzen in der offiziellen Historiographie dargelegt und die literarische Umsetzung dieser Kritik in Doctorows Romanen aufgezeigt werden.

2.1 Das Verhältnis der beiden Begriffe zueinander

Der dem Mythos innewohnende Bewusstseinszustand spiegelt sich in einer archaischen Denkweise wider. Er steht somit im Gegensatz zu einem mit dem Begriff 'Logos' umschriebenen aufgeklärten Denken. Mit der Bewusstseinsentwicklung von einer magisch-kollektiven hin zu einer empirisch-autonomen Welterfahrung änderte sich auch der Blickwinkel, unter dem die individuelle menschliche Existenz im Kontext von gesellschaftlichen Veränderungsprozessen gesehen wurde. Das mythische Bewusstsein zeichnet sich durch jene bereits erwähnte Regressivität aus, d.h. es ignoriert Zeitfortgang und Veränderung. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden als vereinigt oder zumindest eng verknüpft betrachtet, wobei die Vergangenheit oftmals einen Idealtyp darstellt. Anstatt die Bewältigung oder gegebenenfalls eine Veränderung der sozialen Wirklichkeit anzustreben, beschränkt sich das mythische Bewusstsein auf eine gewisse Passivität, indem es die Welt als von ewig gleichen Grundsätzen beherrscht sieht. Geschichte wird daher als zyklisch verstanden. Das historische Bewusstsein, welches sich ab der Renaissance zu entwickeln begann, begreift die menschliche Entwicklung demgegenüber als richtungsbestimmten, zur Überwindung und Verbesserung der bestehenden Verhältnisse hinführenden Prozess, an dem das Individuum aktiv partizipiert, anstatt sich übergeordneten Mächten ausgesetzt zu sehen (Heuermann: 57-59).

Trotz dieser Entgegensetzung hat das mythische Bewusstsein bis heute überdauert. Beide Denkweisen koexistieren also und sind zum Teil eng miteinander verflochten. Eine Verbindung zwischen Geschichte und Mythos macht sich überall dort bemerkbar, wo Widerwille gegen Veränderungen oder der Wunsch nach Rückkehr in vergangene Zeiten zum Ausdruck kommt, also in religiösen Überzeugungen und gesellschaftlichen Konventionen. Ein mythisches Bewusstsein manifestiert sich aber auch in einer Neigung, geschichtlichen Ereignissen einen Sinn zu verleihen, der jenseits aller historischen Erfahrung liegt. Hierbei offenbart sich der Unwille bzw. die Unfähigkeit des kollektiven Bewusstseins, komplexe historische Zusammenhänge als solche zu verstehen und sie stattdessen einfacher und sinnfälliger zu gestalten. Heuermann bezeichnet diesen Sachverhalt als einen „psychische[n] Drang zur Reduktion historischer Erfahrungsinhalte und –modalitäten auf das Modellhaft-Archetypische“ (Heuermann: 62). Im Mythos kann ein sinngebendes Ganzes leicht gefunden werden, was in der Geschichte schwierig oder gar unmöglich ist. Das bedeutet jedoch keinesfalls, dass historische Ereignisse oder Prozesse grundsätzlich als sinnlos erachtet werden müssen. Geschichte bietet vielmehr die Chance, das eigene Denken und Handeln zu kontrollieren und gegebenenfalls zu revidieren, vermag also den Impuls zu einem Lernprozess zu geben (Heuermann: 51-63, 205-212; s. auch Reinitz: 110-117).

2.2 Mythische Tendenzen in der traditionellen Historiographie

Eine enge Verflochtenheit von mythischem und historischem Bewusstsein kommt besonders da zum Ausdruck, wo sie gemeinhin am wenigsten vermutet wird: in der traditionellen Historiographie. Das betrifft sowohl Inhalt als auch Form und Methode der Vergangenheitsdarstellung. Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu besprechenden Romane Doctorows sind Ausdruck einer diesbezüglichen Kritik an der offiziellen Geschichtsschreibung. Vor einer entsprechenden Analyse sollen die Grundzüge dieser Kritik im Folgenden kurz skizziert werden

2.2.1 Inhalt

Die Tatsache, dass eine jede Geschichtsdarstellung von gegenwärtigen Bedürfnissen und Gegebenheiten ausgeht, kann als Hauptgrund für den Transport mythischer Inhalte durch die Historiographie verstanden werden. “[T]he past is what we decide to remember of it; it enjoys no existence apart from our consciousness of it”, formuliert es Hayden White in Anlehnung an Jean-Paul Satre, und er fährt fort:

The historical past, therefore, is, like our various personal pasts, at best a myth, justifying our gamble on a specific future, and at worst a lie, a retrospective rationalization of what we have in fact become through our choices. (White: 39)

Die gleiche Meinung vertritt auch Doctorow. Er beschreibt Geschichte als ein

battlefield [...] constantly being fought over because the past controls the present. History is the present. That’s why every generation writes it anew. But what most people think of as history is its end product, myth. (Doctorow in Plimpton: 127)

Der Grund für eine verzerrte Wahrnehmung der nationalen Vergangenheit liegt darin, dass Geschichtsschreibung stets von den Interessen des jeweils etablierten Systems bestimmt wird. Dies geschieht zum einem, um das eigene Handeln zu legitimieren und ihm den Anschein von Kontinuität zu verleihen. Zum anderen soll eine mehr oder weniger komplexe Gesellschaft geeinigt und auf bestimmte Grundwerte und Ziele hin ausgerichtet werden (vgl. Susman: 9-10). So wird beispielsweise heroischen Taten, politischen Begebenheiten oder kulturellen Leistungen eine geschichtsträchtige Wirkung unterstellt, sodass sie als maßgeblich für die Konstitution einer bestimmten Lebens- und Gesellschaftsform angesehen werden. Historiographie wird somit zum Instrument politischer und kultureller Selbstdarstellung. Heuermann spricht in diesem Zusammenhang von “Para-Geschichte”, einer “imaginative[n] Verarbeitung historischer *Ereignishaftigkeit* zur Begründung mythischer *Zuständigkeit*” (Heuermann: 56).

Hinsichtlich para-geschichtlicher Tendenzen bei der Darstellung nationaler Vergangenheit stellen die USA keine Ausnahme dar. Ganz im Gegenteil: Eine mythische Verklärung der eigenen Geschichte ist hier sogar besonders auffällig. Die Ursprünge eines derartigen Geschichtsbildes gehen auf die Gründungsphase der Republik zurück. Nach einem durchaus traumatischen Bruch mit der britischen Monarchie begann das, was Commager “the search for a usable past” nennt: der Prozess, eine Vergangenheit zu erschaffen, die der jungen Republik Identität und Eigenständigkeit verleihen sollte (Commager: 136-151). Eine dementsprechende Grundlinie, die bis heute in der nationalen Selbstdarstellung der USA zu finden ist, lässt sich

auf puritanische Einflüsse zurückführen. Die Puritaner Neuenglands, die sich zur dominierenden gesellschaftlichen Gruppe der Nation entwickelten, brachten ihre religiösen Überzeugungen in die amerikanische Politik und folgerichtig auch in die Historiographie ein. Es sind vor allem drei Punkte, welche in mehr oder weniger abgewandelter Form bis heute im kollektiven amerikanischen Bewusstsein verhaftet sind:

1. Die Vorstellung einer göttlichen Auserwähltheit als *God's chosen people*, die sich in einer säkularisierten Form auf alle Mitglieder der WASP-Gruppe übertrug und ihren Mitgliedern das Bewusstsein vermittelte, die einzig rechtmäßigen Bewohner des nordamerikanischen Kontinents zu sein. Ureinwohner und Afroamerikaner blieben von diesem Konzept ausgeschlossen.
2. Eng damit verbunden, die Vision der Neuen Welt als *promised land*, was ihre Eroberung und Besiedlung als gottgewollte Mission legitimierte und die spätere amerikanische Eroberungspolitik unter dem Begriff *Manifest Destiny* rechtfertigte.
3. Die Betrachtung von gesellschaftlichem sowie individuellem Fortschritt unter einem heilsgeschichtlichen Aspekt, also als Ausdruck göttlichen Segens. Eine solche Sichtweise ist bis heute in säkularisierter Gestalt in einem allgemeinen Fortschrittsglauben und Erfolgsdenken sichtbar.

Wie Sacvan Bercovitch überzeugend dargelegt hat, bilden diese drei Überzeugungen die Grundlage für nationale Identität und ideologischen Konsens der amerikanischen Bevölkerung (Bercovitch: 7-16, auch Susman: 9-12). Auch in der nationalen Geschichtsschreibung der USA haben sich diese Punkte niedergeschlagen. Sie finden ihre Artikulation darüber hinaus in den zentralen amerikanischen Mythen, die sich unter dem Begriff *American Dream* zusammenfassen lassen (s. dazu unter IV., Kap. 1, S. 129-132). Eine derartig providenzielle Sicht auf die eigene Vergangenheit weist auf die Existenz mythischer Glaubensinhalte im kollektiven Bewusstsein hin. Hinsichtlich der Übermittlung eines unter solchen Vorzeichen stehenden Vergangenheitsbildes kann daher durchaus von einem Geschichtsmythos gesprochen werden.

Um ihre identitätsstiftende und politisch legitimierende Wirkung beibehalten zu können, musste (und muss) die nationale Vergangenheitsdarstellung der USA ständig an gesellschaftliche Veränderungen angepasst werden. Insbesondere hinsichtlich der großen Einwanderungswellen gegen Ende des neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bedurfte es eines Vergangenheitsbildes "which contained an ample supply of easily grasped common denominators for a heterogeneous people". Aus diesem Grund wirkt der amerikanische Patriotismus für Außenstehende übersteigert und konstruiert, "more artificial, labored and

ostentatious than that of most Old World peoples” (Commager: 148), wie Henry Commager konstatiert. Die Hauptinstrumente zur Vermittlung eines mythisch verklärten Geschichtsbildes im Sinne einer nationalen Glorifizierung bilden seiner Ansicht nach die staatlichen Bildungseinrichtungen. Geschichtliches Schulwissen stellt oftmals die Grundlage für die individuelle Vergangenheitswahrnehmung dar. Traditionelle Lehrbücher zeichnen sich dabei zumeist durch eine verzerrte und WASP-zentrierte Wiedergabe der Vergangenheit aus, bei der der nationalen Selbstdarstellung abträgliche Tendenzen ausgeblendet werden.

Doctorow schließt sich dieser Meinung an, wenn er die Abwesenheit kultureller Diversität in den Schulbüchern beklagt:

[...] whole peoples who lived and died in this country [...] were seriously absent from our texts: black people, Indians, Chinese. (Doctorow 1983a: 23-24)

Darüber hinaus sieht er die Gefahr, dass eine Tradition von ideologisch motivierter Geschichtsschreibung zu einem krankhaft-übersteigerten Patriotismus führen kann, wie er es in *The Book Of Daniel* zum Ausdruck bringt. Dieses Buch thematisiert anhand der Rosenberg-Affäre das repressive politische Klima der McCarthy-Ära. Paul Isaacson, ein Julius Rosenberg²² nachempfunder Charakter, sieht darin seine Mitmenschen durch das in der Schule vermittelte Geschichtsbild auf einen ideologischen Konsens eingeschworen. Abweichende Überzeugungen wie die seinen werden als Bedrohung der gesellschaftlichen Grundwerte angesehen. Dies hat zur Folge, dass das staatlich-inszenierte Szenario einer kommunistischen Bedrohung von der Masse der amerikanischen Bevölkerung als überzeugend empfunden wird, wie er selbst zu spüren bekommt. Paul stellt den Zusammenhang zwischen dem Geschichtsunterricht seiner Schulzeit und seiner gegenwärtigen Situation wie folgt her:

All societies indoctrinate their children. The marvelous Mrs. Goldstein in total innocence taught us the glorious history of our brave westward expansion: our taming of the barbaric Indians, our brave stand at the Alamo, the mighty railroads winning the plains. Thus I must understand the nature of the conspiracy against me: it is mounted in full faith and righteousness by the students of Mrs. Goldstein. (BD 203)

E. L. Doctorow steht in der Tradition einer Kritik an der offiziellen Geschichtsschreibung, die ihren Ursprung im Historikerlager selbst hat. Den Kern einer solchen Kritik bildet die Forderung nach einem neuen, differenzierten Bild der amerikanischen Vergangenheit als Ersatz für “the old WASP-imposed and WASP-centered unity of American history” (Degler

²² Julius Rosenberg und seine Ehefrau Ethel wurden 1950 wegen Atomspionage für die Sowjetunion verurteilt und am 19. Juli 1953 in New York auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Der Fall rief aufgrund der unklaren Beweislage und der empfundenen Härte des Urteils (das Paar hinterließ zwei minderjährige Söhne) nationale und internationale Proteste hervor.

in Keil 1990: 14), wie es der Historiker Carl N. Degler formuliert.²³ Ihren Ausdruck findet eine solche Kritik in den hier zu besprechenden Romanen, die gewissermaßen literarische Gegenversionen zur traditionellen amerikanischen Historiographie darstellen.

2.2.2 Form und Methode

Para-geschichtliche Tendenzen finden in der Geschichtsschreibung nicht ausschließlich in bestimmten Inhalten ihren Ausdruck. Auch die Art und Weise der Präsentation von Vergangenheit trägt hierzu bei. Den Ausgangspunkt für eine diesbezügliche Kritik bildet die Beobachtung, dass die gewählte Diskursform der Historiographie, nämlich die der Prosaliteratur, eine inhärente Bedeutung in der Geschichte impliziert, oder wie es Doctorow ausdrückt: “[H]istory shares with fiction a mode of mediating the world for the purpose of introducing meaning [...]” (Doctorow 1983a: 24). Demzufolge bildet bereits die narrative Form von Geschichtsdarstellung den Grundstein für eine Sichtweise, die in der Vergangenheit ein universal sinngebendes Ganzes sucht. Für den polnischen Philosophen Leszek Kolakowski ähnelt Historiographie *per se* dann einem Mythos, wenn sie über die wertungsneutrale Schilderung von vergangenen Ereignissen und Prozessen hinausgeht und stattdessen in ihnen eine Illusion von seinsimmanenter Ordnung und Sinn sieht (Kolakowski: 47-48).

Einer der Hauptkritiker von Form und Methode traditioneller Geschichtsschreibung ist der Historiker Hayden White. Für ihn verweist bereits der chronologische Rahmen, in dem historische Ereignisse präsentiert werden, auf eine inhärente Bedeutung (White: 44). Durch Auswahl und Anordnung der Begebenheiten würden Historiographien auf ein zuvor festgelegtes Resultat hin konzipiert und darüber hinaus der Eindruck erweckt, Geschichte verlaufe strikt linear-progressiv. Einen weiteren Kritikpunkt Whites stellt die von Historikern verwendete “pre-generic plot-structure” dar. Er argumentiert, dass bestimmte Literaturformen wie die Tragödie, die Komödie oder die Satire aufgrund der Art und Weise der Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gegenstand eine Interpretation bereits vorweg nehmen (White: 61-62). Mit Skepsis werden von White auch die Fakten betrachtet, auf die sich Historiker gemeinhin berufen, um ihren Darstellungen einen höheren Grad von Objektivität zu verleihen. Nach seiner Auffassung besteht der Fehler, den die Geschichtswissenschaftler hier begehen, darin,

²³ Für einen Überblick über diese Debatte s. Keil 1990: 12-20.

Fakten als gegeben oder gefunden anstatt als konstruiert zu sehen (White: 43). “The facts of history do not exist for any historian until he has created them”, erläutert der amerikanische Historiker Carl Becker diesen Sachverhalt (Becker in Doctorow 1983a: 24). Historische Daten dienen folglich dazu, je nach Selektion und Interpretation seitens des Autors, einer letztendlich subjektiven Version der historischen Realität den Anschein von Authentizität zu verleihen.

Doctorow bringt seine Kritik an der allgemeinen Faktengläubigkeit, wie er sie in seinem Aufsatz “False Documents” geäußert hat, wie folgt zum Ausdruck:

What is an historical fact? A spent shell? A bombed-out building? A pile of shoes? A victory parade? A long march? Once it has been suffered it maintains itself in the mind of witness or victim, and if it is to reach anyone else it is transmitted in words or on film and it becomes an image, which, with other images, constitutes a judgment [...] it is the cultural authority [...] that illuminates those facts so that they can be perceived. Facts are the images of history, just as images are the data of fiction. (Doctorow 1983a: 24)

Ein geschichtliches Ereignis kann somit durch das Hervorbringen immer neuer Daten einer ständigen Neuinterpretation unterworfen sein, wie der Rosenberg-Fall, den Doctorow in diesem Zusammenhang anführt, belegt. Hieraus leitet er eine Perspektive für die zeitgenössische Literatur ab: Da Historiographie, welche für sich den Anspruch auf Objektivität und Authentizität erhebt, lediglich literarische Strukturprinzipien imitiert, sollte die Aufgabe von Schriftstellern darin liegen, bessere “false documents” zu kreieren, nicht zuletzt, weil sie nicht den Zwängen bestimmter Institutionen unterworfen sind (Doctorow 1983a: 26-27). Doctorow hat in seinen Romanen nicht nur genau das getan; er hat darüber hinaus die hier beschriebenen Kritikpunkte an der traditionellen Geschichtsdarstellung literarisch umgesetzt, wie im Folgenden erläutert werden soll.

2.3 Doctorows Romane als Ausdruck einer revisionistischen Historiographie

Doctorows Kritik an bestimmten mythischen Tendenzen in der traditionellen amerikanischen Geschichtsschreibung hat sich in zweierlei Hinsicht in den hier zu behandelnden Romanen niedergeschlagen: zum einen in ihrer äußeren Konzeption bezüglich Auswahl und Darstellung von historischen Ereignissen, zum anderen im Hinblick auf die Geschichtswahrnehmung der Figuren, insbesondere der Erzähler, welche zugleich Historiographen *und* Protagonisten ihrer Geschichten sind.

2.3.1 Alternative Geschichtsversionen

E. L. Doctorows Blickwinkel auf die eigene nationale Vergangenheit unterscheidet sich oftmals signifikant von dem der traditionellen Historiographie der USA. Seine Romane betonen bewusst die Schattenseiten und Konflikte der amerikanischen Geschichte, die das kollektive Gedächtnis ignoriert oder unterdrückt. So thematisiert er u.a. die soziale Realität unterprivilegierter Bevölkerungsschichten, die sich oftmals aus ethnischen Minderheiten konstituieren, sowie die aus der Unzufriedenheit erwachsenden Arbeitskämpfe und die gewaltsame Reaktion von Unternehmen und Staat. Darüber hinaus setzt sich Doctorow vor allem in *Ragtime* und *The Book of Daniel* mit radikalen, gesellschaftlich marginalisierten und auf konkrete soziale Veränderungen drängenden Kräften auseinander. In einem Interview erläutert er sein Interesse an derartigen Phänomenen wie folgt:

[...] there is some kind of disposition [...] to propose that all our radicals (and we've had an astonishing number of them) and our labor leaders and our Wobblies and our anarchists and so on, have really been intimate members of the family – black sheep, as it were, whom no one likes to talk about [...] The hard questions and the difficulties - including the difficulty of communicating with people in a massive way – are the occupational hazards of the left in this country. It's much easier to terrify people and confirm them in their rigidity than to say – look, there are other ways we can do this. And I think that shows up in American history. The left, the radicals, have always been easily isolated and made objects of terror and have often been complicitors in their own destruction in some peculiar way. But what happens, sometimes, is that those proposals that the radical has made in one generation become the liberal or even the conservative dogma of the next. And so the very things the radicals were destroyed for come to pass. (Doctorow in Levine 1983a: 67-68)

Wenn Doctorow sich in seinen Romanen historischen Ereignissen wie der Rosenberg-Affäre, dem *Lawrence Mill Strike* von 1912, dem *Ludlow Massacre* von 1914 oder dem Generalstreik von 1919 in Seattle²⁴ widmet oder Galionsfiguren der *American Left* wie die Anarchistin Emma Goldman und den radikalen Gewerkschaftsfunktionär Bill Haywood zu Wort kommen lässt, dann bedeutet das nicht, das er sich als Sprachrohr der Linken versteht. Ihn interessiert vielmehr die tragische Dimension, von der die Geschichte dieser politischen Strömung in den Vereinigten Staaten gekennzeichnet ist. Ferner zeichnet ihn ein generelles Misstrauen gegenüber einfachen Lösungsvorschlägen aus. Dies bringt er vor allem in *The Book of Daniel* in seiner Kritik an den linken, insbesondere kommunistischen Kräften in den USA zum Ausdruck. Aber auch in *Ragtime* und *Loon Lake* wird seine Skepsis gegenüber den Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderungen deutlich.

In den an dieser Stelle näher untersuchten Romanen soll gezeigt werden, wie Doctorow auf sehr unterschiedliche Weise seine Kritik an der unzulänglichen und verzerrten Präsentation von Geschichte umsetzt. *Ragtime* und *The Book of Daniel* stehen beide in der Tradition des historischen Romans, heben sich jedoch zugleich radikal von der Gattung ab. *Ragtime* imitiert und parodiert die Arbeitsweise populärwissenschaftlicher Geschichtsbücher, um den Prozess der Geschichtsvermittlung kritisch zu hinterfragen. *The Book of Daniel* hingegen stellt eine alternative Variante des historischen Romans dar und offenbart Ansätze, die genannten Unzulänglichkeiten der traditionellen Historiographie zu adressieren und zu korrigieren. *World's Fair* schließlich beweist, dass auch ein subjektiver Blick auf die Vergangenheit einen wertvollen Beitrag zum geschichtlichen Gesamtbild leisten kann, insbesondere anhand der angedeuteten Methode der *oral history*. Insgesamt gesehen bilden diese drei Romane die konsequente Verwirklichung von Doctorows Anliegen, mythisch verklärte Geschichtsvorstellungen zu revidieren, oder wie er es formuliert, “to be irreverent to myth, to play with it, let in some light and air, to try to combust it back into history” (Doctorow in Plimpton: 33).

²⁴ Einen kurzen Überblick zum *Lawrence Mill Strike*, *Ludlow Massacre* und Seattle-Generalstreik bietet Zinn: 335-337, 346-349 bzw. 377-379. Doctorows Beschreibung dieser Ereignisse in *Ragtime* und *Loon Lake* entspricht weitgehend den historischen Tatsachen.

a) Geschichte als Konstrukt: *Ragtime*

In seinem 1975 erschienenen Roman *Ragtime* baut Doctorow bewusst auf dem nostalgisch-sentimentalen Bild seines Lesepublikums von der *Progressive Era* auf, um dieses auf der zweiten Rezeptionsebene als Geschichtsmythos zu entlarven. Die oben angesprochene soziale Realität geht dabei zunächst infolge der empfundenen Leichtigkeit und Geschwindigkeit des Erzähltones, des Bilderreichtums der einzelnen Szenen sowie der Präsentation von geschichtlichen Ereignissen in Form von "humoristischen Anekdoten" (Morgen: 314) unter. Für den Zweck der Dekonstruktion des traditionellen Geschichtsbildes der *Ragtime*-Ära imitiert Doctorow das Medium des populärwissenschaftlichen Geschichtsbuches. Beim Lesen des Romans kann so der Prozess der Geschichtsvermittlung unmittelbar nachvollzogen werden.

Auffällig an *Ragtime* ist zunächst einmal der distanzierte Erzählton, der auf eine gegenwärtige Perspektive hinweist. Formulierungen wie "At this time in history" (R 21), welche den Roman durchziehen (z.B. R 12, 28, 37, 140, 236), verleihen ihm den Anschein "pseudowissenschaftlicher Neutralität" (Morgen: 292). Verstärkt wird dieser Eindruck durch Verweise auf als authentisch ausgewiesene Quellen. Während der Schilderung der Arktisexpedition von Father etwa wird mehrfach auf das von ihm in diesem Zeitraum geführte Tagebuch verwiesen. Auch das Wissen um die letzte Lebensperiode von Younger Brother gründet sich, so versichert der Erzähler, auf dessen schriftliche Erinnerungen:

Our knowledge of this clandestine history comes to us by Younger Brother's own hand. He kept a diary from the day of his arrival in Harlem to the day of his death in Mexico a little more than a year later. (R 181)

Sogar intime Details aus dem Leben des Entfesselungskünstlers Harry Houdini, einer der vielen historischen Persönlichkeiten im Roman, wurden angeblich aus dessen Tagebuchaufzeichnungen rekonstruiert. Gerade eine der am wenigsten plausiblen Szenen in *Ragtime*, die Aufforderung des *little boy* an Houdini, den österreichisch-ungarischen Thronerben vor dessen späterer Ermordung zu warnen – bekanntlich ein Ereignis von weltpolitischer Dimension – basiert den Beteuerungen des Erzählers zufolge auf den Memoiren des berühmten Magiers:

We have the account of this odd event from the magician's private, unpublished papers. Harry Houdini's career in show business gave him to overstatement, so we must not relinquish our own judgment in considering his claim that it was the one genuine mystical experience of his life. Be that as it may, the family archives show a calling card from Mr Houdini dated just a week later. (R 233-234)

Hier wird ein weiterer Erzähltrick Doctorows deutlich: Indem sein Erzähler die absolute Gewissheit hinsichtlich der Objektivität seiner Ausführungen beständig anzweifelt, verleiht er ihnen eine höhere Glaubwürdigkeit (Morgen: 294-295).

Eine andere Strategie des Autors besteht darin, mehr oder weniger enge Verbindungen zwischen den von ihm verwendeten historischen Persönlichkeiten und den fiktiven Charakteren herzustellen, womit der Eindruck erweckt wird, auch letztere hätten tatsächlich existiert. So nimmt Father an einer Arktisexpedition des Polarforschers Robert Edwin Peary teil, Younger Brother unterhält eine Affäre mit dem Filmstar Evelyn Nesbit sowie eine freundschaftliche Beziehung zu der Anarchistin Emma Goldman und dem mexikanischen Revolutionsführer Emiliano Zapata, und Coalhouse Walker hält ein Treffen mit dem gemäßigten schwarzen Bürgerrechtler Booker T. Washington ab, um nur einige Beispiele zu nennen. Darüber hinaus werden die Figuren in historisch verbürgte Ereignisse verwickelt, wie beispielsweise Tateh, der am *Lawrence Mill Strike* von 1912 teilnimmt, oder Father, der beim Untergang der *Lusitania* den Tod findet. Zusätzliche Glaubhaftigkeit verleiht Doctorow seinen fiktiven Charakteren durch fingierte Medienberichte. Dies wird vor allem in der Figur von Coalhouse Walker deutlich. Dessen Rebellion gegen den ihm seitens der weißen Gesellschaft entgegengebrachten Rassismus mittels Terroranschlägen auf Feuerwehrröten gewinnt infolge ständiger Bezüge auf angebliche zeitgenössische Zeitungsberichte den Anschein von Authentizität. Der Erzähler verwendet in diesem Zusammenhang Wendungen wie “It was widely reported” (R 138), “an editor described the disaster as” (R 157), “The ‘World’ and the ‘Sun’ printed the text of Coalhouse’s letter” (R 163) oder “The story [...] made the front pages of every newspaper in the country” (R 165). Insgesamt ist hier von Morgen zuzustimmen, wenn dieser sagt, dass

die pseudo-wissenschaftliche Pose des Erzählers als Historiker bzw. Historiograph stets gerade dort erzähltechnisch besonders intensiviert wird, wo sie am wenigsten gerechtfertigt zu sein scheint, nämlich im Kontext der Handlung um Coalhouse Walker. (Morgen: 295)

So wie das Figurenensemble in *Ragtime* sowohl aus authentischen als auch aus fiktiven Personen besteht, stellen auch die geschilderten Ereignisse eine Mischung aus realen und erfundenen Episoden dar. Doctorows Strategie liegt darin begründet, sein Publikum mit Fakten zu ‘überfüttern’, bis eine klare Trennung zwischen wirklichen und imaginären Begebenheiten nicht mehr möglich ist. Der Autor erläutert seine Methode wie folgt:

It [*Ragtime*] defies facts [...] Give 'em all sorts of facts – made-up facts, distorted facts. I begin to think of *Ragtime* as fictive nonfiction. (Doctorow in Gussow: 11)

Der im Roman von Sigmund Freud gemachte Ausspruch “America is a mistake, a gigantic mistake” (R 36) beruht beispielsweise auf einer wahren Begebenheit (s. Freese 1991: 19), während der exklusive Geheimbund *The Pyramid*, den J. P. Morgan und Henry Ford gründen, eine Erfindung Doctorows ist, auch wenn es im Roman dazu heißt: “It endowed certain researches which persist to this day” (R 116). An dieser Stelle wird einmal mehr die Vorgehensweise des Autors deutlich: Er wertet das fiktive Element gegenüber dem historisch verifizierbaren Faktum auf, indem er es mit einem künstlich erzeugten Autoritätsanspruch versieht.

Mit der Bilderfülle, die Doctorow auf seine Leser einströmen lässt, ahmt er eine zentrales Prinzip der Geschichtsvermittlung nach. “[H]istory exists for most of us as set of images – the more remote in time, the fewer the images” (Zins 1979b: 3), erklärt Daniel Zins die Grundlage dieser Methode. Dieses “set of images” besteht aus den verschiedensten Elementen wie Ausschnitte aus Schulbüchern, Dokumente, Fotos, Zeitungsartikel etc. Derartige Quellen werden auch von dem anonymen Erzähler in *Ragtime* verwendet. Diese stellen sich jedoch bei näherer Betrachtung als unbrauchbare oder bereits weggeworfene Materialien heraus. Das Foto etwa, welches Peary als Beleg für die Bestimmung der genauen Lage des Nordpols anfertigen lässt, zeigt lediglich

five stubby figures wrapped in furs, the flag set in a paleocrystic peak behind them that might suggest a real physical Pole. Because of the light the faces are indistinguishable, seen only as black blanks framed by caribou fur. (R 67)

Die Aufnahme, welche die Versammlung der mächtigsten Wirtschaftsmagnaten des Landes dokumentieren soll, wird wie folgt beschrieben: “A photographer was summoned to make a picture. There was a flash - the solemn moment was recorded.” Von einem historischen Augenblick ist jedoch nichts zu spüren, denn, wie der Erzähler lapidar feststellt: “Without exception the dozen most powerful men in America looked like horses’ asses” (R 107). Andere Quellen wie die Tagebuchaufzeichnungen von Father oder die Scherenschnitte, welche Tateh von Evelyn Nesbit angefertigt hat, werden von dem *little boy* aus dem häuslichen Abfall geborgen. Doctorow verweist somit auf den interpretativen Charakter vermeintlich objektiver Dokumente. “Facts are buried, exhumed, deposited, contradicted, recanted” (Doctorow 1983a: 23), stellt er in seinem Aufsatz “False Documents” fest und fährt in Anlehnung an Friedrich Nietzsche fort: “There are no facts in themselves [...] For a fact to exist we must first introduce meaning” (Nietzsche in Doctorow 1983a: 23).

Was die historischen Personen in *Ragtime* anbelangt, spielt Doctorow bewusst mit entsprechenden, in der öffentlichen Wahrnehmung existierenden Vorstellungen. Von Morgen spricht in diesem Zusammenhang von “massenmedial präfabrizierte[n] images” (Morgen: 295). Die Figuren stellen also keine voll entwickelten Charaktere dar, sondern lediglich eine

Summe von jenen Eindrücken, die von ihnen im kollektiven Bewusstsein verhaftet sind. Der Roman zeichnet folglich den von Massenmedien betriebenen Prozess der Imagebildung nach. Pierpont Morgan etwa wird als “classic American hero” in die Erzählung eingeführt, “a man born to extreme wealth who by dint of hard work and ruthlessness multiplies the family fortune till it is out of sight” (R 105). Henry Ford hingegen verkörpert jene Effektivität, die seine industrielle Automobilproduktion auszeichnet. Der Erzähler überträgt diese Eigenschaft auf Fords Charakter, wenn er dessen Rationalität und Emotionslosigkeit penibel dokumentiert. Dies veranschaulicht vor allem die Szene, in der der erfolgreiche Testlauf der Fließbandproduktion geschildert wird:

His executives and managers and assistants crowded around him to shake his hand. Tears were in their eyes. He allotted sixty seconds on his pocket watch for a display of sentiment. Then he sent everyone back to work. (R 104)

Und Sigmund Freud, um ein weiteres Beispiel zu nennen, wird als “some kind of German sexologist” bezeichnet, “an exponent of free love who used big words to talk about dirty things” (R 34). Auch wenn sein Einfluss auf die Analyse der menschlichen Psyche zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar ist, so würden seine Ideen in naher Zukunft katastrophale Folgen für das Sexualleben der Amerikaner haben, wie uns der Erzähler versichert: “At least a decade would have to pass before Freud would [...] see his ideas begin to destroy sex in America forever” (R 34).

Anhand der Figur von Evelyn Nesbit demonstriert Doctorow das Prinzip massenmedialer Imagebildung. Sie wird von der zeitgenössischen Presse zur publikumswirksamen Medienfigur aufgebaut, “the first sex goddess in American history”, wie es dazu im Roman heißt (R 68). Hinter dieser Stilisierung verbirgt sich ein “process of magnification by which news events established certain individuals in the public consciousness as larger than life” (R 69). Moderne Massenmedien kreieren demzufolge das Bild einer auserwählten Person nicht länger, wie es im Roman heißt, “from the accidents of news events but from the deliberate manufactures of their own medium” (R69). Ausgangspunkt für das konstruierte Image Evelyn Nesbits ist die breite Berichterstattung über die Ermordung ihres Liebhabers, des Stararchitekten Stanford White, durch ihren eifersüchtigen Ehemann Harry K. Thaw. Dieses authentische Ereignis wird bereits zu Beginn des Jahrhunderts, so der Erzähler, von den Zeitungen als “Crime of the Century” tituliert (R 13). Doctorow ahmt den reißerischen Umgang der Medien mit publikumswirksamen Personen und Ereignissen auf zweierlei Art nach. Zum einen zeichnet er den Mordprozess in all seinen Facetten ganz im Stil der *yellow press* nach. Zum anderen fügt er fiktive Begebenheiten hinzu, wobei das im öffentlichen Bewusstsein bestehende Bild der betroffenen Personen weiter ausgebaut und in eine bestimmte Richtung gelenkt wird.

Dementsprechend wird das Vakuum, welches Evelyn Nesbits Verschwinden von der öffentlichen Bildfläche in den Zeitungen erzeugt, von Journalisten durch das Inszenieren skandalträchtiger Affären kompensiert:

Gossip columnists began to infer from Evelyn's disappearances that she was engaging in reckless liaisons, and her name was linked with dozens of men around town. The less she was seen the more slanderous the reports became. (R 41)

Doctorow bedient sich derselben Methode, indem er bei der stereotypen Ausstaffierung seiner historischen Persönlichkeiten ganz im "voyeuristischen Stil [...] der Boulevardpresse" (Morgen: 295) intime Details hinzufügt. In Bezug auf Sigmund Freud tut er dies auf geradezu genüssliche Weise, wenn er die Blasenschwäche des berühmten Psychoanalytikers karikiert. Während eines gemeinsamen Stadtrundganges muss sich die gesamte Gesellschaft in ein vegetarisches Restaurant begeben, damit Freud sich 'erleichtern' kann:

Freud had to relieve himself and nobody seemed to be able to tell him where a public facility could be found. They all had to enter a dairy restaurant and order sour cream with vegetables so that Freud could go to the bathroom. (R 35)

Auf ähnliche Weise findet J. P. Morgans überdimensionale, entstellte Nase Erwähnung, welche dazu dient, ihren Besitzer auf die Ebene der Normal-Sterblichen zurückzuführen:

Only one thing served to remind Pierpont Morgan of his humanity and that was a chronic skin disease that had colonized his nose and made of it a strawberry of the award-winning giant type grown by California's wizard of horticulture Luther Burbank. (R 106)

Bei der Figur von Henry K. Thaw hingegen werden dessen sexuelle Perversionen geschildert, welche er an seiner Ehefrau Evelyn Nesbit auslebt:

[...] he pulled off her robe, threw her across the bed and applied a dog whip to her buttocks and the back of her thighs [...] Shocking red welts disfigured Evelyn's flesh. She cried and whimpered all night. (R 25)

Ebenfalls erfüllt von sexuellen Implikationen ist die Szene, in der Emma Goldman der nackten Evelyn Nesbit eine Massage verabreicht (R 52-53). Insgesamt lässt sich sagen, dass Doctorow ganz nach Art des Boulevardjournalismus mit der Sensationslust seines Publikums spielt. Fiktive Anekdoten aus dem Privatleben historischer Persönlichkeiten erhöhen ferner die 'Authentizität' seiner Geschichte. Gleichzeitig hinterfragt der Autor dabei die Faktengläubigkeit der heutigen Gesellschaft, einen Kritikpunkt, den er in seinem Aufsatz "False Documents" konkretisiert hat. Robert von Morgen hat diesen Sachverhalt treffend zusammengefasst, wenn er sagt:

Die 'Enthüllung' von Intimitäten und kleinen menschlichen Schwächen hochgestellter (Medien-) Persönlichkeiten hat [...] zwangsläufig [...] einen Effekt höherer Glaubhaf-

tigkeit des Dargestellten zur Folge, welcher aber alles andere als gerechtfertigt ist. Wie gerade die inhaltlich frei erfundenen, lediglich glaubhaft *dargestellten* 'Indiskretionen' über historisch 'authentische' Persönlichkeiten in *Ragtime* auf das eindringlichste belegen, bekommt der Rezipient [...] auf sein Verlangen nach der authentischen Realität 'hinter' den künstlich zu *images* vervollkommenen Personen der Öffentlichkeit nur weitere Fiktionen geliefert, die lediglich in den *Darstellungsmodus* des Faktischen verpackt sind. (Morgen: 312)²⁵

Der bereits angesprochene Vergrößerungsprozess, infolge dessen ausgewählte Individuen mittels medialer Inszenierung aus der Masse der Anonymität herausgehoben werden, hat neben der Imagebildung noch einen weiteren Effekt. Die als "larger than life" (R 69) erscheinenden Personen verdecken das Schicksal der unterprivilegierten Bevölkerungsschichten. *Ragtime* macht sich somit eine weitere Methode der traditionellen Geschichtsschreibung zunutze. Der Roman schildert zwar die Lebensbedingungen von Einwanderern und Arbeitern. Deren Existenz wird jedoch durch die als nahezu übermenschlich empfundene Präsenz der Medienfiguren verdrängt und macht infolge ihrer Anonymität eine Identifikation mit den Lesern unmöglich. Arthur Saltzman führt dazu aus:

[...] the degree to which these privileged individuals are magnified is inversely proportional to the degree to which the majority is reduced. The mass of men are anonymous beneath the superhuman images of those who dominate the history books and newspaper headlines; it is significant that the murder of Stanford White by a jealous Harry Thaw over the affections of Evelyn Nesbit is deemed the Crime of the Century, whereas a thousand less "newsworthy" crimes against factory workers, poor people, coal miners, and the rest occur daily and go unadvertised. (Saltzman: 92)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Doctorow in *Ragtime* seinem Publikum das für das Medienzeitalter charakteristische Prinzip der Geschichtsvermittlung vor Augen führt. Dies erreicht er durch die von seinem Erzähler eingenommene Pose des vermeintlich objektiven Beobachters, die vielfachen Verweise auf näher bezeichnete (aber letztendlich fiktive) Quellen, eine Fülle von ('imaginären' und 'authentischen') Fakten sowie durch die Verwendung zahlreicher historischer Persönlichkeiten, die jeweils ihr eigenes, im kollektiven Bewusstsein existierendes Image repräsentieren. All diese Dinge strömen auf den Leser ein und erzeugen ein scheinbar glaubhaftes Bild der *Progressive Era*. Ein Kritiker berichtet von dieser Überzeugungskraft wie folgt:

The very fact that the book stirs one to parlor-game research is amusing evidence that Doctorow has already won the game: I found myself looking up details because I *wanted* them to be true. (Clemons: 54)

Die Illusion einer quasi-dokumentarischen Qualität wird erst auf der vorletzten Seite des Romans durch den Wechsel von der auktorialen zur subjektiven Erzählperspektive zerstört.

²⁵ Zur Verwendung von Medienfiguren in *Ragtime* siehe Morgen: 295-312.

Aufmerksamen Lesern offenbart sich an dieser Stelle, dass *Ragtime* in Wirklichkeit die Sichtweise des *little boy* widerspiegelt. Im Zusammenhang mit dem Tod von Father heißt es dort:

Poor Father, I see his final exploration. He arrives at the new place, his hair risen in astonishment, his mouth and eyes dumb. His toe scuffs a soft storm of sand, he kneels and his arms spread in pantomimic celebration, the immigrant, as in every moment of his life, arriving eternally on the shore of his Self. (R 235)²⁶

Mit dem Wissen um den inzwischen gealterten Jungen als Erzähler muss der gesamte Roman neu überdacht werden. Die distanzierte Objektivität eines Geschichtsbuches erweist sich nun als subjektive Wahrnehmung eines Zeitzeugen. Auswahl und Präsentation der Ereignisse erscheinen unter dem neuen Blickwinkel als hochgradig tendenziös, da sie den Kindheitserinnerungen eines inzwischen betagten Mannes entspringen. Im Zuge des ausgelösten Umdenkprozesses, der “zweite[n] Wirkungsebene” (Morgen: 322) des Textes, kann das Lesepublikum die angesprochenen zweifelhaften Methoden der traditionellen Historiographie konkret nachvollziehen. Folgerichtig sind in *Ragtime*, wie von Morgen feststellt,

unter der nur unterhaltsamen pseudo-faktisch perfektionierten Oberfläche, die lediglich die erste Ebene des Romans bildet, auf einer erst bei näherem Hinsehen sich allmählich konstituierenden zweiten Ebene explizite Aussagen und literarische Elemente versteckt, anhand derer dem Leser [...] offenbart wird, wie er hier selbst auf die ‘faktische Methode’ der Darstellung von Geschichte hereingefallen ist [...]. (Morgen: 326)

Doctorow nutzt also die Faktengläubigkeit seines Publikums aus, um Geschichte als ein “false document” zu inszenieren. *Ragtime* demonstriert, wie sehr die Vorstellung von Vergangenheit von der Überzeugungskraft zuvor ausgewählter ‘Fakten’ abhängt. Deren geschichtsvermittelnde Potenz ist um so stärker, je besser diese vom Rezipienten in entsprechende Bilder umgewandelt werden können. “Facts are the images of history”, formuliert Doctorow diesen Zusammenhang (Doctorow 1983a: 24). Dazu trägt auch der sentimental-nostalgische Tonfall des Erzählers bei, dessen Beschreibungen stellenweise an zeitgenössische Sittengemälde erinnern, wie die folgende Passage verdeutlicht:

Patriotism was a reliable sentiment in the early 1900's. Teddy Roosevelt was President. The population customarily gathered in great numbers either out of doors for parades, public concerts, fish fries, political picnics, social outings, or indoors in meeting halls, vaudeville theatres, operas, ballrooms. There seemed to be no entertainment that did not involve great swarms of people. Trains and steamers and trolleys moved them from one place to another. That was the style, that was the way people lived. Women were stouter then. They visited the fleet carrying white parasols. Everyone wore white in summer. (R 11)

²⁶ Es herrscht zwar unter Kritikern keine vollständige Übereinkunft über die Erzählperspektive im Roman, jedoch überwiegen die Meinungen, die den *little boy* als Erzähler sehen. Vgl. Freese 1990: 354-359, Harter and Thompson: 64-68, Morgen: 322-326 sowie Tokarczyk 2000: 107, Anm. 1.

Eine derart verklärte Vergangenheitsabbildung, wie sie der Roman betreibt, kann durchaus als Geschichtsmythos verstanden werden. Die Art und Weise, wie die *Ragtime*-Ära präsentiert wird, entspricht weitgehend den populären Vorstellungen von der 'Zeit der nationalen Unschuld'. Oberflächlich wird hier der Eindruck einer einfacheren, geordneteren Welt vermittelt, die im scharfen Kontrast zu einer als weitaus komplizierter empfundenen Erzählgegenwart steht. Vergangenheit wird so "zum geeigneten Projektionsfeld für die unerfüllten Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte der Gegenwart" (Morgen: 314). Dieses Geschichtsbild kommt dem mythischen Bewusstsein entgegen, das in der Vergangenheit einen Archetyp sucht. Die Gefahr, die ein solch simplifizierender Blick auf die Geschichte (neben einer ideologischen Vereinnahmung) in sich birgt, liegt darin, aus historischen Konflikten erwachsende nationale Traumata zu verdrängen und Fehler der Vergangenheit zu wiederholen. Daniel Zins sieht in Doctorows Romanen eine diesbezügliche Kritikbekundung, wenn er sagt:

[...] *Ragtime* indicts our complacency and admonishes us that we continue to indulge in an uncritical nostalgia at our peril. Doctorow's novels suggest that by refusing to analyze our own responsibility for our past failures [...] we ensure that periods of mass hysteria like the McCarthy era or the burning of the nation's cities in the sixties will haunt us again. (Zins 1979b: 3)

b) Radikale Geschichtsrevision: *The Book of Daniel*

Das 1971 publizierte *The Book of Daniel* bildet in vielerlei Hinsicht ein Gegenstück zu *Ragtime*. Persönliche und historische Vergangenheit werden hier nicht von einem distanzierten Erzähler auf spielerische und kunstvolle Weise arrangiert, sondern in Form von durch das individuelle Bewusstsein des Erzählers gebrochenen Erinnerungsfragmenten präsentiert. Dabei ergibt sich kein – analog zu dem in *Ragtime* dargestellten nostalgischen Bild der *Progressive Era* – Porträt der amerikanischen fünfziger Jahre als *Fabulous Fifties*, sondern vielmehr der Eindruck eines Klimas innenpolitischer Repressionen, die schließlich in den Unruhen und Revolten der sechziger Jahre münden (vgl. Zins 1979b: 3). Zudem weicht die Leichtigkeit von Erzählton und Erzählfluss einer narrativen Technik, welche die bruchstückhafte Enthüllung zumeist schmerzhafter Erinnerungen suggeriert. Diese werden durch kurze, im Text eingeflochtene geschichtswissenschaftliche, politische und soziokulturelle Exkurse ergänzt, wobei die Verbindung zwischen den präsentierten Ereignissen meist subjektiv und willkürlich er-

scheint. Statt der Einbettung authentischer historischer Persönlichkeiten in einen fiktiven Kontext konstruiert Doctorow in *The Book of Daniel* “re-imagined historical figures” (Claridge: 14), an geschichtliche Vorbilder angelehnte fiktive Charaktere, von denen das historische Geschehen nachvollzogen wird. Auf diese Weise gelingt ihm eine künstlerisch-imaginative Aufarbeitung des Rosenberg-Falls unter weitgehend realistischer Nachempfindung der Figuren und Ereignisse.

Als literarische Variante der 1953 als prosowjetische Atomspione hingerichteten Julius und Ethel Rosenberg und ihrer beiden Söhne dienen im Romans das Ehepaar Paul und Rochelle Isaacson und deren Kinder Daniel und Susan. Neben der analog zu den wirklichen Ereignissen rekonstruierten Verhaftung, Verurteilung und Hinrichtung der Isaacsons finden eine Reihe weiterer historischer Begebenheiten Eingang in *The Book of Daniel*, wie z.B. die Übergriffe auf Besucher des Paul-Robeson-Konzerts in Peekskill 1949, der Protestmarsch zum Pentagon von 1967 und die Studentenrevolte an der New Yorker Columbia-Universität im Jahre 1968. Darüber hinaus verwendet Doctorow geschichtswissenschaftliche Analysen amerikanischer Historiker, die im Roman auszugsweise zitiert bzw. paraphrasiert werden.

Deutlicher noch als in seinen anderen Werken vollzieht Doctorow in *The Book of Daniel* eine Revision der traditionellen Vorstellungen von der jüngeren amerikanischen Vergangenheit, wobei sein besonderes Interesse der Geschichte der amerikanischen Linken gilt. Weniger als eine detailgetreue Nachzeichnung der geschichtlichen Ereignisse steht dabei jedoch ein “imaginative revisioning of an historical epoch” (Levine 1983b: 183) im Mittelpunkt. Wie in seinen anderen Romanen ist dem Autor daran gelegen, die hinter dem historischen Geschehen wirksamen Mechanismen aufzuzeigen und daraus allgemeingültige Wahrheiten abzuleiten. Folgerichtig beschränkt sich Doctorow in *The Book of Daniel* weder auf eine ohnehin vom jeweiligen ideologischen Standpunkt abhängige Erörterung der Schuld oder Unschuld seiner fiktiven Rosenbergs, noch geht es ihm um eine eindeutige politische Stellungnahme. So bleibt die Schuldfrage des der Atomspionage bezichtigten Paares bewusst ausgeklammert, und es werden nicht nur die staatlichen Ausschreitungen gegen linke und progressive Kräfte, sondern auch die Verfehlungen der amerikanischen Kommunisten und der *American Left* allgemein schonungslos offen gelegt. Cushing Strout drückt diesen Sachverhalt wie folgt aus:

The issue of the novel’s pertinence to history [...] cannot be confined to the detective-story question “Who did it?” because it is to an important extent a novel of manners in the sense of reconstructing several political milieus from the Popular Front of the late 1930s through the cold-war 1940s and 1950s to the confrontational politics of the late 1960s. For this reason it functions as a historical novel. [...] The historical point of the novel’s argument transcends the sterile opposition between those who accept the terms “guilty” and “innocent,” as if the cold-war rhetoric of the government’s charges and

Communist propaganda about “witch hunts” were the real alternatives in the case. (Strout: 426)

Doctorows eigenem Bekunden zufolge diente das Schicksal der Rosenbergs als Ausgangspunkt für eine literarische Erkundung der verschiedenen politisch-gesellschaftlichen Kräfte in den Vereinigten Staaten zu Beginn der fünfziger Jahre sowie deren unheilvollen Zusammenspiels bei der Vernichtung der beiden Angeklagten. In einem Interview mit Paul Levine äußert sich der Autor wie folgt:

In the late sixties I found myself thinking about the Rosenberg case [...]. I started to write that book and discovered I could hang an awful lot on it – not only the explicit and particular story of two people who were trapped in this way, but also the story of the American left in general and the generally sacrificial role it has played in our history. The specific dramatic interest I had was solely in terms of what happens when all the antagonistic force of a society is brought to bear and focused on one or possibly two individuals. What kind of anthropological ritual is that? (Doctorow in Levine 1983a: 61)

Die Analyse der gesellschaftspolitischen Hintergründe des Rosenberg-Falls in *The Book of Daniel* geschieht vor allem mittels historischer Exkurse des Erzählers Daniel, welche zum Teil mit Auszügen aus geschichtswissenschaftlichen Abhandlungen untermauert werden. So finden sich, eingestreut an verschiedenen Stellen im Roman, mehrere kurze Erörterungen über historische Formen staatlicher Bestrafung für Dissidenten, wie “Drawing and Quartering” in England (BD 86), “Smoking” in Japan (BD 122-123), “Knouting” in Russland (BD 143-144) und “Burning at the Stake” in Europa und Nordamerika (BD 144). Aus dieser Tradition herrschaftlicher Sanktionen leitet der Erzähler ab, dass die verschiedenen Formen von “corporal punishment” stets ein Mittel zur Disziplinierung der gesellschaftlichen Unterschichten und Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung waren:

The authoritarian head of a society derives his power from the support not of the masses but of the upper classes or privileged bureaucracy which funds his government and divides its rewards. By contrast the loyalty of the masses is maintained only by constant physical intimidation. As societies endure in history they symbolize complex systems of corporal punishment in economic terms. [...] In times of challenge [...] the ruling classes restore their literal, unsymbolized right of corporal punishment upon the lower classes, usually in the name of law and order. The crime of someone in the lower class is never against another human being but always against the order and authority of the state. (BD 144-145)

Als derartige “times of challenge” in der jüngeren amerikanischen Vergangenheit lokalisiert Daniel die Jahre nach den beiden Weltkriegen. Unter der Überschrift “AN INTERESTING PHENOMENON” (BD 33) erfolgt zunächst eine Darlegung der Ereignisse im Rahmen der sogenannten ersten *red scare* unmittelbar nach dem Ende des ersten Weltkrieges. Den Ausführungen zufolge reagierte das etablierte System auf die durch verstärkte Aktivitäten von

Gewerkschaften und deren Sympathisanten drohende Verschiebung des sozialen Gefüges, indem es den kriegsbedingten übersteigerten Patriotismus der Bevölkerung zur Bekämpfung der zum inneren Feind deklarierten linken gesellschaftlichen Kräfte nutzte. Zur Legitimierung der massiven staatlichen Gewalt gegen vermeintliche Aufrührer wurde dabei bewusst ein auf Irrationalität und kollektiver Angst basierendes Bild einer kommunistischen Verschwörung inszeniert, wobei die Rubrik “Kommunist” auf das gesamte progressive gesellschaftliche Spektrum ausgedehnt wurde.

In einem zweiten Exkurs, der den Titel “TRUE HISTORY OF THE COLD WAR: A RAGA” trägt (BD 248), wird die amerikanische Tradition des Antikommunismus und dessen politische Funktionszuweisung weiter erkundet. Der Aufsatz analysiert nicht nur die Ursprünge, ideologischen Fundamente und politischen Auswirkungen des Kalten Krieges, sondern bildet zugleich den Verstehenshintergrund für die in der McCarthy-Ära angesiedelten Ereignisse der ersten Erzählebene des Romans, die in der Verurteilung und Hinrichtung der Isaacsons gipfeln. Der Erzähler folgt darin weitgehend den Argumentationen revisionistischer amerikanischer Historiker, allen voran William Appleman Williams, wonach seitens der Regierung der Vereinigten Staaten nach dem Ende des zweiten Weltkrieges aus politisch-ideologischen und ökonomischen Gründen bewusst ein Konfrontationskurs gegenüber der UdSSR gewählt wurde (vgl. Zins 1979a). Demzufolge erwogen die führenden politischen Kräfte in den USA zu keinem Zeitpunkt eine friedliche Koexistenz mit der Sowjetunion. Vielmehr wurden das amerikanische Atombombenmonopol und die militärisch-technische Überlegenheit gezielt dazu benutzt, “a condition of incipient bomb-falling hostility” zu erschaffen,

by which the United States proposed to apply such pressure upon Soviet Russia that its government would collapse and the power of the Bolsheviks be destroyed. (BD 248-249)

Entsprechend der Darstellung in *The Book of Daniel* war die Rechtfertigung einer solchen Strategie nur mittels eines immensen Propagandaaufwands möglich, mit Hilfe dessen die wahren politischen und wirtschaftlichen Interessen verschleiert werden konnten. Ausgehend von einer Charakterisierung der sowjetischen Führung als “aggressive, devious, untrustworthy, and brutally single-minded” (BD 253) wurde der amerikanischen Öffentlichkeit demzufolge das Bild einer akuten äußeren kommunistischen Bedrohung präsentiert. Dabei war in den Kreisen um Präsident Truman bekannt, dass “[w]ar-weakened, man-poor [...] Russia” (BD 250), das zumindest bis zum Jahr 1947 ohnehin noch nicht auf eine expansive anti-amerikanische Außenpolitik festgelegt war, zu keinem Zeitpunkt eine ernstzunehmende Gefahr darstellte, nicht einmal nach der Entwicklung einer eigenen Atombombe. Im Text wird

der Gegensatz zwischen staatlich erschaffener Fiktion und historischer Realität wie folgt dargestellt:

A Congressional Committee in 1947 reports on the unprecedented volume of anti-Soviet propaganda coming out of the U.S. Government. It turns out to be absolutely necessary. On the one hand America considers itself the strongest nation, the first and only nuclear nation, the wealthiest, the most powerful nation in the world. On the other hand it must live in fear of the Russian. Secretary of State Acheson will testify some years afterward that never in the counsels of the Truman cabinet did anyone seriously regard Russia as a military threat - even after they got their bomb. Bipartisan Senator-Statesman Vandenberg tells how the trick is done: "We've got to scare hell out of the American people," he says. (BD 253-254)

Obiges Zitat deutet an, wie der Erzähler dem auf irrationaler kollektiver Angst basierenden staatlich inszenierten Mythos einer massiven sowjetischen Bedrohung auf ironische Weise Rechnung trägt, indem er die Position der damaligen amerikanischen Regierung unter Verwendung eines naiv-simplifizierten Tonfalls sowie der Einbeziehung sich teilweise widersprechender Informationen nachempfiehlt. Die im Text durchgehend verwendete vertrauliche Anrede des amerikanischen Präsidenten als "Harry" und die Bezeichnung der Sowjetunion als "the bear" verweisen in diesem Zusammenhang darauf, wie durch den Mythos komplexe ethische Implikationen unter einer Externalisierung des 'Bösen' auf ein binäres Schema reduziert werden (vgl. Morgen: 163-167).

Das seitens der USA heraufbeschworene "Schreckgespenst [...] eines Weltkommunismus" (Morgen: 167) nahm Konturen an, als auch in der Regierung Stalins die Hardliner die Oberhand gewannen und die Vorstellung einer politisch polarisierten Welt Wirklichkeit wurde:

Russia has had the effrontery not to collapse. We are faced with an international atheistic Communist conspiracy of satanic dimension. Which side are you on? Russia moves into Rumania, Bulgaria, East Germany. Russia rolls over Czechoslovakia. Here is NATO. Here is the Berlin Blockade. And behold, it came to pass, just the kind of world we said it was [...] (BD 254)

Die sich zuspitzende Konfrontation zwischen den zwei Weltmächten führte – mit Hinblick auf das letztendlich auch auf sowjetischer Seite etablierte atomare Drohpotential – nicht zu einer militärischen Eskalation, sondern vielmehr zu einer Erstarrung beider Staaten in einer Komplementärbeziehung, wobei die propagierte äußere Bedrohung durch den jeweiligen Gegner der Legitimation des eigenen politischen Denkens und Handelns diene. In einer 1983 gehaltenen Rede beschreibt Doctorow diesen Zustand als eine "unholy alliance" beider Systeme,

a gargantuan intimacy, in which by now our ideological differences are less important to the rest of the world than the fact that we think the same thoughts, mirror each other's responses, heft the same bombs and take turns committing crimes and

deploring them, in some sort of alternating current of outrage and despair [...]. (Doctorow 1983b: 7)

Doctorow argumentiert, dass das staatlich heraufbeschworene Szenario einer atomaren Vernichtung für den Einzelnen eine Art Parallelwirklichkeit hervorbringt, eine “supra-human statist reality of rigid, ahistorical, censorious and contenting political myth structures” (Doctorow 1983b: 7), welche die empirisch-wahrnehmbare Realität zu ersetzen droht. An anderer Stelle macht der Autor in einem Vergleich zwischen Orwells Vision einer totalitären Herrschaft in *1984* und der politischen Wirklichkeit des Kalten Krieges auf die Gefahren einer staatlichen Realitätskontrolle aufmerksam:

Inasmuch as no human being is god enough to grant to himself the disposition of nuclear weapons, and the destructive endowment of even one bomb transcends the limits of responsible human action, it will be the second system, the statistic reality, that will get things going. The necessary abandonment of human values and the obliteration of logic and meaning by the ruler who engages nuclear war ensure that the only surviving reality will be that of the political myth. (Doctorow 1993: 69)

The Book of Daniel bildet die konsequente literarische Umsetzung dieser Erkenntnis. Robert von Morgen zufolge porträtiert der Roman die McCarthy-Ära als

logische innenpolitische Fortsetzung und Verlängerung des außenpolitisch inszenierten Schauspiels [einer äußeren sowjet-kommunistischen Bedrohung] mit ganz analoger klischeehaft-fiktionaler Rollenverteilung zwischen dem abstrakten Vorstellungsbilde eines “guten Amerikaners” als Protagonisten und den gleichermaßen entpersonalisierten “unamerikanischen” Kräften als Antagonisten. (Morgen: 167)

Zu den Mitteln einer derartigen “innenpolitischen Fortsetzung und Verlängerung” der außenpolitischen Konfrontation mit der Sowjetunion zählen die im Text aufgeführten, ritualhaften staatlichen Instrumentarien zur Erzielung eines ideologischen Konsens’ innerhalb der amerikanischen Bevölkerung, wie regelmäßig durchgeführte “air-raid drills” (BD 115-116; s. auch 178), “loyalty-oath”-Kampagnen an Universitäten (BD 123) sowie “Un-American Activities Committee investigations” (BD 123) mit dem Ziel der Erlangung von “[p]ublic confessions of error” als “national rite, just as in Russia” (BD 132). Das von der amerikanischen Regierung propagierte Bild einer unmittelbar bevorstehenden militärischen Aggression seitens der UdSSR wird in diesem Zusammenhang auf zum inneren Feind erklärte ideologische Abweichler projiziert, mit dem Ergebnis einer regelrechten Hexenjagd auf linke und progressive Kräfte unter dem Vorsitz von Senator Joseph McCarthy. Im Roman wird diese Erkenntnis ausgerechnet von Jacob Ascher, dem unpolitischen und konservativ eingestellten Rechtsanwalt der Isaacsons, formuliert, der sich aufgrund der Natur der Anschuldigungen gegen seine Mandanten gezwungen sieht, sich mit den Auswüchsen und Konsequenzen der antikommunistischen

nistischen staatlichen Ausschreitungen auseinander zu setzen und Rochelle Isaacson darüber belehrt, “as if she might not know”:

The Democrats under Harry Truman competed with the Republicans in Congress to see who could be rougher on the Left. People were losing their jobs and their careers for things they said or appeals they had supported fifteen years before. People were accused, investigated and fired from their jobs without knowing what the charges were, or who made them. [...] It was the time of the Red Menace. The fear of Communists taking over the PTA and Community Chest affected the lives of ordinary people in ordinary towns. Anyone who knew anyone who was a Communist felt tainted. Everything that could be connected to the Communists took on taint. [...] There was a new immigration control bill and alien deportation bill, and a control of American citizens abroad bill. And there was an internal security bill providing for concentration camps for anyone who might be expected to commit espionage. (BD 132-133)

Gerechtfertigt werden derartige innenpolitische Maßnahmen auf Seiten von Staat und Medien mit einem Verweis auf die außenpolitische Konstellation, etwa wenn Senator McCarthy von “the great battle between international atheistic communism and Christianity” spricht oder die Presse über “the physical damage one atom bomb could do to the City of New York” spekulieren (BD 135), woraufhin sich im öffentlichen Bewusstsein die Forderung entwickelt, dass “someone should pay for what we find intolerable” (BD 133). Unter diesen Vorzeichen erscheinen Verhaftung, Verurteilung und Hinrichtung der Isaacsons als unweigerliche Konsequenz der politischen Umstände, da das Paar das staatlich vorgezeichnete “Täterprofil” auf geradezu perfekte Weise auszufüllen vermag:

There were certain convictions that American democracy would no longer permit you to hold. If you were a Jewish Communist, anti-Fascist; if you cried Peace! and cheered Vito Marcantonio at the Progressive Party rally in Yankee Stadium; if you were poor; if you were all of these things, you knew what was coming. (BD 145)

Wie in obiger Passage angedeutet wird, sind weder die Isaacsons als Individuen noch ihre nachgewiesene Schuld für eine Verurteilung als pro-sowjetische Atomspione entscheidend. Maßgeblich ist vielmehr der Umstand, dass sie die staatlich vorgegebene Rolle als Landesvertreter auszufüllen vermochten und im Rahmen der Auseinandersetzung mit dem “internationalen Kommunismus” stellvertretend für die weltpolitische Lage zur Rechenschaft gezogen werden konnten. “They are held to account for the Soviet Union. They are held to account for the condition of the world today” (BD 221), lautet die entsprechende, knappe Einschätzung ihres Anwalts. Konkret ist dies beispielsweise der Fall, wenn der dem Paar zur Last gelegte Geheimnisverrat in der medialen Berichtserstattung gezielt in Zusammenhang mit den schmerzhaften amerikanischen Verlusten im Koreakrieg gebracht wird (BD 136). In enger Anlehnung an den historischen Rosenberg-Fall skizziert der Erzähler in *The Book of Daniel* das Wechselspiel zwischen Medien, Politik und Justiz nach, welches bereits lange vor dem

Abschluss des Verfahrens für eine Vorverurteilung seiner Eltern entsprechend dem fabrizierten Image des Verräters sorgte. So heißt es an einer Stelle:

The newspapers were constantly trying my parents in releases from the Justice Department. There was never in any announcement from J. Edgar Hoover a presumption of innocence. (BD 176)

Diese Ansicht teilt auch Daniels Adoptivvater Robert Lewin, der im Rahmen seiner Tätigkeit als Rechtsprofessor mit der Revision des Falls beschäftigt ist, wenn er rückblickend sagt: “Long before their trial the Isaacsons were tried and found guilty in the newspapers” (BD 237).

Anhand des Schicksals der Isaacsons veranschaulicht Doctorow, wie die von den etablierten politischen Kräften erzeugte und von den Massenmedien transportierte Ebene der “supra-human statist reality” (Doctorow 1983b: 7) die konkret wahrnehmbare Wirklichkeit ersetzt. Dies geschieht hauptsächlich mittels der Erschaffung zweier grundverschiedener Perspektiven, aus denen die beiden Betroffenen von dem Erzähler wahrgenommen werden. Dementsprechend stehen die persönlichen Erinnerungen Daniels an seine Eltern in unauflösbarem Gegensatz zu deren öffentlichem Bild. In dem Maß, in dem die individuelle Sphäre des Paares schrumpft, wächst das künstlich erzeugte Konzept der Isaacsons als kommunistische Agenten mit Paul in der Rolle des “master spy and ringleader” (BD 176):

While our life is shrinking, another existence, another dimension, expands its image and amplifies its voices. [...] In this new dimension of life we are spread into headlines and news broadcasts. (BD 136)

Als öffentliche Figuren sind die zwei Angeklagten die Produkte eines staatlich und medial inszenierten Auslese- und Vergrößerungsprozesses²⁷, in dessen Verlauf sie als exemplarische Vertreter der amerikanischen Linken der fünfziger Jahre präsentiert werden. Für die Isaacsons erweist sich in diesem Zusammenhang die bloße Mitgliedschaft in der CPUSA²⁸ in einer Zeit, in der schon eine vage Assoziation mit kommunistischem Gedankengut staatliche Sanktionen nach sich ziehen konnte, als besonders verhängnisvoll. Die seit der ersten *red scare* in der amerikanischen Öffentlichkeit durchweg negative Besetzung des Begriffs ‘Kommunismus’ verstärkt sich unter der Ideologie des Kalten Krieges und findet mit den Anhörungen vor dem HUAC²⁹ während der McCarthy-Ära ihren Höhepunkt. Rochelle Isaacson empfindet den gegen sie und ihren Ehemann eingeleiteten Strafprozess folgerichtig als Ritual mit bereits im

²⁷ Dieser Sachverhalt kommt u.a. symbolisch in den Kindheitserinnerungen des Erzählers an die Zeit um die Verhaftung seiner Eltern zum Ausdruck, wenn er seine Sinneswahrnehmungen in einem “state of magnification” wähnt und ihn die Vision einer unheimlichen “giant eye machine” plagt, deren Strahl seine Familie aufspürt “like the prison searchlight in the Nazi concentration camp” (BD 122).

²⁸ Communist Party of the United States of America

²⁹ House Un-American Activities Committee

voraus festgelegtem Ausgang: “She has no doubt about the outcome of the trial”(BD 216). Ähnlich ergeht es dem unpolitisch eingestellten Rechtsanwalt des Paares, der sich bezüglich seiner Verteidigungsstrategie vor einem Dilemma sieht, wenn er resigniert feststellt:

It is impossible to defend in this trial. [Judge] Hirsch has ruled that my clients may be questioned about their political associations as establishing their motive for the crime they are accused of. Therefore no matter what strategy I employ by the inversions of logic of these times a conclusion will be derived that makes them guilty. Whether they declare their communism or take the Fifth³⁰, communists they are shown to be. And if they are communists they are liars. (BD 220)

Ganz anders stellt sich demgegenüber die Position der Staatsanwaltschaft dar. In Ermangelung einer für eine Verurteilung ausreichenden Beweislast gelingt es Feuerman, die Schuld der beiden Angeklagten zu suggerieren, und zwar lediglich durch die gezielte und wiederholte Verwendung des Begriffes “treason” und seiner Variationen (BD 217). Letztendlich werden die Isaacsons tatsächlich des Landesverrats für schuldig befunden, obwohl die Beweislage allenfalls eine Anklage wegen Verschwörung zum Begehen von Spionage zulässt. Für die beiden Beschuldigten ergibt sich folgende Situation:

They have been characterized in the press as traitors. While the legal charge of conspiracy deprives them of the safeguards of the ordinary rules of evidence, it will not protect them from the punishment that can be meted out to those convicted of the worst possible crime against their country. It is clear that although she and Paul will be found guilty of conspiracy to commit espionage, it is for the crime of treason they will be sentenced. (BD 217-218)

Insgesamt gesehen erscheint das Schicksal der Isaacsons (und analog dazu das der Rosenbergs) weniger als Produkt einer gezielten Verschwörung seitens der amerikanischen Regierung als vielmehr unweigerliche Konsequenz des Prozesses permanenter staatlicher Manipulation des öffentlichen Bewusstseins durch die Erzeugung des fiktiven Szenarios einer unmittelbaren sowjetischen Bedrohung. Robert Lewin betrachtet rückblickend die Chance zur Rettung von Daniels Eltern vor der Todesstrafe in Anbetracht der “massive righteousness and fear of the time, and the relentless federal machinery” als “very slim” (BD 240). Der Grad der Authentizität der imaginativen Rekonstruktion des geistigen Klimas der McCarthy-Ära in *The Book of Daniel* lässt sich am Wortlaut der Urteilsbegründung aus dem ‘wahren’ Rosenberg-Prozess ablesen, in welcher der Richter den Fall in den historischen Kontext eines “life and death struggle with a completely different system” setzt und den Angeklagten vorwirft, das weltpolitische Kräfteverhältnis und somit den Lauf der Geschichte zum Nachteil der Verei-

³⁰ Gemeint ist das *Fifth Amendment* zur Amerikanischen Verfassung, welches ein Aussageverweigerungsrecht für Beschuldigte vorsieht.

nigten Staaten und zu Gunsten der “forces of darkness” verändert zu haben (zit. in Radosh: 283-284).

Auch wenn Doctorow in seinem Roman *Repressionen* gegen Anhänger der *American Left* thematisiert, betreibt er keineswegs eine Glorifizierung der kommunistischen Bewegung in den USA. Analog zu den staatlich erschaffenen “political myth structures” macht er vielmehr zugleich auf die ideologische Engstirnigkeit der Mitglieder der CPUSA aufmerksam. *The Book of Daniel* listet in diesem Zusammenhang stalinistische Untaten als “moments of agony to world-wide socialism” auf, welche viele Sympathisanten zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kommunistischen Partei veranlasste:

the Soviet refusal to support the Communist-left coalition in Germany that might have prevented Hitler’s rise to power; the Soviet betrayal of the Republican cause in Spain [...]; the cynical use of the popular front and collective security as elements in Soviet diplomacy; and the non-aggression pact. (BD 66)

Der kleine Kreis von Parteimitgliedern um die Isaacsons zeichnet sich hingegen durch eine starre und unreflektierte Verinnerlichung stalinistischer Propaganda sowie blindes Vertrauen gegenüber der politischen Führung in Moskau aus. So heißt es an einer Stelle im Roman über das Paar:

They were members of a party, after all. Russia was the only socialist nation, after all. They [...] understood that Poland and Latvia and Estonia had been socialized, and that the pact was to buy time, and Stalin knew what he was doing, and the Popular Front was over [...]. (BD 212)

Die Doppelmoral der Isaacsons – ihr unermüdlicher Kampf gegen kapitalistische Ungerechtigkeiten bei gleichzeitigem Wegschauen angesichts stalinistischer Verfehlungen – macht Doctorow unter anderem durch die Gegenüberstellung ihres Prozesses mit dem Verfahren gegen Bucharin und andere des Landesverrats bezichtigte politische Abweichler in den berühmten Moskauer Schauprozessen der dreißiger Jahre anschaulich (BD 25-26, 64-66). Dieser Vergleich unterstreicht darüber hinaus – wie bereits dargelegt – die trotz aller angestrebter Abgrenzungsversuche bestehende Wesensverwandtschaft beider ideologischer Systeme. Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in einer Anspielung auf die Zweiteilung der Welt im Kontext des Kalten Krieges: Eine Reihe von mit amerikanischer Unterstützung errichteter vermeidlich demokratischer Regierungen, die staatlicherseits als freiheitliche Alternativen zu den vom “Eisernen Vorhang” umschlossenen Ländern Osteuropas gefeiert werden, erweisen sich bei genauerem Hinschauen als Diktaturen, wobei “Freiheit” lediglich “Freiheit von sowjet-kommunistischem Einfluss” bedeutet. Letztendlich bilden sie lediglich Spiegelbilder zu den von Washington angeprangerten kommunistischen Marionettenregierungen im Osten. Der Erzähler trägt diesem Sachverhalt Rechnung, indem er an die Bevölkerung der jeweiligen

Staaten eine “MESSAGE OF CONSOLATION” mit der zynischen Bekräftigung “YOU ARE IN THE FREE WORLD!” richtet (BD 253).

Die bereits erwähnte “unholy alliance” der beiden Weltanschauungen findet im Inneren als Komplementärbeziehung zwischen McCarthyisten und amerikanischen Kommunisten ihre Entsprechung. Seitens der amerikanischen Regierung dient das inszenierte Bild einer kommunistischen Verschwörung in erster Linie der Loyalitätserzwingung der Bevölkerung. Der staatlich attestierte, in Wahrheit jedoch weit übertriebene Einfluss der CPUSA führt wiederum unter den amerikanischen Kommunisten zu einer gewaltigen Selbstüberschätzung. So glaubt ein namenloser älterer Genosse in *The Book of Daniel* fatalerweise, die verschärften Repressionen gegen seine Partei würden der amerikanischen Öffentlichkeit die wahre Natur des “capitalist imperialism” vor Augen führen und die progressiven Kräfte für die eigene Sache mobilisieren, wenn er erklärt:

“[...] the domestic aspects of the cold war, all the counterrevolutionary harassment, will have just the opposite effect of what they want. It will only unify and strengthen and broaden the progressive movement in this country. It will open the eyes and politically develop all those who may have otherwise believed that imperialist capitalism is reasonable, and that there are other less radical answers than Marxism-Leninism for the social transformation of America.” (BD 99)

Ironischerweise führt ein derartiges blindes Vertrauen in die Erfüllung der marxistischen Prophezeiung von der Zwangsläufigkeit der Entstehung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung unter Außerachtlassung der Komplexität der politischen und kulturellen Landschaft der USA, welches einen Großteil der amerikanischen Kommunisten zu jener Zeit auszeichnete, letztendlich zur Heraufbeschwörung des eigenen Untergangs (vgl. Cottrell: 66-67). Am Beispiel der Isaacsons erkundet Doctorow jene “sacrificial role” der *American Left* in der jüngeren Geschichte der Vereinigten Staaten. Der Umstand, dass die beiden Beschuldigten gewissermaßen zu der eigenen Vernichtung beitragen, verleiht dem Fall eine zusätzliche tragische Dimension.

Die Wurzeln für eine derartige Mittäterschaft liegen in den starren ideologischen Denkmustern, die sämtliche Bereiche des Lebens der Isaacsons durchziehen. Im Roman werden die Hintergründe für diese Haltung folgendermaßen zusammengefasst:

So if they walked around nude or shopped for the best meat at the lowest price, or joined the Party, it was to know the truth, to be up on it; it was the refusal to be victim; and it would justify them – their poverty, their failure, their unhappiness, and the really third-rate families they came from. They rushed after self-esteem. If you could recognize a Humphrey Bogart movie for the cheap trash it was, you had culture. If you discovered the working class you found the roots of democracy. In social justice you discovered your own virtue. To desire social justice was a way of living without envy, which is the emotion of a loser. It was a way of transforming envy into constructive outgoing hate. (BD 43)

Die kommunistische Weltanschauung weist hierbei insofern die Merkmale eines Mythos auf, als sie eine Kompensation für eine unerträgliche Wirklichkeit bietet und dem Leben der zwei Betroffenen Richtung und Bedeutung verleiht, was sich insbesondere in dem Streben nach Selbstbestätigung und einer Abgrenzung von bzw. einer Arroganz gegenüber gewöhnlichen Mitmenschen manifestiert (s. auch BD 106-107). “Die marxistische Doktrin”, so stellt Kurt Müller fest, “hat für beide Isaacsons die psychologische ‘Nutzfunktion’, den Status sozialer Unterprivilegierung durch einen säkularen Auserwähltheitsmythos zu überhöhen” (Müller 1994: 348). Ein weiteres Anzeichen, dass es sich bei der kommunistischen Ideologie um eine mythosartige Denkstruktur handelt, findet sich in der Tendenz, komplexe historische Ereignisse und Zusammenhänge auf abstrakte Handlungsmuster zu reduzieren und somit sinnfällig zu machen. Im Fall von Paul Isaacson macht sich dieser Sachverhalt in dem Drang bemerkbar, die historische Realität in Einklang mit der marxistischen Geschichtstheorie zu bringen:

He ran up and down history like a pianist playing his scales. [...] Putting together all the historic injustices and showing [...] how everything that had happened was inevitable according to the Marxian analysis. Putting it all together. (BD 46)

Mit der teleologischen Ausrichtung des Kommunismus geht eine gewisse Leidensbereitschaft einher, die Paul als “the insignificance of personal experience within the pattern of history” umschreibt (BD 43). Paradoxerweise erweist sich seine Weltanschauung in der Praxis als von idealistisch überhöhten Glaubensvorstellungen des von ihm bekämpften kapitalistischen Systems durchsetzt, was sich in dem Motto der *Popular Front* “COMMUNISM IS TWENTIETH CENTURY AMERICANISM” widerspiegelt (BD 210). In *The Book of Daniel* heißt es an entsprechender Stelle:

[...] he used to flagellate himself [...] that American democracy wasn’t democratic enough. He continued to be astonished, insulted, outraged, that it wasn’t purer, freer, finer, more ideal. [...] How much confirmation did he need? Why did he expect so much of a system he knew by definition could never satisfy his standards of justice? A system he was committed to opposing because he had a better one in mind. [...] Lots of them were like that. They were Stalinists and every instance of Capitalist America fucking up drove them wild. My country! Why aren’t you what you claim to be? If they were put on trial, they didn’t say *Of course, what else could we expect*, they said *You are making a mockery of American justice!* And it was more than strategy, it was more than Lenin’s advice to use the reactionary apparatus to defend yourself, it was passion. (BD 51)³¹

Diese dem Text zu entnehmende, unter Vertretern der amerikanischen Kommunisten nicht unübliche Geisteshaltung offenbart die beiden ideologischen Systemen zugrunde liegende Fähigkeit, die empirische Wirklichkeit durch abstrakte, idealisierte Glaubensmodelle zu erset-

³¹ Neben einer erneuten Anspielung auf das enge Zusammenspiel der beiden äußerlich entgegengesetzten Weltanschauungen findet sich an dieser Stelle ein Verweis auf die enorme Suggestivkraft des *American Dream*. (ausführlicher dazu unter IV., Kap. 1, S. 129-132).

zen. Robert von Morgen sieht in dem scheinbaren Widerspruch in Paul Isaacsons Denkweise Anzeichen dafür,

daß das 'etablierte System' und sein Widersacher, die kommunistische Bewegung der damaligen Zeit, letztendlich insofern gar nicht so weit voneinander entfernt waren, als beide die konkrete und naturgemäß in sich auch widersprüchliche Realität durch jeweils einseitig perfektionierte politische Dogmen mit Mythosstrukturen [...] ersetzen. Der entscheidende Gesichtspunkt besteht danach nicht in der unterschiedlichen inhaltlichen Tendenz, sondern in dem beiden nur scheinbar konkurrierenden Weltanschauungen jener Zeit gemeinsamen Derealisierungsaspekt, insofern sie beide ein Dogma als die Realität ausgaben. (Morgen: 191-192)

Pauls grundsätzliches Vertrauen in die Gerechtigkeit amerikanischer Institutionen – wider alle Erfahrungen und Erkenntnisse – kommt in *The Book of Daniel* mehrfach zum Ausdruck. So bekundet er beispielsweise seine Ungläubigkeit angesichts der Verabschiedung eines Gesetzes, welches die Kriminalisierung aller kommunistischen Organisationen zur Folge hat (BD 98). Selbst in der Todeszelle, als ultimatives Opfer einer derartigen Kriminalisierung, bekräftigt er seine Zuversicht in "good authority" gegenüber seinen Kindern wie folgt: "You cannot put innocent people to death in this country" (BD 265). Pauls blinder Glaube an die Ausgewogenheit staatlicher Autorität wird bereits relativ früh im Roman offenbar, wenn er entgegen den erwarteten Übergriffen eines rechtsgerichteten Mobs den Besuch eines Paul-Robeson-Konzerts mit seiner Familie aufgrund einer "court order protecting the thing" als gefahrlos einstuft (BD 58). Als die befürchteten Ausschreitungen gegen die Konzertbesucher tatsächlich eintreten, treibt ihn der Anblick eines teilnahmslosen Polizisten, den er erfolglos mit dem entrüsteten Ausruf: "Officer! Why do you permit this!" (BD 62) an die Ausübung seiner Pflicht gemahnt, geradewegs in die Arme der Angreifer. Seine Fassungslosigkeit manifestiert sich in der stillen Erduldung der ihm zugefügten Schmerzen und Verletzungen, wobei diese Haltung die Qualität eines "calmly experienced, planned revolutionary sacrifice" (BD 64) annimmt.

In den oben genannten Beispielen wird die zuvor erwähnte, der kommunistischen Doktrin innewohnende Bereitschaft zur Zurückstellung des persönlichen Wohlergehens zugunsten eines 'höheren' Ziels anschaulich. Im Fall von Rochelle Isaacson nimmt diese Leidensinkaufnahme quasireligiöse Züge an, was den Erzähler zu einem Vergleich mit der Religiosität seiner Großmutter veranlasst:

Her politics was like Grandma's religion – some purchase on the future against the terrible life of the present. [...] It was something whose promise was so strong that you endured much for it. [...] The coming of socialism would sanctify those who had suffered. (BD 53)

Im Verlauf ihres Verfahrens verstärkt sich die revolutionäre Opferbereitschaft der Isaacsons, sodass sie die an sie herangetragene Märtyrerrolle willentlich übernehmen. Paul, konfrontiert

mit der brutalen Realität des Gefangenendaseins, verdrängt die Unerträglichkeit seiner irdischen Existenz und flüchtet sich in einer seiner Visionen in das mythische Reich der “dead heroes of the Left” (BD 200), wo er sich in das Kollektiv der linken politischen Märtyrer einreihet:

He associates with Big Bill Haywood, and with Debs and with Mooney and Billings. All these fighters. The Scottsboro Boys. Their stars illuminate the walls, burn away the humiliation. [...] When the ruling class inflicts death upon those they fear they discover that death itself can live. It is a paradox. Ma Ludlow is alive. Joe Hill is alive. Crispus Attucks is alive. Even Leo Frank [...]. The two Italians speak and stir and smile and raise their fists in the mind of history. I am their comrade, they talk to *me*, Sacco makes his statement to *me*. (BD 199)

Rochelle erweist sich zwar als rationaler und realistischer als ihr Ehemann, offenbart jedoch “[i]n her refusal to have illusions [...] [i]n her cold, dogmatic rage” ihren ausgeprägten Fatalismus (BD 53). Unnachgiebig und verbittert hält sie bis zum Zeitpunkt ihres Todes auf dem elektrischen Stuhl an ihrer Märtyrerrolle fest (BD 314). Darüber hinaus lastet sie das “mythological burden” (BD 24) des eigenen revolutionären Opfertodes ihrem Sohn auf, wenn sie kurz vor ihrer Hinrichtung ausruft: “Let my son be bar mitzvahed today. Let our death be his bar mitzvah” (BD 314).

Obwohl die Isaacsons die Ritualhaftigkeit des Verfahrens mit seinem bereits vorherbestimmten Ausgang erkennen³², lassen sie sich auf die ihnen von Anklage und Medien zugewiesenen Rollen ein.³³ Mit der Selbststilisierung zu Märtyrergestalten³⁴ verbindet sich die Verdrängung der eigenen menschlichen Existenz zugunsten eines für die Öffentlichkeit konzipierten Image, für dessen Aufrechterhaltung alle menschlichen Gefühlsregungen sorgfältig hinter einer Fassade von Emotionslosigkeit verborgen werden (BD 202). Hier liegt die eigentliche Tragik des Falls: Die Verleugnung ihres eigenen kreatürlichen Daseins und die Schaffung einer Ersatzpersönlichkeit, in der menschliche Attribute durch ideologische Inhalte ersetzt werden – eine Strategie, die letztendlich nichts anderes als die konsequente Fortsetzung der Politisierung ihres Privatlebens darstellt – ermöglicht die Instrumentalisierung der Isaacsons durch dritte und bedeutet schließlich den endgültigen Kontrollverlust über das eigene Schicksal. Abhängig vom jeweiligen ideologischen Standpunkt lässt sich das Paar wahlweise zu einem Symbol kapitalistischer Barbarei oder kommunistischer Verschwörung reduzieren.

³² Illustriert wird dieser Gesichtspunkt insbesondere anhand von Rochelles Gedankengängen während des Prozesses, wie z.B.: “In her mind it is a ritual defense, a ceremony. [...] She has no doubt about the outcome of the trial.” (BD 216) oder “It is a distasteful defense. [...] But she doesn’t care. It is only ritual.” (BD218).

³³ “[...] they played it by their rules. The government’s rules.” heißt es an einer Stelle im Roman (BD 166).

³⁴ Ein weiteres Beispiel für eine solche Selbststilisierung ist die den publizierten, propagandawirksamen “death-house letters” der Rosenbergs nachempfundene Gefängniskorrespondenz zwischen Paul und Rochelle, worin die beiden marxistische Gesellschaftsanalysen betreiben und ihren Fall als weiteren Auswuchs imperialistischer Repression begreifen (212-213). Vgl. die Parallelen zum Rosenberg-Fall in Radosh: 336-340.

Im letzteren Fall eröffnet dies Anklage und Medien die Möglichkeit, die beiden der amerikanischen Öffentlichkeit als stereotype kommunistisch-indoktrinierte Landesverräter unter vollständiger Ausblendung aller menschlichen Implikationen zu präsentieren. Die Aufgabe ihrer wahren Identität zugunsten eines vorgezeichneten Image macht die Isaacsons somit zu Mittätern an der eigenen Vernichtung. Wie akkurat Doctorows fikionalisierte Aufarbeitung des historischen Rosenberg-Prozesses ist, wird bei einer Betrachtung der Ereignisse um den wirklichen Fall ersichtlich. So macht ausgerechnet der bekannte Rosenberg-Kritiker Leslie Fiedler auf die weithin vernachlässigte menschliche Dimension hinter dem politischen Schauspiel aufmerksam, wenn er schreibt:

Under their legendary role, there were, after all, *real* Rosenbergs, unattractive and vindictive but human; fond of each other and of their two children [...]. This we had forgotten, thinking of the Rosenbergs as merely typical, seeing them in the context of a thousand other petty-bourgeois Stalinists we had known, each repeating the same shabby standard phrases. That they were individuals and would die they themselves had denied in every gesture – and we foolishly believed them. (Fiedler: 32-33)

Die Erkenntnis, zu der Radosh und Milton nach Sichtung der Rosenberg-Affäre gelangen, nämlich dass die zwei Beschuldigten nicht Opfer einer staatlichen Verschwörung, sondern vielmehr “hapless scapegoats of a propaganda war” waren (Radosh:452), lässt sich ohne weiteres auf die Isaacsons übertragen. Sowohl in Doctorows Fiktion als auch in Wirklichkeit gilt bzw. galt das Interesse beider ideologischer Lager in erster Linie dem propagandistischen Nutzen des Verfahrens. Den führenden politischen Kräften in den Vereinigten Staaten dienen die Rosenbergs/Isaacsons einerseits als Sündenböcke für den Verlust des amerikanischen Atombombenpotentials und andererseits als Instrument zur Diffamierung und Stigmatisierung der amerikanischen Linken als staatsfeindliche Kriminelle. Im Roman heißt es bezüglich der Verhaftung der beiden mutmaßlichen Atomspione:

The American Left is in this great moment artfully reduced to the shabby conspiracies of a couple named Paul and Rochelle Isaacson. (BD 125)

Die amerikanische Kommunistische Partei ihrerseits ist in diesem Moment vorwiegend daran interessiert, einer mögliche Beschädigung des eigenen Ansehens entgegenzuwirken und kappt bereits kurz nach Pauls Inhaftierung jede Verbindung zu den Isaacsons (BD 138), lässt jedoch die beiden später zu Märtyrerfiguren reinstallieren, nachdem deren “propaganda value” (BD 236) offenkundig geworden ist.³⁵ Der Umstand, dass beide ideologischen Seiten die Verurteilung und Hinrichtung der Isaacsons für die eigene politische Agenda auszunutzen vermochten, wird insbesondere anhand der imaginären Party anlässlich der erfolgten Urteilsverkündung

³⁵ Dieses Verhalten deckt sich mit dem tatsächlichen historischen Geschehen. Vgl. Radosh: 452.

offenbar, zu der sich die Protagonisten der Affäre einschließlich des sowjetischen Außenministers Molotow versammeln (BD 244). Diese Allegorie lässt sich ferner auf die an früherer Stelle aufmerksam gemachte Komplementärbeziehung beider ideologischer Systeme übertragen.³⁶

Mit der gegen Ende von *The Book of Daniel* angesiedelten Disneylandepisode greift Doctorow das anhand des Isaacson-Prozesses veranschaulichte Thema der staatlichen Manipulation der kollektiven Wirklichkeitswahrnehmung der fünfziger Jahre wieder auf. Der Vergnügungspark lässt sich dabei als Symbol für die amerikanische Gesellschaft der Erzählgeneration, also der späten sechziger Jahre, deuten (vgl. Morgen: 204-214). In der in Form eines wissenschaftlichen Exkurses gehaltenen Beschreibung und Analyse von Disneyland zeigt der Erzähler, wie die in der McCarthy-Ära betriebene Fiktionalisierung der Alltagswelt in den darauf folgenden Jahren mit Hilfe subtilerer und komplexerer Methoden fortgesetzt und perfektioniert wird. Ausgangspunkt hierfür ist eine allumfassende, homogenisierende Massenkultur, die mittels moderner Kommunikationsmedien wie dem Fernsehen der Bevölkerung eine Ersatzwirklichkeit suggeriert. Auf das Potential des Mediums Fernsehen als Instanz zur Vermittlung von Sekundärerfahrungen wird im Roman bereits an früherer Stelle hingewiesen, wenn der Erzähler von Artie Sternlicht, einer Leitfigur der *New Left*, belehrt wird:

“[...] Look there, what do you see? Little blue squares in every window. Right? Everyone digging the commercials. That is today’s school, man. In less than a minute a TV commercial can carry you through a lifetime. It tells the story from the date to the wedding. It shows you the baby, the home, the car, the graduation. It makes you laugh and makes your eyes water with nostalgia. You see a girl more beautiful than any girl you’ve ever seen. Giants, and midgets, and girls coming in convertibles, and knights and ladies, and love on the beach, and jets fucking the sky, and delicious food steaming on the table, and living voices of cool telling you how cool you are, how cool you can be. Commercials are learning units. [...]“ (BD 155)

Das nahe der Traumfabriken Hollywoods gelegene Disneyland funktioniert nach ähnlichen Prinzipien. Der Park bietet seinen Besuchern im Grunde genommen die Konsumption von thematisch geordneten und familiengerecht präsentierten Illusionen. In der Summe handelt es sich dabei um eine Ansammlung von greifbar gewordenen Ausschnitten aus Disney-Animations- und Disney-Spielfilmen. Diese stellen wiederum ins Positive verklärte Auszüge aus der nationalen Vergangenheit und Kultur dar, wobei Auswahl und Konzeption “the preemptive powers of the Disney organization with regard to Western culture” symbolisieren

³⁶ Eine weitere Illustration dieses Aspekts findet sich in Daniels Gedanken anlässlich eines Spionagefilms, wobei er sich bildhaft vorstellt, wie seine Eltern zwischen die Fronten des Kalten Krieges geraten und in einem zwischen den beiden Hemisphären verlaufenden “open seam” verschwinden (BD 278). Noch klarer formuliert es der von der *New York Times* mit einer Revision des Falls beauftragte Jack Fein, wenn er Daniel darüber informiert: “Shit, between the FBI and the CP your folks never had a chance” (BD 228).

(BD 303). Aus der einleitend vorgenommenen Übersicht über Aufbau und Gestaltung von Disneyland ergibt sich das Bild einer komplexen und künstlichen Parallelwelt:

This famous amusement park is shaped like a womb. It is situated in a flatland of service motels, restaurants, gas stations, bowling alleys and other places of fun, and abuts on its own giant parking lot. A monorail darts along its periphery, in a loop that carries to the Disneyland Hotel. A replica 19th-century railroad line, the Sante Fe and Disneyland, complete with stations, conductors, steam engine and surrey type cars, delineates its circumference. Within the park itself five major amusement areas are laid out on different themes: The American West, called Frontierland; current technology, which is called Tomorrowland; nursery literature, called Fantasyland; and Adventureland, which proposes colonialist exploration of wild jungles of big game and native villages. Customers are invited to explore each area and its delights according to their whim. In the center of the park, where all the areas converge, there is a plaza; and the fifth thematic area, an avenue called Main Street USA, a romantic rendering of small-town living at the turn of the century, leads like the birth canal from the plaza to the entrance to the park. (BD 301-302)

Für die Besucher von Disneyland stellen die Fahrattraktionen das Schlüsselerlebnis dar. Anders als in konventionellen Vergnügungsparks beinhalten die Exponate hier konkrete kulturgeschichtliche Verweise, wie folgende Passage verdeutlicht:

Disneyland invites the customer not merely to experience the controlled thrills of a carny ride, but to participate in mythic rituals of the culture. Your boat ride is a Mississippi sternwheeler. Your pony ride is a string of pack mules going over the mountains to where the gold is. The value of the experience is not the ride itself but its vicariousness. (BD 302)

Allerdings werden die mittels Fahrten erlebbar gemachten Elemente der amerikanischen Geschichte und Kultur in einem “radical process of reduction” (BD 304) aller inhaltlichen Zusammenhänge und intertextuellen Bezüge beraubt. Den Konsumenten sind diese Elemente ohnehin allenfalls als Variationen eines anderen Disney-Produktes – dem Animations- und Spielfilm – bekannt, und zwar in verfremdeter und von allen gesellschaftspolitischen Implikationen gereinigter Form. Es handelt sich demzufolge um “a separation of two ontological degrees between the Disneyland customer and the cultural artifacts he is presumed upon to treasure in his visit” (BD 304). *Alice in Wonderland* beispielsweise, jenes “powerfully symbolic work” (BD 304), das bereits als Animationsfilm den Prozess der *disneyfication* durchlaufen hat, wird im Themenpark des Konzerns als “Mad Hatter’s Teacup Ride” präsentiert, was den Erzähler zu der Feststellung veranlasst, dass “what is being offered does not suggest the resonance of the original work, but is only a sentimental compression of something that is itself already a lie” (BD 304). Ähnliches geschieht im Fall von Mark Twains *Life on the Mississippi*:

The life and life-style of slave-trading America on the Mississippi River in the 19th century is compressed into a technologically faithful steamboat ride of five or ten

minutes on an HO-scale river. The intermediary between us and this actual historical experience [...] is now no more than the name of the boat. (BD 304)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Freizeitpark von aller historischer Erfahrung und jeglichen gesellschaftlichen Erkenntnissen gesäuberte Auszüge der nationalen Vergangenheit und Kultur in Form eines oberflächlichen Vergnügens erfahrbar macht. Signifikant ist in diesem Zusammenhang die Authentizität der erlebten künstlichen Ersatzerfahrung, die aufgrund der Greifbarkeit der Exponate als wirklich empfunden wird. Robert von Morgen zufolge hat

die Fiktion [...] insoweit endgültig ihren Status als nur subjektiver Vorstellungsinhalt transzendiert und ist – [...] in Gestalt von Fahrattraktionen innerhalb einer nachgebauten Umgebung – Bestandteil auch des dinglich-gegenständlichen Bezugsrahmens der alltäglichen Lebenswirklichkeit des Einzelnen und der Masse geworden. (Morgen: 206)

Zwar folgt die Betreibung des Parks in erster Linie einer ökonomischen Ausrichtung; jedoch verbirgt sich hinter der Fassade harmlosen Vergnügens die Vereinnahmung der individuellen Erfahrungs- und Erlebniswelt durch eine alles umfassende, stumpfsinnige *mass culture*. Die sich daraus ergebende Möglichkeit zu einer weitreichenden Manipulation von Wahrnehmung und Bewusstsein lässt die Gefahr einer politischen Instrumentalisierung erkennen. Darauf verweist auch der Erzähler, wenn er in Disneyland eine verkürzte, von kritischen Erfahrungsinhalten abgekoppelte, kulturgeschichtliche Vermittlungsinstanz sieht, die zugleich als Modell für einen Bildungs- und Erfahrungersatz für die amerikanische Bevölkerung fungiert,

a technique of abbreviated shorthand culture for the masses, a mindless thrill, like an electric shock, that insists at the same time on the recipient's rich psychic relation to his country's history and language and literature. In a forthcoming time of highly governed masses in an overpopulated world, this technique may be extremely useful both as a substitute for education and, eventually, as a substitute for experience. (BD 305)

Die während der McCarthy-Zeit zum Zweck der Loyalitätserpressung der Bevölkerung hervorgebrachte Parallelwirklichkeit ist, so suggeriert es der Roman, keineswegs verschwunden, sondern vielmehr subtileren und komplexeren Formen der Realitätskontrolle gewichen. Anders als das auf kollektiver Angst basierende System der fünfziger Jahre wird hier "das moderne, antrainierte Konsumverhalten" der Menschen ausgenutzt, wodurch sie zu "willigen Komplizen ihrer eigenen Fremdbestimmung" (Schaller: 473) gemacht werden. Robert von Morgen hat diesen Sachverhalt treffend zusammengefasst. Für ihn ergibt sich aus Doctorows Disneyland-Modell

die unheilvolle Perspektive auf die menschliche Gesellschaft insgesamt, in der die einzelnen Individuen – der Orwellschen Schreckensvision gleich – in der Ersatzerfahrung staatlich kontrollierter Systeme und Institutionen auf Konformität mit der 'offiziellen'

ideologischen Vorstellungswelt als Realitätsersatz eingeübt werden und damit mangels abweichender individueller Lebensgrundlage jede Entwicklung eigener, d.h. zumindest potentiell subversiver Gedanken und (Gegen-) Vorstellungen bereits im Keim erstickt wird. (Morgen: 207)

Die ultimative Konsequenz einer derartigen Kontrolle von Bewusstsein und Wirklichkeit führt, wenn auch in überspitzter Form, das Beispiel von Selig Mindish vor Augen. Der frühere Freund der Isaacsons und damalige Kronzeuge der Anklage fristet sein Dasein in tiefer geistiger Umnachtung bezeichnenderweise in dem als “Tomorrowland” konzipierten Teil Disneylands, wo er während seiner Fahrten in einem “toy car” vollständig der “illusion of steering” erlegen ist (BD 307) und die künstliche Welt des Vergnügungsparks nicht länger von der realen Welt unterscheiden kann.³⁷

³⁷ Die Auswirkungen von Disney-Themenparks auf die externe Welt sind weithin sichtbar. So sind in den USA vielerorts Einkaufszentren, Hotels, Museen u.a. Einrichtungen des öffentlichen Raums in ihrer Architektur und Konzeption Elementen aus Disneyland und Disneyworld nachempfunden. Im Ergebnis ist eine Verwischung der Grenzen von Illusion und Wirklichkeit erkennbar: “The growth of theming – of malls and of hotels – can only intensify a feeling that reality is catching up with fantasy and that in the process the distinction itself between them collapses” (Bryman: 169). Eine Weiterführung dieses Konzepts findet sich in der für den Disney-Konzern entworfenen und errichteten romantisierten Kleinstadt *Celebration* am Rande von Disneyworld in Orlando/Florida, welche nach übereinstimmender Aussage ihrer Bewohner die Atmosphäre eines “movie set” widerspiegelt (Ross: 299). Alan Brymans Erkenntnis lautet, dass Disney-Themenparks häufig als “models for a variety of social institutions” dienen (Bryman: 176). Für eine ausführliche Besprechung des Aspektes “theming” siehe Alan Bryman, *The Disneyization of Society*, London [u.a.] (Sage) 2004, S. 15-55.

c) Personalisierte Geschichte: *World's Fair*

Das 1985 erschienene *World's Fair* markiert einen Ausflug Doctorows in den Bereich der Autobiographie, ein Genre, welches eine besondere Stellung innerhalb der Literatur einnimmt. Wie die Zusammensetzung des Begriffs bereits erkennen lässt, umfasst die Autobiographie drei wesentliche Aspekte: Im Mittelpunkt steht die im Grunde wahre, in einen historischen Kontext gesetzte *Lebensgeschichte* des entsprechenden Autors. Die Geschichte ist das Ergebnis eines *Schreibprozesses*, also eines kreativen Aktes, in dessen Verlauf bestimmte, ausgewählte Details aus diesem Leben zu einem kohärenten Text geformt werden. Im Rahmen der geschilderten Auseinandersetzung mit Mitmenschen und Umwelt liegt die Betonung dabei stets auf der *Entwicklung des eigenen Selbst* bzw. des eigenen Bewusstseins (Pascal: 104; Finney: 117).

Nun könnte man argumentieren, dass die meisten von Doctorows Romanen im Prinzip fiktive Autobiographien darstellen, da sie die oben genannten Kriterien erfüllen. *World's Fair* folgt jedoch einem wesentlich radikaleren Ansatz, insofern als Doctorow hier seinen eigenen Biographiehintergrund in das Werk einfließen lässt und hierbei Namen, Daten, Orte und Ereignisse seiner Kindheit im New York der Depressionszeit als literarisches Material verwendet.³⁸ Der Roman spiegelt daher die in den 1960er Jahren begonnene Debatte um den Authentizitätswert des Genres wider. Die Argumente der Diskussion ähneln dabei denen, die den Wahrheitsanspruch von Historiographie hinterfragen. In beiden Fällen, so die Kritiker, wird Vergangenheit – ob individuelle oder kollektive – in ein narratives Muster gepresst und so der Anschein von Kohärenz und Linearität erzeugt, was dem ersten Schritt einer Bedeutungszuweisung gleichkommt. Des Weiteren ist die Auswahl und Anordnung der entsprechenden Ereignisse interesse- und perceptionsgebunden und erfolgt aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus. Und schließlich werden Erinnerungen aufgrund psychologischer Verteidigungsmechanismen bewusst oder unbewusst Änderungen oder einer Zensur unterzogen, wobei die Autobiographie, wie in *The Book of Daniel* auf fiktive Art gezeigt, die Chance zu einer Selbstanalyse ähnlich einer Psychotherapie bietet (Pascal: 21, 191; Finney: 119, 162, 227).

In *World's Fair* erzeugt Doctorow die "illusion of a memoir" (Doctorow in Weber: 25), indem er eigene und imaginäre Kindheitserinnerungen vor dem Hintergrund der New Yorker Bronx der 1930er Jahre verschmelzen lässt. Das Resultat ist die literarische Rekonstruktion

³⁸ *World's Fair* wurde von einigen Rezensenten sogar als Autobiographie angesehen. S. Morgen: 528 für eine Übersicht.

einer Autobiographie, die ähnlich wie *Ragtime* die Vermischung von Tatsächlichem und Fikтивem in einem solchen Ausmaß betreibt, dass letztendlich keine Unterscheidung zwischen beiden Rubriken mehr möglich ist (Morgen: 528-530; Leavitt:103). Auf diese Weise meldet Doctorow seine Zweifel an der Autorität des Faktischen an und untergräbt den Authentizitätsanspruch des Genres.

World's Fair erinnert daran, dass die Grenze zwischen Erinnerung und Einbildung fließend verläuft und weder das eine noch das andere in Reinform existiert. Jede Autobiographie weist daher einen fiktionalen Aspekt auf. Im Umkehrschluss bedeutet dies jedoch auch, dass jede Fiktion autobiographische Elemente enthält, denn, wie John Sutherland erläutert, “we can invent nothing that we have not experienced, if only vicariously” (Sutherland: 18). Ähnlich äußert sich auch Doctorow, wenn er sagt, dass “everything you write is both autobiographical and invented at the same time” (Doctorow in Sanoff: 103). Was das Medium Autobiographie trotz seiner Einschränkungen und Mängel bieten kann, ist ein individueller Blick auf die Geschichte als wertvolle Ergänzung zu offiziellen Vergangenheitsversionen. Doctorows Roman demonstriert diese Möglichkeit anhand der “unverfälschte[n] Wahrnehmungsperspektive eines Kindes” (Morgen: 521), die eine direktere, von kulturellen oder ideologischen Einflüssen noch weitgehend freie Sicht auf gesellschaftliche Traditionen und Rituale gestattet und zu einer Hinterfragung konventioneller Perzeptionsgewohnheiten auffordert. Ein Beispiel hierfür ist die unbefangene und naive Betrachtungsweise des kindlichen Alter Ego des Erzählers angesichts der graphischen Darstellung christlicher Motive, welche die irrationalen und gewalttätigen Aspekte dieser Religion hervortreten lässt. Edgars Beobachtungen lesen sich wie folgt:

[...] plump flying infants holding bows and arrows or trumpets; and naked moon-faced ladies with long blond hair and small breasts [...]; and scraggly bearded men almost naked and looking very pale with their eyes rolled up in their heads and their arms stretched out on wooden posts and with nails in their hands and feet. [...] There were pictures of clouds with old grandfathers sitting in them with their arms extended and rays of sun shooting from their fingers [...] All pictures seemed to tell a story if you looked long enough, but these were truly mysterious events. They seemed to describe death. These pale, unhealthy-looking yellowish men with the nails in them and their eyes rolled up sometimes died in the desert, sometimes in grand palaces, they were either the fathers of those flying babies or the husbands of the crying women, it was hard to tell. They had been punished and killed but I didn't know why or by whom. (WF 90)

Neben der Hinterfragung des Mediums Autobiographie leistet *World's Fair* ferner einen wertvollen Beitrag zur Sozial- und Kulturgeschichte der Vereinigten Staaten. Zunächst einmal schildert der Roman auf detaillierte und authentische Weise den Alltag einer Familie der ame-

rikanischen Mittelschicht in der New Yorker Bronx der 1930er Jahre³⁹, wobei historische Ereignisse und Prozesse wie die Depression, der aufkommende Faschismus in Europa und Amerika, die Hindenburg-Katastrophe und die Weltausstellung von 1939/1940 durch eine kindliche Wahrnehmungsweise gefiltert werden. Dabei wird der Prozess der Sozialisation und Bewusstseinsbildung anhand der Entwicklung des kleinen Edgar nachvollzogen.

Ein weiterer Verdienst von *World's Fair* liegt in der Illustration der Entstehung der Konsum- und Freizeitgesellschaft in den USA am Beispiel der New Yorker Weltausstellung. Die Schau, die in Gestalt eines Vergnügungsparks gehalten ist, präsentiert sich ihren Besuchern als eine Plattform zur Selbstinszenierung der amerikanischen Industrie. So finden Edgar und seine Familie die zumeist moderaten Pavillons ausländischer Staaten an die Peripherie gedrängt, wo viele von ihnen das Ende der Messe nicht überdauern, während die durch ihre Aufmachung und Ausstattung hervorstechenden Ausstellungsorte amerikanischer Unternehmen wie das "General Motors Building" (WF 239), das "Consolidated Edison exhibit" (WF 242) oder das "General Electric Building" (WF 243) mit ihren dargebotenen übersteigerten Zukunftsvisionen die Hauptattraktionen bilden. Hinter dieser Strategie verbirgt sich in erster Linie die Promotion entsprechender amerikanischer Marken und Produkte, wie Michael Robertson im Hinblick auf die wirkliche Ausstellung feststellt:

Most exhibits at the Fair were sponsored by corporations and frankly intended to stimulate sales. The architecture of much of the Fair was indistinguishable from advertising. Exhibits were housed in buildings that mimicked consumer products [...]. But it also created an environment in which commercial messages were encoded into the surroundings in a way that made them omnipresent and inescapable. (Robertson: 33)

Edgar, der sich zunächst von der futuristischen "model world" (WF 241) der Aussteller überwältigt zeigt, wird bei einem zweiten Besuch durch seinen Vater auf das "corporate self-interest" (Robertson: 36) hinter der zur Schau gestellten Utopie aufmerksam gemacht (WF 272). Diese Erkenntnis geht einher mit seiner Beobachtung, dass die Ausstellungsstücke an ursprünglichem Glanz und an Originalität eingebüßt haben und erste Anzeichen des Verfalls auf dem Gelände sichtbar werden (WF 269).

Während die Weltausstellung nach außen eine kulturelle Hegemonie der Vereinigten Staaten inszeniert, propagiert sie zugleich die Vision einer "unified consumer culture" (Robertson: 39). Symbolisiert wird diese Ausrichtung u.a. durch die *Westinghouse Time Capsule*, ein an zukünftige Generationen gerichtetes Dokument eben jener homogenisierten amerikanischen Konsumgesellschaft, das jegliche Verweise auf die religiöse, ethnische und kulturelle

³⁹ Der Grad dieser Authentizität und Detailliertheit lässt sich an den Reaktionen einer nicht unbeachtlichen Zahl von Lesern ablesen, die ihre eigene Kindheit in Doctorows Roman wieder erkannten (Doctorow in Sanoff: 102).

Diversität des Landes bewusst ignoriert (WF 270-271). In dieses Konzept passt auch der (im übrigen authentische⁴⁰) Siegераufsatz des im Rahmen der Messe abgehaltenen Essaywettbewerbs zum Thema “The Typical American Boy”, der sich auf eine bloße Auflistung amerikanischer Werte und Ideale beschränkt (WF 264). Im Gegensatz dazu ruft Edgars Aufsatz zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der amerikanischen Kultur und zu Diversität und Individualität auf (WF 232), so wie auch seine eigene “time capsule” eine authentischere und individuellere Variante als das Original darstellt (WF 274-275).

Abschließend sei noch auf eine Parallele zwischen der in *World's Fair* dargestellten Weltausstellung und dem in *The Book of Daniel* porträtierten Disneyland hingewiesen. Das Konzept beider Einrichtungen besteht in der Steuerung des Konsumverhaltens der Besucher durch die jeweiligen involvierten Unternehmen. Darüber hinaus erschaffen diese Orte mit Hilfe ihrer Exponate und Fahrattraktionen eine Ersatzwirklichkeit, wobei der Vergnügungspark im kalifornischen Anaheim vor allem zur Partizipation an einer mythisch verklärten nationalen Kultur und Vergangenheit auffordert, während die New Yorker Messe die Menschen auf euphorische und unkritische Weise auf eine zukünftige “brave new world” (WF 269) einschwört. Die Auswirkungen der erlebten Sekundärerfahrung auf das individuelle Bewusstsein demonstrieren Edgars und Selig Mindishs Reaktionen auf die jeweiligen *rides*. Für Edgar und seinen Bruder stellt sich die Fahrt in einem *bumper car* wie folgt dar:

So we rode a Dodgem electric car with rubber bumpers, in a great mad crackling horde of similarly equipped drivers, all murderously intent. We bumped them and they bumped us, and we laughed hysterically. Donald let me drive, his arm over my shoulders, as we spun about crashing and banging into people and being bashed in return, everyone's head threatening to fly off. (WF 273)

Der räumliche und mentale Rückzug der einzelnen Teilnehmer in die jeweilige individuelle Sphäre, gepaart mit einer hysterischen, aggressiven und nahezu unwirklichen Ausgelassenheit, verleiht dem Ereignis den Charakter einer “isolated imaginary satisfaction” (Mc Gowan: 238). Daniels Ausruf “*This is the Futurama!*” (WF 273) kann in diesem Zusammenhang als Ankündigung einer diesbezüglich ausgerichteten *mass culture* verstanden werden. Deren Ausmaß lässt sich am psychischen Zustand von Selig Mindish drei Jahrzehnte später ablesen. ‘Gestrandet’ in dem ironischerweise als *Tomorrowland* bezeichneten Teil Disneylands, wo er, abgeschnitten von seiner Vergangenheit als auch von der Wirklichkeit, Runde um Runde in einem fremdgesteuerten Miniaturauto dreht, befindet sich dieser in einem dauerhaften Dämmerzustand einer künstlich erzeugten Zufriedenheit.

⁴⁰ Robertson: 40-41.

2.3.2 Erzählerfiguren als Historiographen

Doctorows Romane zeichnen sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen⁴¹, durch eine ähnliche Erzählperspektive aus. Es werden Erzähler etabliert, die die eigene Vergangenheit im Rahmen einer bestimmten Periode der amerikanischen Geschichte wiederauferstehen lassen. Doctorow erzielt hierdurch eine Doppelperspektive: Seine Erzählerfiguren sind sowohl Protagonisten als auch Chronisten ihrer Geschichte, d.h. sie stehen im Mittelpunkt einer Handlung, die von ihnen gleichzeitig retrospektiv wiedergegeben wird. Die Romane spiegeln daher die Kluft zwischen historischer Realität und persönlicher Erinnerung wider. Wenn man die Erzähler als Geschichtsschreiber auffasst – nahezu alle porträtieren auszugsweise eine Ära der nationalen Vergangenheit – dann kann diese Doppelperspektive als Ansatzpunkt für eine Kritik an der traditionellen Historiographie dienen. Zum einen bergen die Bücher die Erkenntnis in sich, dass eine Diskrepanz zwischen “history as past actuality“ und “history as thought“ (Beard in Foley: 174) besteht, die sich in einer verzerrten Wiedergabe von historischen Ereignissen niederschlägt. Da bei der Vergangenheitsdarstellung oftmals erinnerungswürdige Begebenheiten besonders herausgehoben und negative Aspekte ignoriert werden, kann Geschichte nicht Gegenstand einer objektiven Betrachtung sein. Zum anderen existiert innerhalb der menschlichen Psyche der Drang, Vergangenheit nachträglich ändern zu wollen und Ereignisse mit einer bestimmten Bedeutung zu versehen. Historische Erfahrung wird somit den eigenen Bedürfnissen entsprechend sinnfällig gemacht. Beide Aspekte können in den nachfolgend besprochenen Romanen nachgewiesen werden und sind, ganz im Sinne der Heuermannschen Definition, Ausdruck eines mythischen Bewusstseins der Erzählerfiguren. Da die Erzählungen einem Mitteilungsbedürfnis entspringen und ihre mythischen Inhalte an ein bestimmtes Publikum heranbringen, findet ähnlich wie bei der Historiographie eine kollektive Resonanz statt. Doctorow zeichnet folglich in gewisser Hinsicht den Prozess der Mythosentstehung und -verbreitung nach. Was die Erzähler anbelangt, kann dabei zwischen zwei Gruppen unterschieden werden: Während die erste Gruppe infolge schmerzhafter Erfahrungen und Erinnerungen eine wahrheitsgetreue Aufarbeitung der Vergangenheit anstrebt und sich der Schwierigkeiten dieses Unterfangens bewusst wird, zeichnet sich die zweite Gruppe durch einen Hang zur Selbstinszenierung und einen damit verbundenen manipulativen Umgang mit der Geschichte aus.

⁴¹ Nur zwei Romane Doctorows werden in der dritten Person erzählt: *Big As Life* und *The March*.

1. "Everything is elusive": Von der Unmöglichkeit einer authentischen und unbefangenen Vergangenheitsdarstellung

a) "It still escapes me": Die Grenzen objektiver Geschichtsschreibung in *Welcome to Hard Times*

In *Welcome to Hard Times* handelt es sich bei der Erzählerfigur um den 49-jährigen Blue, der insofern als Historiograph agiert, als er die Geschichte der kleinen Frontiersiedlung Hard Times schriftlich niederlegt. Seine selbstreflexiven Aufzeichnungen umfassen den Abschnitt seines letzten Lebensjahres, einen Zeitraum, der zugleich die letzte Phase in der Geschichte der Gemeinde markiert. Wie seiner Erzählung zu entnehmen ist, hatte sich Blue zunächst auf das Verfassen offizieller Schriftstücke beschränkt. Kurz nach seiner Ankunft in Hard Times begann er damit, ein Grundbuch der Siedlung anzufertigen, in dem er die Bewohner sowie deren Grundbesitz auflistete. Diese Tätigkeit, die ihm unter den Einwohnern das Ansehen eines Bürgermeisters einbringt, beruht auf Blues "weakness [...] for documents and deeds and such like" (HT 100), eine Leidenschaft, welche von seiner früheren Arbeit als Rechtsanwaltsgehilfe im Osten her stammt. Die Buchführung dient aber noch einem weiteren Zweck: Sie ist Ausdruck von Blues Bemühen, Ordnung in das Chaos einer Welt am Rande der Zivilisation zu bringen. "Nothing fixes in this damned country", formuliert es der Zensusbeamte Hayden Gillis, "people blow around at the whiff of the wind" (HT 140). Blue versucht daher, mit Hilfe seiner Register die Wirklichkeit zu erfassen und Kontrolle über sie zu erlangen, oder wie es Peter Freese ausdrückt, "to attain stability in a world of flux, to create some tangible roots in a realm in which 'nothing fixes' [...] and to establish a local history on which to build the future" (Freese 1990: 350). Blues Methode ähnelt hierbei der Strategie von Father in *Ragtime*. Angesichts des brutalen Klimas der Arktis, wo eisige Stürme ein "constant torment" darstellen (R 65), entwirft dieser ein System, das die Wirklichkeitseindrücke in Sprache umwandeln und sie somit bezähmbar machen soll:

The Esquimos, who had no system but merely lived here, suffered the terrors of their universe. Sometimes the Esquimo women would unaccountably tear off their clothes and run into the black storms howling and rolling on the ice [...] Father kept himself under control by writing in his journal. This was a system too, the system of language and conceptualization. It proposed that human beings, by the act of making witness, warranted times and places for their existence other than the time and place they were living through. (R 62)

Letztendlich gelingt es Blue ebenso wenig wie Father, die Realität mittels eines solchen Systems zu erfassen.⁴² Seine Buchführung, die den erfolgreichen Wiederaufbau von Hard Times dokumentiert, kann die erneute Zerstörung der Siedlung weder voraussehen noch erklären. Dass eine bloße Auflistung von Fakten keinerlei Rückschlüsse auf die Hintergründe der gewaltsamen Eskalation zulässt, wird Blue bewusst, wenn er sich vorwirft:

I scorn myself for a fool for all the bookkeeping I've done; as if notations in a ledger can fix life, as if some marks in a book can control things. (HT 184-185)

Der Erzähler fasst daher den Entschluss, die Ereignisse aus dem Gedächtnis heraus zu rekapitulieren und niederzuschreiben, "to [...] account for the way things went" (HT 107-108). Dies geschieht zu einem Zeitpunkt, als Blue, schwer verletzt und neben der psychisch kranken Schwedin Helga einziger Überlebender der Katastrophe, praktisch im Sterben liegt: "There is only one record to keep and that's the one I'm writing now, across the red lines, over the old marks" (HT 185). Mit seiner Erzählung, die den Lesern als Endfassung vorliegt, verfolgt Blue zwei Ziele: Zum einen versucht er zu ergründen, was zu seiner gegenwärtigen Situation geführt hat; zum anderen entspringt sie seiner Hoffnung, andere mögen aus seinem Schicksal entsprechende Lehren ziehen (HT 184-185).

Während der Wiedergabe seiner Erinnerungen ist der Erzähler ständig von dem Verlangen um eine objektive und wahrheitsgetreue Schilderung der Ereignisse getrieben, was er mit Formulierungen wie "all I can do [is] to remember it for my purposes which is to tell the way things happened" (HT 113), "I see no reason not to put down what happened" (HT 127) oder "How clear I call up these moments" (HT 182) zum Ausdruck bringt. Nach und nach mischen sich jedoch Zweifel in seinen Bericht. So fragt er sich bereits an einer relativ frühen Stelle: "Now I'm trying to write what happened and I wonder, does a dream come under that?" (HT 44). Einige Zeit später hält er es sogar für notwendig, sich mit den Worten "No, maybe I'm not telling it right" zu revidieren (HT 132). Schließlich muss Blue feststellen, dass sich die Vergangenheit, so wie er sie festhalten zu können glaubt, seinem Gedächtnis entzieht. Dies geschieht an der Stelle, an der er sich zu entsinnen versucht, wann sein schwieriges Verhältnis zu Molly für einen kurzen Moment von Harmonie geprägt war:

[...] there must have been a moment when we reached what perfection was left to our lives [...] When was the moment, I don't know when, with all my remembrances I can't find it [...]. (HT 138)

Daraus schlussfolgert der Erzähler:

⁴² Zu den Konsequenzen von Fathers Wildniserfahrung s. IV., Kap. 3.3.2, S.185-188.

Really how life gets on is a secret, you only know your memory, and it makes its own time. The real time leads you along and you never know when it happens, the best that can be is come and gone. (HT 138)

Folgerichtig beginnt Blue, seinen eigenen Erinnerungen zu misstrauen, umso mehr, als sie stellenweise zu Visionen verzerrt werden, wie die folgende Passage verdeutlicht:

I have been trying to write what happened but it is hard, wishful work. Time is beginning to run out on me, and the form remembrance puts on things is making its own time and guiding my pen in ways I don't trust. In my mind's eye is an arch of suns multiplying the sky – or a long flickering night of one moon turning over and over into its shadows. I know this is trickery but I can't blot it out [...] And I see something that never happened, the two of them [Molly und Jimmy] carrying a giant cross with great effort, planting it over Fee. "I ain't much for God," he protests, "I always put my faith in people. (HT 147)

Blues Bemühungen, die Realität objektiv abzubilden, sind deshalb zum Scheitern verurteilt, weil die Wirklichkeit sich viel komplexer gestaltet und sich seinem Verständnis entzieht. Darüber hinaus spiegelt sein Bericht die Kluft zwischen erlebter und erinnerter Geschichte wider, die aus den Einschränkungen resultiert, denen das menschliche Gedächtnis unterworfen ist. So wie der Blutverlust sein Gedächtnis trübt, lässt die Zeit seine Erinnerungen verblassen:

I'm trying to put down what happened but the closer I've come in time the less clear I am in my mind. I'm losing my blood to this rag, but more, I have the cold feeling everything I've written doesn't tell how it was, no matter how careful I've been to get it all down it still escapes me: like what happened is far below my understanding beyond my sight. In my limits, taking a day for a day, a night for a night, have I showed the sand shifting under our feet, the terrible arrangement of our lives? (HT 199)

Blues schriftliche Erinnerungen können auch deshalb kein Abbild der Realität sein, weil die dargestellten Geschehnisse seinem subjektiven Blickwinkel unterliegen und lediglich seine persönlichen Wahrnehmungen repräsentieren. Der Ausspruch des Erzählers: "I couldn't see past my own feelings" (HT 72), mit dem er seine Denk- und Handlungsweise retrospektiv charakterisiert, trifft insofern auch auf seine Chronik zu. Dies wird insbesondere anhand bestimmter traumatischer Erlebnisse deutlich. "I wish now I could not have seen what happened, or if I had to see it that my mind could split me from the memory", sagt Blue hinsichtlich der blutigen Rache, die Molly an dem Bad Man from Bodie nimmt (HT 208), und fährt kurz darauf fort: "I cannot describe what she was doing [...]" (HT 209). Barbara Cooper formuliert diesen Sachverhalt wie folgt:

Words cannot make truth; they cannot even show the truth about what happened, for words are bound by the trauma of personal experience, by perception, by memory. (Cooper: 13)

Bei der Darstellung von Vergangenheit ist Objektivität nur annäherungsweise zu erzielen, und zwar mittels eines Konzepts, das Doctorow als “multiplicity of witness” bezeichnet und welches darin besteht, sich einem historischen Ereignis über die Summe aller dazu verfügbaren Wahrnehmungen anzunähern (Doctorow in Levine 1988: 184, 190). Blues Erzählung kann daher, wie er selbst bemerkt, nichts weiter bewirken als “add to the memory” (HT 185). Die Unzulänglichkeiten seiner Aufzeichnungen werden ihm durchaus bewusst, wenn er sich gegen Ende des Romans fragt:

And now I've put down what happened, everything that happened from one end to the other. And it scares me more than death scares me that it may show the truth. But how can it if I've written as if I knew as I lived them which minutes were important and which not; and spoken as if I knew the exact words everyone spoke? Does the truth come out in such scrawls, so bound by my limits? (HT 210)

Der Vorwurf, den sich der Erzähler an dieser Stelle macht, trifft durchaus auf die Historiographie im Allgemeinen zu: Da sein Bericht auf ein bestimmtes, ihm bereits zuvor bekanntes Ende hin konzipiert ist, unterliegen die dargestellten Ereignisse sowohl einer Selektion und Interpretation als auch einem logisch-kausalen Gestaltungsprinzip. Eine vorurteilsfreie Deutung der historischen Zusammenhänge scheitert somit bereits an der angewandten Form und Methode der Geschichtsschreibung. Folgerichtig kann sich Blue die volle Tragweise seines Denken und Handelns nicht erschließen. Zumindest führt die Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit zunächst einmal zu einem Schuldeingeständnis, wie den letzten Äußerungen des Erzählers zu entnehmen ist:

I can forgive everyone but I cannot forgive myself. I told Molly we'd be ready for the Bad Man but we can never be ready. Nothing is ever buried, the earth rolls in its tracks, it never goes anywhere, it never changes, only the hope changes like morning and night, only the expectations rise and set. Why does there have to be promise before destruction? What more could I have done – If I hadn't believed, they'd be alive today. (HT 211-212)

Die Einsicht in das eigene Versagen ist der erste Schritt, um aus der Vergangenheit die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Ein ähnliches Anliegen sollte nach Auffassung von Historikern wie Hayden White oder William Appleman Williams auch die Geschichtsschreibung verfolgen. Historiographie könnte demnach eine therapeutische Wirkung erzielen, indem sie traumatische Ereignisse der nationalen Geschichte aufarbeitet anstatt sie zu verdrängen. Nur so wäre eine Befreiung von der Last der Vergangenheit sowie die Bewältigung gegenwärtiger Probleme möglich (Reinitz: 115-116, White: 87). Blues Versuch, die eigene Vergangenheit schriftlich aufzuarbeiten, muss hingegen letztendlich scheitern, da er den Beschränkungen seines limitierten Bewusstseinshorizontes unterworfen ist. Deutlich wird seine mythische Weltwahrnehmung in seinem zyklischen Geschichtsverständnis. Wie die anderen Bewohner

Hard Times setzt auch der Erzähler Wunschvorstellungen an die Stelle der Realität und beschwört demzufolge die wiederholte Zerstörung der Siedlung mit herauf. Die wirklichen Zusammenhänge, die zu der Katastrophe führen, bleiben ihm indessen verborgen (s. IV., Kap. 2.3.2, S. 147-150). Stattdessen sieht er sich und seine Umgebung, wie seine oben wiedergegebene Äußerung belegt, den ewig gleichen Grundsätzen des Universums ausgesetzt. Zerstörung, Wiederaufbau und erneute Zerstörung der Gemeinde offenbaren sich ihm daher (wie die Jahreszeiten, die während dieser Periode einen vollen Kreis beschreiben) als unveränderlicher, von übergeordneten Mächten bestimmter Zyklus. Symptomatisch für eine derartige Welterfahrung ist insofern auch Blues letzte Bemerkung, die als Formulierung von Hoffnung auf den Wiederaufbau der zerstörten Siedlung den Glauben an das Fortbestehen des ewigen Kreislaufes impliziert:

It has crossed my mind to set the street afire – that would scatter them [the buzzards]. But there’s no wind and it would be hard work, harder than I can do. And I have to allow, with great shame, I keep thinking someone will come by sometime who will want to use the wood. (HT 212)

b) “The visions of an old man”: *The Waterworks*

Auch in *The Waterworks* blickt ein Erzähler kurz vor seinem Tod auf eine prägende Episode seines Lebens zurück. McIlvaine, ehemaliger Redakteur einer New Yorker Tageszeitung, verbindet ferner ein Interesse für Sprache (WW 10) und für das Leben seiner Mitmenschen (WW 11) mit Blue, was ihn wie diesen für die Rolle eines Chronisten seiner Zeit prädestiniert. In McIlvaines Fall handelt es sich dabei um das sogenannte *Gilded Age*, jene Ära im Anschluss an den amerikanischen Bürgerkrieg, die von einer rasanten sozialen und ökonomischen Entwicklung gekennzeichnet ist. Nirgendwo lässt sich der Puls dieser Zeit besser ablesen als in seiner Heimatstadt New York:

Almost a million people called New York home, everyone securing his needs in a state of cheerful degeneracy. Nowhere else in the world was there such an acceleration of energies. A mansion would appear in a field. The next day it stood on a city street with horse and carriage riding by. (WW 23)

Der ungezügelt Energie dieser Zivilisation setzt der Erzähler die ordnungs- und bedeutungstiftende Macht der Printmedien entgegen, denn, so McIlvaine, “there is no order in the universe, no discernible meaning, without ... the daily paper” (WW 25). Die Aufgabe des

Journalisten besteht seiner Meinung nach darin, die unkontrollierbaren Kräfte dieser urbanen Wildnis mit Hilfe sprachlicher Gefüge zu bändigen, “[to] slug the chaos into sentences” (WW 25). Als Chefredakteur des *Telegram* zieht McIlvaine dementsprechend eine besondere Genußtuung daraus, seinen Lesern - und letztendlich auch sich selbst – eine sprachlich konstruierte Sekundärwirklichkeit zu suggerieren, die er an die Stelle der empirischen Realität setzt:

My greatest pleasure – reading my own paper as if I had not constructed it myself. Summoning the feelings of an ordinary reader getting the news, my construed news, as an *a priori* creation of a higher power – the objective thing-in-itself from heaven-poured type. What else did I have to assure myself of a stable universe? (WW 26)⁴³

Mit der Aufgabe seiner Reporter- und Redakteurtätigkeit gerät die selbsterschaffene Ordnung des Erzählers ins Wanken und es droht das Szenarium einer “intolerable reality” (WW 266).

Der Protagonist erinnert sich:

I was without my profession, my reason for being ... my cockiness. Somehow, deprived of the means to report it, our life and times, I imagined myself at its mercy. (WW 266)

McIlvaines Interesse am Fall Martin Pemberton ist sowohl privater als auch professioneller Natur. Neben dem Ziel, über die Begebenheiten exklusiv für seine Zeitung zu berichten, hegt er die Hoffnung, zusätzlich zur sprachlichen Wiedergabe der Wirklichkeit die Ereignisse sinnfällig machen zu können, oder wie er es formuliert, “to transcend reporting” (WW 163). Während der Auseinandersetzung mit dem Material werden ihm jedoch die Grenzen des Mediums Zeitung bewusst. Zunächst einmal macht die Nähe zu den Beteiligten eine objektive Berichterstattung unmöglich, weil so ein wichtiger journalistischer Grundsatz verletzt wird: “Professionally you try to get as close to things as possible, but never to the point of involvement” (WW 25; auch WW 101). Wie der Leser an einer anderen Stelle erfährt, hat der Erzähler in der Vergangenheit schon einmal aufgrund einer persönlichen Involviertheit von einer Veröffentlichung der entsprechenden *story* abgesehen (WW 87-89).⁴⁴ Hinzu kommen Komplexität und Reichweite des Falls. Das mysteriöse Verschwinden eines freischaffenden Mitarbeiters des *Telegram* entpuppt sich als Teil einer geheimen und weitreichenden Verschwörung, zu der sowohl die kriminellen Aktivitäten des Tweed-Rings als auch die menschenverachtenden Experimente des Wissenschaftlers Sartorius zählen. Konfrontiert mit einem Mangel an

⁴³ Dies ist ein weiterer Versuch eines Protagonisten – und ein wiederkehrendes Motiv in Doctorows Romanen – eine physisch unbezwingbare Umwelt auf dem Weg einer sprachlichen Abbildung zu transformieren und so zu bewältigen.

⁴⁴ Und auch dieses Mal plagten ihn Skrupel angesichts der Aussicht, intime Details ihm nahestehender Menschen den “low standards and deplorable practices of the newspaper profession” auszusetzen (WW 238-239).

Zeugen und Beweisen ahnt McIlvaine bereits während der Ermittlungen, dass sein “claim to a story” sehr vage ist,

no more than a hope for words on a page ... insubstantial words ... phantom names ... its truth and actuality no more than degrees of phantomness in the mind of another phantom. (WW 164)

Tatsächlich findet der *Telegram*-Redakteur nach Abschluss des Falls seine Befürchtungen bestätigt. Das Ausmaß und die Auswirkungen der Pemberton-Affäre drohen seine Vorstellungskraft zu sprengen und erschüttern seinen Glauben an die Möglichkeit, die Wirklichkeit mit journalistischen Fakten abbilden zu können. Rückblickend stellt er fest:

In fact, even when these matters were closed, and the events concluded and the issues resolved, and I had my exclusive, I never ran it ... which may suggest I had a premonition that, even completed, the story was not ... reportorially possible ... that there are limits to the use of words in a newspaper. (WW 288)

Dabei scheint der ermittelnde und eng mit ihm in Kontakt stehende Polizeibeamte Donne zunächst eine einfache Lösung für die durch den Fall aufgeworfenen Fragen geben zu können:

[...] Donne’s researchers had provided an answer of a kind ... that where, before, all had been chaos and bewilderment and hurt, now it was clear that something understandable ... an act ... had been committed ... a deliberate act or series of acts by which we could recompose the world, comfortingly, in categories of good and evil. (WW 199-200)

Das streng rationale Vorgehen des Detektivs, welches alle nicht-kriminalistischen Aspekte der Affäre vernachlässigt, lässt den Erzähler jedoch um ein Verständnis der vollen Tragweite der Ereignisse bangen. Er äußert diesbezüglich die Befürchtung, dass

confinding in Donne reduced my chances of understanding the truth of the situation, [...] compressed my thought into the small space of ... law enforcement. [...] I felt as if I was giving up ... my diction ... for his. (WW 137-138)

Tatsächlich stellt sich nach der Aufklärung des Falls heraus, dass es sich nicht um ein gewöhnliches Verbrechen handelt, bei dem der entstandene ‘Schaden’ zu einem gewissen Maß durch strafrechtliche Sanktionen kompensierbar ist. Die Dimension der Verschwörung, die bis in die politisch und wirtschaftlich einflussreichsten Kreise der Stadt New York reicht, sowie das Ausmaß der moralischen Verwerflichkeit drohen die Gesellschaft in ihren Grundfesten zu erschüttern. McIlvaine weist darauf hin,

that it was not only a concordance of wealth, and government, and science but a profound ... derangement of the natural order of fathers and sons. There was a more fathomless threat there than to Christianity ... that left my eyes blasted to peer into it. (WW 329-330)

Anders als Donne erscheint McIlvaine sichtlich mitgenommen und verstört von den Ereignissen, deren Zeuge er geworden ist. Die Begegnung mit dem ambivalenten Genie Sartorius sowie das Resultat seines Experiments, ein “scientific heaven” (WW 323) für eine in einen künstlichen Dämmerzustand zwischen Leben und Tod versetzte “league of immortals” (WW 268), bereiten dem Erzähler Alpträume:

The images from the conservatory ... loomed in me. I could not sleep, I was haunted ... not by ghosts, but by Science. I felt afflicted with intolerable reality.
(WW 266)

Angesichts der religiösen und philosophischen Implikationen des Falls verspürt McIlvaine das Verlangen, die Wirklichkeit auf spirituellen und metaphysischen Wegen zu transzendieren, wobei er die Episode als “a kind of spiritual test in a world ruled by God after all” (WW 266) begreift⁴⁵. Als “lapsed Presbyterian” hat er der Institution Kirche bereits vor vielen Jahren aus Enttäuschung über deren “poverty of spirit” den Rücken gekehrt (WW 55). Stattdessen hofft er, über das Medium Zeitung Impulse für eine spirituelle Erneuerung geben zu können. Die Publikation der Pemberton-Affäre soll die begangenen Sünden des Tweed-Ringes anprangern und zugleich an das moralische Gewissen seiner Mitmenschen appellieren.⁴⁶ McIlvaines Verlangen nach spiritueller Erlösung für die Gemeinschaft wird im Motiv des Wasserwerks deutlich, welches er sich als “baptismal font for the gigantic absolution we require as a people” (WW 91) vorstellt.⁴⁷ Ironischerweise stellt das Reservoir jedoch in Wahrheit einen Ort des Sakrilegs, ein “industrial paradise” (WW 323) für die Anhänger eines wissenschaftlichen Kultes um den Arzt Sartorius dar, die sich mit Hilfe ihres Reichtums und politischen Einflusses und auf Kosten entführter Straßenkinder den Status wortwörtlicher Unsterblichkeit erkaufen.

Je eingehender sich der Erzähler mit dem Protagonisten im Zentrum der Verschwörung auseinandersetzt, desto mehr gerät seine anfängliche Überzeugung, dass sich moralische Maßstäbe in absoluten Kategorien festlegen lassen, ins Wanken. Seine anfängliche Frustration über die Weigerung der Behörden, Sartorius vor Gericht zu stellen, aus Angst darüber, dass seine radikalen Ansichten Gehör finden könnten, schlägt angesichts der Zustände in der psychiatrischen Anstalt, in der dieser untergebracht ist, in Mitleid für den Wissenschaftler um. Zugleich kann McIlvaine sich einer Faszination für dessen Genie nicht entziehen. Das Selbst-

⁴⁵ McIlvaines Bericht ist durchzogen mit religiösen Begriffen und Wendungen wie “Reading out of Heaven” (WW96), “original sin” (WW135), “committed [...] to redemption” (WW173) und “immortal souls” (WW264) sowie “heaven help us all” (WW96) und “God help me” (WW170, 327).

⁴⁶ Wie der Erzähler an anderer Stelle erwähnt, ist die Veröffentlichung von Predigten in den Tageszeitungen jener Zeit zur Adressierung moralischer Missstände weitverbreitet (WW 203).

⁴⁷ Auch die häufige Verwendung des Wortes “soul” (WW 11, 95, 129, 229, 232, 233, 261, 264) als Verweis auf die eigene oder eine andere Person illustriert McIlvaines Sorge um das eigene Seelenheil und das seiner Mitmenschen. Vgl. Diemert: 262-263.

verständnis von Sartorius als Naturwissenschaftler ist so absolut, dass er moralische und gesellschaftliche Implikationen völlig ignoriert, oder wie Martin Pemberton es formuliert: “He doesn’t expend his energies on the formation of a [...] social self” (WW 254). Sartorius betrachtet menschliches Leben allein nach biologischen Prinzipien operierend, sodass Zivilisation für ihn nichts als “a structure of fantasies” (WW 298) darstellt.

Während der Wissenschaftler sich aller Verantwortung für die Gesellschaft entzieht, deren moralische Normen er ohnehin nicht anerkennt, verlieren Augustus Pemberton und die übrigen Mittäter im Hinblick auf ihren ‘scheinotenen’ Zustand und ihren Status als willenlose Versuchsobjekte all ihr “criminal cunning” (WW 276). McIlvaine spricht in diesem Zusammenhang von einer “elusiveness of my villains”, die er wie folgt beschreibt:

[...] it is the nature of villainy to absent itself, even as it stands before you. You reach for it and close on nothing. You smash your hand on the mirror. Who is looking back at you? (WW 295)

Mit der Einsicht in die Unmöglichkeit, die Welt in “categories of good and evil” zu unterteilen, muss der Erzähler seine Hoffnung begraben, dass die Veröffentlichung seiner Geschichte zur moralischen Erbauung seiner Mitmenschen beitragen kann. Er erkennt, dass spirituelle Erlösung für die Gemeinschaft unmöglich ist, solange eigene Verfehlungen verdrängt und stattdessen auf die für schuldig befundenen Mitglieder projiziert werden, wenn er sagt:

[...] perhaps it is sentimentalism to think a society is capable of being spiritually chastened ... in some self-educative way ... of pulling itself up just one ... rung ... towards moral enlightenment. That we would, as a kind of municipal congregation, drop to our knees and gather our children to us. What really happens is that we shunt off our evil, embody it in ... our defendants and turn away. (WW 327)

Insofern trifft Sartorius’ Prophezeiung ein, dass eine Publikation der Geschichte für McIlvaine nicht eher möglich sein würde, “[u]ntil you have the voice for it. And that will only be when your city is ready to hear you” (WW 333).

Durch das Nichtzustandekommen einer schriftlichen Niederlegung des Falles wird McIlvaine der Möglichkeit beraubt, die Vergangenheit in eine geordnete Form zu bringen. Die Ereignisse bleiben auch Jahre später unabgeschlossen und unbewältigt, was sich in Wendungen wie “belated awareness” (WW 135), “revelation [...] suspended [...] in our minds” (WW 19) sowie “I have thought about this for many years” (WW 295) ausdrückt.⁴⁸ Wie sehr die Pemberton-Episode den Erzähler für den Rest seines Lebens beschäftigt, verdeutlicht folgende Bemerkung: “After all these years in my head, my story occupies me, it has grown into

⁴⁸ Doctorow weist hier einmal mehr darauf hin, dass die Bewertung von Geschichte nie abgeschlossen und stets abhängig von einer gegenwärtigen Perspektive ist, was folgende Äußerung von McIlvaine unterstreicht: “Maybe I felt that to print the story now, or what I knew of it, would be an intervention ... a trespass of the reporter into the realm of cause and effect ... that would change the outcome” (WW287).

the physical dimensions of my brain [...]” (WW 304). Aufgrund bleibender Ungewissheiten, Zweifel und offener Fragen wählt er den ihm einzig möglichen Diskurs, die mündliche Rede. Dafür, dass es sich um einen mündlich wiedergegebenen Bericht handelt, sprechen neben der Bemerkung “I never wrote up the story” (WW 346) die häufigen, im Text durch Punkte angedeuteten Sprechpausen, grammatikalisch falsche oder unvollständige Sätze sowie das Suchen des Dialogs mit dem Publikum durch Fragen und direkte Anrede. Einen weiteren Hinweis gibt Doctorow selbst in einem Interview⁴⁹.

Die zeitliche Distanz zwischen Erzählgegenwart und der Ebene der Ereignisse lässt einmal mehr die für Doctorows Romane typische Diskrepanz zwischen erlebter und erinnelter Geschichte und die damit verbundenen Probleme wie verzerrte Erinnerungen, eine veränderte Perspektive und eine unabgeschlossene und sich verändernde Evaluierung der Geschehnisse zu Tage treten. McIlvaine formuliert diesen Sachverhalt wie folgt:

Remembrances take on a luminosity from their repetition in your mind year after year, and in their combinations ... and as you work them out and understand them to a greater and greater degree ... so that what you remember as having happened and what truly did happen are no less and no more than ... visions. I have to warn you, [...] I'm reporting what are now the visions of an old man. All together they compose a city, a great port and industrial city of the nineteenth century. (WW 89)

Der signifikante Unterschied zu Blues Konzept der retrospektiven Wiedergabe der Wirklichkeit besteht darin, dass McIlvaine die Möglichkeit einer wertneutralen Abbildung der Vergangenheit verwirft, wenn er Objektivität als “a way of constructing an opinion for the reader without letting him know” (WW 47) bezeichnet. Stattdessen wählt der Erzähler in *The Waterworks* einen subjektiven Ansatz des Berichtens, was seiner Meinung nach jedoch einer wahrheitsgemäßen Schilderung nicht im Wege steht, wenn er sagt: “it is my own mind's experience that I report, a true deposition of the events” (WW 96). Eine derartige Gleichsetzung von subjektiver Betrachtung und objektiver Realität stellt für ihn keine Verletzung des selbstauferlegten journalistischen Kodexes “[to] report [...] well and truly” (WW 88-89) dar. Folglich nimmt er sich die Freiheit, Aussagen Beteiligter aus dem Gedächtnis heraus zu rekonstruieren und zu editieren (WW 62, 83, 172, 279) sowie Träume und Visionen in seine Erzählung einzufügen (WW 119-122, 229-230, 301-304).

Anzeichen einer beginnenden Erkenntnis, dass die wahrheitsgetreue Wiedergabe vergangener Ereignisse nicht unproblematisch ist, machen sich an jener Stelle bemerkbar, an der der Erzähler die Unterschiede zwischen einer streng chronologischen Darstellungsweise und einer nachträglichen Auswahl und Interpretation von Erinnerungen erörtert:

⁴⁹ Doctorow stellt sich McIlvaines Erzählung eigenen Angaben zufolge als mündlich wiedergegebene Erinnerungen vor, die von einem Stenographen aufgezeichnet wurden (Tokarczyk 1995: 36).

I want to keep to the chronology of things but at the same time to make their pattern sensible, which means disrupting the chronology. After all, there is a difference between living in some kind of day-to-day crawl through chaos, where there is no hierarchy to your thoughts, but a raucous equality of them, and knowing in advance the whole conclusive order ... which makes narration ... suspect. (WW 176-177)

McIlvaine kann sein Vorhaben, seine Zuhörer “in the same suspension we were in” (WW177) zu versetzen, letztendlich nicht konsequent verwirklichen, da er sich veranlasst sieht, der Chronologie der Geschehnisse wiederholt vorauszugreifen (WW 17, 48, 69, 85, 118, 174, 189, 246, 316). Mit dem Wissen um die Hintergründe und den Ausgang der *story* erweist sich ein Zurückversetzen in einen ursprünglichen, unwissenden Zustand als unmöglich. Der Erzähler geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er retrospektiv bereits in Lincolns Ermordung gewisse Vorboten der kommenden Verschwörung zu erkennen glaubt:

So I knew some regnant purpose was enshrouded in Mr. Lincoln's death, but what was it? Some soulless social resolve had to work itself out of his grave and rise again. (WW 14)

An dieser Stelle wird das Verlangen des Erzählers deutlich, eine Reihe von unvorhersehbaren und unkontrollierbaren Ereignissen nachträglich mit Bedeutung zu erfüllen und somit erklärbar zu machen. Der Roman spiegelt hier das Dilemma von Historiographen wider, einerseits Geschichte objektiv und chronologisch abbilden zu wollen, und andererseits nach einem bedeutungsgebenden Muster in der Vergangenheit zu suchen.

McIlvaine ähnelt insofern einem Geschichtsschreiber, als er es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Fakten und den historischen Hintergrund des Falles zu erörtern und festzuhalten⁵⁰. Seine Zusicherung einer wahrheitsgemäßen Schilderung der Geschichte geht dabei einher mit Überzeugungs- und Manipulationsversuchen gegenüber seinem Publikum. Anhaltspunkte hierfür sind Äußerungen wie “You will just have to trust” (WW 13), “You may think [...] but this is the necessary illusion of every age” (WW 20), “you must be aware” (WW 83) und “I assure you” (WW 20) sowie die folgende Bemerkung:

I'm not sure what obligation I'm under to give you a sense of the life around this matter [...] except that, of course, all of it was indicative, all meaningful of the story I sought out [...]. (WW 93)

Die selbstbewusste Haltung des ehemaligen Journalisten wird jedoch zunehmend von Unsicherheiten und Zweifeln untergraben. So hält er es beispielsweise für notwendig, seine Geschichte vehement gegen den Vorwurf einer zugrunde liegenden “Spiritualist notion” (WW 95) zu verteidigen, indem er seine Erlebnisse fest in der “newsprint world” (WW 96) veran-

⁵⁰ So veranlassen beispielsweise McIlvaines fortgesetzte Nachforschungen nach Abschluss des Falls einen der Beteiligten zu der Annahme, der Erzähler wäre “something of a historian“ (WW324).

kert, “to impress upon you what a realist I am” (WW 95), und über die Natur von Geistererscheinungen debattiert:

This is not a ghost tale. [...] But if you're entrenched in the Parlor Faith, let me remind you that by your own dicta, ghosts don't come in crowds. They are by nature solitary [...], they inhabit defined places, such as attics, or dungeons, or trees. (WW 96)

Im Laufe seiner Geschichte räumt der Erzähler jedoch Ungewissheiten ein, was in Wendungen wie “I don't know” (WW 195, 245, 345), “I am not sure” (WW 188, 202, 287), “I can't even remember” (WW 222), “This is the question that I will never be able to resolve to my satisfaction” (WW 224), “It is almost mysterious to me now” (WW 129), “I realize now I may be giving you a false idea” (WW 176), “I suppose [...] though I couldn't have known it” (WW 183), “I didn't realize this till much later” (WW 223) sowie in einigen offenen Fragen (WW 88, 173, 287) zum Ausdruck kommt. Zugleich werden die Appelle an das Publikum, in Formulierungen wie “I warn you” (WW 165), “You should remember” (WW 175), “it's important to understand this” (WW 185), “you have to understand” (WW 223) und “I ask you to believe – I will prove” (WW 201), eindringlicher und verzweifelter. In ihnen spiegelt sich McIlvaines Sorge wider, unglaublich zu erscheinen. Ein erster diesbezüglicher Hinweis findet sich bereits nach ca. einem Drittel des Romans, wenn der Erzähler angesichts einer möglichen Verwicklung von Sartorius in den Fall sagt: “I know you will think this is the overwrought fabulation of an old man, but the means of human knowledge are far from understood [...]” (WW 135). Dass das befürchtete Misstrauen seitens des Publikums bezüglich der Authentizität seiner Erinnerungen nicht unbegründet ist, zeigt sich an einer Stelle gegen Ende des Romans, wo Doctorows Protagonist in seiner Vorstellung Traum und Wirklichkeit nicht länger unterscheiden kann:

Or else I began suffering this dream long ago, years before these matters I've been describing to you ... before I knew there was a Sartorius ... when ... on the embankment of the Croton Reservoir ... I think now ... I imagine ... I'm convinced – is it possible? – he rushed past me with the drowned boy in his arms. (WW 304)

McIlvaine muss letztendlich erkennen, dass Erinnerungen Geschichte nicht wahrheitsgetreu rekonstruieren können, sondern allenfalls ein verschwommenes Abbild einer vergangenen Realität liefern, wenn er eingesteht:

I'm an old man now and I have to acknowledge that reality slips, like the cogs in a wheel ... Names, faces, even of those close to you, become strange [...]. Even words have a different sound, and things you knew you relearn with wonder before you realize you knew them well enough once [...]. (WW 325)

Eine authentische Vergangenheitsdarstellung, so lautet eine weitere Erkenntnis des Erzählers, wird ferner durch eine eingeschränkte Perspektive und durch das Weltbild des Betrachters erschwert: “[H]owever the mind works ... as reporter, as dreamer ... that is the way the story gets told” (WW 304). Der Wirklichkeit kann man sich allenfalls durch die Summe aller Eindrücke annähern. Ein Gesamtbild ergibt sich dann aus “bits and pieces of humdrum reality, each adding its mosaic bit of glitter to the eventual vision” (WW 129). Doctorow deutet hier mit Hilfe seines Erzählers sein Konzept einer “democracy of perception” (Doctorow in Levine 1988: 184) an.

Die obige Erkenntnis macht sich auch in der Erzählsituation bemerkbar, die an den für das neunzehnte Jahrhundert typischen Stil des auktorialen Erzählens erinnert (auch wenn der Erzähler strenggenommen Teil der von ihm geschilderten Welt ist). Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass der Erzähler angesichts der Schwierigkeiten, vergangene Ereignisse wahrheitsgetreu zu rekonstruieren und Bedeutung in ihnen zu finden, in eine Sinnkrise verfällt und die narrative Kontrolle zunehmend verliert.⁵¹ Trotz der genannten Unzulänglichkeiten ist McIlvaines Unterfangen letztendlich jedoch nicht vergebens gewesen. Eine (auch noch so subjektive) Aufarbeitung und sprachliche Darstellung der Erinnerungen, die ihn Zeit seines Lebens geplagt haben, ermöglichen es ihm, die Vergangenheit zu einem Abschluss zu bringen und entsprechende Lehren daraus zu ziehen, oder wie er es formuliert,

the benefits of reliving every moment, [...] that there was nothing as good [...] as getting the story told, turning it into an object made of language ... for everyone to lift and examine. (WW 279-280)

c) Das Ringen um eine geeignete Perspektive: *The Book of Daniel*

Wie dem Titel entnommen werden kann, handelt es sich bei *The Book of Daniel* um das Werk des gleichnamigen Erzählers und Protagonisten Daniel. Da er den Namen seiner Adoptiveltern angenommen hat und die Ereignisse seiner Kindheit nur episodenhaft und unzusammenhängend enthüllt, herrscht zunächst Verwirrung über seine wahre Identität. Erst nach und nach wird offensichtlich, dass es sich um den inzwischen 25-jährigen Sohn der zu Beginn der

⁵¹ Der Roman spiegelt diesbezüglich Doctorows Haltung bezüglich der Natur von Geschichtsschreibung wider und kann als Kommentar zu einer Tendenz innerhalb der traditionellen Historiographie, historische Ereignisse nachträglich mit Sinn zu versehen, verstanden werden.

1950er Jahre als pro-sowjetische Atomspione hingerichteten, Ethel und Julius Rosenberg nachempfundenen, Isaacsons handelt.

Anlass und Ausgangspunkt von Daniels Aufzeichnungen ist der Selbstmordversuch seiner Schwester Susan, dem eine Konfrontation beider Geschwister über das Vermächtnis ihrer Eltern vorausgegangen war. Neben den daraus resultierenden Schuldgefühlen (BD 23) verspürt der Erzähler zugleich Wut und Entfremdung, zum einen gegenüber der Gesellschaft, welche so vehement den Tod seiner Eltern gefordert hat, und zum anderen gegenüber seinen Eltern selbst, die mit ihrem Märtyrertod ihm die Last ihres politischen Erbes aufgebürdet haben.⁵² Schließlich gelangt Daniel an einen Punkt, an dem er sich seiner bisher unaufgearbeiteten Vergangenheit nicht länger verschließen kann. In Anlehnung an seinen alttestamentarischen Namensvetter stellt er fest: “[...] I, Daniel, was grieved, and the visions of my head troubled me and I do not want to keep the matter in my heart” (BD 27).⁵³

Den Kern von Daniels Vergangenheitsaufarbeitung bildet die kontroverse Frage nach der Schuld der Eltern. Als angehender Historiker verfolgte er ursprünglich das Ziel, diesen Punkt im Rahmen einer geschichtswissenschaftlichen Dissertation zu erörtern. Zwar wird das Thema seines Promotionsprojektes nie spezifiziert, aber sowohl das in seine Niederschrift eingefügte Textmaterial als auch Inhalt und Ausrichtung seiner Analysen, die seine Eltern in die Geschichte der amerikanischen Linken einordnen und die innen- und außenpolitischen Implikationen der Spionageaffäre zu ergründen versuchen, lassen auf ein diesbezügliches Vorhaben schließen. Ähnlich wie Blue erkennt der Erzähler jedoch, dass die gewählte Diskursform aufgrund strikter Reglementierungen der Komplexität menschlicher Erfahrungen nicht gerecht werden kann, sodass er sich letztendlich für eine unabhängigere und persönlichere Variante entscheidet.

Daniels Ausführungen gründen sich zu einem großen Teil auf Kindheitserinnerungen, welchen er die Schilderung seiner gegenwärtigen Situation gegenüberstellt. Folgerichtig gliedert sich der Roman in zwei Erzählstränge: Die Erinnerungen an die Zeit vor und während der Inhaftierung seiner Eltern, insbesondere die Jahre 1947 bis 1953, bilden die erste Handlungsebene. Auf einer zweiten Ebene sind Daniels Aktivitäten der dem Abschluss seines Manuskriptes vorangehenden zwölf Monate⁵⁴ angesiedelt. In seiner Eigenschaft als Erzähler offenbart Daniel Defizite bei der Organisation und Kontrolle seines Textes, der ein Durcheinander

⁵² Während Paul seinen Sohn für eine Kampagne zur Freilassung der Isaacsons einzuspannen versucht (BD 266), begreift Rochelle ihre und Pauls Hinrichtung als eine Art Feuertaufe für ihr Kind, wenn sie fordert: “Let our death be his bar mitzvah” (BD 314). Ausführlicher dazu unter IV., Kap. 3.6.2, S. 218-223.

⁵³ Parallelen zwischen Daniel dem Erzähler und dem biblischen Daniel impliziert bereits der Romantitel. Zu biblischen Bezügen in *The Book of Daniel* siehe z.B. Müller 1989 sowie Reitz: 373-374.

⁵⁴ Daniels Erzählung beginnt mit dem Memorial Day 1967, also dem 30. Mai, und endet während der Studentenrevolte an der New Yorker Columbia-Universität im Frühjahr 1968.

von ungeordneten, scheinbar unzusammenhängenden und übergangslos angeordneten Erzählfragmenten darstellt: Persönliche Erinnerungen und Überlegungen wechseln einander ab mit geschichtswissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Analysen. Unterbrochen wird das Ganze von Interviews, Briefen, Listen, aus Sekundärliteratur übernommenen Zitaten, Gedichten, Liedtexten, Sprachspielen und anderen Sprachmaterial. Diese Unordnung und Vielfalt sind zum einen dem Umstand geschuldet, dass der Erzähler die Verwendung einer einzigen Diskursform zugunsten einer Vielzahl verschiedener Textformen zurückweist, um der Komplexität seines Themas gerecht werden zu können. Zum anderen spiegeln die Aufzeichnungen jedoch zugleich seine Schreibmethode wider: So wie Daniel, der sich zum Zeitpunkt der Textentstehung in der Bibliothek der New Yorker Columbia-Universität befindet, ohne genauere Vorstellungen die Bücherregale nach möglichem Quellenmaterial durchstöbert (BD 27), so durchsucht er parallel dazu sein Gedächtnis nach relevanten Bewusstseinsindrücken. Die daraus resultierenden Vergangenheitsepisoden und Textfragmente breitet er wie die Teile eines Puzzles vor sich aus und setzt sie zu einer Collage zusammen.

Aufgrund der Vielfältigkeit des Erzählmaterials sowie der Vielschichtigkeit des Erzählgegenstandes ergeben sich für Daniel Schwierigkeiten bei der Textgestaltung, welche er in Form von selbstreflexiven Kommentaren und Ansprachen an sein Lesepublikum immer wieder benennt und diskutiert. Dementsprechend ergibt sich eine meta-narrative Instanz, die den gesamten Roman durchzieht und die Rahmenhandlung bildet und die Leser zu unmittelbaren Zeugen des Schreibprozesses werden lässt. Dies wird insbesondere zu Beginn von *The Book of Daniel* deutlich, wenn der Erzähler mehrere Startversuche unternimmt, um einen geeigneten Einstieg in seine *story* zu finden. Bereits nach wenigen Sätzen unterbricht er seine Erzählung, um sich seiner Schreibsituation zu versichern und Zuversicht zu schöpfen:

This is a Thinline felt tip marker, black. This is Composition Notebook 79C made in the U.S.A. by Long Island Paper Products, Inc. This is Daniel trying one of the dark covers of the Browsing Room. Books for browsing are on the shelves. I sit at a table with a floor lamp at my shoulder. Outside this paneled room with its book-lined alcoves is the Periodical Room. [...] Down the hall is the Main Reading Room and the entrance to the stacks. On the floors above are the special collections of the various school libraries [...]. Downstairs there is even a branch of the Public Library. I feel encouraged to go on. (BD 13)

Diese Zuversicht weicht jedoch nach wenigen Seiten einer neuerlichen Unsicherheit über die richtige Wahl des Anfangs, was Daniel zu einem weiteren Startversuch veranlasst (BD 16). Jedoch wirft auch die nachfolgende Variante Fragen und Probleme auf, sodass er an ursprünglicher Stelle fortfährt, wiederum vom Erzählgegenstand abschweift und schließlich eine Liste

mit aufzunehmenden Themen erstellt (BD 26-27).⁵⁵ Die Punkte auf dieser Liste bieten allerdings lediglich eine vage Orientierung. Das Ringen um eine geeignete narrative Strategie bleibt bestehen, was Äußerungen wie “how would I get this scene to record” (BD 16), “I don’t know what to write to convey the temperature change” (BD 279) sowie “one other thing I will have to work on” (BD 116) belegen. An anderen Stellen sieht der Erzähler sich gezwungen, Aussagen mit Wendungen wie “It is misleading” (BD 39), “No, that’s wrong” (BD 50), “I’m being unfair” (BD 91) und “Or maybe no” (BD 43) zu revidieren. Zudem plagen Daniel – wie Blue und McIlvaine – Zweifeln an der Genauigkeit seiner Vergangenheitseindrücke. Er offenbart Unsicherheiten bei Zeitangaben (BD 108 und 114) und hinterfragt die Validität der eigenen Erinnerungen: “How do I know this? [...] how do I remember this? (BD 62-63), “Why would I think that if it wasn’t so?” (BD 44), “Is that possible?” (BD 190). Dieses Wissen um die Grenzen seines Erinnerungsvermögens bekräftigt der Erzähler gegen Ende seiner Aufzeichnungen nochmals explizit mit dem Ausspruch: “Probably none of this is true. There is a lot more I can’t remember” (BD 266).

Illustriert wird dieser Sachverhalt bei einer genaueren Betrachtung der beiden Erzählstränge. Während die Ereignisse der Gegenwartsebene im großen und ganzen chronologisch und kohärent, wenn auch häufig von eingeschobenem Textmaterial unterbrochen, wiedergegeben werden, kann Daniel seine Kindheit allenfalls anhand einiger unzusammenhängender und ungeordneter Episoden rekonstruieren. Hierin lässt sich ein weiterer Beleg für die bereits angesprochene mangelnde Übereinstimmung zwischen erlebter und erinnerter Geschichte finden, woraus eine Infragestellung der Authentizität von Historiographie im Allgemeinen abgeleitet werden kann.

Bei aller Unordnung und Unvollständigkeit von Daniels Text ist dennoch eine gewisse Struktur erkennbar. Als ein “Protokoll der Bewußtseinsindrücke” (Morgen: 157) demonstriert sein spontan erfolgreicher Schreibvorgang den Mechanismus des menschlichen Erinnerungsprozesses: Nicht chronologisch und geordnet, sondern lediglich bruchstückhaft und durch die individuelle Vorstellungsperspektive verzerrt liegen die Erinnerungsbilder im Gedächtnis vor und sind durch Assoziationen miteinander verbunden. Das Abrufen dieser Bilder stellt einen nicht immer freiwilligen und oftmals schmerzhaften Vorgang dar, wie der Erzähler feststellen muss:

Image connotes images, the multiplicity being an image. Images break with a small ping, their destruction is as wonderful as their being, they are essentially instruments of torture exploding through the individual’s calloused capacity to feel powerful

⁵⁵ Chronologisch gesehen beginnt der Roman erst, nachdem fast ein Drittel der Handlung verstrichen ist, nämlich mit einer Kindheitsepisode unter der Überschrift “1947”.

undifferentiated emotions full of longing and dissatisfaction and monumentality. (BD 83-84)

Dieses Prinzip der Assoziationsfolgen soll stellvertretend am Beispiel von Daniels Ausgangssituation illustriert werden: Ausgehend von Susans Selbstmordversuch schildert der Erzähler den Besuch seiner Schwester in einer psychiatrischen Klinik. Konfrontiert mit “her aggressive moral openness” (BD 19), ruft sich Daniel den Augenblick ins Gedächtnis zurück, als die damals achtjährige Susan ihm erstmals ihren Glauben an die Existenz einer göttlichen Gerechtigkeitsinstanz offenbarte, was den Erzähler zu einem kurzen Exkurs über “THE NATURE AND FUNCTION OF GOD AS REPRESENTED IN THE BIBLE” (BD 20) veranlasst, worin er eine Parallele zwischen der eigenen Person und dem alttestamentarischen Daniel andeutet. Im Anschluss daran kehrt er zu den Ereignissen im Zusammenhang mit seinem Klinikbesuch zurück, bis er (nach einem weiteren kurzen Exkurs) eine Liste mit zu erörternden Themen erstellt. Der letzte Punkt auf dieser Liste, Susans Idee zur Gründung einer Stiftung aus dem Nachlass der Eltern zur Unterstützung der Protestbewegung um die *New Left*, führt zu einer Reflexion über die gegenwärtige Welle von Protesten gegen den Vietnamkrieg, was wiederum eine konkrete Kindheitserinnerung an die Teilnahme an einer Demonstration für die Freilassung der Isaacsons hervorruft. Die Liste ließe sich beliebig fortsetzen.

Wenn Daniel sein Promotionsvorhaben zugunsten einer freieren Diskursform zurückstellt, bedeutet das nicht, dass er die Möglichkeit einer objektiven Vergangenheitsdarstellung kategorisch zurückweist. Die Methoden der Geschichtswissenschaft ermahnen ihn zu einer rationalen, unvoreingenommenen Herangehensweise an ein zu untersuchendes Thema. Aufgrund seiner tragischen Teilhabe an der Geschichte erweist sich jedoch eine persönliche Identifikation mit seinem Erzählgegenstand als unvermeidlich. Aus dieser Doppelfunktion als angehender Historiker auf der einen und Opfer und Augenzeuge auf der anderen Seite resultiert ein ununterbrochenes Ringen um eine geeignete Erzählperspektive. Um seine traumatischen Erinnerungen schildern und ergründen zu können, muss Daniel diese in einem Akt der “self-objectification” (BD 93) auf eine rational-analytische Ebene heben. Damit verbindet sich jedoch die Zurückweisung des eigenen Selbst, was einem Verständnis und einer Aufarbeitung der persönlichen Vergangenheit im Wege steht. Da ihm eine Perspektive allein als nicht ausreichend erscheint, pendelt Daniel beständig zwischen beiden Erzählpositionen, zwischen Anteilnahme markierender Ich-Form und Distanz anzeigender dritter Person.⁵⁶ Diese Wechsel verdichten sich an den Stellen, an denen sich der Erzähler besonders schmerzhaft Szenen ins Gedächtnis zurückruft, wie beispielsweise die Besuche bei der Schwester in der psychiatri-

⁵⁶ Vgl. hierzu Irmer: 58-59.

schen Anstalt (BD 19-20, 38-41, 222-225), die Ereignisse in unmittelbarem Zusammenhang mit der Verhaftung seiner Eltern (BD 128-131) und die zeitweilige Unterbringung in einer städtischen (ironischerweise “Shelter” genannten) Erziehungsanstalt (BD 180-183, 189-193).

Daniels Doppelperspektive als Geschichtswissenschaftler und Betroffener bietet eine ideale Ausgangsposition für eine Reevaluierung und Relativierung des historischen Geschehens. Jedoch kann er das Schicksal seiner Eltern - und darüber hinaus seine eigene Identität – nur begreifen und akzeptieren, wenn er die Isaacsons von dem ideologischen Ballast befreit, der ihnen seitens ihrer politischen Gegner und Sympatisanten auferlegt wurde. Dass eine Bewertung der Schuldfrage des Paares auf objektiv-rationalem Weg nicht zu bewerkstelligen, sondern nach wie vor eng an den jeweiligen ideologischen Standpunkt geknüpft ist, wird dem Erzähler bei der Sichtung der Literatur zum Fall bewusst: Trotz einer durch die Existenz ein und derselben Fakten gegebenen, für alle Parteien gleichen Ausgangslage fällt das Urteil der Autoren infolge von Selektion und Interpretation dieser Fakten entsprechend der eigenen politischen Färbung aus (BD 243). Diese Szene fasst noch einmal die Kernaussage von Doctorows Aufsatz “False Documents” zusammen, wonach Historiographie letztendlich eine fiktive Diskursform darstellt, da Ausrichtung und Ausgang einer Untersuchung durch Auswahl und Deutung des Quellenmaterials beliebig variierbar sind. Doctorow verweist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf den Rosenberg-Fall (Doctorow 1983a: 24).

Da das öffentliche Bild der Isaacsons als Landesverräter auf der einen und politische Gefangene auf der anderen Seite in unvereinbarem Gegensatz zu Daniels Kindheitserinnerungen an seine Eltern steht, gestaltet sich eine Annäherung an die Vergangenheit seiner Familie schwierig. Bereits kurz nach Pauls Verhaftung wird dieser seitens der Medien zum Prototyp eines im Dienst einer feindlichen Macht stehenden Erzschorken erkoren – etwas, das der kleine Daniel nicht mit seinen eigenen Erfahrungen in Einklang bringen kann. Der Erzähler erinnert sich:

An image grew of my father as a master spy. A master spy and ringleader. Over a period of a few weeks he became more and more prominent in any discussion of various spy arrests. Dr. Mindish was portrayed as one of those who carried out his orders. I was becoming confused. If my father was a ringleader, was I in his ring? How could I be in his ring if I didn't know about it before I read it in the newspaper? Was this the Paul Isaacson who was my father? If it wasn't where was my father? [...] I missed my father's voice analyzing, endlessly analyzing and exposing the lies in the newspaper, on the radio and television, in the air; I missed his truth, I missed his power to tell me the real meaning of what was presented to me. When I received a letter from him it was as uninformative and strange as the one from my mother. It didn't sound like him. [...] He was being transformed before my eyes and he wasn't there to stop it from happening. If he was in jail maybe he *was* an atomic ringleader. The operations of my mind tried to conform my life and my relationship with my father to the words of the newspaper. (BD 176)

Auch nach Abschluss des Falls setzt sich die Pflege des im öffentlichen Bewusstsein verhafteten Image der Isaacsons als skrupellose Verbrecher und Staatsfeinde fort. Im “crime museum” in Washington wird die menschliche Existenz des Paares zu einigen mit der Spionageaffäre in Zusammenhang gebrachten Exponaten verkürzt, während Material, welches das offizielle Bild der beiden relativieren könnte, weiterhin unter Verschluss steht:

In one public building is a famous crime museum. In the famous crime museum are pictures of the Isaacsons in handcuffs. A shortwave radio from Isaacson Radio, Sales and Repair. A dental x-ray mounted like a Kodachrome against a light screen. Tourists stroll by. In another public building is a file no one has ever seen. (BD 268)

Es ist jedoch eine andere “historic curiosity” (BD 41), die für Daniel den Anstoß gibt, seinen Eltern ihre ursprüngliche Identität zurückzugeben. Dabei handelt es sich um jenes in Sympatiekundgebungen verwendete Plakat aus Susans Besitz, welches zur Freilassung der Isaacsons aufruft. Für den Erzähler symbolisiert das Poster lediglich eine weitere von außen übergestülpte Ersatzidentität seiner Eltern, nämlich die des seitens von Unterstützern und Teilen der Öffentlichkeit – und nicht zuletzt unter Mithilfe der Angeklagten selbst – inszenierten politischen Märtyrers. In einem Rückblick an die Teilnahme an einer solchen Protestveranstaltung kann der etwa zwölfjährige Daniel die Verbindung zwischen den seitens der Menge mit “free them”-Rufen bedachten ‘politischen’ Häftlingen Paul und Rochelle Isaacson und den Isaacsons, die seinen Vater und seine Mutter repräsentieren, nicht herstellen und er begreift das Gebrüll der Demonstranten als “meant for others who dwelt in a realm so mysteriously symbolic that it defied his understanding” (BD 32).

Die Frage, die sich für den Erzähler stellt, ist, wie er seine Eltern von der symbolischen Ebene ideologischer Konstrukte auf die unmittelbare Ebene individueller menschlicher Erfahrungen und Empfindungen zurückführen kann, oder wie er es formuliert: “You’ve got these two people in the poster, Daniel, now how you going to get them out?” (BD 54). Seine Strategie besteht darin, die Aufforderung “FREE THEM” auf dem Plakat wörtlich zu nehmen und die Isaacsons aus ihrer ideologischen Umklammerung zu befreien. Er tut dies, indem er das Poster – das öffentliche Bild des Paares – in einem symbolischen “FIRE SALE” (BD 41) als geschichtliche Kuriosität verwirft und an dessen Stelle einen auf persönlichen Wahrnehmungen und Empfindungen basierenden Gegenentwurf setzt. Dieser Entwurf konfrontiert auf schonungslos offene Weise den in der kollektiven Vorstellung existierenden ‘Mythos’ der Isaacsons mit deren individueller kreatürlicher Lebenssphäre. Ausgehend von intimen Details über seine Eltern breitet Daniel die Geschichte seiner Familie vor sich aus und sieht sich letztendlich in der Lage, Paul und Rochelle als das zu begreifen, was sie in Wirklichkeit waren,

nämlich weder kaltblütige Verbrecher noch lebensverachtende Revolutionäre, sondern individuelle Persönlichkeiten mit all ihren menschlichen Sorgen, Ängsten und Schwächen.

Die Doppelfunktion des Erzählers als Historiker und Augenzeuge birgt neben der Möglichkeit einer alternativen und ergänzenden Perspektive zugleich die Gefahr einer durch den individuellen Blickwinkel verzerrten und eingeengten Sicht auf die Geschichte. So entpuppen sich beispielsweise die auf den ersten Blick objektiv-rational geführten und dem Anschein nach vom Romangeschehen abgekoppelten geschichtswissenschaftlichen Analysen bei genauerem Hinsehen als von privaten Motiven des Verfassers geleitet. Die Rehabilitation seiner Eltern stets vor Augen, verfolgt Daniel das Ziel, ihr Schicksal in die lange amerikanische Tradition staatlicher Gewalt gegen linke politische Kräfte einzuordnen und Gesetzmäßigkeiten in der Geschichte aufzuzeigen. Ein kurzer Aufsatz etwa, der den beiläufigen und wertneutralen Titel "AN INTERESTING PHENOMENON" trägt, listet staatlich sanktionierte Untaten gegen Progressive und Andersdenkende unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkrieges auf und offenbart durch monoton-repetitives Berufen auf wissenschaftliche Autoritäten (vage als "many historians" bezeichnet) die persönlichen Obsessionen des Erzählers (BD 33-35).⁵⁷ Ein zweiter Exkurs argumentiert, dass die amerikanische Führung aus innenpolitischen und ökonomischen Interessen bewusst mit Beginn des Kalten Krieges das Szenarium einer äußeren kommunistischen Bedrohung heraufbeschworen hat. Anfänglich im Stil einer geschichtstheoretischen Abhandlung gehalten, verlässt Daniel den wissenschaftlichen Diskurs immer wieder und schildert die Strategien und Handlungen der treibenden Kräfte der amerikanischen Außenpolitik aus einer Insider-Perspektive heraus in ironisch-glorifizierendem und naiv-simplifizierendem Tonfall. Bereits die Überschrift "*TRUE HISTORY OF THE COLD WAR* [meine Hervorhebung]" (BD 248) erhebt in diesem Zusammenhang eine (durchaus zulässige) alternative Lesart zur einzig legitimen Interpretation des historischen Geschehens.

Die subjektiv-emotionale Bindung des Erzählers an seinen Untersuchungsgegenstand tritt noch deutlicher an jenen Stellen hervor, an denen er eine persönliche Wertung nicht länger zurückhalten kann und das wissenschaftliche Darstellungsverfahren unvermittelt mit einem ironischen Kommentar unterbricht. Die antikommunistische Massenhysterie in Amerika nach der russischen Oktoberrevolution verspottet er mit den Worten: "It was feared that as in Russia, they were about to take over the country and shove large cocks into everyone's mother" (BD 34). Und einem Zitat eines politischen Vertrauten von Präsident Truman folgt die höhnische Bemerkung: "With that honeycunt staring you in the face, you'd forget your grammar too" (BD 250).

⁵⁷ Vgl. Müller 1994: 343.

Daniels obsessive Suche nach historischen Analogien zur Leidensgeschichte seiner Eltern manifestiert sich zudem in der von ihm aufgezeigten Tradition staatlicher Bestrafung von Dissidenten in verschiedenen Kulturen und Epochen sowie in seinen Kommentaren zum Bucharin-Prozess in der Sowjetunion, der das Gegenstück zum Verfahren gegen die Isaacsons bildet. In seinen Bestrebungen tritt eine geistige Haltung zu Tage, welche die Strafverfolgung und Hinrichtung zweier Individuen nicht als Verkettung unglücklicher Umstände, sondern als Beleg für die Existenz von bestimmten Mustern in der Geschichte begreift. Genähert wird diese Vorstellung von Susans rätselhafter Abschiedsbotschaft: “They’re still fucking us [...] Goodbye Daniel. You get the picture” (BD 19). Der Erzähler deutet diese Worte als Hinweis auf die Existenz einer umfassenden Verschwörung gegen die Isaacsons und richtet seine Recherchen diesbezüglich aus. Dementsprechend macht er es sich zur Aufgabe, die (von Susan nur vage mit “they” bezeichneten) Elemente der Konspiration aufzuspüren und zu einem sinngebenden Ganzen, zu einer “story of a fucking” (BD 33), zusammenzufügen. Anhaltspunkte hierfür findet Daniel zunächst in dem Prozess gegen seine Eltern. Der Verschwörung zum Landesverrat angeklagt, vermuten die Isaacsons, ihrerseits Opfer eines staatlichen Komplottes zu sein. Aus ihrer Sicht stellt sich die Situation wie folgt dar:

They were fucking us. Each new indictment handed down by the Grand Jury perfecting the conspiracy, expanding it, adding to its overt acts, drove it in deeper. (BD 176)

Eine weitere, in eine etwas andere Richtung zielende Erklärung offenbart die Gefängnis-Korrespondenz des Paares. In einem Brief an Rochelle äußert Paul den Verdacht, dass das Verfahren gegen sie Ausdruck einer Konspiration des christlichen Amerikas gegen die jüdische Minderheit sei, in der ironischerweise alle Hauptrollen von Juden besetzt sind. Er schreibt:

My darling have you noticed how many of the characters in this capitalist drama are Jewish? The defendants, the defense lawyer, the prosecution, the major prosecution witness, the judge. We are putting on this little passion play for our Christian masters. (BD 213)

Der Erzähler greift diesen Gedanken auf und führt ihn fort, wenn er sich in Bezug zum biblischen Daniel setzt und durch die Parallele zwischen dem drohenden Feuerofentod der Brüder des alttestamentarischen Propheten und der Elektrokution seiner Eltern deren Leidensgeschichte in die lange Tradition antisemitischer Sündenbockrituale einreihet. Sein Verdacht richtet sich zugleich gegen die Kommunistische Partei selbst, welche die Isaacsons nach deren Verhaftung zunächst aus ihrer Kartei strich, jedoch später im Laufe des Verfahrens den “propaganda value” (BD 236) der Gefangenen erkannte und ausnutzte (BD 219).

Aus den Abschiedsworten seiner Schwester entnimmt Daniel die Warnung, dass die Verschwörung gegen seine Familie mit dem Tod seiner Eltern keineswegs beendet ist: “They’re *still* fucking us [meine Hervorhebung]”, heißt es dort (BD 19). Vor diesem Hintergrund nehmen seine Gedankengänge paranoide Züge an. Er wähnt sich als Objekt konstanter staatlicher Überwachung (BD 84-85) und die Umstände von Susans Selbstmordversuch erscheinen ihm suspekt. Dies allein stellt in Anbetracht der Natur seiner Überlegungen keine Überraschung dar. Wenn Daniel jedoch versucht, diese Umstände in Zusammenhang mit stalinistischen Untaten in der Sowjetunion und deren Resonanz in den Vereinigten Staaten zu bringen, als “separate mysteries [that] [...] [o]n second thought [...] may not be unrelated” (BD 26), dann haftet dem etwas Zwanghaft-Obsessives an und er läuft Gefahr, Opfer seiner eigenen Theorie der “dynamics of radical thinking” zu werden, die er an anderer Stelle wie folgt darlegt:

The radical discovers connections between available data and the root responsibility. Finally he connects everything. At this point he begins to lose his following. It is not that he has incorrectly connected everything, it is that he has connected everything. Nothing is left outside the connections. At this point society becomes bored with the radical. Fully connected in his characterization it has achieved the counterinsurgent rationale that allows it to destroy him. The radical is given the occasion for one last discovery – the connection between society and his death. (BD 155-156)

Im Zuge seiner Bemühungen, die Resultate seiner Recherchen so miteinander in Beziehung zu setzen, dass sich das Bild einer umfassenden Verschwörung ergibt, stößt Daniel immer wieder auf Schwierigkeiten. Die wahren Hintergründe des Isaacson-Falls, die er ergründen zu können glaubt, entziehen sich ihm um so mehr, je intensiver er seine Ermittlungen betreibt. Interviews mit dem *New-York-Times*-Reporter Jack Fein etwa, der eigene Untersuchungen zu der Affäre angestellt hat, und Fanny Ascher, der Witwe des Anwalts seiner Eltern, liefern nicht die erhofften Erkenntnisse, sondern werfen vielmehr neue Fragen auf. Letztendlich bleibt dem Erzähler nur, seine (zum Teil widersprüchlichen) Ergebnisse zu einer neuen, zwangsläufig hochspekulativen Konspirationstheorie zusammenzufügen. Ausgehend von der Vermutung, dass die Isaacsons von ihrer eigenen Partei hintergangen und geopfert wurden, entwirft er schließlich “THE THEORY OF THE OTHER COUPLE” (BD 294), wonach der Verdacht absichtlich auf Paul und Rochelle gelenkt wurde, um die wirklichen Täter zu schützen. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der ehemalige Kronzeuge der Staatsanwaltschaft, Selig Mindish, auf dessen Aussage sich die Anklage gegen die Isaacsons stützte. Ein Treffen mit ihm bietet für Daniel die einzige Möglichkeit, diese Spekulation zu beweisen. Seine Erwartungen werden jedoch enttäuscht, als er auf einen “senilen, subjektiv geschichtslos gewordenen Mindish” trifft, “der in grotesker Verkennung der Motive für Da-

niels Kommen diesen mit einem Kuß auf die Stirn wie den verlorenen Sohn begrüßt" (Reitz: 386). Spätestens an dieser Stelle bricht das Gerüst der Verschwörungsmodelle des Erzählers endgültig zusammen.

Anzeichen für eine Abkehr von einer solchen Denkweise finden sich bereits an früherer Stelle. Die Begegnung mit Mindishs Tochter Linda konfrontiert Daniel mit einem dem seinen entgegengesetzten Blickwinkel und leitet eine Überprüfung des eigenen Standpunktes ein. "What seems clear isn't so clear after a while. What seemed a matter of right and wrong", bemerkt er an entsprechender Stelle (BD 283-84). Bezeichnenderweise zieht er nun die Möglichkeit in Betracht, dass Selig Mindish nicht als Verräter, sondern als "comrade" agierte (BD 297). Auch wenn es sich dabei lediglich um ein Gedankenspiel handelt, das in einer weiteren, letzten Konspirationstheorie mündet, so markiert es dennoch einen Wendepunkt in Daniels Entwicklung hin zu einer unbefangeneren, erweiterten Perspektive, in der sogar eine mögliche Schuld der Isaacsons in Erwägung gezogen und diskutiert werden kann (BD 299) und selbst der mit der Hinrichtung der Eltern beauftragte "executioner" die Aura des 'Bösen' verliert und sich als "quiet respectable man" erweist (BD 297).

Der Wandlungsprozess des Erzählers ist eng an die Entwicklung seiner Schwester gekoppelt. Susans Schicksal dient ihm als Warnung vor den "dynamics of radical thinking" (BD 155). Wie Daniel versucht auch sie, Verbindungen zwischen dem verfügbaren Material und der "root responsibility" herzustellen (BD 155). Anders als er verfolgt seine Schwester jedoch diesen Weg konsequent bis zu Ende und zahlt dabei den ultimativen Preis. "She died of a failure of analysis", lautet die knappe Diagnose des Erzählers (BD 317). Für Susan stellt das vermutete Netz von Verschwörungen ein geschlossenes Diskurssystem dar, dem sie sich nur mit ihrem Freitod entziehen kann. Daniel hingegen führt der Sterbeprozess seiner Schwester die Abwegigkeit und Gefahr hinter dieser Denkhaltung vor Augen.

Die Konspirationsvorstellungen des Erzählers und der marxistische Fortschrittsglauben seiner Eltern ähneln einander insofern, als beide Denkweisen Interpretationsmodelle darstellen, die einem Verlangen entspringen, Geschichte den eigenen Bedürfnissen entsprechend sinnfällig zu machen. Während den Isaacsons die kommunistische Doktrin als geistige Strategie zur Überwindung der eigenen gesellschaftlichen Unterprivilegiertheit dient, versucht Daniel, ihrem Tod (und darüber hinaus seiner eigenen Existenz) mit Hilfe von Verschwörungstheorien eine Bedeutung zu verleihen, die jenseits der historischen Realität liegt. Die Befreiung seiner Eltern von politischer Vereinnahmung durch die Hervorhebung ihrer individuellen Persönlichkeiten markiert Daniels ersten Schritt einer Umorientierung weg von Ideologie und Theorie und hin zu einer bewussten Wahrnehmung der menschlichen Dimensionen hinter den

historischen Prozessen. Folgerichtig begreift er die Leidensgeschichte von Paul und Rochelle nicht länger als das Resultat eines ausgeklügelten Komplottes, sondern vielmehr als die Konsequenz der Dynamik eines unvorhersehbaren Zusammenspiels verschiedener menschlicher Faktoren. Bernhard Reitz hat diesen Aspekt treffend zusammengefasst, wenn er argumentiert:

Daniel vermag [...] aus der Geschichte sehr wohl etwas zu lernen. Er entdeckt jenseits der Ideologien und Mythen die Fallibilität des Menschen. Sie tritt zutage in der Selbstüberschätzung der Eltern, in dem Karrieredenken von Richter und Staatsanwalt, in der wohlmeinenden Unzulänglichkeit des Verteidigers, im Machtwillen der Politiker und nicht zuletzt in der Angst, der Schwäche und der Feigheit der Zeugen der Anklage. Es sind sehr menschliche Motive, die Daniel aufdeckt. Sie fügen sich zu keinem neuen geschichtsübergreifenden *pattern* zusammen, auch wenn sie sich zu geschichtlich wahrnehmbaren Handeln verdichten können. Durch die Erkenntnis der menschlichen Fallibilität erhält die Geschichte jene humane Dimension zurück, die ihr die Geschichtstheorien und –mythen genommen haben. Sie ist weder der rationale Entwurf, dessen Gesetzmäßigkeit sich keiner verschließen kann, noch die schmutzige Verschwörung des Bösen, aus der es kein Entrinnen gibt und die den Menschen im Innersten zerstört. (Reitz: 387)

Eine Vorahnung dieser Einsicht des Erzählers deutet sich bereits zu Beginn seiner Nachforschungen an, wenn er über die allgemeine Fehlbarkeit des Menschen meditiert: “Everything is elusive. God is elusive. Revolutionary morality is elusive. Justice is elusive. Human character” (BD 54). Zu den aufgeführten Begriffen, die sich einer objektiven Bewertung entziehen, ließe sich die Idee einer historischen Wahrheit hinzufügen. Daniels gescheiterte Suche nach den wirklichen Hintergründen des Isaacson-Falls hat gezeigt, dass ‘Wahrheit’ ein höchst volatives und subjektiv gefärbtes Konzept darstellt, das sich stets dem individuellen Blickwinkel des Betrachters anpasst. “The truth was beyond reclamation” (BD 312), lautet dementsprechend auch sein abschließendes Urteil.

Auch wenn Daniel in seinem Versuch scheitern muss, das Schicksal seiner Eltern anhand historischer Gesetzmäßigkeiten und Konspirationen zu erklären, so sind seine Anstrengungen letztendlich nicht vergebens gewesen. Die intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte seiner Familie und darüber hinaus mit der Geschichte der amerikanischen Linken haben ihn vor allem die Erkenntnis gelehrt, dass die menschliche Existenz zu komplex, zu unberechenbar und zu widersprüchlich ist, um darin allgemeingültige und wiederkehrende Merkmale ausfindig machen zu können. Und wengleich Daniels Nachforschungen keine neuen Anhaltspunkte für eine Schuld oder Unschuld der Isaacsons erbringen, so liefern sie doch Erklärungen für seine gegenwärtige Situation, für seine Verbitterung und Entfremdung. Die oftmals schmerzhaft und schonungslos Aufarbeitung der Vergangenheit – die der Eltern wie auch der eigenen – markiert den Beginn eines Lern- und Reifeprozesses und bietet Gelegenheit zu einer Standortbestimmung. Anders als seiner Schwester gelingt es Daniel, sich durch das Kommunizieren seiner traumatischen Erfahrungen die ihm auferlegte Last ‘von der

Seele' zu schreiben, oder wie er es formuliert, "[to] drop something heavy [...] to show Susan how it's done" (BD 27). Im Text schlägt sich das erstarkende seelische Gleichgewicht in einem zunehmend versöhnlicheren Tonfall und einer geordneteren Struktur nieder.

Daniels Aussöhnung mit der Geschichte und seine Akzeptanz des angetretenen Erbes werden in den drei Schlussvarianten noch einmal unterstrichen. Die Rückkehr in seine alte Wohngegend in "THE HOUSE" signalisieren den Abschied von der Kindheit sowie einen Abschluss der Vergangenheitsaufarbeitung. Von einem letzten Besuch seines einstigen Elternhauses sieht Daniel angesichts der stark veränderten Gegend und der neuen Bewohner ab: "It's their house now" (BD 315). In "THE FUNERAL", der zweiten Variante, nimmt er Abschied von den Toten. An Susans Grab lässt er immer wieder Gebete für seine Schwester und seine Eltern aufsagen, bis er schließlich in der Lage ist, ihren Tod zu beweinen. Das dritte Ende, "THE LIBRARY", markiert Daniels Wiedereintritt in die Gegenwart, als er von einem der protestierenden Studenten kurz vor Abschluss seiner Aufzeichnungen aus der Universitätsbibliothek mit den Worten "Close the book, man, [...] don't you know you're liberated?" in die Wirklichkeit entlassen wird (BD 318). Befreit von der Last der Vergangenheit kann er sich schließlich der Zukunft zuwenden.⁵⁸

⁵⁸ Zur Interpretation der drei Schlussvarianten siehe u.a. Reitz: 387-388, Levin 1985: 47, Girgus: 88 und Callahan: 254-256.

2. “Questionable memorialists”: Geschichte als Selbst(er)findung

a) “The world composed and recomposed”: *Ragtime*

Ragtime stellt das Lesepublikum vor das Dilemma, dass sich die Erzählerfigur nicht ohne weiteres lokalisieren lässt. Wie bereits dargelegt, wird erst auf der vorletzten Seite aus einem Wechsel der Erzählperspektive deutlich, dass der Roman die Sichtweise des *little boy* repräsentiert (vgl. III., Kap. 2.3.1, S. 48-49). Eine Vorahnung davon wird dem Leser bereits im fünfzehnten Kapitel vermittelt, wo der Junge als “strange child” (R 90) mit einem “entirely secret intellectual life” (R 89) charakterisiert wird. Die an dieser Stelle beschriebenen Wahrnehmungen und Erfahrungen des Kindes bestimmen dessen Denkweise bis in die Erzählgegenwart hinein und schlagen sich im Text des Romans nieder. So entwickelt der *little boy* beispielsweise reges Interesse an “discarded materials” (R 90): “In his mind the meaning of something was perceived through its neglect” (R 89-90). Es ist daher keine Überraschung, dass im Haushalt weggeworfene Dinge wie die Arktistagebücher seines Vaters oder die von Tateh angefertigten Scherenschnitte in seiner Erzählung als Quellen Verwendung finden. Des Weiteren heißt es über den Jungen: “He was alert [...] to unexpected events and coincidences” (R 90). Diese Eigenschaft wirkt sich direkt auf seinen Text und darüber hinaus auf sein Geschichtsverständnis aus. Die *Ragtime*-Ära wird von ihm als ein Mosaik präsentiert, in dem nahezu alle Teile auf eine bestimmte Weise in Beziehung zueinander stehen. Die Wege der drei Familien etwa, der weißen Mittelklassefamilie, der jüdischen Einwandererfamilie und der schwarzen Familie, kreuzen und verbinden sich auf scheinbar zufällige Art. Ferner treten eine Reihe historischer Persönlichkeiten in das Leben dieser Familien oder begegnen sich untereinander.⁵⁹ Stellvertretend soll an dieser Stelle auf die Figur des Magiers Harry Houdini aufmerksam gemacht werden, eine der ‘verbindungsfreudigsten’ Personen des Romans” (Morgen: 308). Wohl nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass der berühmte Entfesselungskünstler ein Idol des Erzählers darstellt (R 14), ist ihm erstaunlich viel Raum in *Ragtime* gewidmet. Houdini wird bereits nach wenigen Seiten in den Roman eingeführt, und zwar mittels einer Auto-panne, die er direkt vor dem Haus der Familie des Jungen erleidet. Letzterer ist, wohl mit einer Vorahnung um die stattfindende Begegnung, unmittelbar zuvor “suddenly restless” (R 13).

⁵⁹ Eine ausführliche Darstellung dieser “zufälligen“ Verbindungen findet sich in Morgen: 307-309.

Beim Abschied von der Familie bittet der *little boy* den Magier mit den Worten “Warn the Duke”, den österreichisch-ungarischen Thronfolger vor dessen späterer Ermordung zu warnen (R 17). Als dieser später dem Erzherzog Franz Ferdinand tatsächlich begegnet, hat er die Warnung vergessen. Erst nach dem Attentat, das im übrigen nur durch Zufall gelingt (R 230-231), erinnert sich der Künstler an die Prophezeiung, “the one genuine mystical experience of his life” (R 234). Neben der namenlosen weißen Mittelklassefamilie und dem österreichischen Erzherzog begegnet Houdini während der Aufführung eines Entfesselungstricks in den New Yorker *Tombs* dem dort inhaftierten Harry Thaw, und wenig später wird er in das Haus der exzentrischen Mrs. Stuyvesant Fish geladen, die eine Party zu Ehren des von Thaw ermordeten Stanford White gibt. Weiterhin existiert eine thematische Verbindung zwischen Harry Houdini und Sigmund Freud, und zwar insofern, als der Erzähler ersteren als einen der letzten “great shameless mother lovers” charakterisiert (R 34) und somit eine Überleitung zu Freuds Amerikabesuch herstellt. Schließlich verbindet der gemeinsame Glaube an Reinkarnation den Magier mit J. P. Morgan und Henry Ford (R 115-116, 151-153). Wie das Beispiel Houdini verdeutlicht, gehen die vielfältigen Beziehungen zwischen den Figuren in *Ragtime* über einen bloßen Zufallscharakter hinaus. Sie verleihen der Erzählung einerseits Struktur und Kohärenz, andererseits offenbaren sie eine Sichtweise des Erzählers, die das Leben des Einzelnen als auf geradezu schicksalhafte Weise mit der Existenz anderer Menschen verknüpft auffasst.

Neben den ‘zufälligen’ Verbindungen weist noch ein weiteres formales Gestaltungsprinzip auf das Weltbild des Erzählers hin. Es handelt sich hierbei um eine Erkenntnis, die er während seiner Kindheit aus den Geschichten Ovids gewinnt, die ihm sein Großvater vorzulesen pflegt. “[T]he forms of life were volatile and [...] everything in the world could as easily be something else”, heißt es in diesen “stories of transformation” (R 90). In seiner Umgebung findet der Junge Anzeichen, welche die Richtigkeit dieser Theorie zu belegen scheinen, wie beispielsweise der körperliche Verfall, der sich bei seinem Vater und seinem Onkel bemerkbar macht (R 92), oder Statuen, von denen er annimmt, sie seien “one way of transforming humans and in some cases horses” (R 92). Auch sein Spiegelbild dient ihm als Beweis für seine These, da es die ultimative Natur seiner Erscheinung hinterfragt:

[...] he took to studying himself in the mirror, perhaps expecting some change to take place before his eyes. [...] He would gaze at himself until there were two selves facing one another, neither of which could claim to be the real one. The sensation was of being disembodied. He was no longer anything exact as a person. (R 91)

Darüber hinaus entdeckt er den Spiegel als “means of self-duplication”: Nach einer Weile der Selbstbetrachtung verspürt er “the dizzying feeling of separating from himself endlessly” (R 91). Die Reproduzierbarkeit und Wandlungsfähigkeit, die der *little boy* hinter Gegenständen

und Ereignissen zu erkennen glaubt, faszinieren ihn. So begeistert er sich etwa für das Medium Schallplatte, welches ein musikalisches Ereignis übertragbar und beliebig oft wiederholbar macht und ihm als ein Beleg für “the endurance of a duplicated event” erscheint (R 91). Ähnliche Gesetzmäßigkeiten kennzeichnen auch seine Lieblingssportart Baseball: “The same thing happens over and over” (R 172). Seine Wahrnehmungen und Beobachtungen führen den Erzähler zu der Erkenntnis, “that the world composed and recomposed itself constantly in an endless process of dissatisfaction” (R 92). Folgerichtig stellen sich für ihn die Prinzipien Reproduktion und Transformation als ontologische Grundsätze dar, die seine Darstellung der Vergangenheit leitmotivartig durchziehen.

Die *Ragtime*-Ära, welche den Beginn der Massenkultur markiert, sieht der *little boy* ganz unter dem Aspekt der Reproduzierbarkeit:

The value of the duplicated event was everywhere perceived. Every town had its ice-cream soda fountain of Belgian marble. Painless Parker the Dentist everywhere offered to remove your toothache. (R 103)

Das neue Medium der Kinematographie eröffnet sogar die Möglichkeit, alternative Wirklichkeiten aus der Imagination heraus zu konstruieren. “In the movie films [...] we only look at what is there already”, erläutert Tateh dieses Prinzip; “life shines on the shadow screen, as if from the darkness of one’s mind” (R 190). Anhand der Figur von Tateh wird die Entwicklung der Filmkunst nachgezeichnet, wobei dessen Aufstieg vom Silhouettenkünstler zum Filmproduzenten selbst ein Wandlungsprozess vom mittellosen jüdischen Immigranten zum wohlhabenden Baron Ashkenazy darstellt. Tateh bildet die Wirklichkeit anfänglich in Form von Scherenschnitten ab, bis ihm die Idee kommt, ein und dasselbe Motiv bei jeweils geringfügiger Variation zu vervielfältigen und mittels schneller Abfolge der Bilder die Illusion von Bewegung zu erwecken. Diese von ihm entwickelten “movie books” (R 102) markieren seinen Einstieg in die Filmbranche. Bei einem Film handelt es sich demzufolge, wie der Junge beobachtet, um die “capacity of humans, animals or objects to forfeit portions of themselves, residues of shadow and light which they left behind” (R 91).

Ein ähnliches Prinzip entdeckt der Erzähler auch hinter der von Ford entwickelten industriellen Massenproduktion von Automobilen: “He [Ford] had caused a machine to replicate itself endlessly” (R 104), heißt es an entsprechender Stelle. Diese ‘Vervielfältigung’ beruht auf einer universellen Austauschbarkeit von sowohl Autoteilen als auch Arbeitern, “not only [...] the parts of the finished product be interchangeable, but [...] the men who build the products be themselves interchangeable parts” (R 104). Demonstriert wird dieses Verfahren anhand der Reparatur des von den Feuerwehrleuten der *Emerald Isle Engine* beschädigten *Model T* von Coalhouse Walker. Dessen Kampf um Wiedergutmachung des an ihm begange-

nen Unrechts reduziert sich schließlich auf die Forderung nach einer vollständigen Restauration seines Automobils, welcher der Chef der Feuerwache letztendlich nachkommen muss:

[...] Fire Chief Conklin, under the direction of two mechanics, piece by piece dismantled the Ford and made a new Ford from the chassis up [...] New tires replaced old, new fenders, new radiator, magneto, new doors, running boards, windshield, headlamps and upholstered seats. (R 218-219)

J. P. Morgan verallgemeinert Fords Methode und sieht sie als lebensbestimmendes Prinzip, “a projection of organic truth” (R 111). An Henry Ford gewandt führt er dazu näher aus:

After all, the interchangeability of parts is a rule of nature. Individuals participate in their species and in the genus. All mammals reproduce in the same way and share the same designs [...]. Obviously this is not to say all mammals have interchangeable parts, as your automobiles. But shared design is what allows taxonomists to classify mammals. And within a species – man, for example – the rules of nature operate so that our individual differences occur on the basis of our similarity. So that individuation may be compared to a pyramid in that it is only achieved by the placement of the top stone. (R 111-112)

Den Inbegriff derartiger Individualität bildet für Morgan die menschliche Seele, die seiner Überzeugung nach ebenfalls den Gesetzmäßigkeiten von Reproduktion und Transformation unterworfen ist. Diese Vorstellung manifestiert sich bei ihm als Reinkarnationsglaube, oder wie er es bezeichnet, “universal patterns of order and repetition that give meaning to the activity of this planet” (R 112). Das Motiv Reinkarnation verbindet J. P. Morgan mit Harry Houdini, der während seiner Aufführungen die Wiederauferstehung als symbolischen Akt vollzieht: “He was buried and reborn, buried and reborn [...] Perhaps [...] he could no longer distinguish his life from his tricks.” (R 153) Seine Darbietungen sind Ausdruck einer Sehnsucht nach seiner verstorbenen Mutter. Aus einem Gefühl von Pietät ihr gegenüber hat er es sich ferner zur Aufgabe gemacht, spirituellen Schwindel mittels Reproduktion der jeweiligen ‘Erscheinungen’ zu entlarven:

At every performance he offered ten thousand dollars to the medium who would produce a manifestation he, Houdini, could not duplicate using mechanical means. (R 232)

Eine weitere Variation des Reinkarnationsgedanken findet sich bei der Figur des *little boy* selbst wieder. In dem “burial game” am Strand von Atlantic City vollziehen er und das *little girl* die Wiedergeburt ritualartig nach, indem sie sich gegenseitig begraben und ihre ursprüngliche Gestalt mit Hilfe von “wet sand [...] shaped [...] in exaggerated projections of [...] [their] form” verändern (R 193).

Die Motive Repetition und Variation kommen auch im Musikstil des Ragtime zum Ausdruck. Das “steady clacking [...] [of] the left hand” stellt dabei den unveränderlichen

Grundrhythmus dar, während die “syncopating right hand” die einzelnen musikalischen Themen modifiziert (R 131).⁶⁰ David Emblidge sieht darin das Weltbild des Erzählers widergespiegelt, “endless recurrence under a distracting facade of individual variation” (Emblidge: 406). Ragtimemusik symbolisiert insofern die zyklische Geschichtsauffassung des *little boy*: Innerhalb eines ewig wiederkehrenden Grundmusters sind allenfalls Variationen erlaubt. So ist auch die *Ragtime*-Ära letztendlich nichts weiter als eine Episode der Vergangenheit, “no more than a tune on a player piano” (R 236). Denn auch wenn die porträtierte Periode sich auf den ersten Blick als Zeit rapider und tiefgreifender sozialer Veränderungen präsentiert, erweist sich die Grundstruktur der Gesellschaft dennoch als stabil. “[T]he dominant American mythology remains relatively intact”, stellt Arthur Saltzman fest (Saltzman: 99). Dies wird vor allem anhand des Motivs Patriotismus deutlich, welches die ideologische Kontinuität der Nation verkörpert. Gleichzeitig bildet es den Rahmen für die Erzählung. Eingangs als “reliable sentiment in the early 1900’s” charakterisiert (R 11), kehrt das Thema am Ende des Romans in Gestalt der “Armistice Day parade” wieder (R 236). Darüber hinaus stellt Patriotismus ein einträgliches Geschäft dar, das den Lebensunterhalt der Familie des *little boy* sichert: “The best part of Father’s income was derived from the manufacture of flags and buntings and other accoutrements of patriotism, including fireworks” (R 11). Tateh, der zum neuen Oberhaupt der Familie wird, führt diese Tradition mit dem Medium des Films fort: “Film companies were [...] exemplifying the anarchic flash and fireworks of a new industry” (R 192-193). Den Aufstieg zum erfolgreichen Filmproduzenten verdankt er dabei demselben “reliable sentiment”, denn die Produktion von “preparedness serials” (R 236) für die Vorbereitung der Bevölkerung auf den bevorstehenden Kriegseintritt appelliert ähnlich wie der Vertrieb von Flaggen und Feuerwerkskörpern an die patriotischen Gefühle seiner Mitmenschen. Progressive, auf soziale Veränderungen ausgerichtete Kräfte verschwinden hingegen von der Bühne der Geschichte: Coalhouse Walker bezahlt sein gewaltsames Aufbegehren gegen die rassistische weiße Gesellschaft mit dem Leben, Younger Brother findet den Tod im mexikanischen Befreiungskampf, und Emma Goldman wird jede weitere öffentliche Agitation durch ihre Deportation nach Russland unmöglich gemacht. Zusammengefasst wird das zyklische Geschichtsbild des Erzählers in gewisser Hinsicht von Sigmund Freud, der Amerika als “gigantic mistake” begreift, eine verzerrte Kopie des “chaos of an entropic European civilization” (R 36).

Im Rahmen eines als invariabel verstandenen historischen Grundschemas entwirft der inzwischen gealterte *little boy* das Bild einer Gesellschaft, welche einem beständigen Auflö-

⁶⁰ Zum Einfluss des Ragtime-Musikstils auf die Romanstruktur s. Brienza 1981: 101-103 und Morgen: 290-291.

sungs- und Umformierungsprozess unterworfen ist. Dies entspricht seiner Überzeugung einer allgemeinen “instability of both things and people” (R 91). Symptomatisch dafür ist neben den bereits erwähnten Beispielen das Schicksal der drei Familien, die infolge einer Kette bedeutungsvoller Zufälle zu einer neuen Familie verschmelzen. Während diese Entwicklung für sich genommen einigermaßen glaubhaft dargelegt wird, erweist sich die scheinbare Kontingenz, mit der die authentischen historischen Personen untereinander und mit den Familienmitgliedern in Verbindung treten, bei näherer Betrachtung als planvoll inszenierte Vernetzung, wie anhand der Figur Houdinis aufgezeigt wurde. Der Text des Erzählers stellt daher weniger ein Abbild der historischen Realität der *Progressive Era* als vielmehr ein sorgfältig konstruiertes Kunstwerk dar. Darauf verweisen auch die der Erzählung zugrunde liegenden gestaltungsbestimmenden Prinzipien Reproduktion und Transformation. Peter Freese formuliert diesen Sachverhalt wie folgt:

In spite of their detached and unemotional presentation, which insinuates a high degree of objectivity, the private and public entanglements of the novel’s numerous characters are emplotted as a highly idiosyncratic ‘fiction’ which derives its deeper meaning not from what happens but from how the events are related and arranged into a sense-making pattern. (Freese: 1990: 356)

Mit seinem Arrangement von historischen Personen und Ereignissen hat Doctorow einen eindrucksvollen Beleg für seine These geliefert, dass es sich bei jeder Geschichtsdarstellung letztendlich um ein Konstrukt handelt: “There is no history as it is composed” (Doctorow 1983a: 24). Anders als Blue, McIlvaine und Daniel ist der Erzähler in *Ragtime* nicht daran interessiert, die Vergangenheit objektiv abzubilden. Er verfolgt vielmehr das Ziel, eine “illusion that looks like truth” zu erzeugen (Cooper: 39). Diese Illusion droht jedoch dort zerstört zu werden, wo die ohnehin konstruierte Zufälligkeit der Ereignisse eine übersinnliche Qualität erreicht. Dies trifft insbesondere auf das Erscheinungsbild der beiden Kinder zu. Die Begegnung von C. G. Jung mit der kleinen Tochter von Tateh etwa wird wie folgt beschrieben:

Only Jung noticed the little girl in the pinafore standing slightly behind the young woman and holding her hand. The little girl peeked at Jung and the shaven-headed Jung [...] looked through his thick steelrimmed spectacles at the lovely child and experienced what he realized was a shock of recognition, although at the moment he could not have explained why. (R 35-36)

Eine ähnlich providenziell gefärbte Begebenheit ereignet sich während einer ersten flüchtigen Begegnung der beiden Kinder. Der Blickkontakt, über den eine stumme Kommunikation erfolgt, lässt auf eine Art Seelenverwandtschaft schließen, die sich in der späteren Unzertrennlichkeit der beiden manifestiert. Darüber hinaus deutet sich die übersinnliche Begabung des Jungen an, deren Anzeichen das Mädchen in seinen Augen zu erkennen scheint: “His eyes

had been blue and yellow and dark green, like a school globe” (R 75). Konkretisiert wird das besondere Talent des *little boy* erst an späterer Stelle, wenn es heißt: “He saw through things and noted the colors people produced and was never surprised by coincidence. A blue and green planet rolled through his eyes” (R 196). Daher überraschen weder die angeblich telekinetischen Fähigkeiten des Jungen (R 91) noch dessen Prophezeiung, mit der er das Attentat auf den österreichisch-ungarischen Thronerben voraussagt. Für Harry Houdini, der sich nach der Ermordung des Erzherzogs während einer seiner Aufführungen plötzlich an die Worte “Warn the Duke” erinnert, stellt sich die Situation jedoch anders dar:

He was upside down over Broadway, the year was 1914, and the Archduke Franz Ferdinand was reported to have been assassinated. It was at this moment that an image composed itself in Houdini’s mind. The image was of a small boy looking at himself in the shiny brass headlamp of an automobile [...] it was the one genuine mystical experience of his life. (R 233-234)

Mit dem Wissen um die Figur des *little boy* als gleichzeitigen, aus der Gegenwart heraus agierenden Erzähler des Romans ergibt sich jedoch ein völlig anderes Bild. Da ihm die weltgeschichtlichen Dimensionen des Attentats bereits bekannt sind, handelt es sich weniger um eine mystisch-hellseherische Gabe als vielmehr um die Sehnsucht, den Verlauf der Geschichte nachträglich ändern zu können. Insofern ähnelt der Erzähler seinem Idol Houdini, denn so wie dieser ist auch er letztendlich “a trickster, an illusionist” mit dem Verlangen nach einem “real-world act [...] [which] got into the history books” (R 79).

b) “Simultaneous but disynchrous lives”: *Loon Lake*

In *Loon Lake* herrscht, was die Person des Erzählers betrifft, zunächst einmal ebenfalls Ungewissheit. Die Romanhandlung wird nur teilweise von einem Ich-Erzähler geschildert, der sich erst nach circa einem Drittel des Buches als “Joe [...] Of Paterson” zu erkennen gibt (LL 76). Parallel dazu wird die Lebensgeschichte des Poeten Warren Penfield in der dritten Person wiedergegeben. Zwischen diesen beiden abrupt wechselnden Erzählsträngen finden sich Gedichte Penfields, Kurzbiographien sowie Sprachspiele, die als Artikulationen eines imaginären Computers gedeutet werden können.⁶¹ Auf die Tatsache, dass es sich bei der Erzählung

⁶¹ Dazu der Autor selbst in Levine 1988: 196 sowie Harpham: 90-91, Harter and Thompson: 78, Morgen: 452 und Nadel: 143.

um einen schriftlich niedergelegten Text handelt, deutet zum einen die Montage verschiedener literarischer Elemente hin, zum andern aber auch eingefügte selbstreflektive Kommentare zum Schreibprozess, wie beispielsweise “I have a comment here: I note [...]” (LL 38) oder “there is no difficulty representing [...]” (LL 158). Ähnlich wie in *Ragtime* offenbaren sich Erzählperspektive und –strategie auch hier erst am Ende des Romans. Aus einer dort befindlichen komprimierten und stichwortartigen Auflistung von Joes Biographie und weiterem Werdegang (die im übrigen auch erstmals seinen vollständigen Namen enthüllt) geht hervor, dass das gesamte Buch seine Sichtweise widerspiegelt. Joe stellt zudem die einzige Figur des Romans dar, die sowohl im Besitz von Penfields Lebenswerk und persönlichen Aufzeichnungen ist, als auch – als hochrangiger CIA-Beamter – Zugriffsmöglichkeiten auf spezifische Personendaten hat. Auch Doctorow selbst sieht ihn als Erzähler in *Loon Lake*, wenn er sagt: “It’s Joe who does all the writing in that book [...]” (Doctorow in Levine 1988: 196).⁶²

Anders als Blue, McIlvaine und der anonyme Erzähler in *Ragtime* unternimmt Joe nicht den Versuch, Vergangenheit in einer kohärenten und chronologischen Form zu präsentieren. Seine Erzählung ähnelt eher Daniels Text, indem sie sich durch ein montageartiges Ineinanderblenden fragmentarischer, oftmals aus dem Zusammenhang gerissener und zeitlich diskontinuierlicher Episoden auszeichnet. Zusätzlich aufgebrochen werden die beiden Handlungsstränge durch das Einfügen von Sprachmaterialien wie biographische Notizen und Verse. Das Resultat gleicht einem Puzzle, welches der Leser selbst zusammensetzen muss. Das gilt insbesondere für die Hauptfiguren (abgesehen von Joe), die zunächst in Gestalt biographischer *print-outs* Eingang in die Handlung finden. Aus diesen Informationen sowie weiteren Bruchstücken ergibt sich allmählich ein mehr oder weniger vollständiges Bild der jeweiligen Personen. Das Lesen von *Loon Lake* erfordert daher einen Akt, den Arthur Saltzman als “reconstructing three-dimensional personalities out of dispersed, fragmented incidents” bezeichnet (Saltzman: 105).

Joes Prinzip, die narrativen Elemente seiner Geschichte zu organisieren, wird von ihm mit dem wiederkehrenden Begriff “data linkage” umschrieben (LL 12, 130, 291). Saltzman charakterisiert diese Methode des Zusammensetzens verschiedenartiger Materialien als “ongoing attempt to piece experience together so that it ‘computes,’ offers sense” (Saltzman: 105). Tatsächlich ist Joe anders als Blue, McIlvaine und Daniel wenig daran gelegen, die Vergangenheit wahrheitsgetreu wiederzugeben. Er arrangiert stattdessen seine Textfragmente in einer Art, die der Erzählung einen bestimmten Sinn verleiht. Wie in *Ragtime* handelt es sich auch hier um eine “sense-making structure which the narrator projects upon the world”

⁶² Trotz diesbezüglicher Unstimmigkeiten überwiegen die Meinungen, die sich Doctorow anschließen, wie z.B. Barkhausen: 125-126, Freese 1990: 360 und Harter and Thompson: 78-81.

(Freese 1990: 357). Diese Struktur ähnelt derjenigen in *Ragtime* insofern, als beide Erzähler ihre Geschichte einem gestaltungsbestimmenden Prinzip unterordnen. In beiden Fällen handelt es sich dabei um die Motive Repetition und Variation, wobei in *Loon Lake* die auf diese Weise thematisch miteinander verbundenen Elemente – trotz zeitlicher Abgrenzung – zusätzlich unter dem Aspekt der Simultanität betrachtet werden. Dabei herrscht, wie Robert von Morgen bemerkt, eine “simultan-synoptische innere Wechselbezüglichkeit [...] [der] einzelnen Erzählelemente” (Morgen: 452).

Seinen Ausgangspunkt findet dieses Prinzip in dem zentralen Motiv des Sees, welcher gewissermaßen die narrative Struktur des Romans widerspiegelt; “the way the light reflects and refracts and shimmers, and images are duplicated or broken up into many pieces”, wie Doctorow diesbezüglich konstatiert (Doctorow in Mills: 44). Das Motiv des Sees an sich verbindet infolge seiner absorbierenden Natur gleich mehrere Elemente der Erzählung miteinander. Thematisch lassen sich diese unter der Bezeichnung “fall into sea” (LL 282) zusammenfassen. Signifikant sind in dieser Hinsicht zunächst einmal die Sternentaucher an dem nach ihnen benannten Loon Lake, deren Bestimmung darin liegt, “to fall into that black water and struggle up from it again and again” (LL 59). Diesbezüglich gleicht der Loon Lake jenem See in Japan, der durch das Erdbeben von 1923 entsteht und Penfields Geliebte ‘verschluckt’ (LL 111, 140-141). Auch der Poet selbst findet den Tod in einem ‘See’: Als Lucinda Bennett zusammen mit Warren den Versuch unternimmt, die Welt mit einem Flugzeug zu umrunden, stürzt ihre Maschine in den Pazifik (LL 278). Eine Entsprechung findet dieses Ereignis in der kurzen und nüchternen Beschreibung kriegsbedingter Flugzeugabstürze, in der es u.a. heißt: “individuals going down in their aircraft [...] stippling the sea like rain like the hammers of sculptors” (LL 282).

Das Leben des Erzählers, so wie er es darstellt, ist ebenfalls von Parallelen geprägt. Beispielsweise gestaltet sich seine Flucht nach Kalifornien in einzelnen Etappen, die jeweils ähnliche Umstände aufweisen, wie er selbst bemerkt:

[...] he was not unaware of his talent for using other people’s money, he was not unaware of his attraction to other men’s wives, he was not unmindful that his life since leaving Paterson had been a picaresque of other men’s money and other men’s women [...]. (LL 272)

Weitaus bemerkenswerter sind jedoch die Analogien zwischen Joes und Penfields Leben. Die Erlebnisse des Dichters aus der Zeit um 1918 und dem darauf folgenden Jahrzehnt entsprechen, zeitlich versetzt, den Erfahrungen des Erzählers aus den Jahren 1936 und 1937. Die Gemeinsamkeiten in den beiden Lebensläufen beginnen aber bereits in der Kindheit: Beide entstammen dem Arbeitermilieu, beide zeichnet ein schwieriges Verhältnis zu den Eltern aus,

und beide erhalten schulische Auszeichnungen als “Boy of the Year” (LL 21) bzw. “Best Shape of the Head” (LL 294). Die Jugend von Penfield und Joe ist geprägt von einer Flucht aus der jeweiligen Heimatregion und der Suche nach einem neuen Leben. Während der Poet dabei den gesamten Kontinent in Richtung Westen durchquert und von Seattle aus per Schiff nach Japan reist, begibt sich der Erzähler auf den Weg nach Kalifornien. Der missglückte Generalstreik von Seattle im Jahre 1919 erinnert dabei an den gescheiterten Arbeitskampf in Jacksontown im Winter 1936. Sowohl Penfield als auch Joe werden bei ihrer erstmaligen Ankunft auf Loon Lake von einem Rudel wilder Hunde angefallen und schwer verletzt. Die davongetragenen Narben, “the sign of the wild dog” (LL 130), stellen für beide eine Art Blutsbrüderschaft dar. Noch stärker verbindet sie jedoch die Liebe zu Clara Lukacs, die beide unabhängig voneinander für die Inkarnation einer mythisch verklärten Vision eines “beautiful little girl” halten (LL 12, 131).

Ähnliche Parallelen existieren zwischen Joe und F. W. Bennett. Die Vergangenheit des Wirtschaftsmagnaten entspricht zu großen Teilen der Zukunft Joes, also seinem Leben ab dem Jahr 1937 (dem zeitlichen Ende der Erzählung) bis in die Erzählgegenwart der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts hinein. Die Analogien werden erst am Ende des Romans aus der Kurzbiographie Joes ersichtlich (LL 294-295), welche große Ähnlichkeit mit dem Lebenslauf Bennetts aufweist (LL 60-61). Der Werdegang des Erzählers entpuppt sich demzufolge als eine Wiederholung der Entwicklung seines Adoptivvaters und gipfelt in der Ablösung des alten Mannes als “Master of Loon Lake” (LL 295).⁶³

Vieles deutet darauf hin, dass es sich bei dem vorliegenden Text nicht um eine authentische Autobiographie Joes handelt, sondern vielmehr um eine retrospektive Interpretation seines Lebens, die durch die besondere Art des Arrangements seiner Materialien entsteht. Jochen Barkhausen stellt dazu fest:

The autobiographer seeks to establish, *post factum*, the rationale of his life. The irrational becomes the rational; contingency, intention; and chaos, structure. (Barkhausen: 127)

Hierin ähnelt Joe dem *Ragtime*-Erzähler: Wie dieser bildet er die historische Realität nicht ab, sondern konstruiert sie, erschafft sie. Die Vision von Synchronizität, die durch die Vorstellung von analogen, wenn auch zeitlich versetzten menschlichen Erfahrungen zum Ausdruck kommt, wird dabei zum formgebenden Konzept. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf die enge Beziehung zwischen Joe und Penfield, welche die Qualität einer Seelenverwandtschaft

⁶³ Eine weitere bemerkenswerte Verbindung zwischen Joe und seinen beiden “father figures” (Nadel: 141) Penfield und Bennett besteht hinsichtlich ihrer Lebensdaten: Alle drei wurden am gleichen Tag, nämlich dem 2. August, geboren; ihre Geburtstage liegen um circa zwanzig Jahre auseinander (LL 21, 60, 294).

erreicht und sogar darüber hinausgeht. Denn was der Erzähler literarisch umsetzt, ist letztendlich die Vermutung des Poeten “[that] perhaps we all reappear, perhaps all our lives are impositions one on another” (LL 205).⁶⁴ Und Penfield wird an einer anderen Stelle noch präziser, wenn er, an Joe gerichtet, sagt: “My pain is your pain. My life is your life” (LL 130).⁶⁵ Folgerichtig interpretiert Joe die Vergangenheit als “apperceptions of oneness in dualistic terminology” (LL 158). Seine deutlichste Artikulation findet dieser Gedanke am Ende des Buches, wo beide Handlungsstränge sich vereinigen. Penfields Wahrnehmungen und Empfindungen werden dort in der Ich-Form, anstatt wie bisher in der dritten Person, wiedergegeben. Der Erzähler versetzt sich hier in die Perspektive des Dichters hinein (LL 290-291), was er folgendermaßen kommentiert:

You are thinking it is a dream. It is no dream. It is the account in helpless linear translation of the unending love of our simultaneous but disynchrous lives. (LL 291)

Was nun folgt ist ein Gedicht, in dem die Erinnerungen der beiden verschmelzen, was den Eindruck erweckt, die Zeilen seien Ausdruck ein und desselben Bewusstseins (LL 291-292).

Die Fähigkeit, Imagination zu verbalisieren, eine “relentless faculty of composition” (LL 38), die Joe für eine herausragende Qualität Penfields hält, macht er sich selbst zunutze. Die Aneignung von Vorstellungskraft und Wahrnehmungsvermögen des Poeten bildet den Höhepunkt seines Bestrebens, sich mit den Erfahrungen anderer Menschen ‘auszustatten’. Zu Beginn seiner Erzählung stellt Joe lediglich “eine Art leere menschliche Hülse” dar (Morgen: 451). Dies entspricht durchaus der Intention Doctorows, der über seinen Protagonisten sagt: “The image I use for Joe is emptiness” (Doctorow in Levine 1985: 74). Der literarischen Selbstinszenierung geht folglich ein “act of self-composition” voraus (Doctorow in Smith: 60). Hierin ähnelt Joe dem Erzähler in *Ragtime*, mit dem er außerdem das Verlangen nach einem “real-world act [...] [which] got into the history books” (R 79) teilt. Alan Nadel spricht in diesem Zusammenhang von der Konstruktion des “*privileged self, the subject of history*” (Nadel: 142).

Den ersten Schritt in eine derartige Richtung bildet der Eintrag des Protagonisten in das mit den Signaturen der mächtigsten und berühmtesten Persönlichkeiten jener Zeit gefüllte Gästebuch Bennetts. Diese Handlung symbolisiert Joes Sehnsucht, sich auf der Bühne der Geschichte Geltung zu verschaffen. Da dies jedoch nicht ausreicht, strebt er eine neue Identität an. Den ersten diesbezüglichen Versuch stellt die Kleideranprobe auf Loon Lake dar. Ausgestattet mit einer neuen, für die Gäste Bennetts bestimmten Gardarobe stellt der Erzähler fest:

⁶⁴ Dieses Konzept entspricht in gewisser Hinsicht dem Reinkarnationsmotiv in *Ragtime*.

⁶⁵ Thematisch wird dieser Aspekt von der wiederkehrenden Liedzeile “Exactly Like You” (LL 45, 91, 285) untermalt.

“[A] lot of the effect comes from the outside, doesn’t it? I might be a Bennett son!” (LL 90). Später nimmt diese Vorstellung konkrete Züge an, wenn er während seiner Flucht mit Clara in einem von Bennett entwendeten Mercedes den Automobilhalter als einen gewissen “Joseph Bennett Jr.” angibt (LL 196). Seine Klimax erreicht dieser Wandlungsprozess in der Szene, in der Joe wegen des Verdachts der Ermordung von Lyle James einem Verhör auf der Polizeiwache in Jacksontown unterzogen wird. In seiner Not erfindet Joe eine Geschichte, wonach er als persönlicher Vertrauensmann Bennetts in der Stadt weilt, um die in dessen Diensten stehende Streikbrecherorganisation Crapos zu überwachen. Was als Überlebensstrategie beginnt, entwickelt sich zu einem geschickt arrangierten Lügenkonstrukt, an dessen Ende der Protagonist sich als Sohn des Wirtschaftsmagnaten ausgibt. Über diese ‘Selbsterfindung’ berichtet Joe wie folgt:

I had found a voice to give authority to the claim I was making – without knowing what that claim would be, I had found the voice for it, I listened myself to the performance as it went on. (LL 260)

Joe erläutert auch, woher dieses plötzliche Talent stammt:

I had learned the basics from my dead friend Lyle James. But the art of it from Mr. Penfield, yes, the hero of its own narration with life and sun and stars and universe concentrically disposed on the locus of his tongue – pure Penfield. (LL 260)

Die Autorität, die der Erzähler während des Verhörs vortäuscht, verfehlt ihre Wirkung nicht. Bis hin zur legalen Adoption durch Bennett, von der die Leser erst aus der am Ende des Romans angefügten Biographie Joes erfahren, ist es fortan nur noch ein kleiner Schritt.

Im weiteren Verlauf seines Lebens vollzieht der Protagonist jenen kometenhaften Aufstieg, den er sich immer erträumt hat. Eines bleibt Joe jedoch versagt: Penfields künstlerisches Talent, welches er, nicht ohne einen Anflug von Neid, anerkennt:

I held the books, I could not help granting him the authority he craved as profound commentator on his own life – he was an author! [...] his great accomplishment was his own private being the grandness and the depth of his failed affections each of his representations of himself at the critical moments of his past contributed to the finished man before me [...]. (LL 108-109)

Es ist der Autor Penfield, “the [...] profound commentator on his own life”, den der Erzähler hier zutiefst bewundert. Der Gedanke, den Kern einer Persönlichkeit, das tiefste Wesen eines Menschen, in ein sprachliches Gebilde umzuwandeln und so fortleben zu lassen, fasziniert ihn. Joe imitiert daher Penfields literarische Fertigkeiten, um wie sein Idol seine körperliche, irdische Existenz zu transzendieren. So wie er sich mit fremder Kleidung und fremden Namen ausstattet, eignet er sich dabei auch die Empfindungen und Erfahrungen anderer an, um die eigene innere Leere auszufüllen und seinem Leben Sinn und Bedeutung zu verleihen. Diese

‘Selbstkomposition’ ist daher ähnlich wie sein Identitätswandel ein Konstrukt, eine Lüge.

Harter und Thompson führen dazu aus:

Having created a self so apparently successfully, he [Joe] creates the narrative we are reading – this text – to capture affective experience, but learns, much as Blue [...] that the sequential nature of language and even of radically unorthodox narrative arrangements cannot replicate life. Using every ‘technique’ he can muster [...] he tries to arrange experiences, images, facts, words, and ‘data’ that reflect life as it is lived and embody the human desire for connectedness and unity, for reciprocal understanding. If human feelings and experiences are inherently similar, shared, and repetitive, meaning is possible and perceptible. (Harter and Thompson: 87-88)

In seiner Weigerung, die arbiträre, kontingente Natur des menschlichen Lebens zu akzeptieren, ähnelt der Erzähler dem Poeten Penfield, über den es an einer Stelle heißt: “Rather than apprehend reality he transforms it” (LL 38). In ihrer Vision einer Universalität menschlicher Erfahrung, einer Verschmelzung des individuellen Bewusstseins mit einer ‘Weltseele’, offenbaren sie eine inhärente, tief verwurzelte mythische Glaubensstruktur. Doch während in Penfields Fall die mythische Welterfahrung eine künstlerische Ausprägung findet, stellt sie bei Joe eine Strategie dar, die mit dem Verlust seiner wahren Persönlichkeit einhergehende Trauer und Reue zu überwinden, was ihm jedoch nicht immer gelingt (s. IV., Kap. 2.4.3, S. 170). Darauf weist auch Doctorow selbst hin, wenn er bemerkt: “It seems to me Joe Paterson writes a lament, basically, a song of remorse [...]. The book is about loss” (Doctorow in Levine 1988: 188).

Joes Konstruktion einer Ersatzerfahrung stellt den Versuch dar, seine Vergangenheit zu einem bedeutungsvollen Ganzen zusammenzufügen. Der Drang, historische Erfahrung sinnfällig zu machen, birgt, übertragen auf die kollektive Psyche, die Gefahr in sich, Fehler der Vergangenheit als solche nicht zu erkennen und zu wiederholen, während die unvoreingenommene Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte Gelegenheit dazu bietet, das eigene Denken und Handeln zu überprüfen. Auf diesen Sachverhalt macht auch John Parks aufmerksam. Er sieht Joes Autobiographie als

an allegory of the repetitive failure of American history – at heart a failure of perception. Our choices at critical moments cut us off from our true History and lead us to duplicate false and empty options, ones not truly our own. (Parks: 87)

c) “Juggling my own self”: *Billy Bathgate*

Billy Bathgate gibt die Erinnerungen des gleichnamigen Erzählers, eines mittlerweile erfolgreichen Geschäftsmannes mittleren Alters, an seine Zeit als Mitglied der notorischen Dutch-Schultz-Gang im New York der Depressionszeit wieder. Der Roman enthält mehrere Hinweise, dass es sich um einen schriftlich wiedergegebenen Bericht handelt. So adressiert Billy Bathgate beispielsweise an einer Stelle den “larcenous reader” (BB 320) und beschreibt wenig später seine wiederholten Versuche, seine Geschichte niederzuschreiben, “so that a new book would emerge” (BB 321). Stellen wie diese, welche die Erzählerfigur aus dem Text heraustreten lassen, machen die für Doctorow typische Doppelperspektive ersichtlich. Die aus dem Blickwinkel des 15-jährigen Billys erfolgende Schilderung der Ereignisse wird hier ein weiteres Mal durch die Erinnerungsperspektive des erwachsenen Erzählers gebrochen. Für die Rekonstruktion der Erinnerungen des Protagonisten kommt neben der zeitlichen Distanz von mehreren Jahrzehnten der durchlaufene Identitätswandel vom mittellosen Bronx-Kid zum mächtigen Wirtschaftskapitän erschwerend hinzu. Indikatoren für jene Doppelperspektive sind Adressierungen des Lesers wie “look where I was” (BB 138), “you see” (BB 296), “you know” (BB 152, 230), “I tell you” (BB 135) und “imagine me” (BB 74) sowie Bezüge zur Erzählgegenwart, z.B. “I remember” (BB 25), “I cannot remember” (BB 254), “I will never forget” (BB 145), “I think now” (BB 297) und “I ask myself now” (BB 297). Die doppelte Brechung des Blickwinkels wird ferner durch auffällige Wechsel im Erzählstil deutlich, welcher zwischen “a street boy’s gritty, vulgar language” und “a successful businessman’s eloquent [...] language” (Baba: 34) schwankt.

Billy erscheint nicht bloß als Historiograph seiner eigenen Vergangenheit, sondern in gewisser Hinsicht auch als Chronist der Dutch-Schultz-Gang, deren Geschichte eng mit der seinen verknüpft ist. Seine Rolle in der Gruppe ist größtenteils eine passive und oftmals begrenzt auf die Funktion eines “witness” (BB 157). Diese Position wird ihm von Beginn an zugewiesen:

My instructions were simple, when I was not doing something I was specifically told to do, to pay attention, to miss nothing, and [...] to become the person who would always be watching and always be listening no matter what state I was in [...] – to lose nothing of any fraction of a moment even if it happened to be my last. (BB 4)

Wie die Erzähler in *The Book of Daniel*, *Ragtime* und *World’s Fair* besitzt der jugendliche Protagonist in *Billy Bathgate* eine exzellente Wahrnehmungs- und Beobachtungsgabe. Bei ihm handelt es sich zudem im wahrsten Sinne des Wortes um einen “*criminal of perception*

[meine Hervorhebung]” (BD 41). Insbesondere seine “extraordinary peripheral vision” (BB 26) erweist sich für das Leben auf der Straße und in der Gang als überaus vorteilhaft. So sagt er über sich: “I had keen vision and could hear silence and could smell the truant officer before he even came around the corner [...]” (BB 23). Darüber hinaus zieht es Billy vor, im Verborgenen zu bleiben. Schultz nennt ihn an einer Stelle “Invisible Man” (BB 8), und der Erzähler führt dazu aus: “Part of what I was learning was when to be on hand and visible, as opposed to be on hand and invisible” (BB 80). Bezeichnenderweise trägt Billy eine Jacke mit der Aufschrift “The Shadows” und nennt sich selbst “the phantom wizard juggler of the rackets” (BB 40). Hier deutet sich bereits das zentrale Motiv des Jonglierens in *Billy Bathgate* an. Und es ist zunächst die Jonglierfertigkeit des Jungen, die ihm den Einstieg in die Schultz-Gang ermöglicht. Darüber hinaus haben Kritiker dieses Motiv als Metapher für “the construction of the self” (Henry: 35) gedeutet⁶⁶, und zwar sowohl hinsichtlich Billys Identitätswandels vom armen Einwandererkind zum wohlhabenden und mächtigen Geschäftsmann als auch im Hinblick auf seine mit der Niederschrift seiner Geschichte einhergehende literarische Selbsterschaffung. In dieser und anderer Hinsicht weist Billy Gemeinsamkeiten mit Joe aus *Loon Lake* auf. Beide stammen aus armen Einwandererfamilien, beide sind praktisch elternlos⁶⁷, beide hegen hohe Ambitionen bezüglich ihres gesellschaftlichen Aufstiegs und beide usurpieren schließlich ihre selbstgewählten Ersatzväter. Ihr jeweiliger Werdegang zeichnet sich zunächst durch eine individuelle Selbsterfindung aus, welche schließlich eine literarische Ausprägung findet. Billys “brazen genius of [...] ambition” (BB 55) deutet sich bereits in der Verwegenheit an, mit der er sich Zutritt zu dem Hauptquartier der Schultz-Bande verschafft. Zugleich ist er sich jedoch auch der Gefahren bewusst, die seine grenzenlosen Ambitionen mit sich bringen, wenn er diese mit den Worten “my brazen sin of thought, my madness of usurpation stirring at the root” (BB 186) kommentiert.

Neben rivalisierenden Gangs und staatlichen Exekutivorganen stellen die Wutausbrüche und das Misstrauen von Dutch Schultz eine permanente Bedrohung für Billy dar. Überleben angesichts dieser Widrigkeiten erfordert von ihm einen konstanten Balanceakt. Die eingangs gemachte Bemerkung “I was juggling my own self” (BB 25) beschreibt seine diesbezügliche Strategie während seiner Zeit in Schultz’ Organisation daher treffend. Der Erzähler beginnt seine Tätigkeit innerhalb der Gang zunächst als Laufbursche und “good-luck kid” (BB 57), stößt jedoch schnell innerhalb der Bandenhierarchie zum engeren Kreis um Dutch Schultz vor, sodass er in seiner Nachbarschaft bald als dem organisierten Verbrechen zugehö-

⁶⁶ Siehe z.B. Parks: 106, McDonald: 179, Leonard: 120 und Wills: 127-128.

⁶⁷ Billys Vater hat die Familie bereits vor vielen Jahren verlassen und seine Mutter ist psychisch instabil und kann ihrer Fürsorgepflicht nur ungenügend nachkommen.

rig eingestuft wird. Den Respekt, der ihm in Form von “numerous discreet kinds of recognition granted to you on the street” entgegengebracht wird, bewertet er als Zeichen eines “mythological change of my station” (BB 95). An dieser Stelle hat Billy die erste Stufe seines Persönlichkeitswandels vollzogen; er fühlt sich als neuer Mensch:

Clearly what I had sought and didn't want at the same time, that peculiar notoriety of a kid's dream, was now official, I was another kind of citizen [...]. (BB 96)

Im Laufe seiner Mitgliedschaft in der Gang erkennt der Erzähler, dass das Management der Organisation “a kind of juggling” darstellt, “keeping everything in the air” (BB 147), was vor allem Flexibilität seitens der jeweiligen Beteiligten erfordert. Persönlichkeit und Identität stellen in der Welt der *rackets* lediglich vage Begriffe dar, wie Billy anhand des mit den Worten “a number can look like one but mean another” (BB 84) umschriebenen Zahlenkonzeptes des “financial brain” (BB 55) Otto Berman lernt. Während des Aufenthalts der Bande in Onondaga beobachtet der Protagonist einen Wandel in Schultz, der im Rahmen seines bevorstehenden Prozesses für die Öffentlichkeit die Rolle des moralisch integren und sozial verantwortungsbewussten Staatsbürgers und respektablen Geschäftsmannes spielt. Mit Hilfe von Drew, seiner Geliebten wider Willen, macht sich der Dutchman mit den Geflogenheiten der Oberschicht vertraut und konvertiert schließlich vom jüdischen zum katholischen Glauben. Die zunächst irritierten Gang-Mitglieder gelangen letztendlich zu der Einsicht, dass diese Persönlichkeitsveränderung eine notwendige Anpassung an die komplexe Natur des ‘Geschäfts’ darstellt: “[T]he guys had thought it was religion he was doing but it was the rackets after all [...].” (BB 186).

Die wichtigste Lektion über die Instabilität von Identität erhält Billy von Drew, die in Bermans Sprache der Mathematik eine Unbekannte, ein ‘X’ darstellt (BB 134). Von allen Personen in seiner Umgebung durchläuft sie den auffälligsten Wandel. Als Geliebte des zum Tode verurteilten Bo stellt sie zunächst nicht mehr als eine Trophäe und Gefangene für Schultz dar. In Onondaga avanciert sie zur Mätresse des Dutchman und übt Kontrolle auf ihn und andere aus. Sie ordnet die Machtverhältnisse innerhalb der Gang neu, führt einen Wechsel in Schultz’ Erscheinung herbei und fungiert als Billys Ersatzmutter. Es sind vor allem die Leichtigkeit und Unbeschwertheit von Drews Rollenspielen, die den Jungen in Erstaunen versetzen und die er auf die Abwesenheit eines echten Persönlichkeitskernes zurückführt. Der Erzähler erinnert sich:

I saw no depth of assignable character, she seemed incapable of distinguishing pretense from reality, or perhaps she was rich enough to think everything she pretended was true [...]. (BB 135)

Und ein wenig später fügt er hinzu: “[S]he was unstable, she took on the coloration of the moment, slipping into the role suggested to her by her surroundings” (BB 137). Derartige Anpassungsmechanismen beobachtet Billy bei allen Bandenmitgliedern. Zunächst fällt ihm auf, dass Personennamen keine eindeutige und endgültige Erkennungsmerkmale darstellen, sondern je nach Situation und Bedarf gewählt werden können, “like license plates you could switch on cars, [...] only tagged on for the temporary purposes of identification”:

[...] we were all of us very lax with our names, when the pastor had asked my name to enroll me in Sunday school I gave it as Billy Bathgate and watched him write it that way in the book, hardly realizing at the time I was baptizing myself into the gang [...], Arthur Flegenheimer could change himself into Dutch Schultz and Otto Berman was in some circles Abbadabba, [...] [a]nd then who I thought was Miss Lola on the tugboat and then Miss Drew in the hotel was now Mrs. Preston in Onondaga [...]. (BB 137-138)

Mit der Übernahme der Rolle von Dutch Schultz’ wohlgezogenem Adoptivsohn entdeckt Billy seine schauspielerische Begabung. Seine Fähigkeit zur Vortäuschung einer falschen Identität erweist sich als so ausgeprägt, dass damit ein Gefühl des Verlustes der eigenen Persönlichkeit einhergeht. Das damit verbundene Unbehagen wird dabei von der Aussicht auf einen Aufstieg innerhalb der Bandenhierarchie kompensiert, wie folgende Passage verdeutlicht:

[...] my trouble [was] that I needed to know things definitely and expected them not to change. I myself was changing, [...] every morning I put on glasses that magnified nothing and every night I took them off at bedtime like someone who couldn’t do without them except to sleep. I was apprenticed to a gangster and so was being educated in Bible studies. I was a street kid from the Bronx living in the country like Little Lord Fauntleroy. None of these things made sense except as I was contingent to a situation. And when the situation changed, would I change with it? Yes, the answer was yes. And that gave me the idea that maybe all identification is temporary because you went through a life of changing situations. I found this a very satisfying idea to consider. I decided it was my license-plate theory of identification. (BB 138)

Eine Mischung aus Aufstiegsambitionen und Überlebenskampf treiben Billy zu neuerlichen Rollenspielen, die seinen weiteren Werdegang entscheidend beeinflussen. Dabei offenbart er zunächst Schwierigkeiten, Realität und Fiktion auseinander zu halten. So lässt er sich etwa auf eine Affäre mit Drew ein, deren Begleiter er im Auftrag des Dutchman während des Pferderennens in Saratoga spielen soll, nur um schließlich enttäuscht feststellen zu müssen, dass er einer ihrer zahlreichen “transformative stunts” (BB 218) zum Opfer gefallen ist. Zum vollwertigen Mitglied der Gang aufgestiegen, agiert Billy später in verschiedenen Verkleidungen als Bote und Kundschafter für Dutch Schultz. Nach dem gewaltsamen Ende des Bandenchefs und seiner Gefolgsleute ist er wieder auf sich allein gestellt. Da er unter Beobachtung einer rivalisierenden Gang steht, sieht er sich gezwungen, das Leben eines gewöhnlichen 15-Jährigen vorzutauschen. Mit Hilfe des aufgespürten Vermögens des Dutchman gelingt

dem Protagonisten letztendlich ein nach außen hin scheinbar legitimer gesellschaftlicher Aufstieg zum Vorsteher eines “corporate enterprise that goes on to this very day” (BB 319).

Billys Selbsterschaffung als respektabler und einflussreicher Geschäftsmann findet auch auf sprachlicher Ebene ihren Ausdruck. So berichtet der Erzähler gegen Ende des Romans von seinen Anstrengungen, seiner neuen Identität rückwirkend auf literarischem Weg Geltung zu verleihen:

I have many times since my investiture sought to toss all the numbers up in the air and let them fall back into letters, so that a new book would emerge, in a new language of being. (BB 321)

Seine Fertigkeit als “verbal juggler” (Baba: 40) entdeckt Billy bereits zu Beginn seiner Gangsterkarriere. Als er für Drew die letzten Momente des zum Tode verurteilten Bo Weinberg aus seinem Gedächtnis wiederauferstehen lässt, wird er sich der Kraft der Imagination bewusst, “how fast the mind can move us, the way the story is a span of light across space” (BB 159). Der Erzählvorgang stellt für Billy einen kreativen Akt dar, dessen Kunst und Geschicklichkeit an einen Jongliertrick erinnern. Demzufolge kann der Erzähler seinem Publikum nur dann eine Illusion suggerieren, welche die unmittelbare Wirklichkeit zu ersetzen vermag, solange er alle Elemente der *story* im Gleichgewicht halten kann. Billy erinnert sich an Bo Weinbergs Geschichte:

The story was clearly over, as in juggling when the ball you throw up finds the moment to come down, hesitates as if it might not, and then drops at the same speed of that celestial light. And life is no longer good but just what you happen to be holding. (BB 160)

Noch eindringlicher präsentiert sich Billy die Macht der Sprache anhand der letzten Worte des sterbenden Dutch Schultz, die der Junge unbemerkt an dessen Krankenbett niederschreibt. Er erkennt, wie das gesamte Wesen des Gangsterbosses sich in diesem sprachlichen Diskurs manifestiert:

[...] he lived as a gangster and spoke as a gangster, and [...] he died of the gangsterdom of his mind as it flowed from him, he died dispensing himself in utterance, as if death is chattered-out being, or as if all we are made of is words and when we die the soul of speech decants itself into the universe. (BB 308)

Verstärkt wird die Bedeutung von Schultz’ letzten Worten dadurch, dass es sich bei ihnen um eine “verbal treasure map” (Keener: 139) mit “stashés of money in his sentences” (BB 318) handelt. Berman hingegen, “[who] lived and dreamed numbers” (BB 59), hinterlässt als Abschiedsbotschaft die Zahlenkombination des Tresors mit den Einnahmen der Gang.

Dutch Schultz und Otto Berman repräsentieren für Billy Vaterfiguren. Während ihm sich durch den Dutchman die Beziehung zwischen Sprache und Identität offenbart und er

Sprache als Mittel zum Transzendieren der weltlichen Existenz erkennt, lernt er anhand von Bermans Zahlenkonzept, dass jede sprachliche Abbildung der Wirklichkeit durch ein ‐Jonglieren‐ der Daten und Fakten immer wieder neue Lesarten mit jeweils unterschiedlichen Bedeutungsinhalten zutage fördern kann:

‐[...] you can take all the numbers and stir them around and toss them up in the air and let them fall where they may and remake them back into letters and you have a whole new book, new words, new ideas, a new language you’ve got to understand with new meaning and new things happening, a new book entirely.‐ (BB 296-297)

Billys Absicht, sich diese Methode für seine eigene literarische Selbsterfindung anzueignen, scheitert indes. Seine Lebensdaten fügen sich nicht zu einem bedeutungsvollen Ganzen, einem ‐new book [...] in a new language of being‐ (BB 321), welches eine eigenständige Persönlichkeit hervortreten lässt:

I have done it and done it and always it falls into the same Billy Bathgate I made of myself and must seemingly always be, and I am losing the faith it is a trick that can be done. (BB 321)

Ähnlich dem Protagonisten in *Loon Lake* erweist sich für den Erzähler aufgrund der Natur seiner gesellschaftlichen Entwicklung die vollständige Ausprägung einer eigenen Identität als unmöglich. Billy verbindet mit Joe eine Obsession mit der

idea of fame, which was simple registry in the world, that you were known, or that your vistas were the same that had been seen by the great and near-great (BB 29).

Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, besteht für ihn in der Mitgliedschaft in der notorischen Dutch-Schultz-Gang, da er auf diese Weise im Zuge der Berichterstattung über das organisierte Verbrechen Teil der Medienlandschaft werden würde. Paradoxerweise sieht sich Billy jedoch aus eben diesem Grund dazu gezwungen, seine Identität zu verbergen, sodass er in den relevanten Zeitungsartikeln ‐unsichtbar‐ bleibt. Seine Enttäuschung darüber offenbart sich bei seiner Wiederkehr aus Onondaga in sein altes Wohnviertel wie folgt:

[...] never in my self-consciousness of my return did I have the illusion that anyone knew the magnitude of what had happened to me, how I had been living in the very pulsebeat of the tabloids, distributed in printer’s ink and hidden like the fox in the tree leaves on the puzzle page except that I was right in the middle of the centrally important news of our time. (BB 95)

Ein Eintrag in die Geschichtsbücher muss Billy daher letztendlich verwehrt bleiben. Bestenfalls erschafft er sich, wie Stephen Harris feststellt, ‐a mythistorical [sic] identity through his association with the gang wherein his ‘actual’ self is concealed within the identity of the group‐ (Harris: 181). Aufgrund der illegitimen Natur seines Vermögens sieht sich Doc-

torows Protagonist auch nach dem Ende seiner Bandenmitgliedschaft gezwungen, seine wahre Identität hinter einer Ersatzpersönlichkeit zu verbergen, denn, so der Erzähler,

[w]ho I am in my majority and what I do, and whether I am in the criminal trades or not, and where and how I live must remain my secret because I have a certain renown.
(BB 321)

Hierin liegt eine gewisse Tragik, die aufgrund der weitgehenden Leichtigkeit des Erzähltons unterzugehen droht. Im Rahmen seines steilen Aufstiegs in die oberen Gesellschaftsränge bleibt Billy letztendlich die Herausbildung eines wahren, ganzheitlichen Selbst auf der Basis einer umfassenden Wechselbeziehung mit seiner Umwelt versagt. Anstatt die Entfaltung einer eigenständigen Persönlichkeit voranzutreiben, füllt er lediglich verschiedene Rollen entsprechend seiner "license-plate theory of identification" aus. Rückblickend wird sich der Erzähler dieser Selbsttäuschung durchaus bewusst, wenn er im Hinblick auf seine Zeit in der Dutch-Schultz-Gang feststellt: "[I]t occurred to me that my self-satisfaction was inane. It consisted in believing I was the subject of my experience" (BB 81). Auch seine Aufzeichnungen helfen Billy bei der Erkundung seines Selbst nicht weiter. Er verpasst die Gelegenheit, sich intensiv mit seinen wahren Wurzeln sowie mit den tieferen Implikationen seiner Lebensumstände und seines Werdegangs auseinander zu setzen. Dabei unternimmt er mehrere Versuche, aus seiner gegenwärtigen Position heraus die zentralen Faktoren seines Lebens und seine diesbezüglichen Entscheidungen zu beleuchten und zu analysieren, oder wie er es beschreibt, "to toss all the numbers up in the air" (BB 321). Die Konsequenzen seiner Handlungen bleiben dem Erzähler indes verborgen, denn für ihn ergibt sich stets "the same Billy Bathgate I made of myself" (BB 321).

Nach Schuldeingeständnissen und Verantwortungsbewusstsein sucht man in Billys "confessions of a wild and desolate boyhood" (BB 296) vergeblich. "[T]hey are the confessions of one believing in his immaculate innocence" (Parks: 112), so John Parks, was sich daran bemerkbar macht, dass sie von dem Erzähler als "story of a boy's adventures" (BB 321) abgetan werden. Billys ausgeprägtes und verzerrtes Unrechtsbewusstsein rührt von dem pervertierten Moralkodex der Bandenmitglieder her, den der Erzähler bereits kurz nach seinem Eintritt in Schultz' Organisation übernimmt. Im Roman heißt es an entsprechender Stelle: "What I did understand is that a strong ethic prevailed [...] once you accepted the first pure inverted premise" (BB 74). Bei seinen Überzeugungen wird Doctorows Protagonist von einem Glauben an die eigene göttliche Auserwähltheit geleitet. Anklänge dafür finden sich an Stellen, an denen er seine kriminelle Karriere als "destiny" (BB 29) begreift und sein Leben nach der Begegnung mit dem Dutchman als "charmed" (BB 53) betrachtet. Dieser Aspekt tritt noch

deutlicher hervor, wenn Billy sich als eine Art göttlich sanktionierte Erlösergestalt für die Menschen in seiner damaligen Umgebung wähnt, wie die folgende Passage verdeutlicht:

[...] there was something in me that might earn out, that might grow into the lineaments of honor, so that a discerning teacher or some other act of God, might turn up the voltage of this one brain to a power of future life that everyone in the Bronx could be proud of. [...] I would be one of the possibilities of redemption, that there was some wit [...], [a] sense of hope [...], that there was always a chance, that as bad as things were, America was a big juggling act and that we could all be kept up in the air somehow, and go around not from hand to hand, but from light to dark, from night to day, in the universe of God after all. (BB 94-95)

Billys Gedanken gewähren den Lesern einen Einblick in ein Weltbild, das die menschliche Existenz als von einer höheren Ordnung geleitet sieht. Das von ihm gezeichnete "self-congratulatory anthropomorphic picture of God as the juggler of human conditions" (Baba: 37-38) spricht ihn zudem von jeglicher moralischer Mitverantwortung für die von der Schultz-Gang verübten Verbrechen frei und versperrt ihm den Blick auf die Konsequenzen seiner Taten. Die hier angedeutete ethische Blindheit, die eine direkte Folge der mythisch ausgerichteten Geisteshaltung des Erzählers ist, lässt keinen Spielraum für eine genuine und umfassende Aufarbeitung der eigenen Geschichte zu und verhindert entsprechende Erkenntnisse für gegenwärtige und zukünftige Entscheidungen. Demzufolge bleibt Billy, so John Parks, "the Phantom, in the shadows of myth, hiding from history, destroying the future", und er fährt fort:

To restore the openness of the future requires an act of moral imagination that avoids the traps and repetitions of myth and sees how actual history may be recomposed for more liberating possibilities. (Parks: 120)

Das Lesepublikum läuft Gefahr, in dieselbe Falle zu laufen. Mit dem Wissen des gegen Ende des Romans enthüllten weiteren Werdegangs des Erzählers ist eine Neubewertung seines Textes nötig, um einer geistigen Mittäterschaft zu entgehen. Ähnlich *Ragtime* muss auch *Billy Bathgate* nach vollendetem Lesen überdacht werden. Die Erkenntnis, dass die Erzählung aus der Perspektive eines nach außen hin respektablen, aber moralisch zweifelhaften Geschäftsmannes wiedergegeben wird, wirft ein neues Licht auf seine "story of a boy's adventures". Wie im Fall von Joe in *Loon Lake* verbergen sich auch hinter Billys jugendhaft-unschuldiger Fassade ungezügelter und skrupelloser Aufstiegsambitionen, die essenzielle ethische Normen außer Acht lassen. Nelson Vieira fordert in diesem Zusammenhang dazu auf, die Texte derartiger Erzähler kritisch zu hinterfragen. In seiner Analyse der Erzählerfiguren in Doctorows *Billy Bathgate* und Fonsecas *Bufo & Spallanzani*, die ohne weiteres auf *Loon Lake* erweitert werden kann, gelangt er zu folgendem Fazit:

As very self-conscious narrators, who display questionable morals, they become questionable memorialists, never being able to separate their ‘tainted’ lives from their diegetic narratives. Moreover, [...] they create their own versions of reality and truth. Ergo, as readers we are compelled to face their subjectivity as well as our own. In so doing, we are also forced to question their character, reality, narratives, and the very mediating role of discourse itself. (Vieira: 362)⁶⁸

d) “Practic[ing] the ventriloquial drone”: Die Rekonstruktion der Kindheit in *World’s Fair*

In *World’s Fair* hat Doctorow einen weiteren Erzähler erschaffen, der aus einem Abstand von mehreren Jahrzehnten einen retrospektiven Blick auf die eigene Vergangenheit wirft. Edgar Altschuler betrachtet in seiner Erzählung rückblickend die Zeit seiner Kindheit vom dritten bis zum neunten Lebensjahr während der zweiten Hälfte der 30er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts in der New Yorker Bronx. Sein Text gliedert sich in 31 Kapitel zuzüglich nachträglich geführter und eingeschobener Interviews mit Familienangehörigen, die im Stil mündlicher Rede wiedergegeben sind und die Sicht des jeweiligen Familienmitglieds reflektieren. Auch wenn sich *World’s Fair* im wesentlichen auf die Kindheit des jungen Edgar konzentriert, so klingen wichtige zeitgeschichtliche Ereignisse wie die *Great Depression*, der aufkommende Faschismus in Europa und dessen Auswirkungen in den USA, der Kriegsbeginn und die Weltausstellung in New York im Jahre 1939/40 an.

Anders als andere ‘Historiographen’ in Doctorows Romanen unternimmt Edgar keinen Versuch, objektiv über die Vergangenheit zu berichten. Erlebnisse der eigenen Kindheit werden ins Gedächtnis zurückgerufen und aus einer subjektiven Perspektive dargestellt. Die Erzählung setzt sich aus Wahrnehmungen, Empfindungen, Eindrücken und Einsichten des Jungen zusammen, was sich in Formulierungen wie “I felt” (WF 9, 49, 90, 169, 212, 226), “I imagined” (WF 17, 239), “I realized” (WF 22, 170), “I understood” (WF 7, 98, 123, 198) bzw. “I didn’t understand” (WF 58, 150) oder “I couldn’t understand” (WF 156) sowie “I knew” (WF 75, 80, 110, 172, 215, 224) bzw. “I didn’t know” (WF 75, 134, 158, 159, 202) niederschlägt. Der kindliche Blickwinkel macht sich unter anderem dann bemerkbar, wenn der Erzähler retrospektiv von den “proportions of things” als “unfairly giganticized” spricht

⁶⁸ Ähnlich sieht es auch Michael McDonald, der in *Billy Bathgate* die Möglichkeit zweier verschiedener Lesarten erkennt. Dem oberflächlichen Leser bietet der Roman ein “lively picaresque adventure”. Auf einer zweiten Rezeptionsebene verbirgt sich jedoch die Dekonstruktion des “American myth of the self-empowered individual” (McDonald: 184).

(WF 7). Entsprechend erkennt der wenige Jahre alte Edgar seine Mitmenschen “by their legs and feet” (WF 8), nimmt den örtlichen Park, “from my vantage point”, als “a great swath of forest” wahr (WF 18) und empfindet wiederum eine ländliche Gegend als “endless pathless park” (WF 48). Alltägliche Begebenheiten wie ein “coal truck” oder “Joe the Sweet Potato Man” stellen sich dem Jungen als ein “monumental event” dar (WF 23). Demgegenüber reagiert der kleine Edgar auf Gegenstände aus der Erwachsenenwelt wie “sanitary napkins” (WF 41) oder einem “scumbag” (WF 56) sowie auf Situationen, die seinen Erfahrungshorizont übersteigen, wie z.B. das Sexualleben seiner Eltern, faschistische Tendenzen in seinem Wohnviertel und die Einberufung seines Bruders, mit Unverständnis.

Ein Problem, das Edgar mit anderen Erzählern Doctorows verbindet, macht sich an dieser Stelle bemerkbar, nämlich die Diskrepanz zwischen erlebter und erinnerter Geschichte. Zwar handelt es sich bei dem Text um die Darstellung der Erlebnis- und Gefühlswelt eines Kindes; Ausdrucks- und Erzählweise und mitunter auch Perspektive entsprechen jedoch denen eines Erwachsenen (vgl. Harter and Thompson 1990: 110). Zudem verweisen Wendungen wie “I remember” (WF 118, 157, 273), “It is apparent to me now” (WF 171), “I think now” (WF 173) und “to this day” (WF 37) auf die Erzählgegenwart und lassen so eine Doppelperspektive erkennen. Stellenweise deuten sich in Edgars Bericht auch die Flüchtigkeit und Unbeständigkeit von Erinnerungen an. So zweifelt er an einer Stelle die Zuverlässigkeit seines Gedächtnisses mit den Worten “perhaps my memory is faulty” (WF 57) an und gesteht bei einer anderen Gelegenheit: “I can’t recall much more” (WF 272). An derartige Ungewissheiten erinnert ihn auch sein älterer Bruder Donald, der ihn an mehreren Stellen korrigiert (WF 128-129, 208) und feststellt: “It’s only natural that we remember things differently” (WF 128).

Thematisch wird die im Roman verwendete Doppelperspektive durch das zentrale Motiv des Ventriloquismus unterstrichen. Bereits das außergewöhnliche Interesse des jungen Edgar für verschiedene Arten von Illusion und Täuschung, welches sich von Beginn an bemerkbar macht, bereitet den Leser auf dieses Thema vor. Unter seinen “earliest memories” (WF 6) befindet sich beispielsweise die Erinnerung an ein Blumenmuster auf der Frisierkommode im elterlichen Schlafzimmer, über die er folgendermaßen berichtet:

I understood the illusion of the flowers, looking at them, believing them and then feeling the raised paint strokes with my fingertips. (WF 7)

Des Weiteren zeigt sich der kleine Edgar fasziniert von den Zaubertricks seines Vaters und seines Onkels, wobei er ersterem “magic powers” (WF 10) attestiert. “Slingshots” sind seiner Meinung nach Ausdruck von “powerful magic” (WF 55) und der Bau eines Iglu erbringt für den Jungen den Beweis für dessen “anti-material oppositeness”, denn, so der Erzähler, “bit by

bit, it was eliminating itself as an idea from the light of the sun” (WF 30). Moderne Unterhaltungsmedien liefern weitere Belege für die Suggestivkraft von Illusionen. Die realistische Imitation der Wirklichkeit durch Kinofilme hinterlässt bei dem Kind Schwindelgefühle (WF 107-108), und das Hören von Radioprogrammen schult seine Imagination (WF 125).

Den kindlichen Edgar interessiert vor allem die Wirkung von Täuschungen und Illusionen auf andere. Die Aufführung eines Clowns während eines Zirkusbesuchs dient ihm als Lektion für “the power of illusion, the mightier power of the reality behind it” (WF 110). Entsprechend übt er sich in ‘tot stellen’, um seiner Mutter zu erschrecken (WF 91), und probiert in der Schule “different Edgars” aus:

I had discovered in myself the double personality engendered by school: the good attentive boy in class, the raucous, unsprung Dionysian in the schoolyard at recess. (WF 105)

In seiner Freizeit besteht eine geradezu obsessive Lieblingsbeschäftigung darin, in die Rollen seiner Kindheitshelden zu schlüpfen, etwas, dass für ihn mehr als nur ein Spiel darstellt, da es den Ernst des wirklichen Lebens reflektiert:

Truly we were not playing. It was understood life was cheap. People fought. Blood flowed. Honor and justice were at stake. We went on with it hour after hour. The invention was endless. (WF 153)

Angetrieben von seiner Faszination für Illusionen beschäftigt sich Edgar schließlich mit dem Erlernen der Kunst des Bauchredens, wofür ein eigens für diesen Zweck erworbenes Lehrbuch dient. Signifikant ist in diesem Zusammenhang, dass der Junge am Ende des Romans sein “ventriloquism manual” letztendlich nicht mit verschiedenen anderen Gegenständen seiner Kindheit in einem symbolischen Akt in einer selbstgefertigten “time capsule” vergräbt, sondern dieses in einem plötzlichen Akt des Sinneswandels vor der ‘Versenkung’ rettet (vgl. Harter and Thompson: 111) und seine Übungen auf dem anschließenden Heimweg vom Park wieder aufnimmt:

I practiced the ventriloquial drone. I listened for it as I walked through the park, the wind stinging my cheeks and bringing a film of water to my eyes. (WF 275)

Diese Zeilen schließen den Romans ab und deuten zugleich auf eine spätere Schriftstellerlaufbahn des jungen Edgar hin. Anzeichen für eine derartige Karriere finden sich in den besonderen Interessen und Fähigkeiten des Kindes. So wird es von Vater und Großvater bereits früh an Literatur herangeführt und entwickelt sich bald zu einem eifrigen Leser, ein Umstand, der zusätzlich durch die unfreiwillige Einschränkung körperlicher Aktivitäten infolge häufiger Krankheiten und Allergien begünstigt wird. Darüber hinaus ist der Junge mit einer erhöhten Wahrnehmungs- und Empfindungsgabe, einer “concentrated awareness” (WF 30),

ausgestattet, die ihn zu einem “dust mop of emotions” (WF 76) machen. Ähnlich wie andere Protagonisten Doctorows nimmt Edgar ferner größtenteils die Rolle eines scharfsinnigen Beobachters, eines “secret spy amid the lives of others” (Harter and Thompson: 109) ein (vgl. auch Freese 1990: 364). Und schließlich nimmt der von ihm verfasste Aufsatz zu dem Thema “The Typical American Boy” seine spätere Profession vorweg. Auch das professionelle sprachliche Geschick des erwachsenen Edgar, das im starken Kontrast zu den eingeschobenen, umgangssprachlichen Interviews seiner Familienangehörigen steht, weist auf eine schriftstellerische Tätigkeit hin. Einen zusätzlichen Hinweis gibt Doctorow in einem Interview⁶⁹ und in dem dem Roman vorangestellten Epigraph, das aus Wordsworths Gedicht *The Prelude* mit dem an dieser Stelle nicht genannten Untertitel “Growth of a Poet’s Mind / An Autobiographical Poem” entnommen ist (vgl. Harter and Thompson: 112-113).⁷⁰

Mit der Imitation der Perspektive eines Kindes in *World’s Fair* verfolgt der Erzähler das Ziel, sein kindliches Alter Ego in einem Akt des Ventriloquismus zum Leben zu erwecken. Die unüberwindliche Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart soll hierbei durch den Eindruck einer außergewöhnlichen Reife des jungen Edgar überbrückt werden. Bereits am Anfang des Romans bemerkt der Erzähler: “In my own consciousness I was not a child” (WF 19). So empfindet der Junge anlässlich verschiedener Ereignisse seiner Kindheit seinen Status als Kind als demütigend, wie beispielsweise während einer Party zum Anlass seines vierten Geburtstags (WF 34), während eines Fototermins mit einem Pony (WF 65-66) und während einer Einkaufstour mit seiner Mutter (WF 111-115). Zudem werden oftmals Beobachtungen, Empfindungen und Erkenntnisse geschildert, die den Verstehens- und Erfahrungshorizont eines Kindes bei weitem übersteigen. Als 4-Jähriger etwa begreift Edgar das Leben als “something that lived itself in you, an irresistible animating power that was mindless enough to go out of control” (WF 49) und erkennt augenblicklich, dass es sich bei dem für einen Fototermin bereitgestellten Pony um ein “badly used animal with a cynical spirit” (WF 65) handelt. Im Alter von maximal sechs Jahren analysiert der Junge “unnatural abstractions of child existence” in Kinderreimen sowie deren “menacing propaganda latent in their circumstances” (WF 89) und sieht den Zustand des Todes als “another kind of life, a superseding condition with more visible torment than I could have imagined was possible” (WF 92). Und der höchstens neunjährige Edgar philosophiert anlässlich eines Besuches eines Footballspiels über die Beziehung von Geld, Macht und Sport:

⁶⁹ Doctorow hat in einem Interview selbst darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Erzähler in *World’s Fair* um einen Schriftsteller handelt (Doctorow in Weber: 78).

⁷⁰ Zu Verweisen auf eine spätere schriftstellerische Karriere Edgars in seinem Text siehe Morgen: 526-527, Harter and Thompson: 109-110 sowie Freese 1990: 364.

I saw in these sportsmen, I derived from them, information of a high life of celebrity, wealth, and the careless accommodation of pleasure. I understood that these people were politicians and gamblers first and sportsmen second. Something of their attitude appropriated the occasion. It was theirs. The team was theirs, the ballpark was theirs, and I [...] was theirs too. (WF 194)

Weiterhin nimmt er eine Entmythisierung seines Kindheitshelden Frank Buck während eines Besuchs des "Frank Buck's Jungleland" im Rahmen der Weltausstellung vor, wobei es an der betreffenden Stelle heißt: "I understood, his legendary existence depended on his not being here [...]" (WF 250). Auch wenn dem Erzähler derartige Unglaubwürdigkeiten stellenweise bewusst werden, was sich in Äußerungen wie "How did I know this?" (WF 72) oder "I could not have reasoned consciously" (WF 97) bemerkbar macht, zeigt er sich im Allgemeinen doch fest entschlossen, die Illusion eines überdurchschnittlich entwickelten früheren Selbst aufrechtzuerhalten, was u.a. folgende Passage zum Ausdruck bringt:

In my own eyes I was a man no matter what daily evidence was thrown in my face to the contrary. But that there were ways to dramatize this to an unsuspecting world was the keenness of my understanding. You didn't have to broadcast everything you knew all at once, but could reveal it suspensefully, and make them first cry out in fear, and make them laugh, and, above all, make them applaud, when they finally saw what an achievement had been yours by taking on so well and accurately the comic being of a little kid. Of course that was a hard illusion to maintain [...]. I aspired to the power of myself. (WF 110-111)

Der Text des erwachsenen Edgar stellt also weniger eine authentische Rückversetzung in das Bewusstsein seines jüngeren Alter Ego als vielmehr "a reconstruction of childhood in the light of later judgement" (Harter and Thompson: 110) dar. Diese retrospektive Selbsterschaffung entspringt nicht zuletzt einer Faszination für das eigene frühere Selbst, "a kind of dwelling in secret amazement at the boy I was" (WF 274). Edgar teilt mit Joe, Billy und dem Erzähler aus *Ragtime* das Bedürfnis, Vergangenheit in einem Akt literarischer "self-invention" (Harter and Thompson: 110) für eigene Zwecke zu manipulieren. Das Motiv des Ventriloquismus verweist hierbei auf eine Doppelperspektive (trotz oder gerade wegen des Versuchs seitens Edgars, diese zu verbergen), und zwar weniger hinsichtlich der zeitlichen als der geistigen Distanz zwischen dem kindlichen Bewusstsein des Protagonisten und dem erwachsenen Bewusstsein des Erzählers.

Neben der Thematisierung von literarischer Selbsterfindung geht der Roman der Frage nach, wie Erinnerungen ausgelöst und unter welchen Umständen sie ins Gedächtnis gerufen bzw. unterdrückt werden. Edgars Angaben zufolge war die erfolgreiche Teilnahme an einem Aufsatzwettbewerb zum Thema "The Typical American Boy" ein wesentlicher Grund, dass er die Erlebnisse um die Weltausstellung im Gedächtnis behalten hat (WF 274). Allgemein lässt sich bezüglich der Kindheitsbeschreibung des Erzählers sagen, dass trotz einiger geschilderter

dramatischer Erfahrungen positive Erinnerungen, wie der Besuch der Weltausstellung, Erlebnisse mit seinen Freunden und seinem älteren Bruder, Ausflüge mit seiner Familie sowie aus kindlicher Perspektive faszinierend erscheinende Begebenheiten wie der Bau eines Iglu, die Beobachtung eines Kohlelastwagens und Begegnungen mit Straßenverkäufern, überwiegen, sodass der Eindruck einer weitgehend glücklichen Kindheit vermittelt wird. Edgars "nostalgisch-verklärte[m] Bild" (Irmer: 75) seiner Vergangenheit stehen die schmerzhaften Erinnerungen seiner Mutter gegenüber. Sie hat den Tod ihrer beiden älteren Schwestern verdrängt:

I've blocked it all out, I don't remember the funerals. I try not to picture those girls. I don't remember any of it, only that that time in my mind is blank, a grey space, an emptiness. (WF 26-27)

Wie in anderen Romanen demonstriert Doctorow auch hier die Neigung des menschlichen Gedächtnisses, angenehme Erinnerungen leicht abrufbar bereitzuhalten und zugleich traumatische Erfahrungen auszublenden. Oftmals wird der Auslöser für eine bestimmte Erinnerung des Erzählers genannt, wie beispielsweise ein 8-Millimeter-Film über eine Szene mit ihm, seinem Bruder und dem Hund der Familie vor dem elterlichen Haus (WF 23-24) sowie über einen Ausflug mit der Familie und Freunden der Eltern (WF 49), ein Bild von ihm auf einem Dreirad, welches zur Rückbesinnung an seine Rebellion gegen das Posieren auf einem Pony führt (WF 65-66), ein Foto, welches er für seine Bewerbung für den Aufsatzwettbewerb herausucht und welches bestimmte Erlebnisse anlässlich eines Familienurlaubs wachruft (WF 228) sowie ein Foto, nach dem ihn sein Bruder während eines Interviews fragt und welches bei Donald Erinnerungen an den Vater weckt (WF 129-130). Weitere Quellen bilden der Aufsatz für das Preisausschreiben im Rahmen der Weltausstellung, den der Erzähler wortwörtlich wiedergibt (WF 232), ein Brief Donalds aus der Zeit der Anstellung seiner Band in einem Ferienhotel, welchen Edgar damals abgeschrieben hat (WF 160), und eine Benachrichtigung des City College für den älteren Bruder bezüglich ungenügender Leistungen (WF 201).

Auch wenn Edgars Bericht weitgehend chronologisch aufgebaut ist, so folgt die Auswahl des Materials oftmals dem Prinzip einer Assoziationskette. So wie einzelne Dokumente bestimmte Erinnerungen auslösen, so führen die Gedanken an spezifische Erlebnisse zu damit verbundenen Assoziationen. Dieses Prinzip ist beispielsweise in Kapitel 5 erkennbar. Der Rückblick auf eine Kindergeburtstagsfeier wird hier mit dem Aberglauben hinsichtlich des Ausblasens von Kerzen verknüpft, was eine Überleitung zur Großmutter des Erzählers und ihrer Obsession mit Kerzen schafft. Im Zuge einer nachfolgenden Charakterisierung der Großmutter wird deren Angewohnheit, im Rahmen ihrer Gebete für den kleinen Edgar diesem regelmäßig kleinere Geldbeträge zu geben, von der Erinnerung an "my favorite ways to spend Grandma's pennies" (WF 38) abgelöst. Hierbei rufen entsprechende, im Gedächtnis haftende

Stationen wie “Joe the Sweet Potato Man” und der örtliche “candy store” Gedanken an die spezifische Ladenlandschaft der Bronx der 1930er Jahre wach. Thematische Verknüpfungen sind auch in Kapitel 17 erkennbar, wobei sich Erinnerungen an Unfälle und Todesfälle sowie Assoziationen dazu bis in das nächste Kapitel hinein erstrecken. Weitere kapitelübergreifende Motive finden sich in den Kapiteln 9 und 10 zum Thema Zuneigung und Liebe sowie in den Kapiteln 11 und 12 hinsichtlich Gedanken zu jüdischer Identität und Religion. Ferner ergeben sich thematische Verbindungen zwischen den nachträglich geführten Interviews mit Familienangehörigen und angrenzenden Textabschnitten. So wird, ausgehend von dem Motiv Jazzmusik, von den aufgezeichneten Erinnerungen Donalds (WF 128-132) zu einer retrospektiven Charakterisierung der musikalischen Karriere des älteren Bruders des Erzählers übergeleitet (WF 133-140), und die Schilderung der Ereignisse um die Blinddarmoperation des kleinen Edgar inklusive einer Erholungsphase im Haus von Tante und Onkel (WF 163-176, 181) wird von einem mit Aunt Frances geführten Gespräch unterbrochen (WF 177-180). Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass die Interviews mit verschiedenen Familienmitgliedern bestimmte Erinnerungen an die Kindheit des Erzählers ausgelöst haben.

Indem Doctorow in *World's Fair* auf die Umstände aufmerksam macht, unter denen ein Zugriff auf Erinnerungen im Gedächtnis erfolgt, verweist er im Allgemeinen darauf, wie sich Menschen ihrer Vergangenheit nähern, nämlich durch oftmals unbewusste Assoziationen, die zu einer bestimmten Auswahl und Anordnung von Erlebnissen und Erfahrungen führen und damit eine objektive Darstellung von Geschichte verhindern. Mit der Simulation des Prinzips der *oral history* liefert der Roman zugleich einen Ansatz, die Palette historischer Augenzeugen zu erweitern. Die eingefügten Interviews bieten nicht nur Aussagen unmittelbar Beteiligter, sondern darüber hinaus auch alternative Perspektiven zu den geschilderten Ereignissen mit der Möglichkeit der Revision und Ergänzung, denn, wie Donald an einer Stelle bemerkt, “[i]t’s only natural that we remember things differently.” (WF 128). Die resultierende, mosaikartige Rekonstruktion der Vergangenheit unter Einbeziehung von verschiedenen Blickwinkeln kommt dabei der bereits mehrfach erwähnten Forderung Doctorows nach einer revisionistischen Historiographie (Doctorow in Levine: 184) entgegen.

Was Edgar mit den Erzählern der anderen Romane verbindet – und was die Konstruktion seiner ‘Zeitkapsel’ unterstreicht – ist ein Mitteilungsbedürfnis, ein Verlangen, Spuren in der Welt zu hinterlassen. Doctorows Protagonisten begeben sich zugleich auf die Suche nach ihrer Identität, wobei sie ihr Leben in einen jeweils entsprechenden historischen Kontext setzen und so zu Historiographen werden, denn, wie Peter Freese feststellt, “all of them are recreating specific eras of American history as driven by their need to understand themselves and

their place in the world” (Freese 1990: 363). Dies geschieht auf zwei verschiedene Arten: Die erste Gruppe – Blue, McIlvaine und Daniel – wählt einen direkten, wenn auch schmerzhaften Ansatz, die Vergangenheit zu ergründen. Der im Sterben liegende Blue, der auf sein Leben und seine Entscheidungen zurückblickt, wobei das aus seinem Körper austretende Blut gewissermaßen als Tinte seine Notizbücher füllt und an den sterbenden Dutch Schultz erinnert, der seine Lebensgeschichte aushaucht, “as if all we are made of is words” (BB 308), muss dabei feststellen, dass “everything I’ve written doesn’t tell how it was, no matter how careful I’ve been to get it all down it still escapes me” (HT 199). Ähnlich ergeht es McIlvaine, der sich ebenfalls der Grenzen einer sprachlichen Abbildung der historischen Wirklichkeit bewusst wird, aber unter den eigenen diesbezüglichen Defiziten leidet. Und wie im Fall von Blue und Dutch Schultz erscheint seine Geschichte als integraler Teil seiner Person, wenn er die Befürchtung äußert,

that I’ve given myself so completely to the narrative that very little of my life is left for whatever else I might intend for it ... and that [...] when the story ends, I will end.
(WW 326)

Die ausführliche Aufarbeitung seines Lebens stellt auch für Daniel die einzige Möglichkeit dar, sich der Last der Geschichte zu entledigen. Von den drei hier untersuchten Erzählungen ist sein Ansatz der radikalste, aber auch erfolgreichste. Zum einen zeigt sich Daniel darum bemüht, neue Perspektiven zu erschließen und auf schonungslos offene Weise die eigenen Verfehlungen und die der ihm nahestehenden Personen aufzudecken. Es lässt sich hierbei erahnen, dass nur eine ungeschönte, ehrliche, wenn auch schmerzhaft Darstellung der Geschichte es erlaubt, Fehler der Vergangenheit zu erkennen und daraus die richtigen Erkenntnisse zu ziehen. Zum anderen spiegelt Daniels Text die Debatte um die Unzulänglichkeiten der traditionellen Historiographie wider. *The Book of Daniel* zeigt, wie die Auswahl und Deutung von Daten und Fakten den Ausgang einer Untersuchung vorherbestimmen. Zugleich weist die Präsentation mehrerer Anfangs- und Endvarianten und die Verwendung ungeordneter, unzusammenhängender und fragmentarischer Materialien darauf hin, dass Geschichte weder Anfangs- und Endpunkte aufweist, noch strikt linear-progressiv verläuft und sich zu einem bedeutungsvollen Ganzen fügt.

Die zweite Gruppe von Erzählern zeichnet eine Unfähigkeit bzw. Unwilligkeit aus, Vergangenheit unvoreingenommen zu analysieren und zu akzeptieren. Selbstergründung wird hier zur Selbsterfindung. Joe, Billy, Edgar und der namenlose Erzähler in *Ragtime* setzen der Kontingenz der externen Welt eine sorgfältig konstruierte eigene Variante entgegen. In *Ragtime* präsentiert der Erzähler eine Welt, die nach ewig gleichbleibenden Grundmustern funktioniert und in der Menschen und Ereignisse auf schicksalhafte Weise miteinander verbunden

sind. Ferner stattet er das eigene kindliche Alter Ego mit dem Potential aus, den Lauf der Geschichte vorherzubestimmen. Auch Joe betrachtet das Leben als von universellen Prinzipien beherrscht, was er insbesondere anhand von Analogien zwischen individuellen Existenzen aufzuzeigen versucht. Angesichts eines mangelnden 'Tiefgangs' der eigenen Persönlichkeit eignet er sich die Wesensmerkmale und Erfahrungen anderer Menschen an, um sich so eine Ersatzidentität zu erschaffen. Letzteres tut auch Billy in seinem Rückblick auf seine Jugend. Seine Memoiren versäumen es zudem, die fragwürdigen Entscheidungen seiner Vergangenheit kritisch zu hinterfragen und rechtfertigen stattdessen seine kriminelle Karriere als ein Zeichen göttlicher Auserwähltheit. Die Weltsicht dieser Erzähler manifestiert sich im kollektiven Bewusstsein als Drang, den Verlauf der Geschichte nachträglich korrigieren zu wollen und komplexe historische Zusammenhänge zu vereinfachen und mit Sinn zu versehen, eine Tendenz, die sich auch in der Historiographie niedergeschlagen hat. Erschwerend erweist es sich in diesem Zusammenhang, dass aus einer individuellen Perspektive heraus genau genommen keine objektive Wirklichkeit wahrnehmbar ist, denn, so Doctorow, "reality isn't something outside. It's something we compose every moment" (Doctorow in Navasky: 44). Es besteht daher einzig die Möglichkeit, sich der historischen Realität mit dem von Doctorow vorgeschlagene Konzept einer pluralistischen Vergangenheitswahrnehmung durch die Summe aller verfügbaren individuellen Perspektiven anzunähern (Doctorow in Levine 1988: 184, 190).

IV. Die Dekonstruktion amerikanischer Mythen am Beispiel des Erfolgsmythos und des Westmythos

Neben einer mythisch verklärten Vision der eigenen Vergangenheit zeigt sich die kollektive amerikanische Psyche für eine Reihe von Idealen empfänglich, die sich unter dem Begriff *American Dream* zusammenfassen lassen. Bei diesen Idealen handelt es sich um fest im nationalen Bewusstsein verwurzelte Leit- und Wertvorstellungen, die einen tendenziell mythischen Charakter besitzen. Die Elemente des *American Dream* stellen, wie für das Phänomen des Mythos üblich, eine Kategorie menschlichen Denken und Handelns dar und haben sich in Geschichte, Kultur und Politik der Vereinigten Staaten niedergeschlagen. Die Romane von E. L. Doctorow kennzeichnet nicht nur ein kritischer Blick auf die nationale Vergangenheit, sondern auch eine grundlegende Skepsis gegenüber den Versprechungen des *American Dream*. Sie spiegeln die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit wider, bringen aber zugleich die Suggestivkraft des ‘Traumes’ zum Ausdruck. Da eine annähernd erschöpfende Untersuchung über die Dekonstruktion des *American Dream* in Doctorows Romanen den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, soll dies stellvertretend an zwei seiner zentralen Bestandteile versucht werden, dem Erfolgsmythos und dem Westmythos. Vorgehen soll dieser Analyse eine knappe Darlegung der Natur des *American Dream*, wobei der Frage nach dem Inhalt des ‘Traumes’ und der Funktion, die er innerhalb der amerikanischen Gesellschaft ausübt, nachgegangen werden soll.

1. Der *American Dream*

Wie bereits das Wort ‘*dream*’ vermuten lässt, handelt es sich bei dem Begriff *American Dream* um eine Art Ideal, welches als Projektionsfläche verschiedenartiger Vorstellungen und Hoffnungen dient. Die Vielzahl der mit diesem Terminus assoziierten Bedeutungen veranlassete Paul Goetsch zu dem Vorschlag, die Bezeichnung “amerikanische Träume” zu verwenden (Goetsch: 91). Vieles deutet darauf hin, dass es sich um ein sehr komplexes Gebilde handelt, was eine genaue Definition schwierig oder gar unmöglich macht. Für den Zweck der vorlie-

genden Arbeit soll dennoch eine Eingrenzung und Bestimmung des Begriffes vorgenommen werden, wobei jedoch nur dessen Grundzüge und Hauptbestandteile erfasst werden können.

Seine erstmalige schriftliche Erwähnung findet die Bezeichnung *American Dream* wahrscheinlich durch James Truslow Adams in seinem 1931 erschienenen Buch *The Epic of America*. Dort wird dieser 'Traum' als eine Vision "of a better, richer, and happier life for all our citizens of every rank" beschrieben (Adams in Freese 1991: 91). Es zeigt sich also bereits hier, dass es sich um ein utopisch ausgerichtetes Konzept handelt. Hartmut Keil verweist in seiner Studie auf die Implikation von Unsicherheit und Unzufriedenheit, die – abhängig von der jeweiligen gegenwärtigen Situation – mit der Artikulation des *American Dream* verbunden ist. Gleichzeitig appelliert diese Vision an die Ideale einer mythisch verklärten Vergangenheit, die auf die Zukunft projiziert werden (Keil 1968: 8-31).

Peter Freese hat die Hauptbestandteile des *American Dream* herausgearbeitet. Die einzelnen 'Träume' stellen sich für ihn wie folgt dar:

1. ein unbändiger Fortschritts Glaube, d.h. die Überzeugung einer kontinuierlichen Verbesserung der individuellen und gesellschaftlichen Existenzbedingungen,
2. die Vision einer schrankenlosen Gesellschaft, in der eine nach oben gerichtete soziale Mobilität für alle Mitglieder im gleichen Maße erreichbar ist,
3. die Überzeugung einer göttlichen Auserwähltheit des amerikanischen Volkes, welche diesem die Mission verleiht, das amerikanische Demokratiemodell in die restliche Welt zu exportieren,
4. die Idee einer unvermeidlichen Westwärtsbewegung der abendländischen Zivilisation und die daraus resultierende Vorstellung des amerikanischen Westens als Zukunft der Nation; im übertragenen Sinn die Auffassung von *frontiers* als Herausforderung und deren Überwindung als Schlüssel zur Lösung gesellschaftlicher Probleme,
5. der Glaube an Freiheit und Gleichheit als für alle Bürger des Landes gleichermaßen gültige Prinzipien, welche allein durch die amerikanische Regierungsform gewährleistet werden können und
6. die Ansicht, dass die verschiedenen Bevölkerungsgruppen der USA unabhängig von ihrer nationalen, ethnischen oder religiösen Herkunft zu einem neuen, besseren Menschentyp verschmelzen (Freese 1991: 106).⁷¹

Diese Kernpunkte des *American Dream* sind genuine amerikanische Kollektivvorstellungen, die fest im Wertesystem der Gesellschaft verankert sind. Historisch gesehen haben sie allerdings europäische Wurzeln. Sie reflektieren zum einem die Sehnsüchte und Träume, welche

⁷¹ Eine ausführliche Abhandlung der einzelnen Elemente bietet Freese 1991: 107-155.

auswanderungswillige Europäer mit der Neuen Welt assoziierten. Zum anderen sind diese Vorstellungen Ausdruck der von den Emigranten in Amerika tatsächlich vorgefundenen Lebensbedingungen (s. Freese 1991: 92-104).

Sacvan Bercovitch betont in diesem Zusammenhang den Einfluss puritanischer Ideen auf die Ausprägung des, wie er ihn nennt, "myth of America" (Bercovitch: 15). So sind es vor allem drei religiöse Grundüberzeugungen, die von den Puritanern Neuenglands auf die gesellschaftliche Situation übertragen worden: der Glaube an die eigene Auserwähltheit als *God's chosen people*, damit verbunden die Vision von Amerika als Neuem Jerusalem, dessen Eroberung und Besiedlung als gottgewollte Mission verstanden wurde, und, basierend auf einer heilsgeschichtlichen Vorstellung, die Überzeugung eines göttlich sanktionierten Erfolgs des puritanischen Experimentes (Bercovitch: 7-16). Diese Gesichtspunkte finden ihren Niederschlag in allen Elementen des *American Dream* und sind ein Indiz für dessen mythischen Charakter.

Einigkeit herrscht darüber, dass der *American Dream* Ausdruck kollektiver amerikanischer Wertvorstellungen ist und für die Gesellschaft der USA – in Ermangelung des integrierenden Faktors der ethnischen Herkunft – ein einigendes Prinzip darstellt. Hartmut Keil fasst die Wirkungsweise des 'Traumes' wie folgt zusammen:

Der *American Dream* hat in der Gegenwart die Funktion, der heterogenen amerikanischen Gesellschaft als einheitlicher, emotionaler Bezugspunkt zu dienen und ihr so trotz vieler vorhandener Gegensätze eine gemeinsame Ausrichtung zu geben, die sie eint, verbindet und zusammenhält. Er ist somit das Prinzip der Homogenität, das einigende Merkmal innerhalb einer Vielfalt, das oberste Wertesystem, an dem sich die amerikanische Gesellschaft orientiert und ohne das sie ihren Charakter verlöre. (Keil 1968: 33-34)

Wie Keil an dieser Stelle andeutet, handelt es sich bei dem *American Dream* um ein Glaubensphänomen, das sich einer rationalen Erklärung entzieht, indem es die Ebene der Affekte anspricht. Die einzelnen Bestandteile stellen Visionen dar, die größtenteils auf religiösen und anderen nicht beweisfähigen Inhalten beruhen. Zieht man zusätzlich ihre kollektive Resonanz in Betracht, dann kann man bei den einzelnen 'Träumen' durchaus von Mythen im Sinne der Heuermanschen Definition sprechen.

In der homogenisierenden Wirkung des Mythenkomplexes des *American Dream* lässt sich eine ideologische Ausrichtung erkennen. Bercovitch spricht diesbezüglich von einem "ideological consensus" innerhalb der amerikanischen Gesellschaft (Bercovitch: 6). Keil hat als zentralen Aspekt des 'Traumes' das Bewusstsein einer "Gleichheit der Chancen" herausgearbeitet (Keil 1968: 85, 127-128). Dieser Glaube ermöglicht die Kompensation von real existierenden gesellschaftlichen Ungleichheiten. Ein deutlicher Verweis auf die ideologische

Vereinnahmung des *American Dream* kann ferner in der Rhetorik amerikanischer Präsidenten gefunden werden. Hier wird die Verheißung des ‘Traumes’ oftmals zum politischen Programm (Keil 1968: 36-84, Freese 1991: 84-92).

Zwei Bestandteile des *American Dream*, die Vision einer schrankenlosen Gesellschaft – kurz ‘Erfolgsmythos’ – und die Vorstellung des amerikanischen Westens als Zukunft der Nation – kurz ‘Westmythos’ – haben in der kollektiven Imagination eine außerordentlich hohe Resonanz gefunden. Die enorme Suggestivkraft dieser beiden Mythen hat Doctorow dazu veranlasst, sich in seinen Romanen kritisch mit ihnen auseinander zu setzen. Einer entsprechenden nachfolgenden Untersuchung von Doctorows Romanwerk soll eine kurze Skizzierung der Hintergründe des Erfolgsmythos und des Westmythos vorangestellt werden.

2. Der Erfolgsmythos

Sowohl hinsichtlich seiner literarischen Verarbeitung als auch seiner Wirkung als real existierendes kollektives Glaubensphänomen stellt der Erfolgsmythos ein zentrales Element der amerikanischen Mythologie dar. Heuermann attestiert dem Erfolgsmythos eine “national-kulturelle [...] Disposition von beträchtlicher Geschichtswirksamkeit”, nachweisbar anhand einer “Fülle historischer Daten und kultureller Indizien” wie beispielsweise “moralische Kodifizierungen, ideologische Rechtfertigungen, pädagogische Begründungen [...] usw.” (Heuermann: 253). Richard Weiss betont die Kontinuität dieses Glaubensphänomens als “one of the most enduring expressions of American popular ideals” (Weiss: 3). Bevor nun im Folgenden die Dekonstruktion des Erfolgsmythos in den hier besprochenen Werken Doctorows untersucht werden soll, erscheint es zunächst sinnvoll, die Grundzüge und historische Entwicklung dieses Mythos nachzuzeichnen.

2.1 Die Natur des Erfolgsmythos

Die Vorstellung von einer “Gleichheit der Chancen”, in der Hartmut Keil ein Hauptmerkmal des *American Dream* sieht (Keil 1968: 85, 127-128), bildet zugleich ein zentrales Motiv des Erfolgsmythos. Für die Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung manifestiert sich dieser Glaube als Vision einer *open society*. Da die Existenz von gesellschaftlichen Klassen in den USA als zweifelsfrei erwiesen gilt, besteht folgerichtig eine Diskrepanz zwischen subjektiver Wahrnehmung und sozialer Realität (s. Capelleveen: 236-239, Chenoweth: 12-13). Der Kulturwissenschaftler Lawrence Chenoweth kommt in seiner Untersuchung über die Aufstiegsmöglichkeiten innerhalb der amerikanischen Gesellschaft zu folgendem Ergebnis:

[...] class background, inheritance and connections far more than the success ethic's formula of diligence, thrift and salesmanship affect the American's chances for advancement. (Chenoweth: 13)

Chenoweth, der an dieser Stelle die Grundformel des Erfolgsmythos nennt, verweist ferner auf die Möglichkeit einer ideologischen Vereinnahmung dieses Glaubensphänomens. Die weitverbreitete Annahme, das Ausmaß des sozialen Aufstiegs könne durch die eigenen Leis-

tungen selbst bestimmt werden, eignet sich besonders gut, die Dominanz und den Einfluss des *corporate America* zu rechtfertigen (Chenoweth: 10). Die individuelle Festlegung von Erfolg führt im Umkehrschluss dazu, dass Menschen ihre persönliche Notlage als selbstverschuldet ansehen. Ein Großteil der amerikanischen Bevölkerung akzeptiert folgerichtig “individual responsibility for economic success *and* failure” (Chenoweth: 65). Aus diesem Verständnis heraus erscheint der Erfolgsmythos als nicht unwesentlicher Faktor für die Beantwortung der Sombartschen Frage “Warum gibt es in den USA keinen Sozialismus?” (s. Capelleveen: 241). Eine ideologisch instrumentalisierte Erfolgsgläubigkeit konnte und kann sozialistischen Tendenzen deshalb entgegenwirken, da sie anstelle von kollektiven, auf gesellschaftliche Veränderungen ausgerichteten Aktionen “individual competition” und “self interest” propagiert (Chenoweth: 3).

Die feste Verankerung des Erfolgsmythos im Wertesystem der USA offenbart sich in einer mit dem Begriff *success ethic* umschriebenen Lebensphilosophie, die alle gesellschaftlichen Bereiche umfasst. Die Schattenseiten dieser gänzlich auf Erfolgsstreben ausgerichteten Lebenseinstellung manifestieren sich in Gestalt von moralischem Werteverfall, emotionaler Regressivität und Selbstentfremdung.

2.2 Die historische Entwicklung des Erfolgsmythos

Die amerikanische Erfolgsgläubigkeit hat ihre Wurzeln in der kalvinistischen Glaubenslehre, die von aus England emigrierten Puritanern mit in die Neue Welt gebracht wurde. Eine der bekanntesten, wenn auch nicht unumstrittenen Herleitungen des Mythos aus religiösen Ursprüngen ist Max Webers einflussreiche Studie *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Ihren Ausgangspunkt findet die Webersche These in der Überlegung, dass der Calvinismus die traditionelle, auf einer magisch-sakramentalen Ebene basierende Heilsgewissheit in Frage stellt und stattdessen das menschliche Tun als Hauptkriterium für göttliche Erlösung ansetzt. Mit dem Aufkommen dieser Überzeugung galt fortan körperliche Arbeit als Garant für die Erlangung von Seelenheil. Gottgefälliges Schaffen erfuhr durch die Puritaner eine dahingehende Umdeutung, dass nicht bloß Arbeit an sich, sondern auch die Früchte dieser Arbeit, nämlich materielle Güter, als Zeichen göttlicher Erwähltheit angesehen wurden. Einen der wichtigsten Verfechter einer derartigen Auslegung und zugleich einen Prototyp des

self-made man stellt Weber Benjamin Franklin dar, der diese Erfolgsformel in zahlreichen Schriften vermittelte.⁷²

Im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert kam es zu einer regelrechten Flut von Erfolgsanleitungen, überwiegend von protestantischer Seite. Selbst jene Erfolgspropheten, die sich nicht vordergründig auf die Erlangung von Heilsgewissheit konzentrierten, griffen auf religiöse Argumente zurück, wobei die Bibel oftmals auf dreiste Weise umgedeutet und die menschliche Bestimmung im wirtschaftlichen Erfolg gesehen wurde (Heuermann: 256-257).

Im neunzehnten Jahrhundert wurde der Erfolgsmythos um die von Ralph Waldo Emerson formulierte Idee der *self-reliance* sowie um die Vision einer schrankenlosen Gesellschaft ergänzt. Dies führte zu einer Sichtweise, die individuellen Erfolg in den Kontext eines nationalen Wohlergehens setzte (Freese 1991: 109, Chenoweth: 32-33). Einen bedeutenden Einfluss auf die traditionelle Erfolgsformel übte des Weiteren das Konzept des Sozialdarwinismus aus, einer von Herbert Spencer um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts begründeten Anwendung der Evolutionstheorie auf die menschliche Gemeinschaft. Das *free enterprise system*, so die Befürworter dieser Theorie, sollte die Gesellschaft nach der Formel *survival of the fittest* reinigen und perfektionieren, wobei vermeintlich wertlose Mitglieder der Gemeinschaft zum Aussterben verurteilt waren. Der Sozialdarwinismus lieferte den als *Robber Barons* bezeichneten Industriemagnaten des *Gilded Age* eine willkommene Rechtfertigung für ihren skrupellosen Aufstieg sowie für eine bis dahin unbekannte Macht- und Vermögenskonzentration. (Freese 1991: 109-110, 256-257, Chenoweth: 33-34)

Literarisch fand der Erfolgsmythos seinen Niederschlag in der *success story*, zu deren wichtigsten Vertretern Horatio Alger, Jr. zählt. Alger definiert in seinen zahlreichen, während des letzten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts entstandenen Romanen gesellschaftlichen Aufstieg mit Hilfe der "great trinity of the Protestant ethic" (Weiss: 28) als Resultat von harter Arbeit, Genügsamkeit und Umsicht. Angesichts der gesellschaftlichen Umwälzungen jener Zeit, mit einer großen Zahl verarmter Industriearbeiter auf der einen und immensen Vermögensakkumulationen auf der anderen Seite, erscheinen derartige Visionen als Ausdruck einer Sehnsucht nach Rückkehr zu traditionellen christlichen Werten. Alger predigte in über hundert Romanen den moderaten sozialen Aufstieg durch Fleiß und Aufrichtigkeit in der Formel "from rags to respectability". Er gilt als einer der einflussreichsten Propheten des Erfolgsmythos und machte diesen zu einem "central ingredient of the popular American imagination" (Freese 1991: 111).⁷³

⁷² Zur Weberschen These zum Ursprung des Erfolgsmythos s. Freese 1991: 107-108, 249-251, Heuermann: 254-255 sowie Weiss: 17-25; zu Franklin als Erfolgsprophet s. Freese 1991: 108 sowie Weiss: 28-29.

⁷³ Zu Algers Einfluss auf den Erfolgsmythos s. Freese 1991: 109-111, Heuermann: 258-268 und Weiss: 48-63.

Angesichts rapider Industrialisierung und enormer Kapitalkonzentration schien die von Horatio Alger propagierte Erfolgsformel gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts nicht länger zeitgemäß zu sein. Der gewaltige Reichtum weniger Privilegierter stand im scharfen Kontrast zur Armut der Massen. Verfechter der Erfolgsethik begrüßten daher die *anti-trust*-Politik des *Progressive Movement*, die jedoch letztendlich nichts an der Vormachtstellung der Wirtschaftsmagnaten änderte. Stattdessen fand die *corporate ideology*, welche die Unterordnung des Individuums unter die Interessen des Unternehmens forderte, Eingang in den Erfolgsmythos. Den Arbeitern wurde suggeriert, am Profit des Betriebes durch harte Arbeit direkt teilhaben zu können. “Small dreams” erschienen also weiterhin möglich zu sein. Arbeitskämpfe waren daher oftmals weniger Ausdruck einer Forderung nach konkreten gesellschaftlichen Veränderungen als vielmehr ein Ringen der Angestellten um “their share of the nation's abundance” (Chenoweth: 38).⁷⁴

Mit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert erfuhr der Erfolgsmythos unter dem Schlagwort *mind power* eine weitere Auslegung. Die sogenannte *New-Thought*-Bewegung modifizierte den Mythos entsprechend den Bedürfnissen der modernen Massengesellschaft. Die Betonung lag nun auf “optimism, personal magnetism and emotional manipulation correspond[ing] with the boosterism, salesmanship and positive thinking which bureaucracies admired” (Chenoweth: 41). Selbstkontrolle und Willensstärke stellten demnach den Schlüssel zum Erfolg dar. Kennzeichnend für die Anhänger des *mind-power*-Konzepts sind ein übertriebener Optimismus und eine Überbewertung der eigenen Fähigkeiten. Zu den Nebenwirkungen eines derartigen Erfolgsstrebens zählen neben einer verzerrten Realitätswahrnehmung erhöhter psychischer Stress und emotionale Defizite. Die Popularität der *New-Thought*-Bewegung, die um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts eine neue Blüte erreichte, illustriert der Erfolg von Norman Peales 1952 erschienenem *The Power of Positive Thinking*, welches im Bereich *non fiction* nach der Bibel zum meistverkauften Buch in den USA avancierte.⁷⁵

Bei der nun folgenden Analyse der Dekonstruktion des Erfolgsmythos in den Romanen Doctorows soll untersucht werden, wie die Texte die Verführungskraft des Mythos nachzeichnen und die Folgen von Mythosgläubigkeit für den Einzelnen und die Gemeinschaft aufzeigen. Die einzelnen Werke setzen dabei unterschiedliche Schwerpunkte: *Welcome to Hard Times* etwa beleuchtet die Konsequenzen von Erfolgsstreben auf die menschliche Koexistenz, *Ragtime* arbeitet mit Variationen der *success story* und *Loon Lake* und *Billy Bathgate* können als ironischer Kommentar zu der Alger-Formel “from rags to respectability” gesehen werden.

⁷⁴ Zum Erfolgsmythos im Zeitalter der Industrialisierung s. Chenoweth: 36-39 sowie Weiss: 97-127.

⁷⁵ Zur *New-Thought*-Bewegung s. Chenoweth: 121-124 und Weiss: 223-234.

2.3 Die Suggestivkraft des Erfolgsmythos

Die Tatsache, dass der Erfolgsmythos fest im kollektiven amerikanischen Bewusstsein verhaftet ist und daher ein enormes gesellschaftlich wirksames Potential darstellt, wird auf eindrucksvolle Weise in Doctorows Romanen widergespiegelt. Die immense Verführungskraft des Mythos kommt dabei in zweierlei Hinsicht zum Ausdruck: zum einen durch seine massenmediale Inszenierung, welche die Kontinuität des amerikanischen Erfolgsdenkens sichert, und zum anderen in seiner Wirkung, soziale Gegensätze zu kompensieren und somit sozialem Engagement bereits im Ansatz entgegenzuwirken.

2.3.1 Die Vermittlung des Mythos durch die Massenmedien

Mit dem zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstandenen Massenmedien erhielt die fest in der amerikanischen Psyche verwurzelte Erfolgsgläubigkeit einen überaus effektiven Kommunikationsträger. Der gesellschaftliche Aufstieg und damit einhergehender Reichtum und Wohlstand konnten auf diese Weise erstmals einem Millionenpublikum als erstrebenswertes Ideal nahegebracht werden. Zu den Übermittlern der Erfolgsbotschaft entwickelten sich insbesondere die zu publikumswirksamen Medienfiguren aufgebauten *celebrities*.

Das *star system*, dessen Entstehung in *Ragtime* nachgezeichnet wird, erwies sich im Hinblick auf den Erfolgsmythos als doppelt wirksam: Die zu Mediengestalten avancierten Individuen stellten zum einen bezüglich ihres eigenen gesellschaftlichen Aufstiegs, aber mehr noch, infolge ihrer landesweiten Vermarktung durch die Medienkonzerne, eine echte *success story* dar. Zum anderen boten sie eine Projektionsfläche für die Sehnsüchte von Millionen weniger privilegierter Menschen. Wie Daniel Boorstin feststellt, löste das *star system* das Konzept des traditionellen Helden ab. Während die klassischen *heroes* wegen ihrer Taten oder ihres Lebenswerkes Berühmtheit erlangten, wurde die *celebrity* aufgrund ihrer "capacity to be 'built-up'" ausgewählt (Boorstin: 168). Den in *Ragtime* beschriebenen Vergrößerungsprozess, in dessen Folge eine Person "larger than life" erscheint (R 69), erläutert Boorstin wie folgt:

No longer external sources which fill us with purpose, these new-model 'heroes' are receptacles into which we pour our own purposelessness. They are nothing but ourselves seen in a magnifying mirror. [...] Celebrity is made by simple familiarity, induced and re-enforced by public means. (Boorstin: 61)

In *Ragtime* heißt es an entsprechender Stelle:

[...] there was a process of magnification by which news events established certain individuals in the public consciousness as larger than life. These were the individuals who represented one desirable human characteristic to the exclusion of all others. The businessmen wondered if they could create such individuals not from the accidents of news events but from the deliberate manufactures of their own medium. (R 69)

Medienfiguren entsprechen diesbezüglich dem "eigentlichen Prinzip des Mythos", welches laut Roland Barthes darin besteht, "Geschichte in Natur" zu verwandeln (Barthes: 113), indem sie in der öffentlichen Betrachtung von ihrer allgemeinen menschlichen Entwicklung getrennt und auf einen Ist-Zustand, eine eingegrenzte und festgelegte Rolle, reduziert werden.

Aus ihrer exponierten und privilegierten Position heraus dienen Stars als Projektionsfeld für die Hoffnungen und Wünsche ihres Publikums. Sie verkörpern und vermitteln einen *American Dream*: den Traum von Reichtum und Erfolg. Den Inbegriff einer derartigen Vision stellt Evelyn Nesbit dar, von der es in *Ragtime* heißt, sie sei "the inspiration for the concept of the movie star system and the model for every sex goddess from Theda Bara to Marilyn Monroe" (R 69). Vertreter linker gesellschaftlicher Kräfte warnen jedoch vor der Gefahr, die von einem solchen medial inszenierten Image ausgeht:

[...] various trade union leaders, anarchists and socialists [...] prophesied that she [Nesbit] would in the long run be a greater threat to the workingman's interests than mine owners or steel manufacturers. (R 69)

In einem Brief an Evelyn Nesbit konkretisiert Emma Goldman diese Warnung folgendermaßen:

I am often asked the question How can the masses permit themselves to be exploited by the few. The answer is By being persuaded to identify with them. Carrying his newspaper with your picture the laborer goes home to his wife, an exhausted workhorse with the veins standing out in her legs, and he dreams not of justice but of being rich. (R 69)

Ragtime zeichnet den Prozess der massenmedialen Inszenierung des Erfolgsmythos dahingehend nach, dass der Roman das Schicksal der unterprivilegierten Massen weitgehend ausblendet und stattdessen die *success stories* ausgewählter historischer und fiktiver Personen in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt. Am deutlichsten wird dies in der Schilderung von Evelyn Nesbits Aufstiegs zur "first sex goddess in American History" (R 68), welche, wie bereits dargelegt, die Entstehungsgeschichte des *star system* aufzeigt.

Einen “classic American hero” verkörpert J. P. Morgan, “a man born to extreme wealth who by dint of hard work and ruthlessness multiplies the family fortune till it is out of sight” (R 105). Henry Ford repräsentiert dagegen als *self-made man* einen genuinen *American dream of success*. Er verdankt seinen Aufstieg, wie er Morgan erzählt, seiner Findigkeit, harter Arbeit und einer jener zahllosen, an die Stärke des Geistes appellierenden Erfolgsschriften:

As a youth I was faced with an awful crisis in my mental life when it came over me that I had no call to know what I knew. I had grit, all right, but I was an ordinary country boy who had suffered his McGuffey like the rest of them. Yet I knew how everything worked. I could look at something and tell you how it worked and probably show you how to make it work better. But I was no intellectual [...] Well then [...] I happened to pick up a little book. It was called *An Eastern Fakir's Eternal Wisdom* [...] And in this book [...] I found everything I needed to set my mind at rest. (R 115-116)

Mit einem derartigen ironischen Seitenhieb auf das *mind-power*-Konzept spielt Doctorow auf die Popularität derartiger Erfolgsrezepte unter seinen Landsleuten an.

Eine andere Erfolgsgeschichte, nämlich Harry Houdinis Aufstieg vom jüdischen Einwanderer zum populären Entfesselungskünstler, verdeutlicht die erwähnte Suggestivkraft der Medienfigur. Der Erfolg des Magiers beruht auf der Fähigkeit, Menschen zu täuschen und Illusionen zu erzeugen. Jedoch steigt mit seinem Ruhm auch seine Unzufriedenheit. “He wondered why he had devoted his life to mindless entertainment”, heißt es an einer Stelle im Roman (R 80-81). Aufgrund seiner Unfähigkeit, bleibende Spuren in der Welt zu hinterlassen, wird er von einem Gefühl der Leere geplagt:

For all his achievements he was a trickster, an illusionist, a mere magician. What was the sense of his life if people walked out of the theater and forgot him? The headlines on the newsstand said Peary had reached the Pole. The real-world act was what got into the history books. (R 79)

Houdini verweist somit indirekt auf den Status der *celebrity* als “pseudo-event” (Boorstin: 60).

Eine Parallele zu der Karriere des Magiers lässt sich in der *success story* von Tateh finden. Auch dieser vollzieht den gesellschaftlichen Aufstieg vom mittellosen jüdischen Immigranten zum wohlhabenden Unterhaltungskünstler. Ähnlich wie im Fall Houdinis basiert auch sein Erfolg auf der Kraft der Illusion. Aufgestiegen zum einflussreichen Filmproduzenten, erläutert er das Konzept der Kinematographie folgendermaßen:

In the movie films [...] we only look at what is there already. Life shines on the shadow screen, as from the darkness of one's mind. (R 190)

Tateh sieht in dem neuen Medium das Potential, Einwanderer zu akkulturieren und sie mit dem Leben in der Neuen Welt vertraut zu machen:

People want to know what is happening to them. For a few pennies they sit and see their selves in movement, running, racing in motorcars, fighting and [...] embracing one another. This is most important today, in this country, where everybody is so new. There is such a need to understand. (R 190)

Die Immigranten sehen in den Filmen allerdings nicht sich selbst, sondern, wie von Morgen feststellt,

ins Positive verklärte Illusionen, die dem aus ihren Heimatländern mitgebrachten Mythos von Amerika als dem Lande des Wohlstandes und der unbegrenzten Möglichkeiten eher entsprechen als der sozialen Realität. (Morgen: 366)

Insofern erfüllt die amerikanische Kinematographie den ideologischen Zweck, Einwanderer und andere unterprivilegierte Bevölkerungsschichten in einem Akt von "kollektive[m] Eskapismus" (Morgen: 362) an einem illusionären Ideal teilhaben zu lassen und sie gleichzeitig auf die unter den Begriff *American Dream* zusammengefassten zentralen amerikanischen Wertvorstellungen festzulegen (s. Morgen: 362-365).

Im Zeitalter der Prohibition und der darauf folgenden wirtschaftlichen Depression bekommt dieses Ideal mit dem Gangstertum eine neue Projektionsfläche. Im Kontext von Massenarbeitslosigkeit und der Verarmung großer Bevölkerungsteile gewinnt der direkte Weg zum materiellen Erfolg über das organisierte Verbrechen an Attraktivität. Wie die in *Billy Bathgate* nacherzählte Geschichte der Dutch-Schultz-Gang auf eindrucksvolle Weise veranschaulicht, üben der gewaltige Reichtum und die notorische Berühmtheit dieser aggressiven, aufstrebenden Gruppe eine besondere Anziehungskraft auf die weniger erfolgreichen Mitmenschen aus. Die Massenmedien erkennen das Potential dieser *success stories* und stilisieren die Gangster zu *celebrities*. Um ihrer Rolle als Medienfiguren gerecht zu werden, stellen diese wiederum ihren exzessiven Lebensstil zur Schau.

In *Billy Bathgate* wird dies insbesondere anhand der Figur des Dutch Schultz deutlich, dessen Nachtclub eine beständige Quelle für die "gossip columns" (BB 74) bildet, da sich hier regelmäßig Größen aus Showbusiness und Sport versammeln, die sich von einer Assoziation mit dem Unterweltboss eine Verbesserung ihres eigenen Medienprofils erhoffen, jedoch letztendlich in seinem Schatten stehen. Entsprechend verliert der Ort im Fall seiner Abwesenheit deutlich an Attraktivität:

The whole place was lit in blue light with banquettes around the walls and tables with blue tablecloths around a small dance floor, and a small stage [...] where the band played, [...] and there was a hatcheck girl but no cigarette girls and no midnight reporters come to get dirt from the famous, no Walter Winchell or Damon Runyon, the place was dead, and it was dead because Mr. Schultz couldn't show up there. He was

the attraction. People liked to be where things happened or could happen. They liked power. (BB 75)

Der Status des Dutchman als *celebrity* wird ferner angesichts des Medienrummels zum Auftakt seines Prozesses in Onondaga ersichtlich (BB 212-213).⁷⁶

Auch Billy bezieht einen Großteil seiner Informationen über den Gangsterboss aus den *tabloids*. So berichtet er der verduztten Mrs. Preston: “[E]veryone except you seems to know [that] Mr. Schultz is a pushover for blondes. [...] Everyone knows [...]. It was even in the papers” (BB 183). In *Billy Bathgate* finden sich eine Reihe von Verweisen darauf, wie der exzessive Medienkonsum des Protagonisten eine Obsession mit der Welt der Reichen und Mächtigen weckt und seine Erfolgsambitionen nährt. Er bezeichnet den *Mirror* als eine “invaluable source of information” (BB 39), was das Leben der *high society* anbelangt, und gesteht an einer Stelle: “I [...] knew about wealth what I read in the tabloids” (BB 44).

Eine ähnliche Faszination mit Massenmedien und *celebrities* zeichnet Joe in *Loon Lake* aus. Getrieben von dem Verlangen “to be famous” (LL 2), orientiert er sich an berühmten Filmschauspielern: “He fitted himself out in movie stars”, heißt es diesbezüglich im Roman (LL 7). Dementsprechend identifiziert er sich an einer Stelle mit “Charlie Chaplin” (LL 5), während seines ersten Hotelbesuches greift er auf Sekundärerfahrungen “from the movies” zurück (LL 165), und die Arbeit in der Automobilfabrik Bennetts nimmt in seiner Imagination die Gestalt eines Musicals an:

I am Fred Astaire in top hat and tails tossing up the screws into the holes, bouncing the frames on the floor and catching them in my top hat of tin. I twirl the headlight kick it on the belt with a backward flip of my heel. I never stop moving and when the belt is too slow for me I jump up and stomp it along faster, my arms outstretched. Soon everyone in the plant has picked up on my routine – everyone is dancing! The foreman comes pirouetting along, putting stars next to each name on his clipboard. And descending from the steel rafter by insulated wire to dance backward on the moving parade of car bodies, Mr. Bennett himself in white tie and tails. He's singing with a smile, he's flinging money from his hands like stardust. (LL 188)

In seiner Einstellung bestärkt wird Joe von Magda Hearn, der Frau des Wanderzirkusbesitzers, die ihm den Aufstieg zum Filmstar prophezeit. In ihrem folgenden Gespräch mit dem Protagonisten wird darüber hinaus deutlich, wie sehr sie auch hinsichtlich ihres eigenen Werdegangs den Illusionen der Traumfabriken Hollywoods erlegen ist:

I have read the magazines. I understand the movie business. I sell my life story. A film of my life! Everyone will know who Magda is [...] And who knows [...] with your

⁷⁶ Wie alle *celebrities* wird Schultz durch eine Doppelperspektive – als öffentliche Medienfigur auf der einen und als Privatperson auf der anderen Seite – gekennzeichnet. Für die Boulevardpresse ist lediglich die erste Kategorie von Bedeutung, an deren Kreation und Vermarktung sie entscheidenden Anteil hat. Entsprechend beklagt Otto Berman gegenüber Billy das gewaltige Medieninteresse anlässlich des Prozessauftaktes: “If he was just Arthur Flegenheimer do you think they would find him worth the attention? But Dutch Schultz is a name that fits in the headline” (BB 203)

looks, my Joseph, with your body, why you cannot be movie star? And we will love each other and have great soocess [sic]. Shall we? (LL 150)

Eine Zukunft in Kalifornien strebt Joe allerdings nicht mit Magda Hearn, sondern mit Clara Lukacs an. Diese ähnelt in ihrer äußeren Erscheinung und Kleidung einer Filmdiva und weiß ihre Ausstrahlung gezielt einzusetzen (LL 53, 169), was sie nicht zuletzt deshalb für Joe begehrenswert macht. Während der gemeinsamen Flucht nach Westen versucht er mit Hilfe von Kinobesuchen und Filmzeitschriften, ihren *California Dream* aufrechtzuerhalten.

Eine verzerrte Wahrnehmung der Wirklichkeit infolge massenmedialer Einflüsse zeichnet auch Sandy James aus, welche die Reise nach Westen mit Joe an Claras Stelle fortsetzt. Dies wird insbesondere durch die Kontroverse der beiden über den Status von Friedensrichtern deutlich:

In every state Sandy noticed the Justice of the Peace signs in front of clapboard houses. I told her they were legalized highway robbers who lifted travelers of five- and ten-dollar bills I said they handed out jail sentences to hobos but she knew them from the movies as kindly old men who would open their doors late at night to marry people they had wives in hair curlers and ratty bathrobes who smiled and clasped their hands [...]. (LL 268)

Ihre Meinungsverschiedenheit bekräftigt Joe in seiner Überzeugung, dass “Sandy and I were not mental intimates”:

I don't mean she was stupid she was not, only that she asked no questions, she was already persuaded [...]. She took instructions from the newspapers and radio she marveled at the Dionne quintuplets. (LL 268)

Das neu etablierte Medium des Radios übt in *Loon Lake* eine ähnlich hohe Anziehungs- und Überzeugungskraft wie die Kinematographie aus. So fühlt sich Clara in Jackson-town von dem Rundfunkgerät ihrer Nachbarn geradezu magisch angezogen, sodass sie sogar den Sexakt mit Joe unterbricht (LL 190). Einige Zeit danach verfolgen die beiden gemeinsam mit Lyle und Sandy James die Radiosendungen “in dutiful appreciation” (LL 195). Die Macht, die das Radio als Kommunikationsmittel darstellt, veranlasst Joe, den folgenden Vergleich mit dem Kriegs- und Propagandazwecken dienenden Fernmeldewesen des Militärs zu ziehen: “In the second war we used to jam each other's radio signals, occupy the frequency, fill it with power” (LL 201).

2.3.2 Die individuelle Ausrichtung von Erfolgsgläubigkeit und deren gesellschaftliche Folgen

Wie bereits angedeutet, beeinträchtigt das massenmediale Propagieren des Erfolgsmythos eine realistische Beurteilung der gesellschaftlichen Zustände. Hierin kann durchaus eine ideologische Instrumentalisierung von Erfolgsgläubigkeit gesehen werden. Durch die Illusion einer *upward mobility* kann der Mythos "dem aus einer breiten Erkenntnis der faktischen Unüberwindlichkeit der bestehenden Klassenschranken zwangsläufig erwachsenden gesellschaftlichen Gefahrenpotential die Basis nehmen" (Morgen: 471-472). Dieser Sachverhalt wird in *Ragtime* und *Loon Lake* am Beispiel der Entwicklung von drei Figuren eindrucksvoll demonstriert.

Tateh, Joe und Warren Penfield verbindet ein proletarischer Hintergrund sowie das Engagement oder zumindest die Sympathie für die Interessen der Arbeiter. Alle drei beteiligen sich mehr oder weniger aktiv an Arbeitskämpfen und wählen schließlich den Weg des individuellen Aufstiegs. Tateh und Joe gehen sogar noch einen Schritt weiter, indem sie in den Dienst des etablierten Systems treten. Tateh tut dies, indem er als Filmproduzent einerseits seinem Publikum eine idealisierte Version der sozialen Realität vermittelt und andererseits im Auftrag der amerikanischen Regierung die Bevölkerung mit Hilfe von "preparedness serials" (R 236) auf den bevorstehenden Krieg vorbereitet. Weitaus bemerkenswerter ist Joes Aufstieg an die Spitze der politischen und wirtschaftlichen Macht als hoher CIA-Beamter und Nachfolger des Wirtschaftsmagnaten F. W. Bennett. Der Erfolgsmythos wird hier als realwirksame gesellschaftliche Kraft präsentiert, die nicht bloß in der Lage ist, soziale Gegensätze zu kompensieren, sondern überdies gegen das kapitalistische System gerichtete menschliche Energien integrativ zu nutzen vermag (s. Morgen: 473).

Tateh, der in *Ragtime* als "president of the Socialist Artists' Alliance of the Lower East Side" eingeführt wird (R 40), stellt von den drei Charakteren denjenigen mit dem stärksten Bezug zu sozialistischen Idealen dar. Er sieht sich gezwungen, sein Handwerk als Silhouettenkünstler aufzugeben und sich als Textilarbeiter in Lawrence, Massachusetts zu verdingen. Während des *Lawrence Mill Strike* von 1912 fühlt er sich von der Solidarität unter den Arbeitern "inflamed" (R 94). Als Individualist, der er als Künstler stets gewesen ist, bereitet ihm die ungewohnte Kollektivität der Menschen jedoch ein gewisses Unbehagen. Daher kann er sich, als es darum geht, seine Tochter während der heißen Phase des Streiks in die Obhut einer Gastfamilie zu geben, nur schwer zu diesem Entschluss durchringen. "I've been a socialist

all my life”, versichert er der mit der Verteilung der Kinder beauftragten Frau (R 97). Dennoch ertappt er sich dabei, Zweifel an der Integrität des Streikkomitees zu hegen, die wiederum Schuldgefühle in ihm erwecken: “Here I am in the middle of brotherhood in action and I’m thinking like some bourgeois from the *shtetl*” (R 97). Letztendlich bringt die Einsicht in die Unüberwindbarkeit der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse, die seitens des Unternehmens und des Staates mit einer Art ‘Zuckerbrot und Peitsche’-Politik verteidigt werden, Tateh dazu, sich von seinen sozialistischen Idealen zu distanzieren. Als die massive Gewaltanwendung der Polizei zu einem Umschwung der öffentlichen Meinung führt, werden die Arbeiter mit der Aussicht auf eine individuelle materielle Verbesserung zum Einlenken gebracht. Für Tateh stellt der Ausgang des Streiks einen zweifelhaften Erfolg dar: “The I.W.W. has won [...] But what has it won? A few more pennies in wages. Will it now own the mills? No” (R 101). Folgerichtig schlägt er den Weg des individuellen Aufstiegs ein, indem er seine künstlerische Kreativität in den Dienst des etablierten Systems stellt. “Thus did the artist point his life along the lines of flow of American energy”, heißt es dazu im Roman (R 102).

Eine ähnliche Entwicklung vollzieht Warren Penfield in *Loon Lake*. Was ihn mit Tateh verbindet, ist ein mangelndes Vertrauen in die “utopian possibilities of collective action” (Levine 1985: 72). Eine diesbezüglich desillusionierende Erfahrung macht Penfield während des Generalstreiks von Seattle im Jahre 1919, “the first of its kind in the whole history of the United States of America” (LL 255). Der Arbeitskampf gestaltet sich für den jungen Mann, der sich gerade zufällig in der Stadt aufhält, zunächst als monumentales historisches Ereignis:

[...] by the third day the provision trades are feeding thirty thousand men in their neighborhood kitchen and the nonprofit stores are springing up everywhere not even the union newspaper is allowed to print for fear of unfair competition to the struck big papers Warren is thrilled the city is being run by workingpeople it is that simple they are learning the management techniques it started with the shipyard strike and now it is Revolution pure and simple [...]. (LL 256)

Penfields Verbundenheit mit dem Schicksal der Arbeiter manifestiert sich eher auf affektiver als auf ideologischer Ebene, wie die folgende stichwortartige Auflistung seiner Gedanken zeigt:

[...] the *feeling* beholden to no one independent men of their own fate and also the incredible *tangible emotion* of solidarity key word no abstract idealization but an *actual feeling* [...]. [meine Hervorhebung] (LL 256)

Seine Vermieterin schürt indessen seine Angst vor einer erzwungenen, allumfassenden Kollektivität, die jegliche individuellen Ausdrucksformen im Keim zu ersticken droht. Zudem bezweifelt Warren, dass die hohen moralischen Ansprüche des Streikkomitees dem post-revolutionären Alltag standhalten würden:

[...] the woman is right I am a fool if this strike goes on the committee who runs things will be as bad as dictators everything'll be the same only with different names do these men on strike absolve themselves of personal private insensitivity in bed in kitchen do they know how to deal with their own children or parents refrain from gossip and all the heavy baggage of personal private evils vanity lust self-abuse the things in Latin the dreams [...]. (LL 258)

In dem in der Streikepisode hervortretenden Konflikt zwischen Individualismus und Kollektivismus spiegelt sich einer der Hauptgedanken des Erfolgsmythos wider, nämlich der Glaube an die Eigenverantwortung des Individuums, und zwar sowohl für den sozialen Aufstieg als auch für eine persönliche Notlage. Armut wird daher nicht in einem entsprechenden gesellschaftlichen Kontext gesehen, sondern als selbstverschuldeter Zustand verstanden. Penfields Vermieterin sieht in dem Konzept der Selbstverantwortlichkeit die Quelle ihrer persönlichen Freiheit: "I've worked hard all my life and never asked favors nor expected them and that's why I'm free and beholden to no one [...]" (LL 256). Eine ähnliche Einstellung offenbart Tatch, als er sich während des Streiks in Lawrence weigert, eine kostenlose Mahlzeit anzunehmen. "It's not charity", versichert ihm die Frau an der Essenausgabe und erläutert ihm das Prinzip der Solidarität: "The bosses want you weak, therefore you have to be strong. The people who help us today will need our help tomorrow." (R 94) Auch die *hobos*, denen Joe begegnet, sehen ihr Schicksal nicht als Folge gesellschaftlicher Umstände und behaupten, sie wären "only temporarily down on their luck, en route to some glorious destination" (LL 13-14). Die durch die Erfolgsethik propagierte "individual responsibility for economic success and failure" (Chenoweth: 65) hemmt auf diese Weise kollektives, auf soziale Veränderungen ausgerichtetes Handeln. Dieser Zusammenhang kommt in Tatchs Zurückweisung seiner sozialistischen Ideale zum Ausdruck und wird ferner anhand der Entwicklungen von Joe und Warren Penfield veranschaulicht.

Die Karrieren dieser beiden Figuren dienen Richard King als Beleg für die "immensely seductive power of the bourgeoisie and its ability to 'buy' everyone off" (King: 344). Penfield wird bereits als Kind Zeuge eines Arbeitskampfes in Form einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Minenarbeitern und F. W. Bennetts *Colorado Fuel and Iron Company*, der die Vertreibung der Bergleute und ihrer Familien aus Ludlow zur Folge hat. Warrens Vater hofft anfänglich darauf, dass sein Sohn die Familientradition fortsetzt und darüber hinaus seine kreative Begabung gegen das Bergbauunternehmen richtet:

He wants him in the mines to establish such rage that he will finally be in contact with the circumstances of his life, he will wake up to it. And then see what happens, then see what glorious flights of power and genius the boy has in him perhaps to become an organizer a great union orator a radical a leader of men out of their living graves of coal. [...] Then my son will justify me and sanctify my name and fulfill the genius of my line. (LL 39)

Anstatt in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, plant Penfield eine direktere und individuellere Form der Rache an Bennett. Als sein Mordversuch an dem Unternehmenseigentümer scheitert, veranlasst die Aussicht auf einen bescheidenen Wohlstand als Bennetts 'Hofpoet' auf Loon Lake ihn letztendlich, sein künstlerisches Potential in den Dienst des Wirtschaftsmagnaten zu stellen.

Auch Joes Reise endet in Loon Lake. Auf seinem Weg dahin zeigt er sich zwischenzeitlich von der "eloquent analysis of monopoly capitalism" eines Obdachlosen beeindruckt (LL 9), während ihn Sim Hearn skrupellose Profitgier zutiefst abstößt, was seine anfänglich rebellische Haltung gegenüber Bennett erklärt. Schließlich fasziniert ihn jedoch nicht nur die enorme Machtposition des Industriellen, sondern auch dessen Persönlichkeit:

All the intelligence I had of him, from his house and his lands and his train and his resident poets, had not prepared me for the impersonal force of him, the frightening freedom of him. (LL 121)

Wie J. P. Morgan in *Ragtime* stellt Bennett die Verkörperung von absoluter Macht dar. Nahezu alle Figuren in *Loon Lake*, angefangen von Joe und Penfield über Clara und ihren Freund Crapo bis hin zu Lyle James und seine Familie, stehen in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm. "For men all over the country he was, finally, a condition of their life", heißt es an einer Stelle im Roman (LL 285). Bennet symbolisiert nicht bloß den ultimativen Erfolg, er erweist sich auch als Botschafter der klassischen Erfolgsformel. Als er Joe die Entschädigungssumme für die durch Hundebisse erlittenen Verletzungen aushändigt, gibt er ihm folgenden Rat:

[...] if you're smart you can use that money to make money. Buy something and sell it for profit. Anything, it doesn't matter. Some of the great fortunes in this country were built from less. (LL 124)

Joe verinnerlicht diesen Ratschlag und richtet sein Leben danach aus. So erläutert er Sandy auf ihrer gemeinsamen Reise nach Kalifornien seine Zukunftspläne am Beispiel von Bennetts Erfolgsrezept:

I know I have to plan to make something of myself. And I have ideas, Sandy, a man can do a lot starting from a small investment. More than one fortune has been made that way, I can tell you. (LL 273)

Wie Tateh und Penfield sammelt auch Joe Erfahrungen im Arbeitskampf. Dabei betrachtet er die Erfolgsaussichten eines derartigen Engagements mit ähnlicher Skepsis. Die endgültige Ernüchterung des Protagonisten erfolgt, wenn er entdeckt, dass einer der aktivsten Gewerkschaftsfunktionäre, sein Freund und Nachbar Red James, in Wahrheit als 'Doppelagent' für Bennetts Unternehmen agiert. Joe fühlt sich jedoch gleichzeitig von dessen Skru-

pellosigkeit und Cleverness angezogen. Er weist zwar einen Rekrutierungsversuch seitens Lyle James entschieden zurück, empfindet aber dennoch Bewunderung für dessen “peculiar genius, which was to make a lie even of the truth” (LL 219). Red hat den Glauben an eine Veränderung der bestehenden Machtverhältnisse durch kollektive Aktionen der Arbeiter längst verloren. Joe gegenüber formuliert er seine Desillusionierung wie folgt:

Hell, it's all the same anyways, the boys'll get their wages and grievance committees and such and it won't matter, the company'll just hike their prices, everythin'll be the same. (LL 219)

Seine früheren Ideale, die gelegentlich durchschimmern, hat Lyle gegen einen bescheidenen Wohlstand eingetauscht, den ihm seine Tätigkeit als ‘operator’ eingebracht hat. Er ist somit der Suggestivkraft eines rein materialistisch ausgerichteten *American Dream* erlegen.

Joe zeichnet nicht nur der mangelnde Glaube an die Möglichkeit sozialer Veränderung durch ein gemeinschaftliches solidarisches Handeln der unterprivilegierten Schichten aus; er empfindet ferner seine Zugehörigkeit zur *working class* als Hindernis für den von ihm gewählten Weg des individuellen gesellschaftlichen Aufstiegs. Entgegen der durch den Erfolgsmythos propagierten Gleichheit der Chancen ist er sich der Existenz von Klassenschranken durchaus bewusst und begreift seine proletarische Herkunft als aufstiegshemmendes Stigma. “I felt the true weight of my cast [...]. I wanted to shake this cement cast from my bones as I wanted to shake free of this weight of local life and disaster”, sagt der Erzähler mit Hinblick auf seinen Gipsverband während seiner Zeit als Arbeiter in Bennetts Automobilfabrik (LL 232).⁷⁷ Da seine Klassenzugehörigkeit ihm den Zugang zu Status und Macht verwehrt, muss er sich gewissermaßen selbst an die Spitze katapultieren, zunächst durch die Vortäuschung einer falschen Identität (als Bennetts Sohn) und später als dessen Adoptivsohn und Nachfolger.

Auch in *Welcome to Hard Times* bildet die individuelle Ausrichtung des Erfolgsmythos ein zentrales Motiv. *Hard Times* erweist sich dabei als Frontiersiedlung mit parasitärem Charakter. Der Ort stellt eine Ansammlung von Menschen dar, die, angelockt von der Aussicht auf schnellen wirtschaftlichen Erfolg, Waren und Dienstleistungen an die Arbeiter der nahegelegenen Mine verkaufen. Zar fasst die Philosophie der Geschäftsleute zusammen, als er Blue die Gründe für seinen Wandel vom Farmer zum Unternehmer darlegt:

“Frاند . . . I come West to farm . . . but soon I learn, I see . . . farmers starve . . . only people who sell farmers their land, their fence, their seed, their tools . . . only these people are rich. And is that way with everything . . . not miners have gold but salesmen of burros and picks and pans . . . not cowboys have money but saloons who

⁷⁷ Während sich “cast” hier auf Joes Gipsverband bezieht, ruft Doctorow offensichtlich Assoziationen zu dem Begriff “caste” hervor und spielt so auf das Stigma der sozialen Herkunft seines Protagonisten an.

sell to them their drinks, gamblers who play with them faro . . . not those who look for money but those who supply those to look. They make the money . . . So I sell my farm . . . and I think . . . what need is there I shall fill it . . . and I think more than picks and pans, more than seed, more even than whiskey or cards is need for Women. And then I meet widow Adah, owner of tent . . . And I am in business.” (HT 63-64)

Selbst Blue, dessen vorrangiges Ziel in der Erschaffung einer stabilen Gemeinschaft liegt, ist der Verführung eines schnellen materiellen Erfolges erlegen. Seine Idee, das Wasser aus seinem Brunnen fortan an die übrigen Bewohner zu verkaufen, kommentiert er mit den Worten “bringing the water up fresh and cold, bringing up the dollars” (HT 114). Ferner benutzt er die weitverbreitete Erfolgsgläubigkeit seiner Landsleute dazu, Neuankömmlinge zum Bleiben in Hard Times zu bewegen. Isaac Maple, den Bruder des weggezogenen Ladeninhabers, versucht er mit der Aussicht auf leicht erzielbaren finanziellen Gewinn zur Weiterführung des Geschäftes zu überreden:

“Mr. Maple, [...] those goods standing on the ground over there were meant for Ezra's store. You can buy them from Alf Moffet for forty dollars. And you can sell them to the rest of us for twice that amount in water and shelter and cash together. We've a need for a store and no doubt the need will grow as more people settle here.” (HT 83)

Mehr als die Verführungskraft des Erfolgsmythos stehen in *Welcome to Hard Times* die Folgen der individuellen Ausrichtung der *success ethic* im Vordergrund. Diese sieht Chenoweth vor allem in einer von Egoismus und Konkurrenzdenken geprägten Lebenshaltung. Er führt dazu aus:

Because success advocates posit that America is the land of equal opportunity, many have believed that anyone can share in our nation's abundance if he so wishes. On the other hand, in stressing that an individual must be thrifty and competitive, success writers have led Americans to think in terms of conflict between individuals for a limited number of prizes. (Chenoweth: 11)

Erfolgsgläubigkeit wirkt auf diese Weise gemeinschaftlichem und solidarischem Handeln entgegen, indem dem Einzelnen suggeriert wird, individueller sozialer Aufstieg könne letztendlich nur auf dem Misserfolg anderer beruhen. Blues Hoffnung, die wirtschaftliche Konjunktur könne die Siedlung vor zukünftigem Schaden schützen, muss sich daher als Illusion erweisen. Dabei wächst zunächst mit dem Wiederaufbau der zerstörten Stadt seine Zuversicht bezüglich einer starken, geschlossenen Gemeinschaft, die gegen *outlaws* wie Turner gewappnet ist, was in folgendem Gespräch mit Molly zum Ausdruck kommt:

[...] sure as winter brings summer we'll draw our Man from Bodie. [...] But you see this time we'll be too good for him. [...] I've seen enough, I've seen them ride into a town, a bunch of them, feeling out the place, prodding for the right welcome. And when they get it you'd might as well turn your gun on yourself as try to turn them away. But a settled town drives them away. When the business is good and the life is working they can't do a thing, they're destroyed. (HT 149-150)

Blue übersieht jedoch fatalerweise, dass gerade das egoistische Profitstreben der Geschäftsleute, allen voran Zar, jedes Gefühl von Gemeinschaftssinn bereits im Keim erstickt. Wie Frank Shelton bemerkt, hat der wirtschaftliche Aufschwung zur Folge, dass “the competitive and exploitative nature of the town's business climate becomes even clearer” (Shelton: 13).

Zar stellt den Inbegriff des skrupellosen Entrepreneurs dar. Seine grenzenlose Gewinnsucht erweist sich als kurzsichtig und selbstzerstörerisch. Als das bloße Gerücht über die Erschließung einer neuen Mine und den Bau einer Straße nach Hard Times zu einer Flut von Neuankömmlingen führt, verschließt er die Augen vor der explosiven Stimmung, die die Ungewissheit der zum Nichtstun verurteilten Arbeitssuchenden erzeugt. Selbst als er von Blue auf die Situation aufmerksam gemacht wird, hält er an seinem Kurs fest, die im Ort gestrandeten Männer zum Aufbrauchen ihrer finanziellen Reserven zu animieren, wie der folgende Dialog zwischen den beiden erkennen lässt:

- “Now you listen to me, Zar. You're sending for a well driller? Fine, you'll make it back soon enough, just go right ahead. You can hire out a good half dozen men to put up a windmill for you. While you're at it think up a couple of more jobs so you can give out wages. God knows, you've made enough money not to have to sweep your own place.”
- “What's this?”
- “These people are lying around here spending their cash and they're not making any. We're grabbing everything they have –”
- “Is this bad?”
- “It could be. The Company seems to be taking its own sweet time about the road. Until it gets going we're in a bad position. You can't just take out, you have to put back in too, you're a businessman, you know that.”
- “I do not make whiskey to give away, frand. I do not tell a man to keep his money so he can spend it across the street.”
- “Alright, you can still hire some of these people, give them a way of paying for your wares.” [...]
- “Blue, I think you are losing your mind”
- “I have lived around this country a long time, Zar. Take a look at the faces along your bar; if you can't read the meaning you don't stand to last very long.” (HT 176-177)

Schließlich trifft genau das ein, was Blue an dieser Stelle bereits andeutet: Die enttäuschten Erwartungen der Arbeitssuchenden sowie der Unmut der von der Minengesellschaft entlassenen Bergleute entladen sich in einer Gewaltorgie, die zur erneuten Zerstörung von Hard Times führt. Die Wut dieser beiden vom Erfolg ausgeschlossenen Gruppen richtet sich dabei nicht zufällig in erster Linie gegen die Unternehmer der Siedlung. Sie stellt vielmehr eine direkte Folge der wirtschaftlichen Ausnutzung durch die Geschäftsleute dar. Ironischerweise lassen sich hier die gleichen Mechanismen erkennen, die die vorangegangene Plünderung und Brandschatzung der Stadt durch den Bad Man from Bodie heraufbeschworen haben. Auch bei der vorhergehenden Katastrophe liegt die Ursache im individualistischen Erfolgs-

streben der Bewohner begründet, welches ein kollektives, solidarisches Agieren verhindert. Entsprechend betrachten die Unternehmer der Siedlung ihre von Turner terrorisierten Mitmenschen als Konkurrenten, deren Schicksal sie mit Gleichgültigkeit begegnen. “[A] man's pride is not to pay attention”, lautet ihre Lebensphilosophie (HT 4). Schlimmer noch, in ihren zynischen Bemerkungen, mit denen sie Turners Gewalttaten kommentieren (HT 11, 14), offenbart sich ein von Neid und Missgunst geprägtes Klima, dass sich letztendlich als verhängnisvoll für die gesamte Gemeinschaft erweist. Shelton stellt dazu treffend fest:

[...] the businessmen are concerned only for themselves and have no vision of the town as a cooperative enterprise. Such shortsighted selfishness, Doctorow implies, is characteristic of American capitalism and breeds its own destruction. (Shelton: 13)

2.3.3 Mythologische Motive in *Loon Lake* und *Billy Bathgate*

Um die außerordentliche Verführungskraft des Erfolgsmythos zu unterstreichen, bedient sich Doctorow in *Loon Lake* und *Billy Bathgate* verschiedener mythologischer und quasi-mythologischer Elemente der Alten und Neuen Welt. Diese werden jedoch, sobald sie anklingen, in Bezug zur sozialen Realität der dreißiger Jahre gebracht und spiegeln so den Desillusionierungs- und Initiationsprozess der Protagonisten auf ihren Weg des wirtschaftlichen Aufstiegs wider. John Leonard spricht daher in Bezug auf *Billy Bathgate* zu Recht von einem “fairy tale about capitalism” (Leonard: 116), eine Charakterisierung, die sich ohne weiteres auf *Loon Lake* übertragen lässt.

Den Auftakt zu Joes Initiationsreise in *Loon Lake* bildet die Szene, in der er den Inhalt der gestohlenen kirchlichen Kollekte in Anlehnung an Grimms *Die Sterntaler* als Geldregen über sich niedergehen lässt. Diese “pennies from heaven” (LL 4) liefern einen ironischen Kommentar zu der Vorstellung von materiellem Erfolg als Ausdruck göttlicher Auserwähltheit. Joe verwirft hier die Hoffnung auf himmlischen Beistand und vollzieht stattdessen einen Akt der Selbsttaufe, mit dem er seinem Streben nach Macht und Reichtum Nachdruck verleiht.

Auf seiner Reise begegnet dem Protagonisten eine Reihe von Figuren, die romantische Phantasien in ihm erwecken. Zunächst trifft er auf “three midgets and a heavysset dwarf” (LL 14), die ihn auf geradezu magische Weise in ihren Bann ziehen und ihn zu einem Wanderzirkus führen. Dieser verheißt jedoch nicht jene “fairy tale fantasy of childhood and ancient dream of disconnection from personal and social ties”, wie Saul Maloff bemerkt (Maloff 1980:

629). Vielmehr handelt es sich hierbei um ein nach streng sozialdarwinistischen Prinzipien geführtes kapitalistisches Wirtschaftsunternehmen, dessen Kapital in der Zurschaustellung von und dem Handel mit menschlichen Monstrositäten liegt.

Auf seiner Flucht aus dem Zirkus kommt es zu einer weiteren ‘märchenhaften’ Begegnung, als Joe inmitten der Wildnis von einem vorbeifahrenden, luxuriös ausgestatteten Zug überrascht wird, in dem er eine wunderschöne, unbekleidete blonde Frau erblickt. Hier deutet sich eines der zentralen Themen des Romans an, nämlich “the romantic quest for the ideal woman, the golden girl” (King: 342). Den Protagonisten erwartet jedoch eine weitere Enttäuschung, denn die verspürte Reinheit und Vollkommenheit des Objektes seiner romantischen Liebe erweist sich als rein äußerlich. Seine Angebetete entpuppt sich als Gangstermaitresse, weshalb Joe ihren kriminellen Hintergrund als Stigma empfindet, das, wie er befürchtet, sich wie eine Krankheit auf ihn übertragen könnte:

I had a terrible feeling, a chilled feeling because of her lineage, her criminal lineage, I thought of it as a caste, some kind of contamination she had been born into through no fault of her own and I thought it was mine now too, what she brought with her we both had now. (LL 175)

Gegen eine romantische Liebesbeziehung spricht ferner die Tatsache, dass Clara eine bloße ‘Beigabe’ in den geschäftlichen Transaktionen zwischen Crapo und Bennett darstellt. Joe leitet daraus einen möglichen eigenen Besitzanspruch ab, der – so wird es ihm vermittelt – einzig eine Frage von Reichtum und Status ist. Das *golden girl*, in dem John Parks anfänglich eine quasi-religiöse Erscheinung sieht, vor der Joe geblendet auf die Knie fällt (Parks: 80-81), entwickelt sich so zum Goldenen Kalb, das den Protagonisten zum Streben nach Macht und Geld verführt.

Tatsächlich führt Clara Joe nach Loon Lake, wo er von einem Rudel wilder Hunde, den “mythic guard dogs of an earthly paradise” (Parks: 81) angefallen wird. Die davongetragenen Bissverletzungen, so scheint es, ‘infizieren’ ihn mit den Gewohnheiten der Reichen und Mächtigen (LL 72). Joe wird sich hier schmerzlich bewusst, dass das riesige Anwesen keineswegs die mit der Wildnis gemeinhin assoziierte Freiheit und Regeneration verheißt, sondern eine in Privatbesitz befindliche “wilderness as luxury” (LL 49) darstellt, über deren Zugang einzig der “Master of Loon Lake” (LL 295) bestimmt. Auch der See selbst symbolisiert nicht die traditionell empfundene “inviolable purity of nature” (Levine 1985: 66). “Loon Lake is icy and insular: the perfect objective correlative of capitalism in which the pursuit of wealth is motivated by the desire for complete isolation”, bemerkt Paul Levine hierzu (Levine 1985: 66). Es ist daher kein Zufall, dass Joes Sprung in das eiskalte Wasser des Sees den Moment markiert, in dem er als Bennetts Adoptivsohn dessen Erbe antritt. Dieser Akt der Taufe er-

weist sich für den Protagonisten nicht als reinigend, sondern vielmehr als korrumpierend, wie sein weiterer Werdegang enthüllt.

Abschließend sei noch auf Joe und Claras gemeinsame Flucht von Loon Lake hingewiesen, die an ein weiteres Element aus der kollektiven amerikanischen Imagination, nämlich an die *“American romance of the road”* (Maloff: 629), erinnert. Doctorow verkehrt jedoch auch dieses populäre Motiv in sein Gegenteil. Anstelle eines freien und ungebundenen Lebens entdeckt Joe *“überall nur Manifestationen der Macht Bennetts [...], egal wie weit er sich räumlich von Loon Lake entfernt”* (Morgen: 460) (s. IV., Kap. 3.5, S. 206-208).

Die Allmacht Bennetts findet in *Billy Bathgate* in der Gestalt von Dutch Schultz ihre Entsprechung. Für Billy verkörpert der New Yorker Gangsterboss, der den Glanz und Status eines mittelalterlichen Königs mit einem *“independent kingdom of his own law”* (BB 25) ausstrahlt, den ultimativen Traum von Macht und Reichtum. Die erste Begegnung mit dem Dutchman stellt sich für den Jungen wie folgt dar:

I faced my king [...] the great gangster of my dreams. [...] [His] hand came down, like a sceptre, and gently held for a moment my cheek and jaw and neck on its hot pads [...]. (BB 27)

Ergänzt wird dieses Bild durch die Wahrnehmung von Otto Berman alias Abbadabba, dem ‘Finanzleiter’ der Gang und der rechten Hand des Dutchman, als *“wizard”* (Wills: 124, Baba: 35), die auf dessen mathematische ‘Zaubereien’ wie die *“magical numeric construction”* (BB 58) zur Manipulation von Pferderennen sowie auf seine äußere missgestaltete Erscheinung zurückgeht. Entsprechend wird Billy in einer Szene, in der der buckelige Berman mit der kleinwüchsigen Madam Mugsy, Managerin eines Luxusbordells, um die Rechnung feilscht, an ein *“stunty little couple in a fairy tale”* (BB 266) erinnert.

Billys romantisiertes und mythisiertes Gangsterbild zeichnet sich ferner durch eine Sichtweise aus, die die Gangster ehrfürchtig als *“a kind of advanced race, [...] trained by their chosen life into some supernatural warrior spirit”* bewundert (BB 14, s. auch BB 67). Wie der Junge jedoch schließlich erkennen muss, zeichnen sich Dutch Schultz und seine Gefolgsleute in Wirklichkeit durch ganz andere Charakterzüge aus. In ihren unablässigen Profitstreben offenbaren sie ein beträchtliches Maß an Egoismus, Feigheit, Gier und Kaltblütigkeit, Attribute – so suggeriert es Doctorow – die für die Erlangung materiellen Erfolgs unverzichtbar sind (Vgl. IV., Kap. 2.4.2, S. 157-160).

Ähnlich wie in *Loon Lake* klingt auch in *Billy Bathgate* das Motiv der romantischen Liebe an, und zwar in Gestalt der als *“golden girl”* (Leonard: 120) idealisierten Drew Preston. Bereits bei seiner ersten Begegnung stilisiert Billy sie zu einer *“mythic figure”* (Baba: 34), einer Art Meerjungfrau, die gerade den Fluten des Ozeans entstiegen zu sein scheint (BB 15).

Fortan hegt er romantische Fluchtphantasien, in denen er Drew aus der Gefangenschaft des tyrannischen ‘Königs’ Schultz befreit. Als er sich tatsächlich mit ihr auf die Reise begibt, sieht er seine Angebetete und sich als “fairy-tale children in deep and terrible trouble” (BB 217). Aufgrund ihrer Gefühlskälte, innerlichen Leere und manipulativen Art erweist sich Drew jedoch als von dem von Billy idealisierten und romantisierten Frauentypus weit entfernt. Stattdessen verkörpert sie aufgrund ihres Vermögens, mit dessen Hilfe sie gewohnheitsmäßig ihren Willen Ausdruck verleiht, eher die scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten, die mit materiellem Reichtum einhergehen, “the magic of money” (Leonard: 120). John Leonard fühlt sich bei ihr weniger an ein *golden girl* als vielmehr an eine “credit card” erinnert, “by means of which Billy is enabled to multiply his opportunities for social and erotic disappointment” (Leonard: 120). Tatsächlich stellt Drew Preston weniger eine vollständig entwickelte Figur als vielmehr ein Symbol für die Verlockungen des Reichtums dar, wobei zugleich auf die damit einhergehenden Enttäuschungen hinsichtlich all jener Dinge, die Geld nicht zu erkaufen vermag, aufmerksam gemacht wird.

Billys “quasi-mythic journey” (Baba: 38) findet mit der Bergung des von Schultz gehorteten Vermögens, welches der Protagonist als “pirate swag” (BB 321) betrachtet, ihren Abschluss. Das Bild einer abenteuerlichen Schatzsuche wird jedoch durch die Fundorte getrübt, die mit “junk and garbage” (Kazin: 115) assoziiert werden und so darauf hinweisen, dass es sich um ‘schmutziges’ Geld handelt. Die dubiose Herkunft seines Kapitals macht Billy eine Distanzierung von seiner kriminellen Vergangenheit unmöglich. Doctorow macht hier auf die allgemeine Unverträglichkeit von moralischer Integrität und materiellem Erfolg aufmerksam.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verwendung von mythischen und quasi-mythischen Motiven in *Loon Lake* und *Billy Bathgate* die feste Verwurzelung des Traumes vom gesellschaftlichen Aufstieg in der kollektiven amerikanischen Psyche unterstreicht. Die Verführungskraft des Erfolgsmythos wird dabei mit den ‘Nebenwirkungen’ ungezügelter Aufstiegsaspirationen kontrastiert, welche im folgenden Kapitel genauer untersucht werden sollen.

2.4 Der Preis des Erfolges

Neben der immensen Verführungskraft des Erfolgsmythos werden in den hier besprochenen Romanen Doctorows auch die Nebenwirkungen des sozialen Aufstiegs aufgezeigt. Diese machen sich vor allem in Gestalt von moralischer Korruptiertheit und Selbstentfremdung bemerkbar. Die Grundlage dafür liefert, so suggeriert es Doctorow, die erfolgsorientierte amerikanische Gesellschaft, die materiellen Werten mehr Bedeutung beimisst als Emotionen und Idealen.

2.4.1 Zwischenmenschliche Beziehungen als finanzielle Transaktionen

Die traditionelle amerikanische Vorstellung von der Allmacht des Geldes kommt in Doctorows Romanen u.a. dadurch zum Ausdruck, dass die Beziehungen zwischen den einzelnen Charakteren oftmals auf einer rein pekuniären Ebene stattfinden.

In *Loon Lake* und *Billy Bathgate* wird dieser Zusammenhang unter anderem durch das Motiv der Schuld illustriert. Einige der Figuren versuchen, sich ihrer moralischen Verantwortung durch die Zahlung einer finanziellen Entschädigung zu entziehen. In *Billy Bathgate* drückt Dutch Schultz, nachdem er Billy wegen einer zurückgehaltenen Information ins Gesicht geschlagen hat, sein Bedauern in Form einer Gehaltserhöhung und der Aushändigung eines Vorschusses aus. In einer ähnlichen Szene erniedrigt der Gangsterboss die zierliche Madam Mugsy auf körperlich gewaltsame Weise und entschädigt sie später finanziell:

[...] Mr. Schultz when drunk had slugged her for some imagined offense and had given her a black eye. Then he'd apologized and given her a new hundred-dollar bill.
(BB 258-259)

In *Loon Lake* bietet Bennett dem von Hundebissverletzungen schwer gezeichneten Joe statt einer Entschuldigung oder Mitleidsbekundung eine Geldzahlung an. Die gleiche Summe wird der Witwe von Red James als "death-benefit" (LL 228) von einem Vertreter von Crapos Organisation überreicht, um das Unternehmen von der Verantwortung für Lyles Ermordung freizukaufen, was Joe zu der Überlegung veranlasst, dass "[t]wo hundred and fifty dollars seemed to be the going rate" (LL 228). Letzterer offenbart jedoch eine ganz ähnliche Haltung,

wenn er die Wohnung des Toten nach Bargeld durchsucht, da er der Meinung ist, das an ihm begangene Unrecht könne so beglichen werden:

He owed me something. He owed me a broken arm and a battered face and a considerable portion of my pride. He owed me my abused girl, he owed me the care and protection of his own wife and child. He owed me a lot. (LL 232)

So wie Schuld als etwas gesehen wird, von dem man sich freikaufen kann, so verkommt auch Mitgefühl zu einer Ware. Der Geistliche etwa, der die tröstende Grabrede für Red James hält, wird für seine Anteilnahme finanziell vergütet, wie folgende Szene auf ironische Weise verdeutlicht:

Finally the twanging ends and with great satisfaction in the holiness of his calling, he closes his Bible, turns his face upon me and I nod and shake his hand. The ten-dollar bill folded in my palm passes to him. He murmurs something to the widow and for no additional charge grazes the baby's cheek with the tips of his theistic fingers. (LL 239)

In *Welcome to Hard Times* kann nicht einmal eine kollektive Notlage zur Verbesserung der zwischenmenschlichen Beziehungen beitragen. Während des extrem strengen Winters, in dem die Bewohner in ihren primitiven Unterkünften vom Rest der Welt abgeschnitten sind, sorgt ein Geschäftsstreit zwischen Zar und Isaac für Zwietracht innerhalb der Gemeinschaft, was das Gefühl der Isolation noch vergrößert. In der Folge des Konfliktes verdoppelt Isaac die Lebensmittelpreise für seine vom Hungertod bedrohten Mitmenschen, bis er sogar alle Waren für sich behält. Eine ähnliche Einstellung offenbart Zar, der sich bei seiner Ankunft im zerstörten Hard Times erst zur Herausgabe von dringend benötigten Nahrungsmitteln überreden lässt, als Blue ihn von den guten Geschäftsaussichten des Ortes überzeugt hat. "He was smiling, I was his frand [sic] again", kommentiert der Erzähler den plötzlichen Meinungsumschwung des Russen (HT 47). Winifred Bevilacqua stellt diesbezüglich fest:

[...] not only is it rare that a sense of affection or fellowship wins out over feelings of competitiveness and suspicion, but all too often relationships assume the connotations of an economic transaction, being based primarily on the participants' desire to obtain a favorable return on any extension they make of themselves or of their possessions. (Bevilacqua: 88)

Besonders offensichtlich wird dieser Sachverhalt anhand der Schicksale der weiblichen Figuren, die sich nahezu alle gezwungen sehen bzw. gezwungen werden, ihren Lebensunterhalt als Prostituierte zu bestreiten. Ihre Situation verweist überdies auf die Rolle und Aufstiegsmöglichkeiten von Frauen in einer höchst patriarchalisch geprägten Gesellschaft. Molly Riordans Traum von einem unabhängigen Leben und bescheidenem Wohlstand im amerikanischen Westen etwa endet bezeichnenderweise in tiefer Ernüchterung. Als einzige

Form des Lebensunterhaltes bietet sich ihr die Prostitution. Blue gegenüber beklagt sie ihren Werdegang folgendermaßen:

“Oh God, [...] how did I ever end up in this forsaken town [...]. I tell you something you didn't know, Blue. I left New York ten years ago because I couldn't bear bein' a maid, I was too proud to say 'Yes Mum.'” (HT 16)

Ein ähnliches Schicksal erwartet die drei Frauen, die als Angestellte von Zar sexuelle Dienstleistungen anbieten. Neben der sexuellen Ausbeutung sind sie zusätzlich seiner physischen Gewalt ausgesetzt (HT 40-41, 56-57). Für den Russen stellen die Frauen lediglich eine menschliche Ware dar, “his stock in trade” (HT 40). Das chinesische Mädchen ist neben dem männlichen Chauvinismus dem allgemeinen Rassismus ihrer Mitmenschen ausgesetzt. Als Zars Eigentum (HT 126) verfügt sie über keinerlei Mitspracherecht (HT 46-47) und muss von ihrem zukünftigen Ehemann erst freigekauft werden (HT 135). Das Liebesverhältnis zwischen ihr und Bert bildet die einzige zwischengeschlechtliche Beziehung im Roman, der keine finanzielle Basis zugrunde liegt, weshalb sie von den Bewohnern von Hard Times mit Argwohn und Unverständnis betrachtet wird. “They were uneasy at such a feeling in someone, it was beyond them”, heißt es an der entsprechenden Stelle (HT 127).

Der Romanze zwischen Billy und dem Waisenmädchen Rebecca in *Billy Bathgate*, das der Protagonist als seine Freundin betrachtet, liegt demgegenüber ein rein materielles Abhängigkeitsverhältnis zugrunde. Dies bedeutet, dass diese erst den Preis für ihre ‘Liebe’ aushandelt, bevor sie einwilligt “[to be] fucked two times for a dollar” (BB 36). In *Ragtime* sieht sich Mameh, das weibliche Oberhaupt der jüdischen Einwandererfamilie, aufgrund einer fremdverschuldeten Notlage gezwungen, den sexuellen Belästigungen ihres Arbeitgebers nachzugeben und diesen gewähren zu lassen, wofür sie von ihrem Ehemann verstoßen wird.

Ein weitaus schlimmeres Schicksal erleidet Fanny the Fat Lady, jene geistig unterentwickelte Frau in *Loon Lake*, die von Sim Hearn nach den Aufführungen seines Wanderzirkus den Männern der jeweiligen Umgebung für einen entsprechenden Preis für sexuelle Handlungen zur Verfügung gestellt wird:

She was truly sensitive to men, she had a real affection for them. She didn't know she was making money, she never saw the money. She held out her arms and loved them [...]. (LL 17)

Hearn, der Fanny ihrer Betreuerin, allem Anschein nach einer Verwandten (LL 16), gewissermaßen abgekauft hat, inszeniert, als sich ihr Gesundheitszustand verschlechtert, ein an Menschenverachtung und skrupellosen Gewinnstreben kaum zu überbietendes “grand finale” (LL 148), in dessen Verlauf die Fat Lady dem zahlenden männlichen Publikum überlassen wird und dabei den Tod findet.

Insgesamt gesehen gelingt in Doctorows Romanen nur wenigen Frauen der soziale Aufstieg. Zumeist müssen auch sie sich dafür in sexuelle Abhängigkeitsverhältnisse begeben. Evelyn Nesbit etwa beginnt ihre Karriere zunächst als “well-known artist's model” (R 13) und wird später von der zeitgenössischen Presse zur “first sex goddess in American history” aufgebaut (R 68). Den Aufstieg in höhere Gesellschaftskreise vollzieht sie durch die Heirat mit Harry Thaw, dem “eccentric scion of a coke and railroad fortune” (R 12), dessen gewalttätigen sexuellen Perversionen sie fortan schutzlos ausgesetzt ist. Auch Clara Lukacs kann nur mit Hilfe eines Abhängigkeitsverhältnisses einen begrenzten materiellen Erfolg erlangen. Als Freundin des als “best gangster” betitelten Thomas Crapo (LL 67), der die Streikbrecherorganisation “Crapo Industrial Services Incorporated” leitet, wird sie, wie von Morgen bemerkt, “als Maitresse [...] gleichsam in Form einer exklusiven menschlichen Ware an Bennett zur Besiegung der beiderseitigen Geschäftsbeziehungen ‘abgetreten’” (Morgen: 471).

2.4.2 Moralischer Werteverfall

Der ursprüngliche Glaube an eine direkte Beziehung zwischen materiellem Erfolg und moralischer Integrität, wie ihn der traditionelle Erfolgsmythos bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vermittelte, wurde spätestens mit den enormen Macht- und Vermögenskonzentrationen der *Robber Barons* des *Gilded Age* ad absurdum geführt. In dieser Zeit entstand die literarische Form der *inverted success story*, die im Gegensatz zur konventionellen Erfolgsgeschichte die Möglichkeit eines ehrlichen Weges des gesellschaftlichen Aufstiegs verneint und moralische Korruptiertheit als unvermeidliche Konsequenz von materiellem Erfolgsstreben sieht. Die verspätete Einsicht in den Verlust zentraler menschlicher Werte löst bei dem Protagonisten eine Identitätskrise aus, die erst durch eine Abkehr von einer rein materialistisch ausgerichteten Lebenshaltung überwunden werden kann (Fluck: 432). Die hier besprochenen Werke Doctorows können durchaus als in einer derartigen literarischen Tradition stehend gesehen werden, mit dem entscheidenden Unterschied, dass sich seine Romane durch eine größere Komplexität und den Verzicht auf den moralischen Zeigefinger auszeichnen. Ein auffälliges Merkmal hierbei bildet das oftmals fehlende Reueempfinden der Protagonisten, welches durch ein – den Verlust von Lebensqualität anzeigendes – Gefühl der innerlichen Leere ersetzt wird.

Wie in der traditionellen *inverted success story* so sind auch in den hier besprochenen Romanen die beschriebenen individuellen Karrieren von Egoismus und Skrupellosigkeit geprägt. Nahezu alle Figuren offenbaren in ihrem Streben nach materiellem Erfolg eklatante moralische Defizite. Das gilt vor allem für Charaktere wie William Tweed und Dutch Schultz, die ihren Aufstieg allein ihrer kriminellen Energie zu verdanken haben. Doctorows besonderes Interesse gilt denjenigen, die das obere Ende der Gesellschaft erreicht haben und deren außerordentliche wirtschaftliche und politische Macht ihnen eine gottgleiche Stellung gewährt. Durch ironische Übersteigerung, die Erfolg nicht länger als Merkmal göttlicher Auserwähltheit, sondern als Zeichen von säkularisierter Divinität sieht, hinterfragt er den religiösen Hintergrund von Erfolgsgläubigkeit. In *Billy Bathgate* geschieht dies beispielsweise mittels Adressierungen von Dutch Schultz als "Lord" (BB 26) oder "my king" (BB 27). 'Boss' Tweed hingegen, der sich an einer Stelle selbst als "the god of this city [New York]" (WW 338) bezeichnet, erinnert in *The Waterworks* an eine Art Antichrist, der aufgrund seiner uneingeschränkten Macht, die alle Bereiche des täglichen Lebens der Menschen durchzieht, die christliche Religion abgelöst zu haben scheint. Seine Allgegenwart ist als ein dunkler Schatten über New York spürbar. Der Erzähler beschreibt diesen Eindruck wie folgt:

Though sermons were respectfully published in the newspapers, though churches were numerous and spires were everywhere on the skyline, not Christ's but Tweed's image inhered in the shifting formation of clouds, or in the light of each season ... as the presiding image of our sense of ourselves ... the fact of our time. It was the struggle, or ordeal, of some of us – not enough of us, apparently – to cast off that terrible collective self-regard of which he was the apotheosis. I could imagine him in private moments of physical gratification of all his appetites sitting up on Forty-third Street in his millionaire's mansion ... a total triumphant success in all his thieving enterprises ... and still affirm his essentially disembodied nature. I felt him as an awful presence riding lightly about our head and shoulders ... or lodged in the roots of the jaw, behind the throat, as something vague but tenacious installed in us ... the deity of our rampant extortions. (WW 208-209)

Eine Manifestation dieser Quasi-Divinität stellt die Vorstellung der eigenen Unsterblichkeit dar. Entsprechend heißt es über Tweed, sein Status "had impressed him into believing [...] in [more than] his invulnerability [...]. He must have begun to receive from his most private self-reflections ... intimations of immortality" (WW 211). Die Gruppe der mit Tweed kollaborierenden "old gentlemen" (WW 264) sucht diese Gewissheit auf wissenschaftlichem Weg. Ihre Position und ihr Vermögen gestattet es ihnen, wie es der Erzähler formuliert, "to take their immortal souls into their own hands" (WW 264).

Im Fall von J. P. Morgan manifestiert sich dieser Sachverhalt in einem Glauben an Reinkarnation. Er sieht sich in der Nachfolge der ägyptischen Pharaonen, "a sacred tribe of heroes, a colony from the gods who are regularly born in every age to assist mankind" (R

109). Auch F. W. Bennett umgibt aufgrund seiner absoluten Machtposition eine Aura der Unsterblichkeit, was Joe zu der folgenden ironischen Bemerkung veranlasst:

[...] a man of this strong presence could not release his hold on life except very very slowly and, buried or not, manifest a half life, probably, of twenty-five thousand years" (LL 186).

Was in Doctorows Romanen anhand dieser Figuren zum Ausdruck kommt, ist die Allmacht des Geldes in einer Gesellschaft, in der Vermögensakkumulation einen quasi-religiösen Charakter annimmt. So stellt bereits Mark Twain im Jahre 1871 in seinem *Revised Catechism* fest:

Who is God, the one only and true? Money is God. Gold and greenbacks and stock – father, son and the ghost of the same – three persons in one; These are the true and only God, mighty and supreme [...]. (Twain in Fluck: 431)

Dieser Umstand kommt insbesondere bei der Figur von J. P. Morgan zur Geltung, dessen Spitzenposition innerhalb der Gesellschaft ihn in die Nähe des Gottesgnadentums mittelalterlicher Könige und Kaiser rückt, wie die folgende Passage veranschaulicht:

Somehow he had catapulted himself beyond the world's value system. But this very fact lay upon him an awesome responsibility to maintain the illusions of other men. For his Episcopal brethren he would build a cathedral, St John the Divine [...]. And for the sake of the country he would live in as grand a style as he could summon, dining with kings, or buying art in Rome and Paris, or consorting with beautiful companions at Aix-les-Bains. (R 108)

Hinter Morgans "awesome responsibility" verbergen sich die wahren Mechanismen der Macht, die, nach 'unten' weitergeleitet, auf keinerlei Widerstand treffen und die Form absolutistischer Gewaltausübung annehmen, der keine Grenzen gesetzt sind. Für Individuen wie Morgan gelten folglich allgemein anerkannte ethische Normen nicht länger. Sie selbst verkörpern das gesellschaftliche Wertesystem. Dieser Zusammenhang wird anhand der folgenden Beschreibung Bennetts, wenn auch auf metaphorischer Ebenen, deutlich gemacht:

[...] he was a killer of poets and explorers, a killer of boys and girls and he killed with as little thought as he gave to breathing, he killed by breathing he killed by existing he was an emperor, a manic force in pantaloons and silk slippers and lacquered headdress dispensing like treasure pieces of his stool, making us throw ourselves on our faces to be beheaded one by one with gratitude, the outrageous absurdity of him was his power, his clucking crowing mewing shouting whistling ridiculousness is what stunned us into submission [...]. (LL 293)

Die 'Herrschaft' von Dutch Schultz funktioniert nach ganz ähnlichen Prinzipien, die jedoch auf direktere, unverhüllte und daher letztendlich 'ehrlichere' Weise ihre Anwendung finden.⁷⁸

⁷⁸ Seeßlen spricht in diesem Zusammenhang von der "ehrliche[n] Macht" des Gangstertums gegenüber der "verqueren, ihre eigene Gewalt verschleiende Macht der gesellschaftstragenden Kräfte" (Seeßlen: 66).

Die von dem Gangsterboss praktizierte, unmittelbare Form der Gewaltausübung kann durchaus im wörtlichen Sinn verstanden werden. Die Grundlage dafür bilden die in einem sozialdarwinistischen Ausleseprozess erworbenen, für den Aufstieg im kriminellen Sektor unverzichtbaren 'Qualitäten' wie Brutalität und Skrupellosigkeit.

Die uneingeschränkte Machtposition in seinem Einflussbereich gestattet es dem Dutchman, sein kriminelles Imperium als "independent kingdom of his own law" (WW 25) zu betrachten. Neben der Androhung und Ausübung körperlicher Gewalt stellt Geld das wichtigste Mittel der 'Überzeugung' dar. Dabei erweisen sich gerade jene Kontrollinstrumente des bürgerlichen Rechtsstaates als anfällig, die auf die Bekämpfung von Kriminalität abzielen: das Gesetz und seine Hüter. "The law is not majestic. [...] The law is the vigorous I pay, the law is my overhead" (BB209), fasst Schultz diesen Sachverhalt zusammen. Er konkretisiert die enge Verbindung zwischen krimineller Unterwelt und rechtsstaatlichem System, wenn er hinzugügt:

"The hondlers, they make this legal, they make that illegal, judges, lawyers, politicians, who are they but guys who have their own angle into the rackets except they like to do it without getting their hands dirty. [...]" (BB 209)

Wie bereits an früherer Stelle dargelegt, handelt es sich bei Schultz' "kingdom" um ein verzerrtes Abbild eines legitimen Wirtschaftsunternehmens, welches nach den Prinzipien der freien Marktwirtschaft operiert (Vgl. III., Kap. 1.3, S. 31-33). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass auch die Methoden der organisierten Kriminalität mit denen der offiziellen Wirtschaftswelt kompatibel sind und darüber hinaus Wettbewerbsvorteile und Gewinnmaximierung versprechen. Der in *Billy Bathgate* angedeutete "general streak of lawlessness in American capitalism" (Baba: 44) kommt auf besonders deutliche Weise in der in *The Waterworks* nachgezeichneten Korruptionsaffäre um den sogenannten Tweed-Ring zum Ausdruck, die die Unterwanderung des rechtsstaatlichen Systems durch das Gangstertum während und nach der Prohibition vorwegnimmt. Die auf Bestechung und Erpressung basierende Machtkonzentration William Tweeds erlaubt die Kontrolle nahezu aller Bereiche des politischen und wirtschaftlichen Lebens der Stadt New York in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Tweeds Position gleicht der eines absolutistischen Herrschers, wie folgende Passage eindrucksvoll vermittelt:

[...] William Marcy Tweed ran the city as no one had before him. He was the messiah of the ward politicians [...]. He had his own judges in the state courts, his own mayor, Oakey Hall, in City Hall, and even his own governor, John Hoffman, in Albany. He had a lawyer named Sweeny as city chamberlain to watch over the judges, and he had Slippery Dick Connolly to handle the books as comptroller. This was his Ring. Beyond that maybe ten thousand people depended on Tweed's largesse. He gave jobs to the immigrants and they stuffed the ballot boxes for him.

Tweed held directorships in banks, he owned pieces of gasworks and of omnibus and street-rail companies, he owned the presses that did the city's printing, he owned the quarry that supplied marble for her public buildings.

Everyone doing business with the city – every contractor, carpenter, and chimney sweep, every supplier, every manufacturer – paid from fifteen to fifty percent of the cost of his service back to the Ring. Everyone who wanted a job, from the school janitor to the police commissioner, had to pay a fee up front and then forever kick back a percentage of his salary to Boss Tweed. (WW 18-19)

Der Zusammenhang zwischen materiellem Erfolg und moralischem Werteverlust wird auch auf untergeordneten Ebenen sichtbar. Dies machen insbesondere die Frontiersiedlung *Hard Times* und der Wanderzirkus von Sim Hearn deutlich, die Mikrokosmen des amerikanischen Wirtschaftssystems darstellen, in denen sich gewissenloses Profitstreben als letztendlich selbstzerstörerisch bzw. existenzbedrohend auswirkt. In *Welcome to Hard Times* repräsentiert Zar als führender Unternehmer den Wirtschaftssektor der Stadt. Den Aufstieg vom Farmer zum Hotelbesitzer vollzieht der Russe auf der Basis sexueller Ausbeutung seiner weiblichen Angestellten sowie durch den Verkauf von Alkohol. Ironischerweise sind seine 'Geschäftsräume' anfänglich in dem ehemaligen Zelt eines Wanderpredigers untergebracht, dessen frühere Ehefrau nun als Prostituierte für Zar arbeitet. Die Umwandlung eines Gotteshauses in ein Bordell symbolisiert die moralische Korrumpiertheit des Russen und verweist darüber hinaus auf den Status der *success ethic* als Ersatzreligion. Zars auf egoistischem und gewissenlosem Profitstreben basierender gesellschaftlicher Aufstieg zieht schließlich den Zorn der von ihm wirtschaftlich ausgebeuteten Bergleute und Arbeitssuchenden auf sich. Bezeichnenderweise nimmt die Zerstörung der Siedlung, bei der auch der Hotelbesitzer ums Leben kommt, in seinem Saloon ihren Anfang.

Einen ähnlich skrupellosen Unternehmer stellt Sim Hearn dar. Sein Wanderzirkus ist ein kapitalistischer Wirtschaftsbetrieb, der seinen Profit aus der Zurschaustellung körperlich entstellter Menschen zieht. Joe kommentiert diesen Sachverhalt wie folgt:

[...] I saw how money was made from the poor. They drifted in, appearing starved and sucked dry, but holding in their palms the nickels and dimes that would give them a view of Wolf Woman, Lizard Man, the Living Oyster, the Fingerling Family and in fact the whole Hearn Bros. bestiary of human virtue and excellence. (LL 15)

Paul Levine sieht in dem Zirkus ein "distorted mirror image of the normal society in which the wise-up freaks are working stiff who are exploited like everyone else" (Levine 1985: 68). So heißt es dementsprechend im Roman: "The freaks read the papers and talked about Roosevelt, just like everyone else in the country" (LL 18), und an einer anderen Stelle: "They were mostly immigrants, after all – the same people but with a twist who worked for pennies in the sawmills or stood on the bread lines" (LL 145). Diese menschlichen Eigenschaften, die Joe in den 'freaks' sieht, entgehen Hearn. In seiner grenzenlosen Gewinnsucht sondert er die-

jenigen mit schweren gesundheitlichen Beeinträchtigungen für eine alljährliche ‘Sondervorstellung’ aus. Im konkreten Fall betrifft es Fanny the Fat Lady, die aus finanziellem Profitstreben in einer grausamen Massenvergewaltigungsorgie von dem Zirkusbesitzer ‘verheizt’ wird. Joe übt Rache an Hearn, indem er die zuvor entwendeten Saisoneinnahmen des Zirkus im Andenken an Fanny gleich einem Ritual in den Wind wirft: “With all my might I reared back and threw the bills into the wind. I thought of them as the Fat Lady's ashes” (LL 151).

Während an dieser Stelle Joes Gewissen entsprechend allgemeiner ethischer Normen funktioniert, wird auch sein moralisches Wertempfinden im Verlauf seiner Karriere nach und nach korrumpiert. Dabei zeichnen sich seine Aufstiegsambitionen von Anfang an durch einen gewissen Grad an krimineller Energie aus. So sagt er über sich selbst:

[...] I felt I could get by make my way whatever the circumstances. I would sell pencils on the sidewalk in front of department stores I would be a newsboy I would steal kill use all my cunning [...]. (LL 8)

Joes Einstellung spiegelt an dieser Stelle die sozialdarwinistische Lebensphilosophie Bennetts wider (LL 125). Hier deutet sich bereits die Opferung ethischer Prinzipien an, mit der der Aufstieg des Protagonisten an die Spitze der Macht verbunden ist. Seine Erfahrung des gewaltsamen Todes der Fat Lady kann diesbezüglich durchaus als eine Art Initiationserlebnis gesehen werden. So begreift Joe ihre sexuelle Ausbeutung anfänglich irrtümlicherweise als “some really important sacrament” zwischen ihr und ihren ‘Kunden’, “some means of continuing with hope, a ritual oath of life which did not wear away but grew in the memory of her around the bars and taverns of the mountains” (LL 17-18). Später hat er daher keine Vorstellung darüber, welches Schicksal Hearn der ‘ausgesonderten’ Fanny zgedacht hat, als die anderen ‘Darsteller’ bereits abgereist sind, was die folgende Szene verdeutlicht:

Fanny the Fat Lady's wagon was in place and hadn't been removed. I saw Mrs. Hearn coming out of her trailer. “Fanny wheezes like calliope,” she said. “Well, why doesn't someone get a doctor?” She put her hand on my cheek and looked in my eyes. “I worry to think someday if we are not together what will happen to you.” (LL 144)

Magda Hearn's Sorge um Joe bezieht sich auf dessen – von ihrem Blickwinkel aus als kindlich-naiv gesehene – Unschuld, die sich ihrer Meinung nach als nachteilig für seinen weiteren Werdegang erweisen könnte. Mit den Worten “I want you to see, to understand” schickt sie ihn daher in das nächtliche Zirkuszelt, um ihn Zeuge der brutalen Gewaltorgie werden zu lassen (LL 146). Joe soll auf diese Weise die grausame Realität der Erwachsenenwelt mit ihren menschenverachtenden Profitstreben und der gewalttätigen Unterdrückung von Frauen vor Augen geführt werden, eine Welt, die für Magda Hearn einen normalen Bestandteil ihres Lebens darstellt. Der Hass des Jungen richtet sich deshalb nicht zufällig gegen sie. In einem Akt

sexueller Gewalt rächt er sich an Magda für die Erfahrung, die sie ihm zuteil werden ließ, und imitiert darüber hinaus das Gesehene. So bemerkt der Protagonist rückblickend:

[...] I had actually caught evil as one catches a fever, she didn't understand this, she thought my passion matches hers. I wanted to do to her what had been done to the Fat Lady, I wanted the force of a hundred men in unholy fellowship, I went at her like a murderous drunkard. (LL 150)

Joe durchläuft seine Initiation nicht bloß, indem er Zeuge eines grausamen, menschenverachtenden Rituals wird, sondern auch durch ein konkretes Nachvollziehen der gemachten Erfahrung.

Die nächste Station in der Entwicklung des Protagonisten bildet Loon Lake, das inmitten der Wildnis der Adirondacks gelegene Anwesen von F. W. Bennett. Der Eintritt in dessen exklusive Kreise ebnet ihm endgültig den Weg für den sozialen Aufstieg. Die Begegnung mit dem wilden Hunderudel erweist sich hierbei als weiteres Schlüsselerlebnis. So schreibt Joe den erlittenen Bissverletzungen die Ursache für seinen Wandlungsprozess zu, in dessen Folge er die Lebenshaltung der Mächtigen übernimmt:

Something has leaked out through the stitches and some of the serious intention of the world has leaked in: like the sense of high stakes, the desolate chance of real destiny. (LL 81)

Zwar zeigt sich der Protagonist während seiner Flucht mit Clara in einem von Bennett gestohlenen Mercedes zunächst besorgt, dass “people seeing me behind the wheel would think I was rich” (LL 135), sein unbedingter Wille zum Erfolg ist jedoch deutlich erkennbar:

Calculating, heedless, and without gratitude, I accepted every circumstance that had put me there, only gunning my mind to the future, wanting more, expecting more, too intent on what was ahead to sit back and give thanks or to laugh or to feel bad. (LL 135)

Die Fahrt mit Clara führt Joe nach Jacksontown, wo er Lyle James kennenlernt. Nach anfänglicher Abneigung ist er fasziniert von ihm, nachdem er seine wahre Identität als im Dienste von Crapo stehender Spitzel entdeckt hat. Er eignet sich Reds “peculiar genius” an, “which was to make a lie even of the truth” (LL 219), eine Eigenschaft, die ihm für seinen weiteren Werdegang von Nutzen ist. So heißt es an einer Stelle über den Protagonisten: “[...] one nick of his gem of a mind flashed the spectral light of treachery” (LL 235). Und während des Polizeiverhörs, in dem er über die Ermordung von James befragt wird, gibt sich Joe selbst als verdeckt operierender Agent des Unternehmens und als Sohn Bennetts aus. “I had learned the basics from my dead friend Lyle James”, stellt er diesbezüglich fest (LL 260). Neben Bennett und Red James fungiert auch Sim Hearn als Vorbild für Joe. Der Protagonist verspürt “great respect” gegenüber dem Zirkusbesitzer, zu dessen herausragenden Qualitäten er seine

“supreme indifference” zählt (LL 144). “I decided no man was that godlike”, urteilt Joe über Hearn (LL 144). Mit einer ähnlichen “supreme calmness” (Brienza 1995: 185) versucht er daher, die Anerkennung Claras zu gewinnen (LL 166-167).

Von Joes anfänglicher Faszination gegenüber Bennett (LL 120-121) ist hingegen bei der Wiederbegegnung der beiden am Ende des Romans nichts mehr zu spüren. Der Erzähler offenbart hier vielmehr seine tiefe Verachtung für den von Trauer über den Verlust seiner Ehefrau gezeichneten Besitzer von Loon Lake. Joe sieht seine Gelegenheit gekommen, sich die Sympathien des einsamen und in die Jahre gekommenen Bennetts zu erkaufen und als sein Adoptivsohn dessen gewaltiges Erbe anzutreten. Seinen Plan legt der Protagonist folgendermaßen dar:

[...] I know what to do about this pompous little self-idolator, I'm going to put the fucker where he belongs [...] I know how to do it and I have the courage to do it and it will be a beautiful monumental thing [...] I will save him from wasting away, I will save him from crumbling into a piece of dried shit, into a foul eccentric, you see, I will give him hope, I will extend his reign, I will raise him and do it all so well with such style that he will thank me, thank me for growing in his heart his heart bursting his son. (LL 293)

Joe tritt nicht bloß das Erbe Bennetts an; es gelingt ihm auch, diesen an Macht und Status noch zu übertreffen. So avanciert er zum Herrscher über Bennetts gewaltiges Wirtschaftsimperium und vollzieht parallel dazu den Aufstieg zum hochrangigen CIA-Beamten. Zusätzlich zu seiner uneingeschränkten wirtschaftlichen Machtposition kommt somit eine Form von politischer Gewaltausübung in den Diensten einer moralisch fragwürdigen Organisation. Joes Usurpation stellt eine Art generativen Racheakt dar, der allerdings nicht darauf abzielt, die bestehenden Machtverhältnisse zu ändern, sondern vielmehr die engen Verbindungen zwischen ökonomischer und politischer Macht auszubauen und zu hierarchisieren. George Stade führt dazu aus:

In *Loon Lake*, Joe of Paterson (or Father-Son) triumphs over his adoptive father by becoming him, only worse. It is not a matter of co-option, as young men in Joe's position often complain, but of revenge through usurpation. In America, to generalize further, the sons win; they destroy the past only to preserve the worst of it in themselves, and thereby destroy the future. Such is Doctorow's variation on the conventional American success story. (Stade: 286)

Obiges Zitat lässt sich in gewisser Hinsicht auf *Billy Bathgate* übertragen: Auch Billy übernimmt und erweitert das Erbe seines selbstgewählten Adoptivvaters. Die geraubten Millionen des Dutchman bilden dabei die Grundlage für den Aufbau eines Wirtschaftsimperiums. Diese neue Generation des *crime syndicates* verweist auf die enge Verflechtung zwischen organisierter Kriminalität und legitimer Geschäftswelt und treibt die Untergrabung des Rechtsstaates weiter voran. Die Grenzen zwischen dem rechtsstaatlichen System und der kri-

minellen ‘Schattenwelt’ werden zusätzlich durch Billys Karriere in den Streitkräften der Vereinigten Staaten verwischt.

Die Entwicklungen von Billy und Joe können als grotesk-verzerrte Variationen der *success story* nach dem Muster von Horatio Alger verstanden werden. Beide Protagonisten stammen aus armen Verhältnissen, beide sind quasi Waisen und beiden gelingt schließlich der gesellschaftliche Aufstieg. Anders als in Algers Romanen ist dieser Erfolg jedoch nicht das Ergebnis von Fleiß, Umsicht und Genügsamkeit, sondern basiert vielmehr auf ‘Schlitzohrigkeit’ und illegalen Grenzüberschreitungen. Vor allem aber streben Billy und Joe nicht nach bescheidenem Wohlstand. Ihre Suche nach Reichtum und Ruhm prägt von Anfang an der Entschluss “to go right to the top” (BB 68). Doctorow liefert hier einen ironischen Kommentar zu Algers Erfolgsformel, und zwar in zweifacher Hinsicht: Zum einen verweisen die Karrieren von Joe und Billy als “fairy tale[s] of sorts” (Kazin: 114) auf die Irrationalität hinter der traditionellen Erfolgsgläubigkeit (s. IV., Kap. 2.3.3, S. 150-153). Andererseits weisen Doctorows Protagonisten den von Alger gepredigten Weg des gesellschaftlichen Aufstiegs als aussichtslos zurück und wählen stattdessen einen *shortcut*, der sie an die Spitze der Macht befördert. Insbesondere Billys Beispiel zeigt in diesem Zusammenhang die Anziehungskraft, die das Gangstertum als direkte Route und oftmals einziger Ausweg aus der Hoffnungslosigkeit des Gettos ausstrahlt. Als Billys plötzlicher Wohlstand offensichtlich wird, stellen die Menschen in seiner Gegend ganz selbstverständlich eine Verbindung zur organisierten Kriminalität her, denn, so der Erzähler, “they figured out easily enough [...] that it was just not given to a punk to find easy money except one way” (BB 94). Die *success stories* in *Loon Lake* und *Billy Bathgate* können darüber hinaus als Allegorien auf die *greed-is-good*-Philosophie der Reagan-Ära gelesen werden, die die endgültige Verabschiedung vom Konzept des bescheidenen Wohlstands signalisiert und deren Auswirkungen in der gegenwärtigen Finanzkrise deutlich werden.

Während die amerikanische Erfolgsethik eine ‘Schwäche’ für den direkten Weg zum Erfolg über die organisierte Kriminalität offenbart, indem sie sie als “Instanz” sieht, “die die Hoffnung auf die Erfüllung des amerikanischen Traumes vom sozialen Aufstieg für jedermann aufrecht erh[ä]lt und ihre Berechtigung erw[eist]” (Seeblen: 65), besteht zugleich seitens des Gangstertums die Bemühung, die für diesen Aufstieg gewählten illegalen Mittel und Methoden durch einen besonderen ‘Berufsethos’ zu rechtfertigen. Ausgehend von einer wahrgenommenen ‘Schlechtigkeit’ der Welt wird eine interne ‘Ersatzethik’ – der Ehrenkodex der *omertá* – geschaffen, der die bürgerlichen Moralvorstellungen ersetzt (vgl. Seeblen: 46, 63). In *Billy Bathgate* beschreibt Doctorow dieses invertierte Wertesystem anhand von Dutch

Schultz' Organisation, die Erpressung und Mord als legitime Geschäftspraktiken auffasst und die eigene Existenz als berechtigte Rebellion gegen den Staat begreift und sich dabei selbst in der Rolle des Opfers sieht,

living in defiance of a government that did not like you and did not want you and wanted to destroy you so that you had to build out protections for yourself with money and men, deploying armament, buying alliances, patrolling borders, as in a state of secession, by your will and wit and warrior spirit living smack in the eye of the monster, his very eye. (BB 67)

Billy wird die Operationsweise der Gang anhand eines als Arbeitsunfall getarnten Mordes an einem Fensterputzer nahegebracht, der der Erpressung der *window washers' union* Nachdruck verleihen soll. Dem Jungen stellt sich der Vorfall als Initiationserlebnis dar, welches ihm das Verbrechen als Teil der geschäftsmäßigen Routine der Gang vor Augen führt, wobei weder dessen Notwendigkeit in Frage gestellt, noch dessen fragwürdige ethische Prinzipien gerechtfertigt werden müssen. Die Grundlage für dieses bizarre Rechtsempfinden bildet die dem Mafia-Kodex folgende Selbstwahrnehmung als 'ehrenwerte Gesellschaft'. Billy führt dazu aus:

There was no attempt on anyone's part to provide explanations for why things were being done and no one sought to justify anything. I knew better than to ask questions. What I did understand is that a strong ethic prevailed, all the normal umbrages and hurts were in operation, all the outraged sensibilities of justice, all the convictions of right and wrong, once you accepted the first pure inverted premise. (BB 74)⁷⁹

Billy gesteht zwar, dass "it was the premise I had to work on" (BB 74), ordnet jedoch von Beginn an seine moralischen Prinzipien den Interessen der Gang unter, wobei er stets seinen eigenen Werdegang vor Augen hat. Bereits bei seinem ersten Auftrag, als er Schutzgeld von einem offensichtlich misshandelten Ladenbesitzer entgegennimmt, offenbart er nicht nur eine kühle Gleichgültigkeit angesichts menschlichen Leidens, sondern kostet ferner seine neue Machtposition aus, die ihm die Mitgliedschaft in Schultz' Organisation einbringt:

I wondered what had happened to George's man but didn't really care that much, I felt too good about handling the thing without a hitch, and without feeling afraid, and that this George did not question my credentials or make a personal remark about me, as angry as he was, but simply treated me as another of Mr. Schultz's men, a professional, one whose face showed no emotion in the presence of pain or misfortune but who had come for the money and gone with it, [...] his heart pumping with happy gratitude for the beauty and excitement of his existence [...]. (BB 62-63)

⁷⁹ Wie tief die Gangster diese Ethik verinnerlicht haben, macht beispielsweise Dutch Schultz deutlich, der sich noch auf dem Sterbebett als "honest man" (BB 309) betrachtet und an einer Stelle, in der Pose des rechtschaffenden Geschäftsmannes, sich über diejenigen empört, die ihm seinen Profit streitig machen: "The thieves, the rats. Everything you build up, everything you work for, they try to steal it from you" (BB 262). Er übersieht dabei, dass Raub und Erpressung die Grundlage seines 'Geschäfts' bilden.

Die von Schultz und den übrigen Gangmitgliedern verübten Gewalttaten gehen nicht spurlos an Billy vorbei. So gesteht er an einer Stelle:

I had counted off my time with Mr. Schultz by the killings, the gunshots and sobs and cracking skulls resounded in my memory like tolling bells [...]. (BB 279)

Trotz dieses angedeuteten Gewissenskonfliktes erweist sich die Aussicht auf materiellen Erfolg als zu verlockend, sodass Billy alle Befehle seines Bosses bedingungslos erfüllt. Zusätzlich ermutigt wird er dabei von Bermans Vision eines *streamlining* der kriminellen Kartelle, welche infolge einer Verschmelzung mit dem legalen Sektor neben größerer Verdienstmöglichkeiten den Verzicht auf körperliche Gewalt verspricht (BB 143). Wenn Billy schließlich das Erbe des Dutchman antritt und ein neues Imperium nach Bermans Modell errichtet, lassen sich keinerlei Anzeichen moralischer Bedenken erkennen. Die fragwürdige Geschäftsethik des *self-made man* Billy Bathgate wird jedoch durch die mit “shit and refuse” (BB 319) assoziierten Geldverstecke angedeutet, die auf die kriminelle Herkunft von Schultz' Vermögen anspielen und dieses klar als “dirty money” (Leonard: 116) kennzeichnen.

Wie Joe wird auch Billy von unersättlichen Aufstiegsambitionen getrieben, die von einer sozialdarwinistischen Lebensphilosophie geprägt werden. Während er sein eigenes Talent immer wieder hervorhebt (BB 23, 25, 26, 40), spricht er in einer von Hass und Verachtung erfüllten Rede seinen Altersgenossen aus der Nachbarschaft die für eine kriminelle Karriere erforderliche Begabung und Intelligenz ab:

Oh you miserable fucking louts, that I ever needed to attach my orphan self to your wretched company, you thieves of the five-and-ten, you poking predators of your own little brothers and sisters, you dumbbells, that you could aspire to a genius life of crime, with your dead witless eyes, your slack chins, and the simian slouch of your spines – fuck you forever, I consign you to tenement rooms and bawling infants, and sluggish wives and a slow death of incredible subjugation, I condemn you to petty crimes and mean rewards and vistas of cell block to the end of your days. (BB 28)

Ergänzt wird Billys sozialdarwinistische Einstellung von der Vorstellung von materiellem Erfolg als Zeichen göttlicher Auserwähltheit. Ausgestattet mit den nötigen Voraussetzungen und Ambitionen, sieht er seinen Aufstieg von Anfang an als “destiny” (BB 29) und “act of God” (BB 94). Diese Überzeugung tritt am deutlichsten zu Tage, wenn er den ersten Teil von Schultz' Vermögen aufspürt: “A great solemn joy filled my breast, in the nature of gratitude to God, as I realized I had made no mistakes to offend Him” (BB 306).

Anzeichen dieser Sicht des eigenen Schicksals als *providence* finden sich bereits zu Beginn von Billys krimineller Karriere. Der Erzähler sieht sich nicht nur des Wohlwollens höherer Mächte versichert, sondern zugleich in der Rolle einer Erlösergestalt für seine Mitmenschen, als “one of the possibilities of redemption” (BB 94). Parallel dazu macht er all jene weniger

Erfolgreichen für ihre Situation indirekt selbst verantwortlich, wenn er seine Vorstellung von Amerika als “big juggling act” offenbart, “that there was always a chance, that as bad as things were, [...] we could all be kept up in the air somehow, [...] in the universe of God after all (BB 95). Was hier zum Ausdruck kommt, ist eine Erfolgsethik, die den sozialen Aufstieg als quasi göttlich sanktionierten natürlichen Ausleseprozess begreift. Mit einer derartigen Auffassung rechtfertigt Billy die zweifelhafte Legitimität seiner Karriere, die in Wirklichkeit auf einer Mischung aus Verwegenheit und Glück⁸⁰ beruht.

2.4.3 Selbstentfremdung, Isolation und Leere

Da das Streben nach materiellem Erfolg innerhalb der amerikanischen Gesellschaft auf Konkurrenzdenken und der Unterdrückung ‘überflüssiger’ Emotionen basiert, behindert der soziale Aufstieg die menschliche Selbstentfaltung und wirkt sich nachteilig auf zwischenmenschliche Beziehungen aus. Der amerikanische Kulturwissenschaftler Lawrence Chenoweth, der den Einfluss von Erfolgsgläubigkeit auf die individuelle und gesellschaftliche Entwicklung in seinem Land untersucht hat, stellt fest, dass “the dream of success [...] has significantly failed to give meaning to the full range of our personal and social experience” (Chenoweth: 2). Die Folgen von Erfolgsorientiertheit manifestieren sich seiner Meinung nach in Selbstentfremdung, innerlicher Leere und sozialer Isolation (Chenoweth: 5-9), Eigenschaften, die auch in Doctorows Romanen zum Ausdruck kommen.

Wie bereits dargelegt, erweist sich individuelles Erfolgsstreben und daraus resultierendes Konkurrenzdenken in *Welcome to Hard Times* als kontraproduktiv für die Integration und Solidarität der Einwohner und führt letzten Endes zur Zerstörung der Siedlung. Eine ähnliche Situation kennzeichnet Sim Hearn's Wanderzirkus in *Loon Lake*. Hier spielt sich der Konkurrenzkampf unter den Mitarbeitern ab. So wird Joe bei seiner Ankunft argwöhnisch von “alert carney eyes” beobachtet (LL 16) und versucht, die Ursache für das ihm entgegengebrachte Misstrauen zu erkunden: “What were they looking for? Life! A threat! An advantage!

⁸⁰ Ein Hinweis hierfür findet sich in der mehrfach angesprochenen Funktion Billys als ‘Glücksbringer’ oder “good-luck kid” (BB 57) für den Dutchman. Ironischerweise markiert die Aufnahme des Jungen in die Gang den Niedergang des Schultz-Imperiums, einen Umstand, der Billys kometenhaften Aufstieg erst ermöglicht.

I had that look myself. I recognized it. I knew these people” (LL 16). Selbst unter den *'freaks'*, die von Hearn als Ausstellungsobjekte missbraucht werden, herrscht Neid und Missgunst, wie die folgende Szene verdeutlicht:

The Fingerlings were mean little bastards [...] They used to get into fights all the time and only the dwarf could do anything with them. They used to torture Wolf Woman. [...] They liked to sneak up on her and pull out tufts of her hair. (LL 18)

Freundschaften scheinen sich weder unter den Mitarbeitern noch unter den missgestalteten Menschen entwickeln zu können. Mit jedem Neuankömmling wächst die “competitive awareness” (LL 20) und am Ende der Zirkussaison gehen alle ohne Abschied auseinander: “Nobody said so long or even looked at anyone else” (LL 144). Sim Hearn, der einzig und allein auf finanziellen Gewinn bedacht ist, zeichnet sich durch seine extreme innerliche Kälte und Distanziertheit aus. Sein Markenzeichen bildet die außerordentliche Gleichgültigkeit, die er seinen Mitmenschen entgegenbringt. Nicht einmal die Affäre zwischen seiner Frau und Joe kann daran etwas ändern. Der Ich-Erzähler bemerkt dazu:

It chilled me to think Sim Hearn might know it. But his distance from me was unchanged and his peculiar authority maintained itself in my mind. It was as if no matter what I did to his wife I could never break through that supreme indifference. (LL 144)

Das Verhältnis zu seinen Untergebenen begrenzt Hearn auf ein Minimum, “never speaking more than he had to” (LL 19). Seine Gefühlskälte offenbart der Zirkusbetreiber in dem Umgang mit seinen menschlichen Ausstellungsgegenständen, deren Wert er ausschließlich am durch sie zu erwirtschaftenden Profit misst. Er betreibt einen regelrechten Handel mit den für ihn nichts weiter als Waren darstellenden *'freaks'* und ‘verheizt’ in einer das Saisonende markierenden Extravorstellung jene, die sich als gesundheitlich zu schwach erweisen. Während der von Hearn inszenierten Massenvergewaltigung der Fat Lady beobachtet Joe die betonte Gelassenheit des Zirkusbesitzers:

From one only was there absolute quiet in this mayhem. I looked at him. His face was hidden in the shadow of his hat brim. You wouldn't know his connection with these spermy rites except for the indolence of his stance as he leaned against the bleacher supports with his bony arms folded and his ankles crossed. And I could swear I heard, through the hoarse cries and shouts and shrieking and orgiastic death, the thoughtful and preoccupied sucking of Sim Hearn's tongue on his teeth. (LL 148)

Wie von den Zirkusmitarbeitern, so wird Joe auch von den Angestellten auf Loon Lake während seines Aufenthaltes als potentieller Konkurrent betrachtet. Dies kommt insbesondere während der gemeinsamen Einnahme der Mahlzeiten zum Ausdruck:

Fifteen, twenty of them looking at me as I hesitated with my tray [...] I was inspected by a heavysset man with thick black eyebrows [...] I gave back a clear-eyed friendly

face don't worry I'm no threat not me. After that I was ignored. I studied them all covertly [...] They did not make conversation. I had a palpable feeling of the politics of the place [...]. (LL 83)

Der Protagonist reagiert auf den Argwohn der Bediensteten seinerseits mit Verachtung: “Well, screw them, they couldn't even understand that I wanted no part of it” (LL 83).

Anhand der Figur von Joe hat Doctorow den Prozess der Selbstentfremdung am deutlichsten aufgezeigt. Den Jungen, der in einer trostlosen Industriestadt aufwächst, kennzeichnet bereits von früher Jugend an eine feste Entschlossenheit zum gesellschaftlichen Aufstieg. So sagt er an einer Stelle über sich:

[...] by the time I was fifteen everything was fine, I knew my life and I made it work, I raced down alleys and jumped fences a few seconds before the cops, I stole what I needed and went after girls like prey, I went looking for trouble and was keen for it, I was keen for life [...] I only wanted to be famous! (LL 2)

Joe zahlt seine Aufstiegsambitionen mit dem Preis der Einsamkeit: “I was alone in all of it, there was some faculty of being alone I was born with [...]” (LL 3). Der Protagonist verlässt Eltern und Heimatstadt, ohne ein einziges mal zurückzublicken. Mehr noch, er versucht, den Einfluss seiner Eltern, die sich in ihm als “hateful presences” manifestieren (LL 1), zu verdrängen, und sich mit den Erfahrungen anderer auszufüllen. Zunächst imitiert er das Verhalten von Filmdarstellern, bevor er selber zum ‘Schauspieler’ wird, indem er die Identitäten Anderer annimmt. Doctorow bezeichnet Joe als “someone who simply composes himself from the people in his experience” (Doctorow in Levine 1985: 74). Am Ende dieses Prozesses hat sich das Kind armer polnischer Einwanderer zum Sohn und Erben eines der mächtigsten Industriellen des Landes entwickelt. In seinen rückblickenden Erinnerungen kommt jedoch Joes Bedauern über den Verlust seiner Identität zum Ausdruck, “some widening sense of loss, some heartsunk awareness of the value I once placed on myself” (LL 277). Seine Rückkehr nach Loon Lake, die den Beginn eines neuen Lebensabschnittes als zukünftiger Adoptivsohn Bennetts markiert, kommentiert der Ich-Erzähler wie folgt: “I mourn all change even for the better [...] the absence of terror, the absence of hopeless desire, the absence of betrayals still to come” (LL 284). Jochen Barkhausen bemerkt dazu:

No doubt, in reviewing his life Joe comes to the conclusion that the beginning of his career marked the death of the substance of his life. (Barkhausen: 135)

Doctorow sieht daher Joes Erzählung als “a lament [...], a song of remorse” (Doctorow in Levine 1988: 188).

Der Verlust der eigenen Identität als unvermeidliche Folge des sozialen Aufstiegs wird auch am Beispiel zweier Figuren in *Ragtime* deutlich. Beide zahlen den Preis ihres Erfolges mit der Aufgabe ihrer jüdischen Identität, die sich in einer latent antisemitischen Welt als auf-

stiegshemmend erweist. Houdini konzentriert sich einzig und allein auf seine Karriere als Entfesselungskünstler, wobei er völlig selbstbezogen und isoliert lebt. Seine sozialen Kontakte beschränken sich auf die Liebe zu seiner hochbetagten Mutter, deren Tod er nicht verwinden kann. Im Roman heißt es über ihn:

[...] Houdini never developed what we think of as a political consciousness. [...] To the end he would be almost totally unaware of the design of his career, the great map of revolution laid out by his life. (R 33-34)

Tateh verliert während seines gesellschaftlichen Aufstiegs neben seiner jüdischen Identität auch seine politischen Ideale. Er erschafft sich eine neue Persönlichkeit, um seine Aufstiegschancen zu verbessern:

[...] he invented a baronry for himself. It got him around in a Christian world. Instead of having to erase his thick Yiddish accent he need only roll it off his tongue with a flourish. [...] He was a new man. (R 193)

Billy durchläuft in *Billy Bathgate* eine ähnliche Entwicklung wie Joe. Auch er wird von unersättlichen Aufstiegsaspirationen angetrieben. Eine entsprechende Begleiterscheinung ist sein Konkurrenzdenken, welches sich als Verachtung für seine gleichaltrigen Spielgefährten manifestiert und ihn in eine Einzelgänger- und Außenseiterrolle presst. Das Gefühl der Einsamkeit dominiert auch nach seinem Gangbeitritt, denn seine 'Kollegen' akzeptieren ihn nie als vollwertiges Mitglied und betrachten sein Verhältnis zu Schultz argwöhnisch. Die Beziehung des Dutchman zu Billy wird wiederum weniger von väterlichen Affektionen als von dem Potential des unverdächtig wirkenden Teenagers als Späher, Bote und "good-luck kid" (BB 65) bestimmt, was den Protagonisten zu der Einsicht gelangen lässt, "[that] I felt ill-used and muscled out" (BB 134).

Wie Joe passt Billy sich seiner jeweiligen Umgebung an, indem er – ausgehend von der Überlegung, dass "all identification is temporary because you went through a life of changing situations" (BB 138) – die von ihm geforderte Rolle übernimmt. Diese Rollenspiele machen ihm seinen mit der Karriere im organisierten Verbrechen einhergehenden Persönlichkeitswandel, der sich als Gefühl der Abgeschnittenheit von seinem alten Leben äußert, auf schmerzhaft Weise bewusst. Dabei sind es zunächst Signale aus seiner Umwelt, die ihm diese Transformation anzeigen, worauf er seinerseits mit einer Mischung aus Hilflosigkeit, Wut und Verärgerung reagiert:

Clearly what I had sought and didn't want at the same time, that peculiar notoriety of a kid's dream, was now official, I was another kind of citizen, there was no longer any question. I was angry because I still thought it was up to me to decide what I was [...]. I was angry because nothing in this world is provisional. I was angry because Mr. Berman had sent me home with money in my pocket for no other reason than to teach me what money costs and I hadn't realized it. (BB 96)

Später, als bei seiner Rückkehr in seine frühere Wohngegend der Verlust seiner alten Identität endgültig offenkundig wird, begegnet er der verspürten Entfremdung und Isolation mit Trauer und Resignation:

I didn't belong here anymore, I didn't belong with the orphans or the people in the neighborhood, all I had was the gang, whatever my ultimate intentions and passing disloyalties, I was theirs and they were mine. (BB 255)

Bei der Gang, die oberflächlich betrachtet den Eindruck einer auf Männerfreundschaften basierenden Clique erweckt, handelt es sich im Grunde um ein nach den Regeln der kapitalistischen Marktwirtschaft geführtes Wirtschaftsunternehmen, in dem Profitstreben das oberste Prinzip bildet. Dies macht insbesondere die anlässlich des Freispruchs des Dutchman inszenierte Bordellparty deutlich, die, wie Billy bemerkt, weniger eine "joyful party of men who had been through something together" als vielmehr "a business announcement" darstellt, dem die "hollow gaiety of a public-relations event" anhaftet (BB 260). Derartige Zusammenkünfte können nicht über ein vorherrschendes Klima des gegenseitigen Misstrauens und der Angst vor der launischen Brutalität des 'Bosses' hinwegtäuschen, wie das Schicksal des ehemaligen 'Kollegen' Bo Weinberg veranschaulicht. "I lived, as we all did, by his [Schultz'] moods", stellt Billy diesbezüglich fest (BB 5). Als Oberhaupt der Gang ist Schultz stärker noch als die anderen von dem erbarmungslosen sozialdarwinistischen Wettbewerb im organisierten Verbrechen geprägt, was sich einerseits in einem gegen alle und jeden gerichteten Argwohn äußert, der paranoide Züge entwickelt (BB 48, 208, 262-263). Seine daraus resultierende Isoliertheit lässt sich daran ablesen, dass er die Gemeinschaft des fünfzehnjährigen Billy sucht, dem er in Ermangelung anderer Zuhörer die "dark troubles of his heart" anvertraut (BB 65) und bei diesen Gelegenheiten monologartig seine glorreiche Vergangenheit auferstehen lässt. Zum anderen zwingt ihn der permanente Überlebenskampf dazu, sein *business* entsprechend der perfiden Logik des kapitalistischen Wirtschaftssystems einem konstanten Konsolidierungs- und Expansionsprozess zu unterziehen:

[...] he spent his money to make more of it, he had to make it in order to keep making it, because only if he kept making it would he live to make more of it. (BB 280)

Letztendlich bleibt ihm kein Raum für die Zurschaustellung dieses Reichtums, denn "it was all for survival, there was no relaxed indolence of his right to it" (BB 280).

Der Zusammenhang zwischen materiellen Erfolg und Isolation manifestiert sich überdies in der Figur von F. W. Bennett. Seine Abschottung von der restlichen Welt auf seinem Anwesen Loon Lake spiegelt für Joe die wahre Natur von Wohlstand und Reichtum wider. So stellt er diesbezüglich fest: "[W]ealth is [...] the desire for isolation, its greatest achievement is

isolation [...]” (LL 281).⁸¹ Signifikanterweise bildet Bennetts räumliche Isolation ein Abbild seiner inneren Verfassung, deren wahre Natur sich dem Erzähler erst während einer Trauerphase des Industriellen erschließt: “Mourning had illuminated the natural drift of his life to isolation [...]” (LL 284). Bennett wird sich seiner innerlichen Leere erst nach dem Verlust seiner Ehefrau Lucinda bewusst, die für ihn absolute Reinheit verkörpert und somit als sein moralischer Gegenpol fungiert hat. Entsprechend beschreibt er Lucinda als “sort of one-woman Salvation Army” (LL 288) und als “[someone who] would have chosen [...] to exist without a body” (LL 287). Als Joe Bennetts Erbe antritt, überträgt sich dieses innere Vakuum auch auf ihn, was sich aus einem Vergleich ihrer Biographien erschließen lässt: Auf dem Höhepunkt ihrer Macht stehen beide nach mehreren missglückten und kinderlosen Ehen allein da (LL 60-61, 294-295).⁸²

In einem ähnlichen Zustand befindet sich J. P. Morgan, der in *Ragtime* folgendermaßen beschrieben wird:

For years he had surrounded himself with parties of friends and acquaintances, always screening them in his mind for the personal characteristics that might indicate less regard for him than they admitted. He was invariably disappointed. Everywhere men deferred to him and women shamed themselves. He knew as no one else the cold and barren reaches of unlimited success. (R 106)

Leere, so suggerieren es Doctorows Romane, stellt ein zentrales Wesensmerkmal von Reichtum und Macht dar. Über Morgan heißt es: “Somehow he had catapulted himself beyond the world’s value system” (R 108). Dieser Sachverhalt trifft gleichermaßen auf Bennett zu. Die extreme Machtakkumulation dieser beiden Individuen, der die Gesellschaft nichts entgegenzusetzen vermag, erweist sich als alles verschlingendes Vakuum. Von Morgen formuliert diesen Zusammenhang wie folgt:

[...] wenn die inhärenten Mechanismen des kapitalistischen Systems sich im Fall eines einzelnen Individuums quasi selbst außer Kraft setzen, so existiert nur noch Leere, weil dann mit ihrem beherrschenden Prinzip auch die Maßstäbe der Realität selbst weggefallen sind [...]. (Morgen: 461)

⁸¹ Dieser Wesenszug kennzeichnet auch die Mitglieder der sogenannten “league of old gentlemen” (WW 264) in *The Waterworks*, die der Erzähler als “men centrally situated in the quiet of long-term success” (WW 240-241) beschreibt.

⁸² Aus Bennetts erster Ehe ging lediglich ein behindertes Kind hervor, das fernab in einem Heim in Schweden lebt und in der Biographie des Wirtschaftsmagnaten keine Erwähnung findet (LL 287-288).

3. Der Westmythos

Während der Erfolgsmythos eine breite literarische Verarbeitung in zahllosen Erfolgsanleitungen und *success stories* fand, geschah dies im Fall des Westmythos vorwiegend durch das Genre des Western. Der traditionelle Western verdankt seine enorme Popularität seiner nostalgischen Umdeutung des *Old West* und der damit verbundenen Vision individueller Freiheit und moralischer Erbauung, wobei er Idealvorstellungen der amerikanischen Demokratie formuliert. Einer Analyse der literarischen Dekonstruktion des Westmythos im Romanwerk Doctorows soll zunächst ein kurzer Überblick über die Natur sowie den historischen und kulturellen Hintergrund dieses Phänomens vorangehen.

3.1 Die Grundzüge des Westmythos

Anders als der Erfolgsmythos lässt sich der Westmythos nicht auf eine einfache Formel reduzieren. Mit ihm verbindet sich eine Vielzahl von Assoziationen. Generell dient der Westmythos als Projektionsfläche für bestimmte Vorstellungen und Träume, die sich mit dem amerikanischen Westen verbinden. Das zentrale Motiv bildet die Vision einer besseren Zukunft. Der Westen wird dabei zum Inbegriff einer gelebten Freiheit und Demokratie. Auf individueller Ebene verklärt der Mythos den amerikanischen Westen zu einem Ort, der, verbunden mit der Aussicht auf materiellen Erfolg und persönliche Freiheit, einen Neubeginn verheißt.

Ähnlich wie Erfolgsgläubigkeit kann auch der Westmythos eine ideologische Ausrichtung erfahren. Analog zu der Illusion bezüglich der unbeschränkten Möglichkeiten sozialer Mobilität vermag auch die Erwartung einer neuen, erfolgreichen und ungebundenen Existenz im amerikanischen Westen gesellschaftliche Spannungen abzubauen. Das Konzept von den menschenarmen westlichen Territorien als *safety valve* diente Historikern neben der theoretisch vorhandenen Möglichkeit des sozialen Aufstiegs als Erklärung für ein Nichtzustandekommen einer starken sozialistischen Bewegung in den USA (Capelleveen: 241). Darüber hinaus konnte die Suggestivkraft eines mythisch verklärten Westens die Siedlungspolitik amerikanischer Regierungen vorantreiben.

Wenn in der vorliegenden Arbeit der Begriff 'Westmythos' verwendet wird, dann verbindet sich damit die Idee von Freiheit und Neubeginn im Zusammenhang mit einem idealisierten Bild des amerikanischen Westens. Diese beiden Motive unterliegen jedoch nicht unbedingt einer räumlichen Begrenzung, sondern lassen sich auch in einem überregionalen Kontext verstehen, was in dieser Untersuchung Berücksichtigung finden soll.

3.2 Historischer und kultureller Hintergrund des Westmythos

So wie die europäischen Einwanderer in ihrer Hoffnung auf eine bessere Zukunft ihr Augenmerk auf die Neue Welt richteten, so haben Amerikaner ihrerseits stets den Westen des Kontinents als Ort der Erfüllung ihrer Träume betrachtet. Die Ursprünge des Westmythos liegen in der puritanischen Vorstellung von Amerika als *promised land* begründet. Die daraus resultierende religiöse Rechtfertigung für die Besiedlung der Neuen Welt sollte schließlich auch einen Vorwand für die Migration und Expansion über die gesamte Breite des nordamerikanischen Kontinents bieten.⁸³ Dabei wurde die jenseits der Siedlungsgebiete gelegene Natur von den *Pilgrim Fathers* zunächst keineswegs als Paradies, sondern vielmehr als "hideous and desolate wilderness" (Bradford in Heller: 269) gesehen. Diese Wildnis stellte sich ihnen zugleich als Hindernis und göttlich auferlegte Prüfung dar, als etwas, das, so Arno Heller, "had to be subdued in the name of God, a dismal stage to be overcome on the way to the New Jerusalem" (Heller: 269-270). Erst mit der allmählich einsetzenden Westexpansion begann sich dieses Bild zugunsten einer Vision des Westens als Garten Eden zu wandeln. Hierbei vermischten sich religiöse Ideale und politische Ziele. Von christlichen Fürsprechern wie Lyman Beecher und Josiah Strong bis hin zu amerikanischen Präsidenten wie Thomas Jefferson und Andrew Jackson wurde den westlichen Regionen eine Schlüsselrolle für die Zukunft der Nation beigemessen.⁸⁴ In seinem 1835 erschienenen *A Plea for the West* führt Beecher aus:

It's plain [...] that the religious and political destiny of our nation is to be decided in the West. There is the territory, and there soon will be the population, the wealth, and the political power. [...] the West is destined to be the great central power of the nation, and under heaven, must affect powerfully the cause of free institutions and the liberty of the world. (Beecher in Freese 1991: 122)

⁸³ Zum puritanischen Konzept von Migration und Expansion als göttliche Mission s. Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, Madison, Wisc. (University of Wisconsin Press: 1978).

⁸⁴ Siehe dazu Freese 1991: 122-124 sowie Trachtenberg: 12-13.

Auch in der Politik und Rhetorik amerikanischer Präsidenten jener Zeit bildet der Westen ein zentrales Motiv. Jefferson sah in der Landreserve, welche die westlichen Territorien darstellten, einen Garanten für das Fortbestehen der amerikanischen Demokratie (Slotkin 1992: 17). Und Jackson, selbst Inbegriff eines klassischen *frontiersman*, forcierte die Westexpansion durch eine aggressive Siedlungspolitik, die auf Kosten der amerikanischen Ureinwohner vorangetrieben wurde. Dafür eignete sich das Bild des Westens als Garten Eden besonders gut. Vor allem siedlungswillige Farmer sollten in die neu erschlossenen Regionen gelockt werden, mit dem Ziel, ein “agricultural empire – a ‘new garden of the world’” zu errichten (Trachtenberg: 19). Hierfür wurde 1862 der *Homestead Act* auf den Weg gebracht, der Farmern einen kostengünstigen Landerwerb ermöglichen sollte. Die Realität sah jedoch anders aus: Anstatt zum *yeomen's garden* wurde der Westen zum Spekulationsobjekt der großen Unternehmen des Ostens. Nur rund ein Zehntel des durch den *Homestead Act* vergebenen Landes ging tatsächlich an kleine und mittlere Farmer. Den Rest teilten sich Eisenbahngesellschaften, Bodenspekulanten und die Bundesstaaten (Trachtenberg: 22). Alan Trachtenberg revidiert den Mythos von der Westerschließung als Siegeszug der amerikanischen Demokratie und verweist auf die ‘Privatisierung’ des Landes durch den Finanz- und Wirtschaftssektor der Ostküste: “[I]ncorporation took swift possession of the garden, mocking those who lived by the hopes of cultural myth [...]” (Trachtenberg: 22).⁸⁵ Auch auf individueller Ebene stellte sich die Besiedlung des Westens oftmals anders dar, als sie in zahllosen Romanen und Filmen illustriert wurde, wie die hohen Verluste von Menschenleben und die Vielzahl gescheiterter Existenzen verdeutlichen. Peter Freese stellt dazu fest:

[...] the greatest tragedy was certainly the systematic displacement and finally the almost total extermination of the Indians. But the price in white lives was also high. Numerous parties of hopeful settlers [...] never reached their destination; and the famous saying “In God we trusted, in Kansas we busted” or the well-known song about “Starving to Death on My Government Claim” are telling comments on the less fortunate consequences of the *Homestead Act* of 1862. (Freese 1991: 125)

Die mythische Verklärung des Westens hielt trotz – oder gerade wegen – der ab der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aufkommenden rapiden Industrialisierung an. Stärker als zuvor schien die Westmigration einen Ausweg aus den überfüllten Städten des Ostens zu bieten. Der Westmythos erwies sich hier als geistige Strategie, dem Realitätsdruck zu entkommen, da sich individuelle Erwartungen und Hoffnungen auf einen idealisierten Westen projizieren ließen. Dies kommt auch in der einflussreichen Frontierthese Frederick Jackson Turners zum Ausdruck. Wie seine Zeitgenossen stand auch Turner unter dem Eindruck einer Periode radikaler Veränderungen, in deren Folge der *Old West* für immer zu ver-

⁸⁵ Zur kapitalistischen Erschließung des amerikanischen Westens s. Trachtenberg: 17-23.

schwinden drohte. Vor diesem Hintergrund kann Turners Theorie, die eine Reaktion auf das 1890 konstatierte Ende der *frontier* war, als Artikulation eines “shared sense of generational nostalgia” (Faragher: 108) verstanden werden. Wie bereits an früherer Stelle erwähnt, sieht der Historiker in seinem Aufsatz *The Frontier in American History* die Westexpansion und die Existenz der Siedlungsgrenze als entscheidend für die Ausprägung eines amerikanischen Nationalcharakters sowie der amerikanischen Demokratie an. Die *frontier thesis* bekräftigte frühere Prognosen über den Westen der USA und die entscheidende Rolle, welche seine Erschließung für das Schicksal der Nation spielen sollte. Sie übersah dabei sowohl die europäischen Wurzeln der amerikanischen Demokratie als auch die wahre Natur der Westerschließung, die weniger, wie Turner es formuliert, “another name for opportunity” für den Einzelnen (Turner: 212), als vielmehr “a plundered province” für die großen Unternehmen des Ostens (Faragher: 109) darstellte.

Die mythische Verklärung des *Old West* diente dazu, die Angst vor den Folgen eines Endes der Westexpansion, der Vision einer “permanent expulsion from Eden” (Slotkin 40), zu kompensieren:

[...] it is important to point out that when the real Old West went out of existence the imaginary Wild West came into being, and a mythical world of the mind began to replace a bygone world of reality. (Freese 1991: 128)

Literarisch fand dieser mythische Westen seinen Ausdruck im Genre des Western. Das Vorbild dazu lieferte James Fenimore Cooper mit seinen *Leatherstocking Tales*. Sein Protagonist Nathaniel Bumppo markiert die Geburt des *western hero* (Cawelti 1976: 194). Die eigentliche Gattung des Westernromans entstand mit Owen Wisters 1902 erschienenem *The Virginian: A Horseman of the Plains*. Hier wird bereits das traditionelle Schema deutlich, welches sich zum Kennzeichen des konventionellen Western entwickeln sollte. Diese *Western formula* erweist sich dabei als eine literarische Umsetzung des Westmythos und vereinigt eine Reihe der einzelnen Elemente dieses Glaubensphänomens, indem sie den Westen porträtiert als

- Inbegriff für den Fortschritt der amerikanischen Zivilisation,
- idealen Ort für einen Neubeginn unter Ausklammern der eigenen Vergangenheit sowie als Ort für individuelle Freiheit und Selbstverwirklichung und
- Symbol für eine reine und unverdorbene Natur, die als physisch bezwingbar und zugleich spirituell erlösend präsentiert wird.⁸⁶ Indem der Western zentrale amerikanische Wertvorstellungen zelebriert, stellt er ritualartig die Kontinuität zwi-

⁸⁶ Vgl. dazu Cawelti 1976: 219-230 sowie Freese 1991: 293-307.

schen einer mythisch verklärten Vergangenheit und der Gegenwart her (Cawelti 1970: 73) (Vgl. III., Kap. 1.1, S. 20-22).

Die bis heute ungebrochene Überzeugungskraft des Westmythos rührt nicht zuletzt von der enormen Popularität des Western her, und zwar sowohl aus dessen literarischen als auch filmischen Umsetzungen. Aber auch in der Rhetorik amerikanischer Präsidenten des zwanzigsten Jahrhunderts kommt die Sprache des Mythos zum Vorschein. So verwendete John F. Kennedy das Schlagwort *New Frontier* bezüglich neuer Herausforderungen und einer besseren Zukunft.⁸⁷ Ronald Reagan profitierte demgegenüber von seinem Image als ehemaliger Westerndarsteller, welches ihm auch während der Zeit seiner Präsidentschaft anhaftete. Dabei erwies er sich nicht bloß als Propagandist, sondern auch als blinder Anhänger des Westmythos, der, wenn wichtige politische Entscheidungen anstanden, sich zunächst die Frage stellte: "What would John Wayne have done?" (Reagan in Carlson 102).

⁸⁷ Zu den Hintergründen dieser Metapher s. Slotkin 1992: 489-504.

3.3 Der Frontiermythos

Der Frontiermythos bildet den Kern des *Western myth*. Richard Slotkin bringt ihn in seiner gleichnamigen Studie auf die Formel “regeneration through violence”⁸⁸. Der Mythos teilt die amerikanische Welt in zwei Pole: Wildnis und Metropole. Die Metropole, das Sinnbild der menschlichen Zivilisation, markiert dabei den höchsten Stand kultureller und ökonomischer Entwicklung, krankt jedoch an den “defects of its virtues” (Slotkin 1994: 41). Um diese zu überwinden, bedarf es einer Wildniserfahrung, denn nur die Rückversetzung in einen primitiveren und natürlicheren Zustand kann die Reinwaschung zivilisatorischer Sünden sowie eine moralische Erneuerung bewirken: “[T]he false values of the ‘metropolis’ [...] [can] be purged and a new, purified social contract enacted” (Slotkin 1992: 14).

Das zentrale Motiv des Frontiermythos ist der gewaltsame Konflikt mit den Kräften der Natur, der bei erfolgreicher Bewältigung eine moralische Regeneration verspricht. Natur wird daher im Mythos stets als “transcendental and redemptive” gesehen, was sich auch in der literarischen Verarbeitung durch den *Western* niederschlägt (Freese 1991: 326). Inbegriff dieser gewalttätigen Natur sind die amerikanischen Ureinwohner, die als Teil der Landschaft begriffen werden. Die Helden dieser “myth-historical quest” können durch einen Sieg über diese Wildnis zugleich ihre eigene ‘dunkle Seite’ besiegen:

Because the Border between savagery and civilization runs through their moral center, the Indian wars are, for these heroes, a spiritual or psychological struggle which they win by learning to discipline or suppress the savage or ‘dark’ side of their own human nature. Thus they are mediators of a double kind who can teach civilized men how to defeat savagery on its native grounds – the natural wilderness, and the wilderness of the human soul. (Slotkin 1992: 14)

Seine Artikulation fand der Frontiermythos zunächst in zwei literarischen Genres. Das *captivity narrative* hat die Gefangennahme einer weißen Frau durch amerikanische Ureinwohner zum Gegenstand. Statt einer Niederlage der puritanischen Siedler deuten diese Erzählungen die Gefangenschaft als auferlegte göttliche Prüfung, wobei die geglückte Flucht und Heimkehr der Protagonistin als spirituelle Erlösung dargestellt wird. Die andere literarische Form bilden heroische Berichte über Indianerkämpfer und Pelztierjäger, zu deren prominentesten Vertretern Daniel Boone zählt. Derartige Heldengeschichten dienten als Vorlage für die

⁸⁸ Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600 - 1860*, Middletown, Conn. (Wesleyan University Press: 1974).

Romane Coopers, die wiederum entscheidenden Einfluss auf die Entstehung des Westerngenres ausübten.⁸⁹

Eingang fand der Frontiermythos auch in die Geschichtswissenschaft. Der Historiker Frederick Jackson Turner sah in der Erschließung des amerikanischen Westens die Grundzüge des Mythos bestätigt. Seiner Meinung nach führte die Rückkehr zu einem primitiveren Entwicklungszustand an der *frontier* zu einer "perennial rebirth", die sich als prägend für die Ausformung eines genuin amerikanischen Charakters erwies (Turner: 2).⁹⁰

Die Wildniserfahrung stellt in *Welcome to Hard Times* ein zentrales Motiv dar, das in abgewandelter Form auch in *Ragtime*, *Loon Lake* und *Billy Bathgate* erkennbar ist. Der Frontiermythos erfährt in diesen Romanen eine deutliche Revision. Doctorows Figuren gehen aus der Konfrontation mit der Wildnis weder siegreich noch moralisch gereinigt hervor. Im Gegenteil, die Natur stellt sich als undurchdringlich und unbezwingbar heraus und spiegelt die 'innere Wildnis' der Charaktere wider.

3.3.1 *Welcome to Hard Times*

Den Ort der Handlung in *Welcome to Hard Times* bildet die gleichnamige, inmitten der *badlands* von Dakota gelegene Frontiersiedlung. Zeitlich ist der Roman in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts angesiedelt.⁹¹ Die *badlands* kennzeichnet ein extrem lebensfeindliches Klima. Die Sommer sind von Trockenheit, Hitze und Staub geprägt. Eine weitaus schlimmere Bedrohung ergibt sich für die Bewohner während der Wintermonate mit ihren eisigen Winden, Schneemassen und den gefürchteten *blizzards*. Der Erzähler bemerkt dazu an einer Stelle:

At night the ground iced up, every roof was hung with ice and the cabin walls were exposed again to the cold winds. It went on like that, every snow bringing its chinook to devil the skin, one day you stepped in snow, the next in mud, water soaked in your boots and froze them at night, it was the next worst thing to pure blizzardry, it was weather that wouldn't let you settle. (HT 90)

Der Ort erweist sich somit als zum Siedeln denkbar ungeeignet. Die Menschen vermögen dem äußerst kargen Boden keine Erträge abzugewinnen, Wasser muss aus tiefen Brunnen an die

⁸⁹ Zur literarischen Verarbeitung des Frontiermythos s. Slotkin 1992: 14-15.

⁹⁰ Vgl. dazu Turner: 1-38, insbes. 2-4.

⁹¹ Zur Zeitbestimmung s. Freese 1991: 312.

Oberfläche gefördert und Bauholz aus den in der weiteren Umgebung gelegenen Geisterstädten herangeschafft werden. Im Gegensatz zum traditionellen Western ist Doctorows Präsentation des Westens keine Vision eines *promised land*. Peter Freese führt dazu aus:

Whereas the landscape of the classic western is always both violent and transcendental and provides the redemptive quality of unspoiled God-given nature, the barren flats of *Welcome to Hard Times* are nothing but hostile and deadly and come across as the work not of God but the Devil. (Freese 1991:312)

Das *Dakota Territory*, Schauplatz der letzten Indianerkriege, bietet im Roman auch durch den gewaltsamen Konflikt mit den *Native Americans* keine Möglichkeit zur Regeneration. Stattdessen übernimmt ein einzelner Weißer die Rolle der ansonsten zahlenmäßig weit überlegenen ‘Wilden’. Der Bad Man from Bodie agiert dabei als “one-man apocalypse on horseback” (Emblidge: 398), indem er im Alleingang die Siedlung unter den Augen der hilflosen Bewohner zerstört, wobei mehrere Menschen den Tod finden und der Rest panikartig die brennende Stadt verlässt.

Der einzige Einwohner von Hard Times, der seine Umwelt meistert, ist der Pawnee Indianer John Bear. Er lebt am Rande der Siedlung, abseits von der weißen Gesellschaft. Für diese stellt er sich als Heiler heraus, “the best doctor I ever saw, white or red; he had a true talent for healing and it must be owned him”, wie Blue bemerkt (HT 94). Darüber hinaus verfügt der Indianer als einziger über die Fähigkeit, dem kargen Boden landwirtschaftliche Erträge abzurufen. Weiterhin zeichnet John Bear eine dem herkömmlichen Indianerbild des Western widersprechende Gewaltlosigkeit aus. Im Gegensatz zu den anderen tritt er Turner mit stoischer Gelassenheit gegenüber und verfällt angesichts der Gewaltorgie des Bad Man nicht in Panik, sondern beobachtet das Geschehen scheinbar ungerührt aus sicherer Entfernung. Sein Verhalten ist somit weitaus würdevoller und intelligenter als das der übrigen, weißen Bewohner und dient Michael Porsche als Beleg für die “insgeheime Überlegenheit” des Pawnee (Porsche: 73).⁹²

Gänzlich anders präsentiert sich dagegen Zar als Vertreter der westlichen Zivilisation. Der Russe entpuppt sich als der eigentliche ‘Wilde’, als er John Bear von hinten niederschlägt, während dieser Mollys schwere Brandverletzungen versorgt. Zar wird hierbei von dem stereotypen Bild des Indianers als Schänder weißer Frauen geleitet. Ironischerweise verkörpert jedoch der Russe eben jenen “savage” (HT 59), den er den Indianer bezichtigt zu sein, da *er* eine Bedrohung für die in seinen Diensten stehenden Frauen darstellt, die konstanter physischer Gewalt und sexueller Ausbeutung ausgesetzt sind. Vor diesem Hintergrund erscheint

⁹² Die Tatsache, dass John Bear eine Taubstummheit vorgibt (s. Porsche: 72), ist ein Beleg dafür, dass der Indianer sich von Beginn an von der weißen Gesellschaft, in der er lebt, distanziert.

John Bears Rache an dem weißen Unternehmer, die im übrigen seine einzige gewalttätige Handlung darstellt, trotz ihrer Grausamkeit als nicht ungerechtfertigt. Diese Tat markiert zugleich den Abschied des Pawnee von der weißen Gesellschaft. Angesichts der Gewaltwelle, die *Hard Times* als vermeintlichen Außenposten der Zivilisation gegen Ende des Romans erfasst, verlässt er die Stadt und legt die Kleidung des weißen Mannes ab, denn, so der Erzähler, “by then he had no reason to wear white men's clothes” (HT 204). Er ist somit der einzige, der eine wahrhaftige “regeneration through violence” durchläuft, indem er sich in die gewalttätige und zerstörerische weißen Gesellschaft begibt, um, gestärkt aus dieser Erfahrung, an die Traditionen seines Volkes wieder anzuknüpfen. Die Skalpierung Zars bildet dabei einen Akt der Selbstreinigung, durch den er gewissermaßen die bösen Geister der westlichen Zivilisation in ihm exorziert.

Demgegenüber ist für die Mitglieder der weißen Gesellschaft eine moralische Erneuerung nicht möglich, da ein harmonisches Zusammenleben innerhalb der Gemeinschaft bereits in seinen Ansätzen zum Scheitern verurteilt ist: “[O]ur end was in our beginning”, lautet die bittere Erkenntnis des Erzählers (HT 184). *Hard Times* erweist sich nicht als die autarke Pioniergemeinschaft des traditionellen *Western tale*, sondern stellt einen reinen Dienstleistungsstandort für die nahegelegene Mine dar, die von einem Unternehmen aus dem Osten betrieben wird. Trotz der räumlichen Distanz zur ‘Metropole’ unterstreicht diese Verbindung den Charakter der Siedlung als Mikrokosmos der kapitalistischen amerikanischen Gesellschaft. Nahezu alle Bewohner haben deren *success ethic* verinnerlicht und sind ausschließlich auf ihren eigenen materiellen Vorteil bedacht. Die moralischen Defizite der ‘Metropole’ kommen vor allem durch den Umstand zur Geltung, dass es sich bei dem ersten neuerrichteten Gebäude des zerstörten Ortes um ein in dem ehemaligen Zelt eines Wanderpredigers untergebrachtes Bordell handelt, in dem Zar nebenher den Ausschank von Alkohol betreibt. Sein egoistisches Unternehmertum und das der anderen wirkt sich, wie bereits dargelegt, nachteilig auf das Zusammenleben in *Hard Times* aus. Wenn auch äußerlich Fortschritte beim Wiederaufbau erkennbar werden, so sind die Bewohner dennoch weit entfernt von einer erneuerten, gereinigten Gemeinschaft. “[A] settlement growing towards its perfection [...] but the only thing growing was trouble”, fasst Blue diesen Sachverhalt zusammen (HT 174-174). Anhand von Siedlung und Mine ergibt sich das Bild einer *frontier*, die Natur und Menschen als bloße Ware betrachtet und weiter vorrückt, wenn beide ausgebeutet sind. Der Gewaltausbruch, der am Ende des Romans zur erneuten Zerstörung der Stadt führt, ist ein Reflex auf diese Praxis.

Der das Schicksal des Ortes besiegelnde Gewaltexzess verdeutlicht ferner, dass das ‘Böse’ keine der Wildnis inhärente Kraft, sondern vielmehr einen Teil der menschlichen Na-

tur darstellt. Auch wenn der bezeichnenderweise “Bad Man from Bodie” genannte *outlaw* Clay Turner anfänglich eben dieses externe ‘Böse’ verkörpert, kann er für den endgültigen Untergang von Hard Times nicht verantwortlich gemacht werden. Das erkennt auch Blue, als er Zeuge der brutalen Auseinandersetzung zwischen Minenarbeitern und Siedlern wird:

All around the fights were going on, miners and towners trying to cripple and kill one another, hate riding their voices, gleaming on their knives, imprinted behind their running boots. And none of it had to do with Turner, He was just a man, my God! (HT 207)

Verantwortlich dafür ist vielmehr der Geist Turners, der die Menschen erfasst hat und der mit dem Wiederaufbau der auf falschen Prämissen errichteten Stadt heranwächst. Er stellt, wie Freese bemerkt, “the logic result of the strife and the disintegration of the townspeople” dar (Freese 1991: 323). Zu dieser Erkenntnis gelangt auch Blue: “He never left the town, it was waiting only for the proper light to see him where he's been all the time” (HT 195). *Outlaws* wie Turner werden, so der Erzähler, nicht vorrangig von der sie umgebenden Wildnis, sondern vor allem von den gesellschaftlichen Umständen geformt: “They take to this land, they don't need much to grow, just a few folks together will breed 'em, a little noise and they'll spring up out of the empty shells” (HT 165). Der Bad Man ist also letztendlich ein Produkt der *frontier*, das Resultat einer auf rein kapitalistischen Prinzipien beruhenden Westexpansion.

Auch auf individueller Ebene, in der Entwicklung der Figuren Blue, Molly und Jimmy, erfährt der Frontiermythos eine Revision. Für diese drei Charaktere erweist sich die Konfrontation mit der Natur nicht als Möglichkeit einer ‘Wiedergeburt’, sondern als traumatisch und (selbst)zerstörerisch. Wie den anderen Bewohnern von Hard Times stellt sich den dreien der Bad Man from Bodie anfänglich als Art Naturkatastrophe dar, der sie hilflos ausgeliefert sind. Erscheinungen wie Turner, so Blue, “came with the land, and you could no more cope with them than you could with dust or hailstones” (HT 7). Für Blue, Molly und Jimmy, die einzigen Zurückgebliebenen nach der Katastrophe, markiert die Gewalterfahrung durch den Bad Man ein tiefes Trauma, das ihr Leben fortan prägt. Sie rücken zu einer Familie zusammen, die sich jedoch als reine Notgemeinschaft erweist. Insbesondere Mollys Verhältnis zu Blue zeichnet grundlegendes Misstrauen und Hass aus. Die Gründe dafür liegen in Blues Kapitulation gegenüber Turner, dem er Molly schutzlos ausgeliefert hat.

Eine weitere negative Wildniserfahrung bildet die Begegnung mit der lebensfeindlichen Natur der *badlands*. Vor allem die strengen Wintermonate stellen sich als akute Bedrohung der Lebensgrundlage heraus. Die Landschaft präsentiert sich Blue als “a wilderness of snow-crusted flats between us and the rest of the world” (HT 107). Die ‘Familie’ erlebt während dieser Zeit eine Regression in einen präzivilisatorischen Zustand. Ihre Behausung besteht

aus einem Erdloch mit einer darüber befindlichen primitiven Hütte. Vor allem die Kälte erweist sich als zermürbend, sowohl physisch als auch psychisch, wie die folgende Stelle veranschaulicht:

We huddled in that cabin, bent grey sticks with eyes in them, I couldn't even worry that one day we might not have what to eat or make a fire with: it was a worse dread to feel so lost on the earth, a live creature in a lifeless land. (HT 107)

Im Fall von Molly spiegeln die äußeren Bedingungen ihren inneren Zustand wider. Natur und Klima haben sich gleichsam in ihre Seele eingebrannt, sodass die eisige Kälte ihren Gemütszustand reflektiert. Die Narben auf ihren Rücken sind dabei gleichzeitig ein Indikator ihrer seelischen Wunden. Nach dem erlittenen Trauma ist sie nur noch von Rachedgedanken erfüllt. Blue, der die gesamte Zeit über versucht, die Vergangenheit zu begraben, muss rückblickend erkennen, dass Molly währenddessen die Wiederkehr des Bad Man from Bodie geradezu herbeigeseht hat: “[...] She'd been waiting for him, a proper faithful wife. Nothing mattered to her, not me, not Jimmy, just herself and her Man from Bodie” (HT 197). Mollys Rache an Clay Turner bietet indes keine Gelegenheit für eine “regeneration through violence”, durch die sie ihre eigene dunkle Seite überwinden kann. Ihre grausame Vergeltungsaktion stellt vielmehr einen Reflex auf das an ihr begangene Verbrechen dar, der in seiner Brutalität und seinem Sadismus der ursprünglichen Tat in nichts nachsteht. Darüber hinaus infiziert Molly mit ihrem unbändigen Hass auf Turner auch Jimmy⁹³, oder wie Blue es formuliert: “She was training him for the Bad Man” (HT 160). Der Junge wird ein weiteres Mal Zeuge mörderischer Gewalt, als Molly den bereits schwer verwundeten Turner mit einem Messer verstümmelt, “almost dancing with the grace of retribution” (HT 209). In einer Affektreaktion erschießt Jimmy den *outlaw*, tötet dabei aber versehentlich auch Molly. Der gleiche Schuss verwundet zudem Blue schwer, als dieser versucht, die Katastrophe abzuwenden, indem er seine Hand auf die Mündung des Gewehrlaufes legt.

Eine Erfahrung von Gewalt, so argumentiert Doctorow in *Welcome to Hard Times*, kann keine Regeneration nach sich ziehen. Sie verursacht vielmehr ein Trauma, das wiederum eine gewaltsame Gegenreaktion erzeugt. Die dunkle Seite der menschlichen Natur kann auf diese Weise jedoch nicht bezwungen werden, denn, wie Marilyn Arnold feststellt, “even if the external wilderness can be held off for a moment, the internal wilderness remains” (Arnold: 62).

⁹³ Molly übernimmt nach der Ermordung von Jimmys Eltern durch Turner die Rolle einer Ersatzmutter für den Jungen.

3.3.2 *Ragtime*

Eine traumatische Erfahrung an der *frontier* – wenn auch in verdichteter und verkürzter Form – bildet auch eines der Themen in *Ragtime*. Hier ist es die Konfrontation mit den Naturkräften der arktischen Wildnis, die sich für den Betroffenen als physisch und psychisch destruktiv erweist. Father, Oberhaupt der namenlosen weißen Mittelklassefamilie im Roman und “amateur explorer of considerable reputation” (R 16), hat zum Zeitpunkt seines Nordpolaufenthaltes bereits an einer Reihe von Expeditionen teilgenommen. Seine Reisen an die Grenzen der Zivilisation sollen der Selbstentfaltung dienen. So heißt es über ihn: “Exploration became his passion: he wanted to avoid what the great Dr James had called the habit of inferiority to the full self” (R 161).

In Wirklichkeit stellen seine Fahrten in abgelegene Regionen der Erde eine Flucht vor einer Welt dar, in der Father sich immer weniger zurechtfindet. Seine Expeditionen vermögen dabei weder den Prozess der Entfremdung von der Umwelt aufzuhalten, noch können sie zur Stärkung seiner Persönlichkeit beitragen. Dies wird bereits deutlich, als Father die Vorbereitungen zu seiner Arktisexpedition trifft: “No one in the family was unmindful of the particular dangers to which Father would be exposed. Yet no one would have him stay because of them” (R 17). Später, als Father während seiner Abreise einem Immigrantenschiff begegnet, zeigt er sich tief verstört, sowohl von einer ihm unbekanntenen sozialen Realität als auch von den sich ankündigenden gesellschaftlichen Umwälzungen:

A while later the *Roosevelt* passed an incoming transatlantic vessel packed to the railings with immigrants. Father watched the prow of the scaly broad-beamed vessel splash in the sea. Her decks were packed with people. Thousands of male heads in derbies. Thousands of female heads covered with shawls. It was a rag ship with a million dark eyes staring at him. Father, a normally resolute person, suddenly foundered in his soul. A weird despair seized him. (R 18-19)

Die Einwanderer scheinen ebenjener unbekanntenen Wildnis zu entstammen, in die Father im Begriff ist, aufzubrechen. Die Begegnung der beiden Schiffe verstärkt so den Eindruck, dass es sich bei der Reise des Familienoberhauptes um eine Flucht handelt. Diese erweist sich jedoch als alles andere als erlösend und regenerativ. Die Naturgewalten der Arktis stellen eine ähnlich unbezwingbare und zerstörerische Kraft wie die Wildnis der *Dakota badlands* dar: “[T]errible storms tore rocks from the cliffs, and winds shrieked, and it was so desolately cold that Father hallucinated that his skin was burning” (R 61-62). Schlimmer noch gestaltet sich der Marsch zum Nordpol:

The weather was a constant torment, the wind blowing so sharply at fifty or sixty degrees below zero that the air itself seemed to have changed its physical nature, being now unassimilable crystals in one's lungs. (R 65)

Schließlich muss Father für seine Erfahrung einen hohen körperlichen Tribut zahlen. Sein Körper kapituliert vor den extremen klimatischen Verhältnissen:

He had proven not the sturdiest member of the expedition. This was from no lack of heart [...] but from the tendency of his extremities to freeze easily [...]. Pieces of Father froze very casually [...]. (R 65-66)

Sein schlechter körperlicher Zustand wird Father erst bei seiner Rückkehr bewusst. So zeigt er sich "shocked by the outlines of his body, the ribs and clavicle, white-skinned and vulnerable, the bony pelvis, the organ hanging there redder than anything else" (R 85). Während des Aufenthaltes in den eisigen arktischen Regionen hat sich Father förmlich in einen primitiveren Zustand zurückentwickelt. Im Spiegel erblickt er "the gaunt, bearded face of a derelict" (R 85) und seine Mitbringsel werden von seiner Familie als "the embarrassing possessions of a savage" empfunden (R 86). Statt einer Reinigung von den negativen Einflüssen der Zivilisation in der unberührten Natur der Arktis bekommt Father nun umgekehrt die Konsequenzen seiner Konfrontation mit einer lebensfeindlichen Wildnis zu spüren. Dabei scheint die Kälte des Nordens auf Körper und Psyche übergegangen zu sein: "On the Northern arc of the world was a darkness and a coldness that had crept upon him and rounded his shoulders" (R 86). Seine "strange coldness" (R 86) geht hierbei einher mit einer fortschreitenden Entfremdung von seiner Familie, die auch Mother nicht entgeht: "It was apparent to them both that this time he'd stayed away too long" (R 86). Die Kluft zwischen Father und den übrigen Familienmitgliedern weitet sich, was sich an den "signs of his own exclusion" (R 85) manifestiert, denen er überall begegnet. Nicht nur ist während der Abwesenheit des Familienoberhauptes ohne dessen Wissen und Zustimmung das schwarze Dienstmädchen Sarah mit ihrem neugeborenen Kind in das Haus eingezogen; auch haben seine Frau und sein Sohn inzwischen einen Entwicklungsprozess durchlaufen, der dem seinen entgegengesetzt proportional gegenübersteht. So heißt es über den Jungen:

The boy had grown taller. He had lost some of his fat. He was becoming competent and useful. He intelligently discussed Halley's Comet. Father felt childlike beside him (R 87).

Mothers Emanzipationsprozess manifestiert sich hingegen in ihrer souveränen Leitung des Familienunternehmens während der Zeit des Arktisaufenthaltes ihres Ehemannes, wobei es ihr sogar gelingt, neue Geschäftsbeziehungen zu knüpfen. Am auffälligsten gestaltet sich jedoch ihre sexuelle Emanzipation. Während sie wie die meisten Frauen ihrer Generation im

ehelichen Sexualleben bisher eine rein passive und untergeordnete Rolle eingenommen hatte, fordert sie nun die Berücksichtigung ihrer eigenen Bedürfnisse:

She was in some way not as vigorously modest as she'd been. She took his gaze. She came to bed with her hair unbraided. Her hand one night brushed down his chest and came to rest below his nightshirt. He decided God had punishments in store so devious there was no sense trying to anticipate what they were. (R 87)

Der Entwicklungsprozess seiner Ehefrau markiert einen Autoritätsverlust, dem Father hilflos gegenübersteht. Die Ursache für seine Entfremdung liegt aber auch in seiner Begegnung mit der indigenen Bevölkerung der Arktisregion begründet, die er wie alle Angehörigen fremder Kulturen als Wilde auffasst, wie seine dahingehenden Überlegungen veranschaulichen:

He recalled an observation made in the Philippines ten years before where he had fought under General Leonard F. Wood against the Moro guerrillas. Our little brown brothers have to be taught a lesson, a staff officer had said, sticking a campaign pin in a map. There was no question that the Esquimos were primitives. They were affectionate, gentle, emotional, trustworthy and full of pranks. (R 61)

Father zeigt sich angesichts der offenen sexuellen Beziehungen zwischen den arktischen Ureinwohnern, deren unfreiwilliger Zeuge er wird, zutiefst verstört. Am meisten entsetzt ihn das Verhalten der Eskimofrauen, die während des Koitus die Initiative ergreifen. Im Roman heißt es an entsprechender Stelle:

Father [...] was shocked to see the wife thrusting her hips upwards to the thrusts of her husband [...] The woman was actually pushing back. It stunned him that she could react this way [...] He thought of Mother's fastidiousness, her grooming and her intelligence, and found himself resenting this primitive woman's claim to the gender. (R 62)

Wie in *Welcome to Hard Times* verkehrt Doctorow hier das traditionelle Bild des vermeintlichen Wilden in sein Gegenteil, um es mit dem Verhaltenskodex der sogenannten zivilisierten Welt zu kontrastieren. Dabei erweisen sich die Inuitfrauen gegenüber ihren 'Schwestern' in Amerika als weitaus emanzipierter, da sie nicht bloß passive Opfer männlicher Machtansprüche darstellen. Letzteres offenbart sich anhand des Sexrituals zwischen Mother und Father vor dessen Arktisexpedition, welches für gewöhnlich folgendermaßen ablief: "Mother shut her eyes and held her hands over her ears. Sweat from Father's chin fell on her breasts. She started" (R 17-18).

So wenig wie Fathers Erlebnisse an der arktischen *frontier* zu seiner Selbstentfaltung beigetragen haben, so wenig haben sie seinen geistigen Horizont erweitert. Weder kann er den Emanzipationsprozess seiner Frau nachvollziehen, noch begreift er Coalhouse Walkers Auflehnung gegen die weiße Gesellschaft, die dem Schwarzen die Früchte seines Erfolges ver-

weigert. Er verkörpert einen “explorer in body only, the spirit trapped in his own father's prejudices” (R 168). Manchmal erscheint es sogar, als hätten seine zahlreichen Expeditionen seinen Verstehenshorizont eingeengt. So bemerkt der Erzähler an einer Stelle über ihn: “[H]e had been to the Arctic, to Africa, to the Philippines. He had traveled out west. Did that mean only that more and more of the world resisted his intelligence?” (R 168). In der Tat fühlt sich das Familienoberhaupt der WASP-Familie “by-passed by life, like a spectator at an event” (R 161), da er den gesellschaftlichen Veränderungen seiner Zeit verständnislos gegenübersteht. Seine letzte Handlung bildet eine erneute Reise, die ihn aber nicht in die Wildnis führt, sondern einen Versuch darstellt, an seine angelsächsischen Traditionen anzuknüpfen, denen er so fest verhaftet ist. Sein Plan, Waffen und Sprengstoff an Bord der *Lusitania* nach England zu schaffen, um die britische Armee im Ersten Weltkrieg zu unterstützen, endet mit der Versenkung des Schiffes, bei der auch er sein Leben verliert. Sein Sohn, aus dessen Sicht der Roman geschildert wird, stellt sich die “final exploration”, die Ankunft seines Vaters in einer jenseitigen Welt, wie folgt vor:

He arrives at the new place, his hair risen in astonishment, his mouth and eyes dumb. His toe scuffs a soft storm of sand, he kneels and his arms spread in pantomimic celebration, the immigrant, as in every moment of his life, arriving eternally on the shore of his Self. (R 235)

Diese Beschreibung spiegelt das Leben seines Vaters wider – die lebenslange vergebliche Suche nach dem eigenen Selbst und seinen Platz in einer Welt, die sich immer mehr seinem Verständnis entzieht. Dabei können auch die zahlreichen Expeditionen seine Selbstentfaltung nicht fördern. Father setzt quasi voraus, dass die Konfrontation mit verschiedenartigen *frontiers* die Stärkung seines Selbst sowie die Kontrolle über seine heimatliche Umwelt nach sich ziehen würde. Letztendlich münden seine Erfahrungen jedoch nicht in einem “new consciousness [...] to transform the world”, wie es der Frontiermythos verheißt (Slotkin 1992: 14). Im Gegenteil: Father bleibt ein Leben lang in den Vorurteilen seiner Kultur und Klasse gefangen. “[He] traveled everywhere and learned nothing”, fasst sein Schwager diesen Gedanken zusammen (R 220). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Emily Budick, wenn sie feststellt:

Father's final expedition mirrors the blind, dumb, futile, and egocentric explorations of his life [...] His existence has always been a dumb pantomime, an ironic celebration, like his fireworks, of an unachieved glory. Arriving eternally on the shore of self, he can discover nothing but the most vacuous and empty scene of interpretation. (Budick: 189)

3.3.3 *Loon Lake*

Eine Variation des Frontiermythos lässt sich auch in *Loon Lake* erkennen. Hier ist es der Protagonist Joe, der der Zivilisation zeitweilig den Rücken kehrt, um in der Wildnis sein Selbst zu ergründen und sich von den negativen Einflüssen der ‘Metropole’ zu befreien. Ähnlich wie im Fall von Father entspricht seine Reise dabei einer Flucht und Suche.

Joe empfindet die eigene Existenz seit seiner Kindheit als “whim of fate” (LL 1). Seine Eltern, die ihm signalisieren, dass sie seine Gegenwart als unerwünscht empfinden, manifestieren sich in seinem Bewusstsein als “hateful presences” (LL 1). Folgerichtig flieht der Protagonist vor deren “miserable lives” (LL 2), aber auch vor den allgemeinen Lebensumständen in der desolaten Industriestadt Paterson: “[...] the rage of parents, the madness of old women in the dark stairwells, murder, robbery, threat in the sky, the unendurable prison of school-rooms” (LL 3). Die erste Etappe von Joes Reise bildet New York, ein “incredibly clean place with well-dressed people” (LL 4). Seine Träume vom sozialen Aufstieg können jedoch in einem Leben unter *hobos* nicht gedeihen. So fragt er sich an einer Stelle:

How could I hope or scheme however idly in a flophouse with a hundred others, a thousand others, a hundred thousand others where the dreams rise on the breath and dissolve one another in a precipitate element not your own – and you are trapped in it, a dark underwater kingdom fed by springs of alcoholic piss and sweat, in which there live and swim the vilest phantoms of God. (LL 14)

Joes Reise stellt zugleich eine Flucht *und* Suche dar: Er flieht vor der eigenen Vergangenheit sowie der Enge und Hoffnungslosigkeit der Großstadt, und er sucht sowohl nach einem neuen Selbst als auch nach einer Perspektive für seine Zukunft. Um dem negativen Einfluss der ‘Metropole’ zu entkommen, nimmt er dabei die Konfrontation mit der Wildnis in Kauf:

When the nights were bad, when the uncanny sounds in the woods kept him awake, when the crack of a twig in the pine forest was inexplicable or some distant whimpering creature sounded in his mind like a child being fucked he swore it was still better than going with the red ball. Whohoo. Better to take alone whatever came. [...] He had heard of people having a foot cut off for the dollar in their shoe. It was still better. [...] Better to die in the open. Whowhoo. Lying in a city mission flop in the great stink of mankind was worse. Arraigned in the ranks of the self-deluding in their bunkbeds was worse. (LL 13)

Joes erste Etappe bei seiner Reise durch die Wildnis bildet Hearnss Wanderzirkus. Eine erhoffte Reinigung von den Einflüssen der Zivilisation ist hier jedoch nicht möglich. Im Gegenteil, der Zirkus erweist sich als verzerrtes Abbild der Gesellschaft, der Joe entfliehen zu können glaubte. Insbesondere der Zirkusbetreiber verkörpert die kalten und brutalen Rituale

der kapitalistischen Ausbeutung, die in einer mörderischen Vergewaltigungsorgie kulminieren. Auf schreckliche Art werden dem Protagonisten so die Regeln der Erwachsenenwelt vermittelt. Schockiert von der Gewalterfahrung läuft Joe noch tiefer in die Wildnis hinein, “into the woods as to another world” (LL 27). In dieser ‘Gegenwelt’ versucht der Protagonist, die gemachten Erfahrungen zu verarbeiten:

[...] I went to sleep for a while, while the woods were still warm, but it was a mistake because I suffered terrible dreams of indistinct shapes and shadows and awful sounds of violence. Someone was crying, sobbing, and it turned out to be me. I jumped up and got going again. (LL 28)

Noch bevor Joe sein Trauma überwinden kann, hat er eine weitere Begegnung, die sein Leben verändern soll. Inmitten der Wildnis wird er von der Vision einer wunderschönen unbekleideten blonden Frau in einem vorbeifahrenden Zug geblendet. Diese Erscheinung verdeutlicht ihm seine Einsamkeit und Ausgeschlossenheit, sodass er von einer innerlichen Kälte ergriffen wird. Diesen Zustand beschreibt der Protagonist folgendermaßen:

[...] this vision of incandescent splendor had left me more alone and terrified than I knew it was possible to be. I got a fire going [...] and I crouched beside it trying to get warm I made an involuntary sound in my throat for my dereliction, my loneliness, the callow hopes of my life. (LL 31)

Joe folgt den Eisenbahnschienen und gelangt in die “bought wilderness” (LL 83) von Loon Lake, dem Anwesen Bennetts. Hier macht er eine weitere traumatische Erfahrung, als er als Opfer einer wilden Hundemeute schwere Verletzungen erleidet. Seine Wunden öffnen dem Protagonisten das Tor zu Bennetts “province of wealth”, deren Gewohnheiten, “perhaps [...] injected in the saliva of the dogs”, sich schnell auf ihn übertragen (LL 72).

Joe, so suggeriert es Doctorow, wird ironischerweise inmitten der Wildnis von den falschen Idealen der ‘Metropole’ korrumpiert. Das furchtbare Schicksal der Fat Lady und das Resultat ihrer ‘Verheißung’, der finanzielle Profit, führen ihm zunächst die Mechanismen der Ausbeutung vor Augen; in Loon Lake, einer “wilderness as luxury” (LL 49), lernt er die ultimative Verheißung der kapitalistischen Gesellschaftsordnung kennen, nämlich Reichtum und Macht für diejenigen, die jene Mechanismen beherrschen.

Wie in *Welcome to Hard Times* und *Ragtime* manifestiert sich auch in *Loon Lake* das Motiv Kälte im Zusammenhang mit einer Wildniserfahrung. Im konkreten Fall wird dies durch das Symbol des Sees deutlich. Loon Lake erweist sich als “icy and insular” (Levine 1985: 66), Eigenschaften, die auf seinen Besitzer übergegangen zu scheinen sind. So wie die Sternentaucher, die Warren Penfield in seinem Gedicht als vom Schicksal dazu verdammt sieht, wieder und wieder in die kalten und dunklen Fluten des Sees tauchen zu müssen, der dabei ihr Innerstes nach außen kehrt (LL 59), so springt auch Joe gegen Ende des Romans in

das eisige Wasser von Loon Lake. Dieser Akt symbolisiert eine Art Taufe, durch die er sich selbst zum Sohn und Nachfolger Bennetts erhebt und dessen Charakterzüge übernimmt.

Einmal mehr offenbart sich die Wildnis, in diesem Fall der See, als Spiegelbild der menschlichen Seele, “the environment exchanging itself for the being”, wie es diesbezüglich in *Loon Lake* heißt (LL 59). Ebenso wenig wie Molly, Blue oder Father kann Joe durch die Konfrontation mit der Natur eine moralische Wiedergeburt erlangen. Vielmehr verschmelzen äußere und innere Wildnis, während die Figuren den “terrors of their universe” (R 62) mehr oder weniger hilflos ausgesetzt sind.

3.3.4 *Billy Bathgate*

Eine Wildniserfahrung der etwas anderen Art bildet einen zentralen Bestandteil von *Billy Bathgate*. Dutch Schultz begibt sich hier aus der Großstadt in die ‘Wildnis’, um sich seiner zivilisatorischen Sünden zu entledigen und moralische Läuterung zu erfahren. Die vor den Toren New Yorks gelegene ländliche Kleinstadt Onondaga fungiert dabei als Gegenpol zu der Metropole am Hudson. Entsprechend erweisen sich seine Einwohner als von negativen Großstadteinflüssen weitgehend abgeschirmt, was sich in einer zur Schau gestellten Naivität und Ahnungslosigkeit widerspiegelt. “Not a wiseass will you find in the countryside, just hard-working slobs” (BB 209), lautet die diesbezügliche Einschätzung des Dutchman.

Schultz, der in der Rolle des wohlhabenden Philanthropen durch öffentlichkeitswirksame Wohltaten im Ort auf sich aufmerksam macht, agiert keineswegs aus einem plötzlichen ethischen Sinneswandel heraus, sondern einzig mit dem Ziel, potentielle Geschworene für seinen bevorstehenden Prozess zu beeindrucken. Der unerwartete Geldsegen verfehlt seine Wirkung unter der Landbevölkerung nicht. Die finanziellen Zuwendungen des Unterweltbosses sichern sowohl Dienstleistungen von lokalen Behörden, Unternehmen und Klerus als auch das Wohlwollen breiter Teile der Bevölkerung. Bisher unbescholtene Bürger werden so zu willigen Komplizen von Schultz’ kriminellen Machenschaften. Diesen Zusammenhang erkennt auch der amtierende Richter, der sich über den ‘erkauften’ Freispruch des Dutchman durch die aus Einheimischen zusammengesetzte Jury sichtlich erbost und erschüttert zeigt:

“Ladies and Gentlemen, in all my years on the bench I have never witnessed such disdain of truth and evidence as you have manifested this day. That you could on hearing the meticulous case presented by the United States Government find the

defendant not guilty on all charges so staggers my faith in the judicial process that I can only wonder about the future of this Republic. You are dismissed with no thanks from the court for your service. You are a disgrace.” (BB 257)

Doctorow stellt hier einmal mehr die traditionelle Formel des Frontiermythos auf den Kopf. Die Begegnung mit der ‘Wildnis’, wie sie in der Onondaga-Episode auf einer symbolischen Ebene angedeutet wird, ermöglicht keine echte Reinwaschung von zivilisatorischen Sünden und kann daher auch nicht den Grundstein für eine moralische Erneuerung legen. Das Gegenteil ist der Fall: Die ‘falschen’ Werte der ‘Metropole’ kontaminieren die wahrgenommene Reinheit der ‘Natur’.

Umgekehrt geht jedoch auch von der ‘Wildnis’ keine reinigende und inspirierende Wirkung aus. In der – nach dem einst ansässigen, gleichnamigen Indianerstamm benannten – ehemaligen *frontier town* Onondaga erinnert lediglich eine Statue und ein kleines Museum an die konfliktreiche Vergangenheit mit amerikanischen Ureinwohnern. Geblieben ist nur die ländliche Idylle, und selbst diese stellt sich als trügerisch heraus, denn dahinter verbergen sich die Armut der Landbevölkerung und der Existenzkampf der Farmer. Dieser Gegensatz, “a countryside [...] so beautiful and yet so invisibly in trouble” (BB 131), erstaunt und schockiert Billy:

There was a lot to learn from the mysteriously unfolding landscape, it offered no intervening comfort between unadorned earth and a large and potent sky, so the last thing I would have expected of it was that it would suffer the same ordinary rat shames of tenements and slums. (BB 132)

Der anfängliche Eindruck einer autarken Gemeinschaft (BB 115) weicht dem Bild einer Region, die in wirtschaftlicher Hinsicht fest in das kapitalistische System der Vereinigten Staaten integriert ist, weshalb die Menschen ebenso hart wie das übrige Land von den Folgen der *Great Depression* getroffen sind (BB 131-132).

Die Natur wird unterdessen von den Gangmitgliedern abwechselnd als Ärgernis und Bedrohung empfunden. In Abwesenheit der gewohnten Großstadtreize wie Lärm und Licht lassen die bedrückende abendliche Stille und die undurchdringliche Schwärze der Nächte die ‘innere Wildnis’ der Charaktere hervortreten. Billy beschreibt dieses Gefühl wie folgt: “Everything was very hushed, unnaturally quiet, which [...] seemed to me like another presence which was making itself known” (BB 118). Und an anderer Stelle bemerkt er:

[...] the endless night was like a vast and terrible loss of knowledge, you couldn’t see into it, it did not have volume and transparency like the nights of New York, it did not suggest day was coming if you waited and were patient, and even when the moon was full it only showed you the black shapes of the mountains and the milky black absences of the fields. [...] [T]hat unmappable blackness, [...] all that dimensionless

darkness as someone still not quite dead in his grave for whom it makes no difference if his eyes are opened or closed. (BB 206)

Auch die Tage bieten keine Erholung von diesen beklemmenden nächtlichen Eindrücken, da Schultz' Gefolgsleute dann der permanenten Beobachtung durch die Landbevölkerung ausgesetzt sind, wodurch sie sich stark in ihrer gewohnten Routine eingeschränkt fühlen. Nicht die Natur, sondern das gewohnte Großstadttterrain erscheint daher als erlösend, als Ort "where you could really be selfish and free" (BB 118). Die aus der Wildniserfahrung resultierende veränderte Wahrnehmung erweist sich darüber hinaus für Billy als alles andere als heilsam. Bei seiner Rückkehr nach New York beklagt er den Verlust der für das Überleben im 'Großstadtdschungel' notwendigen sensuellen Robustheit:

The moment I returned I realized the country had damaged my senses, all I could smell was burning cinder, my eyes smarted, and the clamor was deafening. (BB 247)

Der Aufenthalt in Onondaga hat ferner zur Folge, dass die Gangmitglieder ihrem gewohnten Kontext entnommen und ihre traditionellen Rollen in ihr Gegenteil verkehrt werden. Gefürchtete Gewalttäter verwandeln sich so – wenn auch unfreiwillig – in hilfsbereite Samariter, was unweigerlich zu komischen Momenten führt, wie folgende Passage zeigt:

[...] all week we went at it, there was nothing to do but good. We made visits to the hospital and brought magazines and candy to the wards. Wherever there was a store open with something to sell, as long as it wasn't tractor parts, we went in and bought whatever it was selling. [...] In town a small crowd of little hick kids collected whenever I set foot out of doors, they followed me down the street and I bought them candy and whirligigs and ice cream while Mr. Schultz was having receptions for their fathers and mothers under the auspices of the American Legion, or taking over the church socials, buying up all the homemade cakes and then throwing a party for everyone to come have cake and coffee. (BB 130)

Das traditionelle Rollengefüge innerhalb der Gang wird zusätzlich von innen aufgesprengt. Schuld hieran ist die Gegenwart einer Frau. Das Schicksal von Drew Preston erinnert dabei zunächst an ein traditionelles *captivity narrative*. Von ihren Peiniger in die 'Wildnis' verschleppt, stellt sie als "fine innocent blue-blood victim" (BB 121) anfänglich einen passiven Gegenpol zu Schultz dar, der, wie seine Erscheinung und sein Temperament vermuten lassen, ähnlich wie Zar in *Welcome to Hard Times* die Rolle des unzivilisierten *savage* spielt. Eine Tischszene lässt diese Gegensätze deutlich hervortreten, wobei der Dutchman und seine Gefolgsleute als 'Wilde', als "wolfish crew" (BB 123), porträtiert werden, während sich Drew Preston als Agentin der Zivilisation präsentiert (BB 123-124). Mit ihrer Parodie der rauen Tischsitten der Gang und einer anschließenden Demonstration kultivierter Manieren deutet die 'Gefangene' zugleich an, dass sie die Position des passiven Opfers klar zurückzuweisen gedenkt (BB 123-124). Tatsächlich übernimmt Drew die Funktion einer Beraterin und Mento-

rin, um Schultz für seine Auftritte als Wohltäter korrekte soziale Umgangsformen zu lehren und ihn durch einem “touch of style” (BB 134) in einen respektablen Geschäftsmann zu transformieren, während Billy, ein weiteres “project of hers” (BB 135), als wohlzogener Adoptivsohn posiert. Mit dieser ‘Zähmung’ des ‘Wilden’ leitet Mrs. Preston eine Neuverteilung der Rollen innerhalb der Gang ein, die eine Unterteilung in ‘Privilegierte’ und ‘Bedienstete’ zur Folge hat, oder wie Janice Heber es formuliert: “[S]he upsets the normal, classless relationship of the gang by splitting them into a hierarchy” (Heber: 36).

Mit seiner Dekonstruktion des *captivity narrative* hinterfragt Doctorow das traditionelle Frauenbild des Gangstergenres. Die stereotypische Dichotomie zwischen *good girls* und *bad girls* wird durch die Figur der Drew Preston durchbrochen. Während alle anderen weiblichen Charaktere entweder “mothers” oder “whores” darstellen (Heber: 35), hebt sich Drew durch ihr Unabhängigkeit und Ambivalenz, die sie von einer ‘ohnmächtigen’ Gefangenen zu einem “subversive factor” avancieren lassen (Heber: 39), in signifikanter Weise ab. Drews Ausbruch aus dem formelgerechten Muster führt dem Leser diese Clichés vor Augen und bietet zugleich den Ansatz für eine Revision.

3.4 Die Anziehungskraft des amerikanischen Westens

Die immense Verlockung, die der Westen als Projektionsfläche für individuelle Hoffnungen und Erwartungen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft stets ausgeübt hat (und noch immer ausübt), kommt vor allem in Doctorows Anti-Western *Welcome to Hard Times*, aber auch in *Ragtime* und *Loon Lake* deutlich zum Ausdruck. Für Doctorows Figuren stellt der amerikanische Westen den Inbegriff eines neuen und besseren Lebens dar. Insbesondere in *Welcome to Hard Times* erweisen sich dabei die Verheißungen des Westmythos als leere Versprechung, während in den anderen beiden Romanen die Vermittlung eines idealisierten Bildes Kaliforniens durch die visuellen Massenmedien im Vordergrund steht.

3.4.1 Vision und Wirklichkeit des Westens in *Welcome to Hard Times*

Doctorows erster Roman, der eine Gegenversion zum traditionellen Western bildet, kontrastiert den imaginativen, mythischen Westen mit den unmittelbaren Erfahrungen der Charaktere. Geleitet von verschiedenartigen, aber allesamt illusionären Vorstellungen von dieser Region, zeigen diese sich angesichts der rauen und lebensfeindlichen Natur der *badlands* des *upper Midwest* zutiefst ernüchtert. Der fast fünfzigjährige Blue⁹⁴, den als junger Mann das “fever to go West” befiel (HT 100), formuliert diese Desillusionierung stellvertretend für die anderen, wenn er sagt:

When I came West with the wagons, I was a young man with expectations of something, I don't know what, I tar-painted my name on a big rock by the Missouri trailside. But in time my expectations wore away with the weather, like my name had from that rock, and I learned it was enough to stay alive. (HT 7)

Auch Molly ist mit der Aussicht auf ein besseres Leben in den Westen gekommen. Bei ihr steht der Aspekt der persönlichen Freiheit im Vordergrund. So berichtet sie über sich: “I left New York ten years ago because I couldn't bear bein' a maid, I was too proud to say ‘Yes Mum’” (HT 16). Ezra Maple wurde dagegen von der Vision einer unberührten Natur aus seiner alten Heimat im Osten westwärts gelockt. Das versprochene Paradies offenbart sich ihm jedoch infolge seiner Begegnung mit dem an einen apokalyptischen Reiter erinnernden Bad

⁹⁴ Der treffend gewählte Name des Protagonisten lässt diesen Ernüchterungsprozess bereits erahnen.

Man from Body sowie einer erbarmungslosen Wildnis als Hölle auf Erden: “Truth is, if the drought don't get you and the blizzards don't get you, that's when some devil with liquor in his soul and a gun in his claw will ride you down and clean you out”, fasst er Blue gegenüber seine Erfahrungen zusammen (HT 29). Folgerichtig projiziert er sein ursprüngliches mythisches Bild des Westens auf seine alte Heimat zurück, wie der folgende Dialog mit Blue veranschaulicht:

- “Blue, I came West from Vermont. They have trees in that country.”
- “Is that right?”
- “Water flows from the rocks, game will nibble at your back door, and if you're half a man you can make your life without too much trouble.”
- “That's what I once heard about this country.”
- “That's what I heard too. Back in Vermont.” (HT 28)

Ironischerweise benutzt der Erzähler genau dieses Bild, um den auf der Suche nach seinen Bruder Ezra befindlichen Isaac zum Bleiben in Hard Times zu bewegen. Zu diesem Zweck relativiert er den Mythos vom Westen als Garten Eden und reduziert ihn auf den Aspekt des materiellen Erfolgs: “Well now, Mr. Maple I don't know. The water don't flow from the rocks and the game don't nibble at your back door. But the place has what they call possibilities” (HT 80).

Der extrem strenge Winter zeigt den mit der rauen Wirklichkeit der *Dakota badlands* konfrontierten Bewohnern von Hard Times die Grenzen ihrer physischen und psychischen Belastbarkeit auf. So fühlt sich Molly in der primitiven Erdhöhle, die einen äußerst unzureichenden Schutz gegen Wind und Kälte darstellt, lebendig begraben. “We're buried as sure as those people frozen in the ground out there”, stellt sie mit Hinblick auf den nahegelegenen Friedhof verzweifelt fest (HT 108). Ähnlich wie Ezra Maple sehnt sie sich nach ihrem früheren Leben zurück. Ihre Erinnerungen an New York, einem “grand place with stone houses all in rows, and cobbled streets and lamps on each corner”, die sie dem kranken Jimmy anstelle von Geschichten vorträgt, erscheinen angesichts ihrer Lebensumstände wie ein Märchen aus einer längst vergessenen Zeit (HT 96).

Als ähnlich destruktiv wirkt sich die Wildniserfahrung auf Helga, die Frau des Schweden Bergenstrohm, aus. Sie erleidet angesichts der baumlosen Steppe, die sich so von ihrer alten Heimat unterscheidet, und der Isolation von ihren Landsleuten einen schweren psychischen Zusammenbruch. Wie in Mollys Fall verwandelt sich für sie der Traum von einem besseren Leben im amerikanischen Westen in einen Albtraum. Nicht besser ergeht es Blue, der das Land “from one side of the West to the other” durchquert hat, “like a pebble rolling in the pan” (HT 29). Die fortwährende erfolglose Suche nach dem Glück hat ihn ernüchtert und ermüdet. Er beschreibt seinen Zustand als “[being] tired out with looking, looking, moving

always and wanting I don't know what" (HT 100). Da der Westen seine Erwartungen letztendlich nicht erfüllen konnte, richtet er nun seine Aufmerksamkeit auf den Akt des Sesshaftwerdens, wobei er an einem Punkt angelangt ist, an dem die Wahl des Ortes nur noch eine untergeordnete Rolle spielt. Für ihn ist es nicht länger "the site but the settling of it that mattered" (HT 100). Trotz der erlittenen Enttäuschungen erweist sich der Protagonist hierin als unverbesserlicher Optimist. Während er in der Vergangenheit seine Erwartungen auf das Land selbst gerichtet hat, beruht seine Hoffnung jetzt auf der Errichtung einer starken, erneuerten Gemeinschaft, die die harschen Lebensumstände des *upper Midwest* bewältigen kann. Dabei müssten ihn seine Erfahrungen eigentlich eines besseren belehrt haben, denn bereits vor der erstmaligen Zerstörung von Hard Times konnte von einem harmonischen, solidarischen Zusammenleben keine Rede sein. Blue begeht den Fehler, wirtschaftlichen Erfolg mit moralischer Integrität gleichzusetzen:

Once there was work, once there was money, I told myself, everything would be alright. It was the promise of a year, a settlement growing towards its perfection. (HT 174)

Ein starker Wirtschaftssektor erscheint dem Protagonisten als geeignetes Mittel, die Stadt vor künftigen Übergriffen durch Banditen wie dem Bad Man from Bodie zu schützen (HT 149-150). Ironischerweise ist es jedoch gerade die Aussicht auf einen ökonomischen Boom, der den Ort in den Untergang treibt: Das bloße Gerücht über die Erschließung einer neuen Mine und den Bau einer Straße erzeugt eine wahre 'Goldgräberstimmung', von der Leute wie Turner in die Siedlung gelockt werden "like buzzards after the smell of meat" (HT 143). Auch Blue kann sich der Verlockung eines schnellen materiellen Erfolgs nicht erwehren. So stellt er rückblickend fest:

Well you see all this was a bloom in the heart, a springing of hope, and even when I tried to tell myself it was just like the afternoon sun – so cozying on the face, like a warm hand, that a man could dream of anything and expect it – even when I pressed myself with doubts, the hope squeezed out like a nectar. (HT 131)

Um so bitterer fällt die allgemeine Ernüchterung aus, als sich das Gerücht als falsch erweist. Blue wird sich nun endgültig bewusst, dass er sein Leben lang einer Illusion erlegen ist. Die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft im Westen haben sich ebenso erschöpft wie die Erzader der Mine: "Like the West, like my life: The color dazzles us, but when it's too late we see what a fraud it is, what a poor pinched-out claim" (HT 183). Gleiches gilt auch auf die anderen Bewohner von Hard Times. Auch sie sind nur allzu bereitwillig den Verheißungen des Westmythos gefolgt. Da das populäre Bild des Westens aus den Hoffnungen und Sehnsüchten der Menschen gespeist wird, muss es sich letztendlich als Phantasie erweisen. Der

Westmythos hält sie folglich mit ihren eigenen Erwartungen zum ‘Narren’, wie der Erzähler ernüchtert konstatiert: “There is no fool like the fool in the West, why you can fool him so bad he won't even know his possibilities are dead, his hopes only ghosts” (HT 190).

3.4.2 Der *California Dream*

In *Ragtime* und *Loon Lake* bedient sich Doctorow des sogenannten *California Dream*, eines mythisch verklärten Bildes von Kalifornien.⁹⁵ Bereits durch den Mitte des neunzehnten Jahrhunderts aufgetretenen Goldrausch hatte dieses Land als sagenumworfenes *El Dorado* die Aufmerksamkeit zehntausender Amerikaner auf sich gezogen, was ihm den Beinamen *Golden State* einbrachte. Die mythische Anziehungskraft, die Kalifornien noch heute auszeichnet, basiert allerdings zu einem großen Teil auf der dort seit der zweiten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts ansässigen Filmindustrie Hollywoods. Diese entwickelte sich zu einem Mekka für diejenigen, die sich von der Kinematographie Ruhm und Reichtum versprochen. Weitaus bedeutsamer ist jedoch das Image Kaliforniens, das in den Filmstudios Hollywoods produziert wurde: “[T]he product of the studios gave Hollywood in particular and California in general a mythical quality for those in the hinterlands and overseas”, stellt Billingsley diesbezüglich fest (Billingsley: 8). Aus dem *American Dream* entwickelte sich so der *California Dream*, der mit den Inhalten des traditionellen ‘Traumes’ gefüllt wurde.

In *Ragtime* hat Doctorow ein solches Kalifornienbild bewusst inszeniert. Signifikanterweise vereinigt er in einer der letzten Szenen des Romans die drei ethnisch verschiedenartigen Familien an der Westküste der USA zu einer neuen: Durch die Heirat von Tateh und Mother, die sich des schwarzen Kindes von Coalhouse und Sarah angenommen hat, ergibt sich eine Gemeinschaft aus weißen Protestanten, Juden und Afroamerikanern, die unter der Sonne Kaliforniens, ganz im Sinne des *melting pot*, zu einer neuen Familie verschmelzen. Die Region bildet gleichzeitig den Nährboden für Tatehs sagenhaften Aufstieg vom mittellosen jüdischen Einwanderer zum erfolgreichen Filmproduzenten. Während diese Figuren ihre Vergangenheit hinter sich lassen und ein neues Leben beginnen, werden die tragischen Schicksale

⁹⁵ Obwohl Kalifornien traditionell nicht zum amerikanischen Westen gezählt wird, da es sich von seiner Besiedlungsgeschichte her von den übrigen Gebieten unterscheidet, soll dieses Land hier als ein Aspekt des Westmythos verstanden werden, da es als “last stronghold of the American Dream” (Dölfel: 126) wie keine andere Region der USA die Inhalte dieses Glaubensphänomens verkörpert.

der restlichen Familienmitglieder von dem *happy ending* des Romans im wahrsten Sinne des Wortes ‘ausgeblendet’.

Mit dem Neubeginn an der fernen Westküste scheint sich für Tateh und seine Familie die Prophezeiung des *California Dream* erfüllt zu haben. Im starken Kontrast dazu steht das Bild, das Doctorow von der Welt am entgegengesetzten Ende des Kontinents zeichnet. Trotz millionenfacher Berührungspunkte in der Metropole New York, die die erste Anlaufstelle für Immigranten aus aller Welt bildet, können die unterschiedlichen Ethnien nicht zu einem neuen, besseren Menschentyp verschmelzen, wie es der Mythos vom *melting pot* Glauben macht. Stattdessen ergibt sich – ausgehend von dem von gegenseitigen Ressentiments geprägten Nebeneinander der Angehörigen verschiedener Kulturkreise – ein “crazy quilt of humanity” (R 22). Ebenso erweist sich die Aussicht auf eine bessere Zukunft in der Neuen Welt für Millionen von Immigranten als Illusion. In der Hoffnung, den politischen Repressalien und dem Elend ihrer Heimatländer entkommen zu sein, fühlen sie sich bei ihrer Ankunft “reminded of home” (R 19). Die harte und schlecht bezahlte Arbeit in den Fabriken der Region vermag die wirtschaftliche Notlage der Einwanderer kaum zu lindern. Und wenn ihr Unmut sich schließlich in Form von Arbeitskämpfen wie dem *Lawrence Mill Strike* bemerkbar macht, dann beträgt der Lohn ihres Engagements bestenfalls “a few more pennies in wages” (R 101). Schlimmer noch ergeht es einer anderen – alteingesessenen und sichtbaren – Minderheit, den Afroamerikanern. Verglichen mit ihren Vorfahren, die unter Lincoln in die Freiheit entlassen wurden, hat sich an ihrem Status nicht viel verändert. Sie sind weitgehend aus dem öffentlichen Leben verbannt⁹⁶ und den rassistischen Vorurteilen der weißen Gesellschaft ausgesetzt, sodass selbst talentierten und ambitionierten Schwarzen wie Coalhouse Walker der soziale Aufstieg letztendlich verwehrt bleibt. Bezeichnenderweise sind es gerade europäische Einwanderer wie der irisch-stämmige Feuerwehrmann Will Conklin, die den *African Americans* ihren Anteil am nationalen Wohlstand verweigern. Allgemein kann also gesagt werden, dass, ausgehend vom übrigen Romangeschehen, das Ende von *Ragtime* als überzeichnet erscheint. Die allgemeinen Lesererwartungen werden hier geradezu übererfüllt. Doctorow suggeriert auf diese Weise, dass der *California Dream* lediglich ein illusionäres Konzept darstellt, welches für die Masse der amerikanischen Bevölkerung ein unerreichbares Ideal bleibt.

Auf der zweiten Rezeptionsebene wird zudem der Mythos vom kalifornischen Traum, der zuvor anhand der Figuren von Tateh und seiner neuen Familie aufgezeigt wurde, als Produkt von Hollywoods *dream factories* entlarvt. Hierfür verwendet Doctorow den jüdischen Filmemacher in einer Doppelperspektive. Tateh verkörpert nicht bloß einen *California Dream*,

⁹⁶ Im Roman heißt es an entsprechender Stelle: “There were no Negroes” (R 11-12).

er fasst darüber hinaus den Plan, diesen ‘Traum’ mit kinematographischen Mitteln weiter zu transportieren. So kommt ihm die Idee, seine Familienidylle filmisch umzusetzen, als er seine Kinder beim Spielen beobachtet:

One morning Tateh looked out the window of his study and saw the three children sitting on the lawn. Behind them on the sidewalk was a tricycle. They were talking and sunning themselves. His daughter, with dark hair, his tow-headed stepson and his legal responsibility, the schwarze child. He suddenly had an idea for a film. A bunch of children who were pals, white black, fat thin, rich poor, all kinds, mischievous little urchins who would have funny adventures in their own neighborhood, a society of ragamuffins, like all of us, a gang, getting into trouble and getting out again. Actually not one movie but several were made of this vision. (R 236)

Tateh benutzt einen Ausschnitt aus seiner eigenen privilegierten Lebenswelt als Vorlage für eine Reihe von Filmen, die einem Millionenpublikum ein zwangsläufig idealisiertes Bild Kaliforniens vermitteln. Für die Rezipienten wird die komplexe Lebenswirklichkeit des Landes auf eine den Inhalten des *California Dream* entsprechende Aussage hin reduziert. Kalifornien erscheint dabei als Inbegriff einer besseren Zukunft, die durch die unbeschwernte Kindheit dieser privilegierten “ragamuffins” in einer multi-ethnischen Gesellschaft symbolisiert wird.

Eine Weiterführung dieses Gedankens findet sich in *Loon Lake*. In Doctorows Amerika der Depressionsjahre greifen die Menschen stärker denn je auf die Versprechungen des *California Dream* zurück. Ihre Vision von Kalifornien entspricht dabei dem massenmedial fabrizierten Image von Hollywoods Filmemachern. Insbesondere für die unteren Gesellschaftsschichten nimmt der kalifornische Traum eine quasi-religiöse Qualität an. Er offenbart sich ihnen als mythische Verheißung eines *earthly paradise*. Bezeichnenderweise macht Joe seine erste Begegnung mit diesem imaginären Traumland während seiner Zeit unter Obdachlosen in New York:

[...] it was here I [...] learned about California. In California you could eat the oranges off the trees, along the seaside boulevards the avocados fell when they were ripe and you found them everywhere and peeled them and you ate them on the seaside boulevards. When you were sleepy you slept on the sand and when you were hot you went wading in the warm Pacific surf and the waves lit up at night off the shore with their own light. And off beyond the waves was a gambling ship. I decided to go to California. (LL 9-10)

Auch für Magda Hearn bildet Kalifornien den Inbegriff einer besseren Zukunft. Selbige erhofft sie sich signifikanterweise von einem Einstieg in das Filmgeschäft Hollywoods. Dabei stellt sie eine Verbindung zwischen dem Medium Film und seinem Produkt – der sorgfältig inszenierten, idealisierten Version der Wirklichkeit – her. Joe gegenüber präsentiert sie ihren Plan wie folgt:

“To Hollywood we are going. I have read the magazines, I understand the movie business. I sell my life story. A film of my life! Everyone will know who Magda is.

[...] And who knows [...] with your looks, my Joseph, with your body, why you cannot be movie star? And we will love each other and have great sooccess. Shall we?" (LL 150)

Tatsächlich bereitet es Joe wenig Mühe, sich sein zukünftiges Leben im *Golden State* entsprechend Magdas Anregungen vorzustellen. Geleitet wird seine Vision hierbei von seinen zahlreichen Kinobesuchen, sodass in seiner Imagination seine neue Existenz die Gestalt eines Hollywoodfilms annimmt:

I thought of a bungalow under palm trees, something made of stucco with a red tile roof. I thought of the warm sun. I imagined myself driving up to my bungalow in the palm trees, driving up in an open roadster and tooting the horn as I pulled up to the curb. (LL 276)

Die enge Verbindung zwischen einem mythisch verklärten Bild Kaliforniens und der Traumfabrik Hollywoods wird durch die kurz darauf folgende Begegnung mit einem wirklichen Filmstar noch verstärkt. So wird Joe auf seinem Weg nach Westen von einem entgegenkommenden Schnellzug aus seinen Träumen gerissen, der vorzugsweise von den Filmberühmtheiten Hollywoods benutzt wird. In der Tat setzt Sandy ihn von ihrer Vermutung in Kenntnis, eine populäre Schauspielerin erkannt zu haben, was der Stationsvorsteher indirekt bestätigt, wenn er sagt, die Züge böten die Möglichkeit "[to] get a glimse of Hollywood stars every day" (LL 276).

Joes mythische Vorstellung von Kalifornien, die seinem Leben eine Richtung verleiht und somit eine religionsähnliche Funktion ausübt, wird ironischerweise von den Anhängern einer wirklichen Religionsgemeinschaft zerstört. Ausgerechnet eine Begegnung mit den Mitgliedern einer christlichen Sekte, die sich wie er auf dem Weg nach Kalifornien befinden, lässt Joe an der Existenz dieses weltlichen Paradieses zweifeln. Diese "members of a Pentecostal church", die die Reise an den Pazifik mit dem Ziel angetreten haben, eine neue Gemeinde zu gründen, und in den "waters of His ocean" ihre Taufe erwarten (LL 277), verleihen dem *California Dream* einen religiösen Bezug und verweisen ferner auf die puritanischen Ursprünge des Westmythos als Vision eines *promised land*. Joe begegnet dieser Vorstellung mit Misstrauen, welches aus den Erfahrungen mit der christlichen Doktrin aus seiner Jugend in Paterson herrührt. Die Institution Kirche dient seiner Meinung nach dazu, den unterprivilegierten Bevölkerungsschichten ihre Lebensbedingungen nicht als Folge gesellschaftlicher Umstände, sondern als Teil eines göttlichen Plans begreiflich zu machen. Über seine Eltern berichtet er:

They clung to their miserable lives, held to their meager rituals on Sundays going to Mass with the other suckers as if some monumental plan was working out that might be personally painful to them but made Sense because God had to make Sense even if the poor dumb hollow-eyed hunkies didn't know what it was. (LL 2)

Seinen Hass auf das institutionalisierte Christentum richtet der Protagonist gegen den örtlichen Priester. Als dieser ihn beim Stehlen der kirchlichen Kollekte ertappt, tritt Joe ihn mit den Worten “you're no father of mine” in den Unterleib (LL 4). Die Wiederbegegnung mit dem Christentum in Gestalt der Anhänger der *Pentecostal church* auf dem Weg in ihr ‘gelobtes Land’ transformiert seine Zweifel an der Existenz Gottes zu einem Misstrauen an die Existenz Kaliforniens als *earthly paradise*. Kurz vor der kalifornischen Grenze, in einem Moment also, in dem sich Joe geographisch so weit wie möglich seinem Traumland angenähert hat, wird er von plötzlichen Bedenken erfasst:

At one station, a small town in the desert, I thought I smelled something different in the air, like a warmer breeze or another land. It was very late. All the pilgrims on the train were asleep. [...] I felt strange, as if coming out of shock. I felt as if I knew no one on earth. I wondered if this wasn't really the last stop, if California was like heaven, unproven. In this flatland of grit and rubble, you might sense the barest whiff of it in the air or intimation in the light of the sky – but this was as far as you got. (LL 278)

Die Gegenwart der christlichen Pilger lässt in Joe die Befürchtung aufkommen, einem Mythos erlegen zu sein. Die Existenz des *Golden State* als Inbegriff einer goldenen Zukunft erweist sich als “like heaven, unproven”. In dem Moment, in dem sein Traum in greifbare Nähe gerückt ist, wird der Protagonist von der Angst ergriffen, mit einer Wirklichkeit konfrontiert zu werden, die seine Vorstellungen und Erwartungen als Illusion entlarven würde. Er kehrt um und folgt stattdessen einer anderen, greifbareren Vision: der Usurpation von F. W. Bennett.

Das in den späten 1960er Jahren angesiedelte *The Book of Daniel* nimmt in einer kurzen Episode das Kalifornienmotiv auf, wobei weniger die mythisch verklärte Vision des Landes als vielmehr die unmittelbare Wirklichkeit im Vordergrund steht. Der Ort der Handlung, das im Süden des Pazifikstaates gelegene Orange County, evoziert hier bereits wegen seiner Namensgebung Vorstellungsbilder eines Garten Eden. In Wahrheit stellt sich die Region jedoch als eine überindustrialisierte, kontaminierte Zone heraus, welche die ursprüngliche Landschaft weitgehend zerstört und ersetzt hat. Aus einem vorbeifahrenden Auto heraus präsentiert sich die Gegend als eine Ansammlung von “oil refineries, billboards, power plants, industrial parks, furnaces, trailer parks, junkyards, storage tanks, ramps, cloverleaves, shopping centers, tract housing pennants flying” (BD 279). Daniels Verwunderung über die Diskrepanz zwischen seinen Erwartungen und der vorgefundenen Realität kommt in der folgenden Beschreibung seiner Eindrücke zum Ausdruck:

The sun warms you tans you but doesn't burn you. [...] It is a chemical sun. It shines through a grey haze. It shines through a balmy stillness of air which lacks all natural smells. And to think all this was once only orange groves. It was all together so much of itself, so completely what it was I reveled in it. I was exhilarated, I took deep breaths of the balmy air. Power lines were strung through the

sky. Sulfurous smoke rose over the flatland. Steel cities vibrated the earth. It was the country of strontium children. (BD 279)

Neben der weit fortgeschrittenen Industrialisierung zeichnet sich das Land durch eine stark ausgebildete militärische Infrastruktur aus. Sie ist Manifestation einer neuen, außenpolitischen *frontier*, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die innere Siedlungsgrenze abgelöst hat. Tatsächlich fühlt der Leser sich jedoch angesichts der folgenden Beobachtung des Erzählers an einen unmittelbaren Kriegsschauplatz erinnert:

On the Freeway we pass a convoy of army trucks. Helicopters cross the highway overhead. Gnatty jets loop in the sun high over the ocean. Electronic plants nestle in their landscaping. A highly visible military-industrial complex. Everything in the open in the wide spaces and bright light of California. (BD 279-280)

Die starke militärische Präsenz ist zugleich ein Anzeichen für eine innere *frontier*, denn der Konflikt in Vietnam hat die Nation wie kein Krieg zuvor tief gespalten. Entsprechend ruft die fortwährende Gegenwart des Militärs unter den auf dem Gelände der alternativen "new University of California at Irvine" (BD 280) versammelten Kriegsgegnern, zu denen zweifelsohne auch Daniel zählt, ein Gefühl des Unbehagens und der Bedrohung hervor, wie die folgende Szene ausdrucksvoll vermittelt:

In the great plain below the hills of the south a dark green helicopter rises and beats across the sky. It passes over the trailer, its compressions beating the white air till it's thick. The helicopter flies down the sky towards the hills to the north. There, in the great plain, it sinks to a landing. It is a marine helicopter. [...] [A]ll day and all night it rises and sets in the great plain. Nobody knows why. (BD 280)

Dem mythisch stilisierten Bild Kaliforniens als weltliches Paradies in *Ragtime* und *Loon Lake* setzt *The Book of Daniel* das Porträt einer 'entnaturalisierten', militärisch kontrollierten Sonderzone entgegen. Wendungen wie "Everyone who lives here has just arrived" (BD 279) und "Everybody here comes from somewhere else" (BD 289) verweisen jedoch zugleich auf die ungebrochene Anziehungskraft des *California Dream*. Ironischerweise führt die ungebremste Bevölkerungszuwanderung nur noch zu einer Beschleunigung der ohnehin rasanten Zersiedlung und Industrialisierung des Landes, was die Zerstörung seines ursprünglichen Charakters weiter vorantreibt.

3.5 Freiheit

Der Traum von Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten ergibt sich nicht zuletzt auch aus den geographischen Voraussetzungen des Landes. Dies gilt insbesondere für den amerikanischen Westen. Seine unendlichen Weiten wurden dabei stets mit der persönlichen Freiheit seiner Bewohner assoziiert. Die Idee eines ungebundenen, von ökonomischen Zwängen befreiten Lebens erfreute sich insbesondere im Zeitalter der Industrialisierung einer enormen Popularität, die sich in der Losung “Go west, young man” niedergeschlagen hat. Die Formulierung geht auf einen im Jahre 1836 im *New Yorker* erschienenen Leitartikel des amerikanischen Journalisten Horace Greeley zurück, der an entsprechender Stelle schreibt:

If any young man is about to commence the world, with little in his circumstances to prepossess him in favor of one section more than another, we say to him, publicly and privately, Go to the West; there your capacities are sure to be appreciated, and your industry and energy rewarded [...]. We have so much faith in this doctrine that we shall most certainly put it in practice if it shall ever become advisable to change our location. The West is the land of promise and hope: let all who are else hopeless, turn their eyes and, when able, their steps toward it. (Greeley in Freese 1991: 124)

Greeleys Gleichsetzung von *mobility* und *opportunity* spiegelt die kollektive amerikanische Vorstellung von einer direkten Verbindung zwischen räumlicher und individueller Freiheit wider. Diese Analogie hatte (und hat) deshalb insbesondere im Westen der USA ihre Gültigkeit, weil nirgendwo anders die persönlichen Freiräume größer zu sein schienen. Einmal mehr wurde diese Region so zur Projektionsfläche individueller Sehnsüchte und Wünsche. Die Verfechter des mythischen Westens übersahen dabei jedoch, dass wirtschaftliche Abhängigkeit keine geographischen Grenzen kennt. Gerade vor dem Hintergrund der Einverleibung der westlichen Regionen durch das *corporate America* wird Greeleys Formel ad absurdum geführt. Doctorow greift diesen Gedanken in seinen Romanen auf. Mobilität ist bei ihm nicht Ausdruck von persönlicher Freiheit, sondern eine direkte Folge ökonomischer Zwänge. Seine Figuren werden zumeist aus einer Notlage heraus zur Migration gezwungen, wobei sie sich letztendlich oftmals in ein erneutes wirtschaftliches Abhängigkeitsverhältnis begeben.

Anhand der Frontiersiedlung Hard Times wird dieser Zusammenhang besonders deutlich. Der Ort setzt sich mehrheitlich aus europäischen Immigranten zusammen, für die sich die Hoffnung auf ein freies und ungebundenes Leben in Amerika nicht erfüllt hat und die sich daher zur Migration in den amerikanischen Westen veranlasst sahen. Die irisch-stämmige Molly Riordan⁹⁷ etwa kündigte ihre Arbeit als Dienstmädchen in New York, da sie die damit

⁹⁷ Blue bemerkt an einer Stelle, dass Molly mit einem irischen Akzent, “the brogue”, spricht (HT 97).

verbundenen Demütigungen nicht länger ertrag. In *Hard Times* verschlimmert sich ihre Situation jedoch beträchtlich. Als einzige Erwerbsmöglichkeit bleibt ihr die Prostitution, sodass sie fortan nicht nur einer wirtschaftlichen, sondern auch einer sexuellen Ausbeutung ausgesetzt ist. Auch für Farmer wie den Russen Zar oder den Schweden Bergenstrom kann die Region die Voraussetzungen für eine eigenständige Existenz nicht bieten. Das karge Land und das trockene Klima lassen eine autarke, agrarische Lebensform nicht zu, weshalb sie in *Hard Times* wie die übrigen Bewohner im Dienstleistungssektor tätig werden und somit vollständig an die Existenz der nahe gelegenen Mine gebunden sind. Bezeichnenderweise müssen nahezu alle Waren von außerhalb in die Frontierstadt eingeführt werden. Die Postkutsche symbolisiert diesbezüglich die Abhängigkeit der Menschen von der Wirtschaft des Ostens.

Ebenso wenig wie die Einwohner der Siedlung können sich die Bergarbeiter den von den Städten des Ostens ausgehenden ökonomischen Zwängen entziehen. Es ist in diesem Zusammenhang signifikant, dass ein großes Minenunternehmen die individuellen Goldschürfer verdrängt hat. Die Tatsache, dass sich Menschen in einer so abgelegenen und trostlosen Region wie den *badlands* angesiedelt haben, zeigt ferner, dass die Entscheidung über die Wahl des Wohnortes einzig von wirtschaftlichen Faktoren abhängig ist. Eine Kontinuität dieser Entwicklung wird in *Loon Lake* ersichtlich. So hat sich auch ein halbes Jahrhundert später an der in *Welcome to Hard Times* beschriebenen Situation nichts Grundlegendes geändert. Die Träume vieler Einwanderer von Freiheit und Wohlstand in Amerika enden weiterhin in den Minen des Westens. Da ihnen die überfüllten Städte des Ostens keine Möglichkeit für einen ausreichenden Lebenserwerb bieten, sehen sich die überwiegend aus Osteuropa stammenden Immigranten⁹⁸ gezwungen, sich unter unmenschlichen und oftmals lebensgefährlichen Bedingungen in den Kohlegruben Bennetts in Colorado zu verdingen. “[They] work in a croach for ten hours hacking coal in the chilling blackness of the earth, crouching [...] in brackish water, not knowing which bite of the pick will bring the roof down”, heißt es an der entsprechenden Stelle im Roman (LL 39). Trotz der extrem harten und gesundheitsbeeinträchtigenden Arbeit leben die Bergleute und ihre Familien am Existenzminimum. Hinzu kommt die ständige Gefahr, verschüttet zu werden, wie die Schilderung eines Grubenunglücks belegt (LL 33-34). Letztendlich werden die Arbeiter ihrer kargen Existenzgrundlage beraubt und zu einer weiteren Migration gezwungen, als die *Colorado Fuel and Iron Company* sie infolge eines fehlgeschlagenen Arbeitskampfes gewaltsam aus Ludlow vertreiben lässt.⁹⁹ Ihr Schicksal erinnert an

⁹⁸ Bezeichnenderweise ist Warren Penfield während seiner Kindheit in der Bergarbeiterstadt Ludlow der einzige englischsprachige Schüler (LL 24).

⁹⁹ Doctorow verarbeitet hier die historischen Ereignisse um das sogenannte Ludlow Massacre im Jahr 1914.

das der Bergleute in *Welcome to Hard Times*, die sich aufgrund der erschöpften Erzader zu einem Ortswechsel genötigt sehen.

Der Zusammenhang zwischen räumlicher Mobilität und wirtschaftlicher Abhängigkeit kommt auch auf der Ebene der Figuren zum Ausdruck. Der fast fünfzigjährige Blue in *Welcome to Hard Times* beispielsweise hat, getrieben von der ständigen Suche nach einer Erwerbsgrundlage, sein Leben lang den Westen durchstreift und dabei sämtliche Arten von Arbeit verrichtet. So berichtet er:

[...] all my life I have been moving along. I have trailed cattle from Texas to Kansas, I have whacked bulls for Russell and Waddell, I have placer mined for myself through the Black Hills, [...] I have moved from one side of the West to the other [...]. (HT 29)

Ein Zeugnis dieser erzwungenen Ortswechsel bilden die Geisterstädte, die überall im Westen zu finden sind.¹⁰⁰ Sie sind die Symbole enttäuschter Erwartungen und Hoffnungen. Der Zensusbeamte Hayden Gillis, der mit der Registrierung neu entstandener Siedlungen betraut ist, beklagt in diesem Zusammenhang das rastlose Umherziehen seiner Landsleute, welches sich seiner Meinung nach als nachteilig für das soziale Gefüge der Gesellschaft erweist:

Nothing fixes in this damned country, people blow around at the whiff of the wind. You can't bring the law to a bunch of rocks, you can't settle the coyotes, you can't make a society out of sand. (HT 140)

Auch in *Loon Lake* unterläuft Doctorow die traditionellen Implikationen des Motives der Freiheit. Ähnlich wie Blue begibt sich auch Joe während seiner Reise durch den Westen in ökonomische Abhängigkeit. Dabei hat seine Fahrt mit Clara zunächst den Charakter einer „*American romance of the road*“ (Maloff 1980: 629), womit sich die Idee eines ungebundenen Lebens verbindet und worauf der Begriff 'Automobil' geradezu wortwörtlich verweist. Die Reise offenbart sich jedoch schnell als vergeblicher Versuch, dem 'Herrschaftsgebiet' Bennetts zu entkommen. Ihre gemeinsame Flucht führt die beiden nach Jacksontown, wo Joe anhand der dort befindlichen Automobilfabrik *Bennett Autobody Number Six* erkennen muss, dass sie sich trotz der großen räumlichen Distanz von Bennetts Landsitz noch immer in dessen Einflussbereich befinden. Das Imperium des Wirtschaftsmagnaten überzieht das Land wie ein Netz¹⁰¹, aus dem es kein Entkommen zu geben scheint.¹⁰² Entsprechend heißt es über Bennett: „For men all over the country he was, finally, a condition of their life“ (LL 285).

¹⁰⁰ Es ist an dieser Stelle erwähnenswert, dass auch das wirkliche Ludlow, Colorado, seit langer Zeit eine Geisterstadt ist.

¹⁰¹ Dieser Vergleich stammt von Nicholas Shrimpton, „New Jersey Joe: *Loon Lake* by E. L. Doctorow“, *New Statesman* (31.10. 1980) 27.

¹⁰² Das Automobilwerk in Jacksontown und die Kohlegruben in Ludlow bilden nur zwei Manifestationen von Bennetts Wirtschaftsimperium, dessen volles Ausmaß die Biographie des Großindustriellen erahnen lässt (LL 60-61).

Dieser Umstand entgeht Joe zunächst, denn er geht, als er eine Arbeit in dem Automobilwerk annimmt, von der entgegengesetzten Prämisse aus und glaubt, Bennett würde ihm und Clara auf diese Weise ihre gemeinsame Flucht nach Kalifornien finanzieren. Clara gegenüber erläutert er seine Überlegung folgendermaßen: “[...] I'm gonna work his line without his knowing and walk away from his machine with my wages in my pocket and he's going to get us to California” (LL 180). Bald durchschaut er jedoch die wahre Natur dieses Abhängigkeitsverhältnisses. Nach einigen Wochen harter Arbeit und einem Lohn, der gerade dazu ausreicht, sein eigenes und Claras Überleben zu sichern, muss der Protagonist erkennen, dass in Wahrheit er von Bennett ‘ausgetrickst’ wird:

[...] I couldn't physically feel hope in this hammering noise. [...] by the middle of the afternoon my bones were vibrating like tuning forks. And so it had me, Bennett Autobody, just were it wanted me and I was screwed to the machines [...]. (LL 189)

Bennetts uneingeschränkte Macht in Jacksontown manifestiert sich nicht bloß in den ökonomischen Zwängen, denen seine Arbeiter ausgesetzt sind, sondern auch in der Unterwanderung der örtlichen Gewerkschaft. Dabei kann er es sich sogar leisten, sich eines gefährlich gewordenen Spitzels wie Red James¹⁰³ ungestraft zu entledigen: “You don't have to buy the police chief in a company town – he's in place”, stellt Joe diesbezüglich fest (LL 250). Der einzige Weg, sich aus der Umklammerung Bennetts zu befreien, besteht paradoxerweise nur darin, den Wirtschaftsmagnaten zu usurpieren und selbst den Platz im Zentrum der Macht einzunehmen. Robert von Morgen führt dazu aus:

Es gibt in *Loon Lake* [...] nur eine Möglichkeit, der Gefangennahme durch das dichte, alles und jeden umspannende Netz des kapitalistischen Systems zu entinnen, und die besteht in dem Aufstieg zum isolierten Status der Macht [...]. (Morgen 1993: 460)

Die Beziehung zwischen Mobilität und Fremdbestimmtheit wird in *Loon Lake* zudem durch das Motiv des Automobils veranschaulicht. So bemerkt Joe zunächst den Widerspruch zwischen Bennetts Zurückgezogenheit und der Natur seiner Produkte, die eigentlich Freiheit und Beweglichkeit verheißen: “Would I purchase isolation, as this man had? [...] The man made automobile bodies, and they were for connections, cars were democracy we had been told” (LL 83). In Wirklichkeit dienen die Fahrzeuge jedoch einer anderen Art von “connection”: Sie verbinden die einzelnen Teile von Bennetts Imperium. Dessen Produktionsstätten überziehen das Land wie ein Netz, wobei sie infolge einer Aufspaltung des Produktionsprozesses eng untereinander in Beziehung stehen. *Autobody Number Six* beispielsweise erzeugt, wie es im Roman heißt, “all the trim for the Bennett plants in three states” (LL 214). Die sich

¹⁰³ Joe bemerkt an einer Stelle, dass Red James “was a real danger [...] an angry man [...] [who] knew probably as much about Crapo as he knew about the local” (LL 261).

ebenfalls im Besitz des Großindustriellen befindliche *Colorado Fuel and Iron Company* liefert dabei die für die Produktion notwendigen Rohstoffe. Den Arbeitern verleihen Bennetts Automobile die Mobilität, die notwendig ist, die in allen Landesteilen befindlichen Industriestandorte zu erreichen. Das muss auch Joe feststellen, dessen Flucht nicht zufällig genau an einem dieser ‘Verbindungspunkte’ endet. Überdies hat das Automobil für die mit der Fabrikation beschäftigten Arbeiter noch eine weitere Bedeutung: Da diese wie die Autoteile lediglich “interchangeable parts” (R 104) im Produktionsprozess darstellen und sich dabei allmählich ‘zu Tode schuften’, wird das Erzeugnis ihrer Arbeit für sie buchstäblich zum ‘Leichenwagen’. Joe spürt regelrecht, wie die Fahrzeuge, an deren Fertigung er beteiligt ist, ihm Lebensenergie entziehen, “those black cars composed bit by bit from our life [...], those precious vehicles, each one a hearse” (LL 189).

Ähnlich wie im Fall des Automobils revidiert Doctorow die allgemeine Vorstellung von der Eisenbahn als Inbegriff individueller Freiheit. *Ragtime* erweckt dabei zunächst die Assoziationen, die sich mit diesem Begriff zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts verbanden, nämlich Mobilität, Indeterminismus, und damit verbunden, die Aussicht auf eine Verbesserung der persönlichen Lebensumstände. Entsprechend proklamiert der Erzähler in Anspielung auf Tatehs Flucht aus New York und seine Suche nach einem besseren Leben: “Tracks! Tracks! It seemed to the visionaries who wrote for the popular magazines that the future lay at the end of parallel rails” (R 77). Der Straßenkünstler klammert sich an diese Vision, wenn er sich dem eng vernetzten System von “interurban street railway lines” (R 74) überlässt und bei der Wahl seiner Route auf einen glücklichen Zufall vertraut. Die Zukunft, die jene Propheten prognostizieren, erweist sich jedoch als das Zeitalter einer rasanten Industrialisierung, wobei die Schienenstränge der Vernetzung der Ballungsräume der Ostküste dienen:

There were long-distance locomotive railroads and interurban electric railroads and street railways and elevated railroads, all laying their steel stripes on the land, crisscrossing like the texture of an indefatigable civilization. (R 77)

Tatehs Fahrt endet daher nicht zufällig in der Industriestadt Lawrence, einem großen Textilstandort. Diese Episode spiegelt Joes Erfahrung wider, der in Jacksontown eine Straßenbahn betritt und, ohne es zu wollen, auf das Werksgelände von *Bennett Autobody Number Six* gelangt. Die Eisenbahn dient also, so kommt es in *Ragtime* zum Ausdruck, nicht der individuellen Mobilität, sondern vielmehr dem Transport von Arbeitskräften zwischen den einzelnen Industriestandorten. Auch verknüpft sich mit diesem Verkehrsmittel keineswegs die Aussicht einer besseren Zukunft, wie Tatehs Beispiel verdeutlicht. Die Situation, unter der er sich in Lawrence – der ‘Endstation’ seiner Fahrt – wiederfindet, stellt lediglich ein Abbild seiner Existenzumstände in New York dar, denen er entfliehen zu können glaubte:

Tateh stood in front of a loom for fifty-six hours a week. His pay was just under six dollars. The family lived in a wooden tenement on a hill. They had no heat. They occupied one room overlooking an alley in which residents customarily dumped their garbage. (R 93)

Die einzige Eisenbahn in Doctorows Romanen, die individuelle Freiheit zu verheißeln scheint, ist Bennetts *private railroad*, die auf sein Anwesen Loon Lake führt. Der Landsitz offenbart sich allerdings als ein privates, von Hunden bewachtes Paradies, zu dem nur ein exklusiver Personenkreis Zugang hat. Freiheit wird so zu einer käuflichen Ware in Gestalt einer "bought wilderness" (LL 83). Und selbst diese in Besitz genommene Wildnis, so stellt Joe fest, ist Ausdruck einer Isolation von der übrigen Welt. Dies wird ihm bewusst, als er die Motive für den Besitz des Anwesens zu ergründen versucht:

I looked back up the hill to the house and felt the imposition of an enormous will on the natural planet. Stillness and peace, not the sound of a car or a horn or even a human voice, and I felt Loon Lake in its isolation, the bought wilderness, and speculated what I would do if I had the money. Would I purchase isolation, as this man had? Was that what money was for, to put a distance of fifty thousand acres of mountain terrain between you and the boondocks of the world? (LL 82-83)

Mit einer gänzlich anderen Form von Isolation sehen sich dagegen die Bewohner von Hard Times konfrontiert. Die unendliche Wildnis der *Dakota badlands* bedeutet für sie letztendlich ein Abgeschnittensein von der restlichen Welt. Die Siedlung befindet sich inmitten einer endlosen Steppenlandschaft: "[O]n three sides – east, south, west – there is nothing but miles of flats", berichtet Blue (HT 3). Da, wie bereits dargelegt, die geographischen und klimatischen Verhältnisse eine autarke Lebensform verhindern, sind die Menschen auf die Postkutsche angewiesen, die ihre einzige Verbindung zur Außenwelt darstellt. Ihre Isolation wird ihnen insbesondere während der strengen Wintermonate bewusst, in denen die Kutsche nicht verkehrt und die nahegelegene Mine geschlossen bleibt. Die Weite des Westens, "a wilderness of snow-cruled flats between us and the rest of the world" (HT 107), wird für sie so zum Gefängnis.

3.6 Die Idee des Neubeginns

Der Traum vom Neuanfang wurde bereits von den europäischen Einwanderern mit nach Amerika gebracht. Für viele von ihnen präsentierte sich die Neue Welt als Ort, an dem sie die eigene Vergangenheit zurücklassen und ihr Augenmerk voll und ganz auf die Zukunft richten konnten. Der Prozess der Eingewöhnung gestaltete sich jedoch nicht unproblematisch, da die Migration in ein anderes kulturelles und geographisches Umfeld oftmals mit dem Verlust der eigenen Identität einherging. Orm Øverland macht in seiner Studie darauf aufmerksam, dass der Anpassungsdruck einer Amerikanisierung, denen spätere Immigranten ausgesetzt waren, in vielen Fällen zu einer “devaluation of [...] [the] own immigrant and ethnic identity” führte, was sich in einem “collective inferiority complex” ganzer Einwanderergenerationen äußerte (Øverland: 147). In der kollektiven amerikanischen Vorstellung wird dieser Aspekt jedoch vernachlässigt. Es bildete sich vielmehr der Glaube heraus, dass die Vergangenheitslosigkeit und Unschuld der jungen Nation quasi auf die Bewohner des Landes übergehen und einen neuen Menschentyp hervorbringen würde. Dieser “American Adam”, wie ihn Richard Lewis in seinem gleichnamigen Buch bezeichnet, wurde demnach gesehen als

an individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race; an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources. (Lewis: 5)

Frühe Einwanderer glichen demnach insofern “Adam before the Fall”, als sie sich von der Last ihres europäischen Erbes mit all den Makeln und Sünden der Alten Welt losgesagt hatten, und zum Urzustand der Unschuld zurückkehrten (Lewis: 5). Die räumliche Separation wurde also mit einer geistigen Loslösung gleichgesetzt. Diese Vision verfolgte nicht zuletzt auch ein ideologisches Ziel, indem sie dazu beitrug, die Eigenständigkeit der jungen Nation zu betonen und einen spezifisch amerikanischen Nationalcharakter zu formulieren. Sie blieb dennoch eine kollektive Wunschvorstellung, denn weder Sprache und Kultur, noch die individuelle Vergangenheit ließen sich in der Neuen Welt einfach abstreifen. So sind beispielsweise die europäischen Wurzeln in der amerikanischen Politik und Kultur bis heute unübersehbar. Dennoch fand der Mythos vom Neuen Adam insbesondere in der Literatur weite Verbreitung. Bereits wenige Jahre nach der Unabhängigkeit definierte Crèvecoeur im dritten Brief seiner *Letters from an American Farmer* unter dem Titel “What is an American” diesen neuen Menschentyp als

[someone] who, leaving behind him all his ancient prejudices and manners, receives new ones from the new mode of life he has embraced, the new government he obeys, and the new rank he holds. (Crèvecoeur: 561)

Emerson, Thoreau und Whitman betonen hingegen mehr den oben angesprochenen Aspekt der nationalen und individuellen Unschuld (s. Lewis: 7).¹⁰⁴

Ausgehend von der Idee des Neuanfangs in Amerika entwickelte sich unter den Bewohnern der Neuen Welt allmählich die Gewissheit, auch innerhalb des Landes jederzeit und an jedem beliebigen Ort einen Neubeginn vollziehen zu können. So wie viele Europäer Amerika als Symbol für eine verheißungsvolle Zukunft sahen, so blickten die Amerikaner auf der Suche nach einem neuen und besseren Leben zunehmend nach Westen. Im kollektiven Bewusstsein verbindet sich mit dieser Region bis heute die Vorstellung von einem Ort, an dem die Vergangenheit hinter sich gelassen und die Aufmerksamkeit ganz auf die Zukunft ausgerichtet werden kann. Diese Idee kommt auch in Frederick Jackson Turners Aufsatz über die Bedeutung der *frontier* in der amerikanischen Geschichte zum Ausdruck. Für Turner bildet die Besiedlungsgrenze des Westens – als Schnittstelle zwischen Zivilisation und Wildnis – den Geburtsort eines neuen Menschentyps, aus dem eine starke, demokratische Gesellschaft erwachsen würde. Dies scheint ihm vor allem deshalb möglich, weil an der *frontier* seiner Meinung nach die individuelle Vergangenheit abgelegt und eine neue Identität angenommen werden konnte:

[...] in spite of environment, and in spite of custom, each frontier did indeed furnish a new field of opportunity, a gate of escape from the bondage of the past; and freshness, and confidence, and scorn of older society, impatience of its restraints and its ideas, and indifference to its lessons, have accompanied the frontier. (Turner: 38)

Wie Crèvecoeur und andere Verfechter des Mythos vom amerikanischen Adam übersieht Turner, dass Identität kein temporäres Konzept darstellt, sondern vielmehr einen “Zustand der *Kontinuität* [meine Hervorhebung] des situations- und lebensgeschichtlichen Selbsterlebens” beschreibt (Hurrelmann: 169). Da die Ausprägung der individuellen Persönlichkeit das Resultat einer immerwährenden und komplexen Wechselbeziehung mit der Umgebung ist, kann Assimilation, wenn überhaupt, nur infolge eines langwierigen und oftmals schmerzhaften Prozesses erreicht werden.

Diesen Sachverhalt spiegeln die hier besprochenen Romane Doctorows wider. So wird für die Schwedin Helga Bergenstrohm der Neuanfang im amerikanischen Westen zum Albtraum. Die Region erweist sich aufgrund der ungünstigen klimatischen Bedingungen für eine agrarische Lebensform, wie sie sie von ihrer alten Heimat her kennt, als denkbar ungeeignet.

¹⁰⁴ Einen umfangreichen Überblick über die literarische Verarbeitung des Mythos bietet Lewis.

Aufgrund der Isolation von den Angehörigen ihres Kulturkreises und der Fremdheit und Lebensfeindlichkeit der nordamerikanischen Steppe erleidet sie einen schweren psychischen Zusammenbruch. Ihr Ehemann zieht daraufhin mit ihr auf der Suche nach Landsleuten durch den Westen, in der Hoffnung, Helga durch den Kontakt mit anderen Schweden ein Stück ihrer alten Identität zurückgeben und damit ihren Zustand stabilisieren zu können. Bei seiner Ankunft in Hard Times beschreibt er den Bewohnern die Situation wie folgt: “She beg me for tree yar go wit oder Svedes. Cry each night . . . But I hope rain vill come. But no rain. Now I look for Svedes, maybe her mind comes back” (HT 119).

Das Motiv der *madness* als Folge der mit einem Neubeginn verbundenen Schwierigkeiten findet sich auch in anderen Romanen Doctorows. In *The Book of Daniel* und – in leicht abgewandelter Form – in *World's Fair* kommt dieser Zusammenhang in der Figur der Großmutter des Erzählers¹⁰⁵ zum Ausdruck, welche in der Rolle der “neighborhood crazywoman” (BD 79) in Erscheinung tritt. Als jüdischer Pogromflüchtling aus dem zaristischen Russland verkörpert diese die erste Einwanderergeneration der Familie. Trotz des Umstandes, dass sie fast ihr gesamtes erwachsenes Leben in Amerika verbracht hat, bleibt *Grandma* zwischen zwei Welten gefangen: Einerseits hat sie ihre alte Heimat nie vollständig verlassen. Ihr Zimmer im Haus ihrer Kinder, “a dark den of primitive rites and practices” (WF 36), zeugt davon, dass sie noch immer in den Traditionen und Ritualen der Alten Welt verhaftet ist. Zudem spricht sie nach wie vor fast ausschließlich “in that other language” (WF 36), in der für die osteuropäischen Juden so charakteristische jiddische Sprache. Andererseits findet sie in der Neuen Welt auf ihrer Suche nach dem “paradise on earth” (BD 77) nichts als Entbehrungen, Enttäuschungen und persönliche Tragödien vor, sodass ihre neue Existenz in gewisser Hinsicht ihrem alten Leben bzw. dem ihrer Eltern ähnelt. Daniel stellt sich die entsprechende Klage seiner Großmutter wie folgt vor:

[...] in this country, fifteen years, twenty, my old man and me, I recognized us one day cleaning ourselves for the Sabbath: we are my mother and father, and life, terrible life, has nailed us to the ground. (BD 77)

Analog dazu sieht ihr Enkel Edgar in *World's Fair* in ihrer Verrücktheit, die sich zumeist in unkontrollierten, irrationalen Wutausbrüchen äußert, “the [...] harsh bitter rage of an exile from the shtetl, a backfired life full of fume and sparks” (WF 37). Eine wirkliche Verbesserung der Lebensumstände, so müssen sich Immigranten wie *Grandma* in Doctorows Romanen oftmals eingestehen, ist erst für die kommende Generation in Sicht: “[T]heir dreams

¹⁰⁵ Es handelt sich bei diesem Charakter in den beiden Romanen im Prinzip um ein und dieselbe Person.

are for their children”, lautet die entsprechende, ernüchternde und korrigierte Prognose (BD 78).

Die Gestalt der “neighborhood crazywoman” (BD 79) bildet auch einen Bestandteil des Figurenensembles in *Billy Bathgate*. Es handelt sich hierbei um die Mutter des Erzählers Billy, die irisch-stämmige Mary Behan. Marys Hoffnung auf ein neues und besseres Leben in Amerika bleibt unerfüllt. Nach einer fehlgeschlagenen Beziehung mit Billys jüdischem Vater, der die Familie verlassen hat, verfällt sie in eine Art Dämmerzustand, der durch die von ihr regelmäßig entzündeten Kerzen noch verstärkt wird. Abgesehen von ihrer Arbeit in einer Wäscherei, aus deren Erlös sie ein karges Dasein mit Billy fristet, fehlt ihr jeder Bezugspunkt zu der Welt um sie herum. Zugleich ist sie von ihrem früheren Leben in Europa völlig abgeschnitten. Der räumlichen Migration folgt ein inneres Exil, ein Rückzug in eine eigene innere Welt, der eine Reaktion auf ihre unerträgliche Existenz darstellt. Die gescheiterte Ehe zweier Angehöriger verschiedener Kulturkreise verweist ferner indirekt darauf, dass es sich bei der Vision des *melting pot*, nach der die verschiedenen Ethnien in Amerika ohne weiteres zu einer neuen, homogenen ‘Superethnie’ verschmelzen, um ein problematisches Konzept handelt, ohne dieses Thema weiter zu konkretisieren.

Raum für eine weitergehende Untersuchung bietet *Ragtime*, worin Doctorow die Idee von Amerika als Schmelztiegel verschiedener Ethnien und Kulturen, die infolge ihres Aufeinandertreffens in der Neuen Welt eine neue und gemeinsame ethnische Identität entwickeln, deutlich verwirft. Der Roman schildert, wie sich Einwanderer im New York des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts einer Assimilation verweigern. Zwar werden diese nach der Inspektion durch die Einwanderungsbehörde von den Mietshäusern der Stadt ‘absorbiert’ (R 19), die Wohnviertel der Immigranten bleiben jedoch ethnisch klar getrennt. Der Journalist Jacob Riis stellt diese Separation graphisch dar:

Riis made color maps of Manhattan's ethnic populations. Dull gray was for Jews – their favorite color, he said. Red was for the swarthy Italian. Blue for the thrifty German. Black for the African. Green for the Irishman. And yellow for the cat-clean Chinaman [...]. Add dashes of color for Finns, Arabs, Greeks, and so on, and you have a crazy quilt, Riis cried, a crazy quilt of humanity! (R 21-22)

Diese (im übrigen authentische) Passage, die der Vision des *melting pot* das wirklichkeitsnähere Konzept des ‘Flickenteppichs’ entgegenstellt, veranschaulicht, dass ein Großteil der Einwanderer die kulturelle Entwurzelung durch die Wahl der neuen Umgebung zu kompensieren versuchte, also gar keinen Bruch mit der eigenen Tradition anstrebte.¹⁰⁶ Daran ändert

¹⁰⁶ Diese Auffassung deckt sich mit den Ergebnissen der Studie von Nathan Glazer und Daniel P. Moynihan, “The Myth of the Melting Pot”, welche anhand einer Untersuchung der Situation in der Stadt New York in den 1960er Jahren die Idee des *melting pot* entschieden zurückweist. Nathan Glazer und Daniel P. Moynihan, “The

auch die auf glücklichen Zufällen basierende Verschmelzung der verbleibenden Mitglieder der drei im Roman porträtierten Familien mit jeweils protestantisch-angelsächsischer, afro-amerikanischer und osteuropäisch-jüdischer Herkunft nichts. Vor dem Hintergrund der beschriebenen Tendenzen der Abgrenzung und den gelegentlich auftretenden Spannungen unter den Angehörigen verschiedener Kulturkreise wirkt die Entstehung dieser multi-ethnischen Familie allzu konstruiert und kann daher als ironischer Kommentar zur Idee des *melting pot* verstanden werden.

Doctorows Skepsis gegenüber dem Mythos vom amerikanischen Adam kommt in den obengenannten Beispielen klar zum Ausdruck. Er begreift Identität nicht als räumlich bedingtes Konzept, sondern vielmehr als soziales und historisches Konstrukt. Daher verwirft er die Annahme, eine kulturelle und gesellschaftliche Entwurzelung könne ohne weiteres überwunden werden und überdies noch förderlich für einen Neubeginn sein. Doctorow geht sogar noch einen Schritt weiter: So wenig, wie die eigene Identität einfach durch eine neue ersetzt werden kann, so wenig besteht für ihn die Möglichkeit, die eigene Vergangenheit durch einen Neuanfang auszublenden. Die individuelle Vorgeschichte seiner Figuren erweist sich daher häufig als Last, die von ihnen als eine von Generation zu Generation weitergegebene Schuld wahrgenommen wird und somit ihr Denken und Handeln entscheidend bestimmt. Insbesondere anhand der Entwicklung der Charaktere in *Welcome to Hard Times*, *The Book of Daniel* und *Loon Lake* hat Doctorow diesen Zusammenhang eindrucksvoll dargelegt.

3.6.1 “We take on all the burden”: Vergangenheit als Schuld in *Welcome to Hard Times*

Die Geisterstädte in *Welcome to Hard Times* stellen nicht bloß den Inbegriff einer verhinderten Sesshaftigkeit, sondern zugleich Symbole eines gescheiterten Neubeginns dar. “Always the ghost city is one with name full of promise”, bemerkt Zar diesbezüglich (HT 65). Die Bewohner von Hard Times können diese drohende Gefahr jedoch auch nicht durch eine realitätsbezogenere Namensgebung ihrer Siedlung abwenden. Letztendlich ereilt den Ort das gleiche Schicksal. Die Ursachen dafür liegen in der Natur von Hard Times begründet: “[W]e were finished before we ever got started, our end was in our beginning”, stellt Blue im Hinblick auf den fehlgeschlagenen Neuanfang rückblickend fest (HT 184). Bereits die Wiedererrichtung

der zerstörten Stadt quasi auf den Gräbern der früheren Bewohner symbolisiert die Last der Vergangenheit. Diesen Zusammenhang erkennt Blue. Mehr noch, der Friedhof bildet für ihn die Grundlage für eine Neugründung: “We got a cemetery. That's the beginnings of a town anyway” (HT 28). Der Neubeginn basiert jedoch nicht auf einem Bruch mit der Vergangenheit, sondern knüpft nahtlos an das Konzept der alten Siedlung an. Wiederum handelt es sich bei der Stadt um eine willkürliche Ansammlung von Menschen, die sich, auf ihrer Suche nach schnellem materiellem Erfolg, auf den Verkauf von Waren und Dienstleistungen an die Minenarbeiter spezialisiert haben. Die Mine bildet, so gesteht Blue bereits im Hinblick auf das ursprüngliche Hard Times, “an excuse for the town, although not a good one” (HT 4). Erst als die wiedererrichtete Stadt von einer erneuten Zerstörung bedroht ist, wird er sich der Parallele bewusst. Schließlich besiegelt das egoistische Profitstreben der Unternehmer, das jedes solidarische Handeln bereits im Keim erstickt, den erneuten Untergang von Hard Times. Die Siedlung hatte folgerichtig von Anfang an, so Blue, “no earthly reason for being there, it made no sense to exist. People naturally come together but is that enough?” (HT 192).

Das Engagement des Protagonisten für den Wiederaufbau der Stadt wird von seiner Zuversicht begleitet, dass die Ansiedlung von Menschen ihn die traumatische Begegnung mit Clay Turner vergessen lassen und eine derartige Katastrophe zukünftig verhindern kann. Dabei ist ihm jeder Neuankömmling recht, wenn er sagt: “I would welcome an outlaw if he rode in. I felt anyone new helped bury the past” (HT 123). An dieser Stelle deutet sich Blues Unvermögen an, seine Vergangenheit aufzuarbeiten, denn bezeichnenderweise bestand sein Fehler und der der anderen Männer genau darin, einen solchen *outlaw*, nämlich, den Bad Man from Bodie, in der Stadt willkommen heißen zu haben. So muss er sich und den anderen vorwerfen, nicht gegen Turner eingeschritten zu sein, als dieser begann, die Einwohner zu terrorisieren. Seine Feigheit ging dabei soweit, sich von dem Banditen zu einem Whiskey einladen zu lassen und anschließend dessen Gewaltexzessen tatenlos zuzusehen.

Sowenig wie die ursprünglichen Bewohner von Hard Times stellen die neuen Siedler Garanten für eine starke und solidarische Gemeinschaft dar. Sie stoßen entweder zufällig auf den Ort oder werden von der Aussicht auf schnellen finanziellen Profit angelockt. Anders als in den Romanen Coopers, in denen die Pioniergemeinschaft stets als Träger einer neuen und besseren Zivilisation erscheint, erweist sich die Frontiersiedlung Hard Times nicht bloß als Mikrokosmos der kapitalistischen amerikanischen Gesellschaft, sondern überdies als Brutstätte von *outlaws à la Turner*.

Da die Stadt bereits auf falschen Prämissen errichtet worden ist, können die Narben der Vergangenheit nicht verheilen. So kann auch die Häuserkulisse, welche die Zeugnisse der

Zerstörung verdeckt, die Ereignisse nicht ungeschehen machen: “You could step out the door and the scar of the old town was blocked from your sight, but the scar was still there” (HT 149). Die Narben der Vergangenheit manifestieren sich für Blue auch in Gestalt der Brandverletzungen auf Mollys Rücken. Diese verweisen zugleich auf die tiefen seelischen Wunden, die sie und die anderen Überlebenden von Turners grausamer Zerstörungssorgie davongetragen haben. Die ehemalige Prostituierte ist dabei am stärksten von den zurückliegenden Ereignissen traumatisiert, da sie der Brutalität des Bad Man direkt ausgesetzt war. Auch Jimmy zeigt sich von der Katastrophe, bei der er die Ermordung seines Vaters mit ansehen musste, tief verstört. Blue wird hingegen von schweren Schuldgefühlen gegenüber Molly geplagt. In ihrer Feigheit hatten er und die anderen Männer des Ortes die Frau mit der Tötung Turners betraut und sie anschließend, als der Plan misslang, Turner schutzlos überlassen. Das Bewusstsein seines moralischen Versagens hat Blue zum Bleiben in der zerstörten Siedlung bewegt, wo er sich der schwerverwundeten Molly und des verwaisten Jimmys annimmt. Das gesamte Ausmaß der Katastrophe, die sich tief in das Gedächtnis des Protagonisten gebrannt hat, kommt in der folgenden Passage zum Ausdruck:

I sat down myself to draw a breath. But Bear built up a small pit fire and by its light, Molly – turning her head in pain – strangled a wail in her throat and locked my eyes in a terrible green gaze. A moment later she was crying again and the boy was crying too and the night breeze started to moan through the shanty boards like an awful chorus of ghosts, and with all that misery in such small place I thought for one second to get up and get out of there and ride away fast. But I could no more do than Fee and Flo and the others could get up from their graves – the Bad Man had fixed us all in the spot and he had fixed me by leaving me alive. (HT 30)

Blue muss letztendlich erkennen, dass er die Schuld, die er auf sich geladen hat, nie wieder begleichen kann. Molly lässt ihn das nur zu deutlich spüren: “[W]henever I looked at her I was looking at rebuke”, beschreibt er die Situation an einer Stelle (HT 71), und kurz darauf fügt er hinzu: “It was no pain I felt but a steady ache, like some hand was gently squeezing my heart. It never left me” (HT 72). Dennoch überwiegt anfänglich seine Hoffnung, noch einmal von vorn beginnen und somit einen Schlussstrich unter die Geschehnisse ziehen zu können. So wie er glaubt, die Vergangenheit, die sich ihm in Gestalt der Trümmer der verwüsteten Stadt präsentiert, ließe sich durch die Errichtung einer Häuserkulisse ausblenden, meint er, seine neue Rolle als Familienoberhaupt und Fürsorger für Molly und Jimmy könne sein eigenes Versagen kompensieren und somit ungeschehen machen. Anstatt sich den Fehlern der Vergangenheit zu stellen und aus ihnen die notwendigen Konsequenzen zu ziehen, ist der Protagonist beständig bemüht, Molly, in deren Narben er seine Schuld verkörpert sieht, zu besänftigen. Folglich muss er hilflos zusehen, wie ihr Trauma in einen unbändigen, gegen ihn gerichteten Hass umschlägt. Hierbei begeht er einen weiteren schwerwiegenden Fehler: Da er

es versäumt, Jimmy vom Ort des erlebten Grauens fortzuschaffen und ihn stattdessen Mollys Obhut überlässt, übertragen sich unweigerlich ihre gegenüber Blue gehegte Feindseligkeit und Verachtung auf den Jungen. Daher muss der Protagonist in der Rolle eines Ersatzvaters für Jimmy unweigerlich scheitern. Schlimmer noch, Blues Versagen manifestiert sich schließlich in der Gestalt eines weiteren "Bad Man", zu dem sich der Junge am Ende des Romans entwickelt. Diese Wandlung resultiert nicht zuletzt aus seinen Schuldgefühlen gegenüber Molly, die ihn zu weitgehenden Zugeständnissen zwingen, sodass er letztendlich sogar ein Verbot jeder Einmischung in die Erziehung des Kindes in Kauf nimmt. Entsprechend muss Blue tatenlos zusehen, wie Jimmy von seiner Ersatzmutter auf Turner 'abgerichtet' wird, denn Mollys Trauma erweist sich als so schwerwiegend, dass ihr verbleibender Lebenssinn einzig und allein darin besteht, Rache an ihrem Peiniger zu üben: "She was training him for the Bad Man, she was breaking him into a proper mount for her own ride to Hell" (HT 160). Mollys Beziehung zu Turner lässt sich als eine Art 'Hassehe' verstehen. So heißt es an einer Stelle: "She'd been waiting for him, a proper faithful wife" (HT 197). Der Junge stellt dabei gewissermaßen für seine Adoptivmutter das Ergebnis dieser Verbindung dar. Bezeichnenderweise umschlingt der Arm des Bad Man seine 'Braut' in dem Moment, als Jimmy mit einem Gewehr auf die beiden feuert. Nach dem Mord an seinen 'Eltern' in Gestalt eines Schusses – "booming of birth" (HT 209) – reitet der Junge davon, "another Bad Man from Bodie, who used to be Fee's boy" (HT 211).

Die Entwicklung Jimmys veranschaulicht auf drastische Weise, wie die Last der Vergangenheit in Gestalt einer an nachfolgende Generationen weitergegebenen Schuld einen Neuanfang unmöglich macht. Die Unfähigkeit seiner Adoptiveltern, die Konsequenzen ihrer früheren Handlungen zu bewältigen, hinterlassen bei dem Jungen tiefe Spuren. Sowohl Blues Schuldgefühle als auch Mollys Hass brennen sich unweigerlich in sein Bewusstsein ein und münden schließlich in einem weiteren Gewaltausbruch. Blues Einsicht, dass auch ein Neubeginn keine Flucht vor der eigenen Vergangenheit ermöglicht, da alle Menschen naturgemäß von ihrem familiären und sozialen Umfeld geprägt sind, trifft insofern vor allem auf Jimmy zu: "Your father's doing is in you, like his father's was in him, and we can never start new, we take on all the burdens [...]" (HT 184).

3.6.2 “Locked into [...] family truths”: Vom schwierigen Umgang mit der Last der Vergangenheit in *The Book of Daniel*

In *The Book of Daniel* hat Doctorow das Motiv der generativ vererbten Schuld aufgenommen und zu einem (wenn nicht *dem*) zentralen Motiv des Romans entwickelt. Im Mittelpunkt steht der Erzähler und Protagonist Daniel Isaacson, der von dem Schicksal seiner Eltern, von ihrer Verurteilung und Hinrichtung als mutmaßliche Landesverräter, geprägt und gebrandmarkt ist. Der Verlust beider Elternteile stellt für den zum Zeitpunkt der Exekution noch im Schulalter befindlichen Daniel ein überaus schmerzhaftes und traumatisches Ereignis dar, welches ihn nicht zuletzt eines Teiles seiner Identität beraubt. Nach einer Periode der unmittelbaren Entwurzelung, die von der Unterbringung in verschiedenen Pflegefamilien und staatlichen Institutionen geprägt ist, wird der Erzähler schließlich zusammen mit seiner jüngeren Schwester Susan von den Lewins, einem kinderlosen Ehepaar, adoptiert. Für die Geschwister kommt die Änderung von Familiennamen, Wohnort und sozialem Umfeld zunächst dem Erwerb einer neuen Identität gleich. Der Neubeginn in einem Bostoner Vorort bei den der Mittelklasse zugehörigen Lewins erweist sich für die Kinder zweier überzeugter Kommunisten aus der New Yorker Bronx jedoch als “counterrevolutionary illusion” (BD 75).

Daniel und Susan lassen sich von ihrer äußerlich so verschiedenen, neuen und komfortablen Existenz in Sicherheit von den ‘Geistern’ der Vergangenheit wiegen. Dabei vermeiden sie sorgfältig jeden Versuch der Aufarbeitung jener schicksalhaften Ereignisse, sodass ihre gemeinsamen Erinnerungen an jene Zeit ausgeblendet, “unspoken between them” (BD 75), bleiben. Der Erzähler beschreibt diese Situation wie folgt:

It seemed so easy to break free because it was what the world wanted of you. The world wanted you to forget who you had been and what had happened to you. The world did not want to visit the sins of the fathers. If, in their proud, snotty, tormented adolescence he and his sister tacitly came to the conclusion that Paul and Rochelle Isaacson were not worth their loyalty, there was, however, nothing they could do to squander it. The decision was out of their hands. Whatever they did, whatever view they took, it was merely historical process operating. And even faithlessness in their hearts, real genuine bitter-brewed carelessness of spirit, could not dissolve that. Under one guise or another they were still the Isaacson kids. “You poor kids,” all the comrades used to say. They were like figures in a myth who suffer the same fate no matter what version is told; who remain in eternal relationship no matter how their names are spelled. (BD 75)

Die Unentrinnbarkeit vor dem schwerwiegenden Erbe der Isaacsons manifestiert sich unter anderem in äußerlich harmlosen Bemerkungen und Gesten der Geschwister, die sich den Le-

wins jedoch als “ghosts in the lives of their children” (BD 87), als unheilvolle Echos aus einem früheren Leben darstellen, die das Ausmaß des erlittenen Traumas erahnen lassen:

These ghosts were not strange sounds in the attic, nor were they mists who moaned in the midnight garden. These ghosts were slips of the tongue. They were the brutal meanings in innocent remarks. They were the necessity to remain sensitive to your own words and gestures. These ghosts clung to the roof of your mouth, they hovered in your brain like fear, they resided in your muscles like nerves. (BD 87)

Der Erzähler beklagt in diesem Zusammenhang retrospektiv die versäumte Gelegenheit einer Vergangenheitsaufarbeitung, wenn er sagt: “We should have talked, we should always have talked” (BD 76).

Susans Selbstmordversuch markiert für den inzwischen erwachsenen Daniel den Moment, wo er sich einer Aufbereitung der Geschichte seiner Familie nicht länger verschließen kann. Die gesuchte Nähe zu seiner Schwester setzt dabei wichtige Impulse frei, indem sie den “old cloying sense of family” in sein Bewusstsein zurückruft, “their thing, this orphan state, [...] that [...] obliterated everything else and separated them from anyone else” (BD 19). Die enge Verbindung zwischen den Geschwistern wird neben den gemeinsamen Erinnerungen und Erfahrungen durch das von beiden als Last empfundene politische Erbe der Eltern geprägt.¹⁰⁷ So hat beispielsweise Paul von seinem Sohn während eines Gefängnisbesuches das Versprechen einer aktiven Beteiligung an einer politischen Kampagne zur Rehabilitation des Paares abverlangt (BD 266). Entsprechend werden die Kinder von Isaacson-Sympathisanten, insbesondere von denjenigen, die sich von der Affäre einen öffentlichkeitswirksamen Nutzen für die kommunistische Bewegung erhoffen, während ihrer öffentlichen Auftritte als Erlösergestalten präsentiert, wobei die kindliche Unschuld der Geschwister die argumentierte Unschuld der Eltern implizieren soll. Daniel und Susan nehmen dabei, ganz wie ihr Vater und ihre Mutter, eine öffentliche, symbolische Identität an¹⁰⁸ (ausführlich dazu unter III., Kap. 2.3.1, S. 63-65 und Kap. 2.3.2, S. 91-93).

¹⁰⁷ Da Daniel als älteres der beiden Kinder nach der Inhaftierung und Hinrichtung der Eltern eine besondere Verantwortung zufällt, bekommt er diese Last stärker zu spüren, was seine spätere kritische Distanz zum politischen Erbe der Isaacsons erklärt, die im Gegensatz zu der Haltung seiner Schwester steht.

¹⁰⁸ Die Konfrontation mit dem politischen Erbe der Eltern wird insbesondere in zwei Szenen anschaulich: Die erste Episode (BD 27-33) beschreibt eine Sympathiekundgebung für die Isaacsons, an der der etwa 12-jährige Daniel und seine fünf Jahre jüngere Schwester teilnehmen. Die beiden verängstigten Kinder werden dabei über die Köpfe einer grölenden Menschenmenge auf die Bühne gereicht und dort dem Publikum wie Trophäen präsentiert. Äußerlich betrachtet stellen die Geschwister bloße Zutaten einer PR-Kampagne dar, deren Zweck darin liegt, Paul und Rochelle Isaacson zu politischen Märtyrern zu stilisieren. Bezeichnenderweise kann der kleine Daniel das öffentliche Bild seiner Eltern nicht mit den vertrauten Persönlichkeiten in Einklang bringen, die sein Vater und seine Mutter für ihn verkörpern. Die auf den Plakaten abgebildeten Gesichter repräsentieren für ihn Gestalten, “who dwelt in a realm so mysteriously symbolic that it defied his understanding” (BD 32). Die zweite Szene beschreibt den kurzen Aufenthalt des Geschwisterpaares bei der Pflegefamilie Fischer. Das Ehepaar, welches Teil der Bewegung ist, die sich durch das Martyrium der Isaacsons zu profilieren versucht, setzt die Kinder gezielt als Waffen im ideologischen Kampf der Linken ein. Der Märtyrerstatus der Eltern wird von den Fischers

Die ihm auferlegte Rolle des Erlösers endet für Daniel auch mit dem Tod seiner Eltern nicht. So deutet Rochelle ihre und Paul Hinrichtung als Initiationsritual für den Jungen, wenn sie kurz vor ihrem Tod sagt: “Let our death be his bar mitzvah” (BD 73, 314). Mit dieser Forderung verbindet sich die Hoffnung, dass Daniel seinen Vater und seine Mutter von dem ihnen zugefügten Unrecht rehabilitiert. In einen imaginären Dialog mit seiner toten Großmutter, die an dieser Stelle in ihm das Potential erkennt, das Ansehen der Familie wiederherzustellen¹⁰⁹, wird dem Erzähler bewusst, dass es sich bei der Weitergabe der Last der Vergangenheit an die kommende Generation um eine Familientradition handelt. Dieses “placing of the burden” (BD 83) lässt sich über zwei Generationen zurückverfolgen. Im Mittelpunkt steht dabei der mit einer hohen persönlichen Leidensbereitschaft verbundene Traum einer besseren Zukunft sowie die jüdische Identität der Familie. Daniels Großmutter wird von antisemitischen Pogromen und der Hoffnung auf eine Verbesserung der Lebensumstände aus dem zaristischen Russland nach Amerika getrieben, wo sie sich einem von Armut und Entbehrungen geprägten Existenzkampf gegenüberstellt. Die von *Grandma* gehegte, dem religiösen Judentum entnommene Vision eines “paradise on earth [...], [...] habitable in reason and peace and humanity” (BD 77), greift ihre Tochter Rochelle auf und deutet sie gemäß der marxistischen Doktrin um.¹¹⁰ Im geistigen Klima der McCarthy-Ära erweist sich die Kombination aus jüdischer Herkunft und kommunistischer Überzeugung als fatal. Die Strafverfolgung und Hinrichtung der Isaacsons erscheint daher als zwangsläufige Folge, da sie das staatlich vorgegebene Täterprofil auf geradezu perfekte Weise auszufüllen vermochten.¹¹¹ Während Susan bereitwillig das politische Erbe der Eltern antritt, welches sich als unheilvolle und unerträgliche Last erweist, an der sie letztendlich zerbricht, kontempliert Daniel das mit seiner Herkunft verbundene Stigma. Als Sohn verurteilter und hingerichteter Landesverräter steht er unter der kritischen Beobachtung der staatlichen Behörden, die ihn als “nonperson” (Karl: 263) behandeln und vom öffentlichen und politischen Leben fernhalten, womit ihm seine demokratischen Grundrechte verwehrt bleiben:

[...] the government checks me out once or twice a year. [...] I live in constant and degrading relationship to the society that has destroyed my mother and father. I will never be drafted. If I left school today my classification would still be 2-A, which covers any situation not in the national interest. [...] I could burn my draft card on the

bewusst auf Daniel und Susan ausgedehnt, die ihrerseits von Besuchern wie Gottheiten “appraised” werden: “*Is that them? Those poor kids*” (BD 310).

¹⁰⁹ Die Worte der Großmutter lauten wie folgt: “[...] I recognized in you the strength and innocence that will reclaim us all from defeat. That will exonerate our having lived and justify our suffering” (BD 83).

¹¹⁰ Im Roman heißt es dazu: “Her politics was like Grandma's religion – some purchase on the future against the terrible life of the present. [...] It was something whose promise was so strong that you endured much for it. [...] The coming of socialism would sanctify those who had suffered” (BD 52).

¹¹¹ Zu Andeutungen im Roman zur engen Beziehung zwischen Antikommunismus und Antisemitismus unter McCarthy s. BD 135 und BD 145.

steps of the Pentagon and nothing would happen. Nothing I do will result in anything but an additional entry in my file. [...] I am deprived of the chance of resisting my government. (BD 84)

Wenn Daniel der in Susans geheimnisvoller Abschiedsbotschaft¹¹² geäußerten Vermutung einer umfassenden Verschwörung gegen die Isaacsons nachgeht, drohen seine Nachforschungen stellenweise zu einer paranoiden Obsession zu geraten (s. III., Kap 2.3.2, S. 94-96). Doch während seine diesbezüglichen Ermittlungen und Erkenntnisse, wie er selber erkennt, einen Irrweg darstellen, verfolgt der Erzähler weitere, wirksamere Strategien einer (im großen und ganzen erfolgreichen) Vergangenheitsaufarbeitung. Seine Erkundung der Geschichte der amerikanischen Linken enthüllt deren – trotz hoher individueller Opferbereitschaft – relative historische Wirkungslosigkeit, die im starken Kontrast zu dem staatlicherseits entworfenen Bedrohungsszenarium und den unverhältnismäßig harten Sanktionen steht. Dabei gelingt es Daniel, die Entwicklung seiner Eltern in den politischen und historischen Kontext einzuordnen und ihr Schicksal als Folge einer Eskalation eines von beiden Seiten angeheizten ideologischen Konfliktes zu begreifen. Eine zusätzliche Tragik gewinnt der Fall durch die Erkenntnis, dass die Isaacsons infolge ihrer ideologischen Verblendung nicht unwesentlich zu ihrer eigenen Zerstörung beigetragen haben. Eine auf seinen Erinnerungen basierende, schonungslose Rekonstruktion des Alltagslebens seiner Eltern ermöglicht es ihm analog dazu, die – abhängig vom politischen Standpunkt zu Landesverrätern oder politischen Märtyrern stilisierten – ‘öffentlichen’ Isaacsons zu entmythisieren und ihnen ihre menschliche Würde zurückzugeben. Daniels Vorgehensweise unterscheidet sich hier grundlegend von der Reaktion seiner Schwester, die die kommunistische Doktrin der Eltern unreflektiert übernimmt und aufgrund der Zurückweisung des politischen Erbes der Isaacsons durch die *New Left* und durch ihren Bruder den vollständigen und schließlich fatalen Rückzug in ihr inneres Selbst antritt. Ihr Tod ist letztendlich die Konsequenz einer, wie der Erzähler es formuliert, “failure of analysis” (BD 317).

Der Prozess der Vergangenheitsaufbereitung, den der Leser anhand des vorliegenden Textes unmittelbar nachvollziehen kann, gestaltet sich für Daniel indes schmerzhaft und langwierig.¹¹³ Sein Manuskript offenbart dabei seinen Gemütszustand, der – oftmals verbor-

¹¹² Die Botschaft lautet: “They’re still fucking us [...]. Goodbye Daniel. You get the picture” (BD 19, s. auch BD 169).

¹¹³ Das lässt bereits der Beginn des Romans erahnen, wo der Erzähler sich anfangs in der dritten Person als Daniel Lewin vorstellt und nur widerstrebend und zögerlich seine wahre Identität preisgibt. Dies geschieht zunächst mittels im Text verstreuter Hinweise wie den Verweis auf seinen und Susans “orphan state” (BD 19) und der Bemerkung, dass seinem Vater Robert bezüglich seiner Kinder die “assurance of his own genes” (BD 24) versagt bleibt. Seine wirkliche Herkunft legt Daniel erst mit der Einführung der Kindheitsebene offen (BD 27-33), wobei er den inzwischen von einer Vorahnung erfüllten Leser im Anschluss an die Szene auf aggressive Weise konfrontiert (BD 33).

gen hinter einer Maske aus Ironie und Sarkasmus – zwischen Trauer, Schmerz und Wut schwankt. Aus den schonungslos offenen Beschreibungen seiner sadistischen Quälereien, denen seine Ehefrau und sein kleiner Sohn ausgesetzt sind, geht jedoch auch hervor, dass dieselben traumatischen Umstände, die seine Eltern und seine Schwester zu Opfern werden ließen, in Daniels Fall eine Entwicklung zum Peiniger, zum “victimizer” (Estrin: 581) bewirkt haben. Ähnlich wie Jimmy in *Welcome to Hard Times* läuft der Protagonist hier Gefahr, sich aufgrund der in seiner Kindheit erlittenen seelischen Wunden in einen “Bad Man” zu verwandeln. Sein Verhalten lässt sich als “bizarre revenge” (Estrin: 583) erklären, als Versuch, die im Zusammenhang mit dem Schicksal seiner Eltern erlittene Grausamkeit und Hilflosigkeit zu kompensieren. “Daniel thrives on the cruelty which initially defeated him”, bemerkt Barbara Estrin diesbezüglich (Estrin: 583).

In Linda Mindish, der Tochter des ehemaligen Familienfreundes und späteren Kronzeugen der Anklage im Prozess gegen die Isaacsons, findet der Erzähler eine unerwartete Komplizin. Trotz aller offenkundigen Gegensätze, angefangen von Lindas Zugehörigkeit zur konservativen Mittelschicht bis hin zur unrühmlichen Rolle ihres Vaters in der Isaacson-Affäre, verbindet die zwei Charaktere eine Reihe von Gemeinsamkeiten: Zunächst einmal handelt es sich bei beiden um ‘gebrannte Kinder’, “children of trials” (BD 291), auf denen die Schande ihrer als Verbrecher verurteilten und des Verrats bezichtigten Väter lastet. “[N]either you or I was responsible for anything that happened. But we've borne the brunt” (BD 290), formuliert Linda diesen Zusammenhang. Daher verlangten die Umstände von ihnen eine Änderung von Familienname und Wohnort, was der Annahme einer neuen Identität nahekommt. Für die Mindishs erwies sich der Neubeginn in einer anonymen Vorstadtgegend in Kalifornien als totaler Bruch mit der Vergangenheit. Der Aufbau einer neuen, bürgerlichen Existenz vollzog sich auf Kosten ihrer kommunistischen Ideale, wobei sich der Verlust ihres alten sozialen Umfelds nicht kompensieren ließ, ein Umstand, der sie mit anderen Neuankömmlingen ihres Wohnviertels verbindet: “They lack real friends, but so does everybody. Everybody here comes from somewhere else” (BD 289).

Auch wenn diese radikalen Veränderungen es Linda ermöglicht haben, eine Barriere zwischen ihren Erfahrungen und Erinnerungen und ihrem gegenwärtigen Leben zu errichten, lastet das Gewicht einer unbewältigten, unaufgearbeiteten Vergangenheit schwer auf ihr, wie Daniels unerwarteter Besuch deutlich macht: “[A]ll she has accomplished is to fortify her fear. One sharp poke of the finger and the fortifications totter” (BD 300).¹¹⁴ Die Parallelen

¹¹⁴ Diese Ausblendung ihrer Vergangenheit hinter der Fassade ihres neuen Lebens wird an anderer Stelle als “her planned recovery from the life of Linda Mindish” (BD 291) bezeichnet. Daniel wirft ihr daraufhin vor: “You've turned your back on history” (BD 299).

zwischen Lindas und Daniels Situation machen dem Erzähler bewusst, dass es sich bei ihr um sein Alter Ego handelt. Diese Erkenntnis vermittelt er ihr wie folgt:

I recognize in you the same look, the same look I see in the mirror. It's very familiar to me. [...] The look of the same memories. We walk around in the same memories. It's like a community. (BD 287)

Die Tochter von Selig Mindish, so lautet Daniels Einsicht, ist wie er eine Gefangene ihrer Erinnerungen, “locked into her family truths as we were locked into ours” (BD 291). Den Schlüssel für eine Exorzierung der Geister der Vergangenheit bilden der Austausch und die Interpretation dieser Erinnerungen, wie beide nach einem anfänglichen Schlagabtausch mit gegenseitigen Schuldzuweisungen und Rechtfertigungsversuchen feststellen. Da die eigenen Bewusstseinsindrücke lediglich eine begrenzte Sicht auf die Ereignisse jener Zeit erlauben, bedarf es der ergänzenden Perspektive des anderen, um den Blickwinkel zu erweitern und so ein vollständigeres Bild zu erhalten. Dies verdeutlicht – auf unfreiwillige Art – die Wiederbegegnung des Erzählers mit dem inzwischen senilen Selig Mindish, der in völliger Verkennung der Situation die Rolle des Vergebenden annimmt, wenn er Daniel zur Begrüßung auf die Stirn küsst. Diese Geste, deren Symbolik den Beteiligten – mit Ausnahme des Akteurs selbst – nicht entgehen dürfte, dient Doctorows Autor als versöhnlicher Abschluss seiner Ermittlungen. Obwohl Ungewissheiten über die genauen Umstände von Paul und Rochelle Isaacsons Verurteilung und Hinrichtung bleiben, kann Daniel aus seiner Untersuchung Erkenntnisse über die Fallibilität menschlicher Existenz und die Abwesenheit einer objektiven historischen Wahrheit gewinnen, die ihm helfen, das Schicksal seiner Eltern zu akzeptieren, worin wiederum der Schlüssel für die Bewältigung der Gegenwart liegt. Sein Umgang mit der Last der Geschichte stellt einen erfolgreichen Mittelweg dar zwischen totaler Identifikation mit dem Familienerbe, die in Susans Fall zu einer krankhaften Obsession und einem anschließenden psychischen Zusammenbruch führt, und vollständiger Ausblendung der Vergangenheit, die, wie Selig Mindishs Beispiel vor Augen führt, einen schweren Realitätsverlust und den Rückzug in eine Fantasiewelt zur Folge hat.

3.6.3 “My sin of existence”: Joes Identitätssuche in *Loon Lake*

In *Loon Lake* greift Doctorow das Thema der “inherited guilt” (BD 301) erneut auf. Wiederum aus der Perspektive des unmittelbar betroffenen Sohnes erzählt der Roman die Geschichte von Joe Korzeniowski, dessen Entwicklung nachhaltig von dem Verhalten seiner Eltern geprägt ist. Diese projizieren ihre Verbitterung über die eigene unbefriedigende Lebenssituation auf ihn, was sich in ihren “profoundly reproachful looks” (LL 1) ablesen lässt. Joes Existenz stellt für seinen Vater und seine Mutter eine Laune des Schicksals dar, worauf der Junge seinerseits mit Hass und Verachtung reagiert. Dieser Konflikt deutet sich bereits in den ersten Zeilen des Romans an, in denen der Protagonist Eltern und Kindheit charakterisiert:

They were hateful presences in me. Like a little old couple in the woods, all alone for each other, the son only a whim of fate. It was their lousy little house, they never let me forget that. They lived on a linoleum terrain and sat in the evenings by their radio. What were they expecting to hear? If I came in early I distracted them, If I came in late I enraged them, it was my life they resented, the juicy fullness of being they couldn't abide. They were all dried up. They were slightly smoking sticks. They were crumbling into ash. What, after all, was the tragedy in their lives implicit in the reproachful looks they sent my way? That things hadn't worked out for them? (LL 1)

Joes Aufbegehren gegen diese Umgebung findet in der Zurückweisung des traditionellen Wertesystems seiner Eltern seinen Ausdruck. So sagt der Protagonist an einer Stelle über sich:

I grew up in a dervish spin of health and sickness and by the time I was fifteen everything was fine, I knew my life and I made it work, I raced down alleys and jumped fences a few seconds before the cops, I stole what I needed and went after girls like prey, I went looking for trouble and was keen for it, I was keen for life. (LL 2)

Doch auch diese Rebellion kann die durch seine Eltern wachgerufenen Schuldgefühle nicht unterdrücken. Stattdessen konfrontiert er seine Mitmenschen auf aggressive Weise mit dem von ihm empfundenen Bewusstsein seiner “sin of existence”: “born with it stuck with it enraging them all with it [...] really pissing them off with my existence” (LL 4). Joes Hass richtet sich dabei vornehmlich gegen die Institution der Kirche, die den Menschen die Vorstellung der Erbsünde vermittelt. Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang sein Diebstahl der Kollekte aus der örtlichen Kirche sowie seine darauf folgende gewalttätige Reaktion gegen den ihn dabei ertappenden Priester, den der Protagonist mit den Worten “you're no father of mine” in den Unterleib tritt (LL 4).

Joe versucht vor seinem früheren Leben davonzulaufen, kann jedoch die Last der Vergangenheit, “the true weight of my cast”¹¹⁵ (LL 232), weder abschütteln, noch durch die Aneignung fremder Erfahrungen kompensieren. In Jacksontown, wo er zusammen mit Clara versucht, ein ‘normales’ Leben zu führen, wird ihm die Unmöglichkeit dieses Vorhabens bewusst. So bemerkt er mit Hinblick auf seinen Gipsverband:

I wanted to shake this cement cast from my bones as I wanted to shake free of this weight of local life and disaster. None of it was mine, I thought, none of it was justly mine. (LL 232)

Die Suche des Protagonisten nach einem neuen Leben verbindet sich stets mit dem Versuch, den jeweils vorherigen Existenzumständen zu entkommen, was sich in einem andauernden Zustand der Flucht äußert. Exemplarisch hierfür ist Joes Aufenthalt in Jacksontown, der schließlich lediglich eine Etappe auf seinem Weg darstellt: “I had stopped over. That was all. I wanted to be going again. I wanted to be back at my best, out of everyone's reach, in flight” (LL 232). Der Protagonist wird sich der Tatsache bewusst, dass ein bloßer Ortswechsel nicht mit einem *fresh start* gleichgesetzt werden kann. Die Begegnung mit einem Apotheker und dessen Frau, die wie er den Traum von einem neuen Leben in Kalifornien hegen, führt ihm diesen Zusammenhang vor Augen. So gerät er mit Sandy, mit der er seine Reise in Richtung Westen an Claras statt fortsetzt, über die Implikationen des Begriffes Neubeginn in Streit, wie die folgende Szene zeigt:

The woman must have been in her forties. [...] She said her husband was a pharmacist. He had had his own store back in Wilmington, Delaware. Now they were on their way to San Diego, where they hoped to make a new start. “A new start!” Sandy said. “Why, that's what *we're* doing!” [...] I said, “What do you mean *we're* making a new start? [...] All they want is to open another drugstore. They want to do what they've always done. That's what a new start means.” (LL 271)

Joes Vorstellung eines Neuanfangs erscheint auf den ersten Blick von resoluterer Natur zu sein, wie aus der nachfolgenden Unterredung mit Sandy hervorgeht:

“We don't want a new start, Sandy, we want a new life. A whole new life. When we get to California. Okay? That's the place [...] So I know I've got to give up my past life as I want you to think about giving up yours. [...]” (LL 273).

Seine Idee, die eigene Vergangenheit hinter sich zu lassen, reduziert sich jedoch letztendlich lediglich darauf, sich der äußerlichen Manifestationen seines früheren Lebens zu entledigen. Die Aufgabe ihrer mitgeführten Habseligkeiten und die Veränderung ihrer äußeren Erscheinungen mittels neuer Kleidung und Frisuren bedeuten allerdings keinesfalls “a whole new life”. Eine solch radikale Veränderung lässt sich, so erkennt Joe schließlich, nur durch einen

¹¹⁵ Man beachte die durch “cast” implizierten Assoziationen zu “caste”, eine Anspielung auf Joes proletarischen Hintergrund.

Identitätswechsel erreichen. Doch auch nachdem er durch eine geschickte Lüge die Entwicklung zum Adoptivsohn Bennetts vollzogen hat, begegnet er seinem neuen Vater wiederum mit der zuvor den leiblichen Eltern entgegengebrachten Verachtung, wemgleich die Ursache hierfür woanders liegt:

[...] I hated his grief his luxurious dereliction I hated his thoughts the quality of his voice his walk the way he spent his life proving his importance ritualizing his superiority his exercises of freedom his arrogant knowledge of the human heart [...].
(LL 293)

Anders als im Fall von Jimmy manifestiert sich Joes Hass auf den Ersatzvater nicht in einem Akt der Gewalt, sondern kulminiert vielmehr in einer “revenge through usurpation” (Stade: 286). Als Bennetts Nachfolger übernimmt der Protagonist nicht nur Reichtum und Macht des Industriellen; er ‘erbt’ auch dessen aus vielfachen moralischen Verfehlungen resultierende Schuld. Joe vollzieht den skrupellosen Aufstieg seines neuen Vaters zum Herrscher über ein gigantisches Wirtschaftsimperium nach und erhebt sich ebenfalls zum “emperor [...] [who] killed with as little thought as he gave to breathing” (LL 293). Dabei kann er sich letztendlich seiner “sin of existence” (LL 4) nicht entziehen, da sich die moralischen Defizite, die seinen Adoptivvater auszeichnen, auf ihn übertragen. Gleiches gilt auch für den Prozess der Selbstentfremdung, der sich bei beiden bemerkbar macht. Hierbei spiegelt sich das Gefühl des Verlustes der eigenen Identität, den der Protagonist infolge seiner Entwicklung erleidet, in Bennetts “derelict state of mourning” (LL 284) wider: “[T]he world had gone on and only I [...] mourned its going”, beschreibt der Erzähler rückblickend seine Empfindungen (LL 282). Sein Bericht, “a song of remorse” (Doctorow in Levine 1988: 188), bringt die Reue über seine Entscheidungen und eine gewisse Melancholie angesichts seiner Erinnerungen an sein jüngeres Selbst zum Ausdruck.

Auch der Titelheld in *Billy Bathgate* blickt in einer Mischung aus Nostalgie und Bedauern auf sein früheres Leben zurück. Wie Joe entstammt er einer mittellosen Immigrantenfamilie, ist wegen der Vernachlässigung durch seine Eltern früh auf sich allein gestellt und begibt sich aufgrund fehlender enger familiärer Bindungen auf die Suche nach einer neuen Identität. In der kriminellen Schultz-Gang, in der Dutch Schultz und Otto Berman für Billy Vaterfiguren darstellen, findet der Junge eine Art Ersatzfamilie. Angesichts der fortwährenden Rollenspiele, die die Mitgliedschaft in der Gruppe von ihm verlangt, entwickelt er seine “license-plate theory of identification” (BB 138), die Idee von der Austauschbarkeit von Identität. Das Gefühl des Abgeschnittenseins von seinem früheren Leben, das ihn bei der Rückkehr in seine alte Wohngegend überkommt, belehrt ihn jedoch eines besseren. Das Selbstverständnis des

Protagonisten gründet sich zu einem großen Teil auf eine sentimentale Bindung an das Wohnviertel, in dem er aufgewachsen ist, wie seine Selbsttaufe als Billy "Bathgate" – nach der gleichnamigen Straße in der heimatlichen New Yorker Bronx – offenbart. Mit der Verschleierung seiner wirklichen Herkunft, die ihm seine kriminelle Karriere gebietet, beraubt er sich seiner wahren Identität, ein Verlust, den auch seine literarische 'Selbsterfindung' nicht kompensieren kann.

Während *Loon Lake* und *Billy Bathgate* die Entwurzelung und den daraus resultierenden Identitätsverlust der beiden jugendlichen Protagonisten thematisieren, zeigen *Welcome to Hard Times* und *The Book of Daniel* die Folgen einer unbewältigten Vergangenheit auf. Jeder der Romane verwirft dabei die Idee des *fresh start* und die damit verbundene Vorstellung von der Möglichkeit, die eigene Herkunft und ein über Generationen entwickeltes historisches Bewusstsein zugunsten einer unbeschwerten Zukunft jederzeit und an jedem beliebigen Ort zurückzulassen. Das Konzept des Neubeginns, so suggerieren es die hier besprochenen Romane, erweist sich deshalb als Illusion, weil es übersieht, dass Identität nicht wie ein Kleidungsstück an- oder abgelegt werden kann, sondern einen kontinuierlichen Zustand darstellt, der durch das jeweilige soziale und kulturelle Umfeld definiert und generativ vermittelt wird. Die Bewältigung der Vergangenheit, auch wenn sie sich schmerzhaft und schwierig gestaltet, wie *The Book of Daniel* illustriert, bildet die Grundlage für die Bewältigung der Probleme der Gegenwart.

In *World's Fair* entwickelt Doctorow gewissermaßen einen Gegenentwurf zu der Vorstellung des Neubeginns, indem er – nicht zuletzt auf eigene Erfahrungen zurückgreifend¹¹⁶ – den Prozess des Identitätserwerbs durch familiäre Bindungen, Vertrautheit und Verbundenheit mit der jeweiligen räumlichen Umgebung, Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen und kulturellen Gruppen sowie durch die Weitergabe generativ vermittelter Erfahrungsinhalte beschreibt. Dies geschieht zunächst am Beispiel der Großmutter des Erzählers und Protagonisten Edgar Altschuler, einer jüdisch-russischen Immigrantin, die nach ihrer Ankunft in Amerika bewusst die Gemeinschaft anderer, zumeist osteuropäischer Juden in der New Yorker Bronx sucht. In ihrem Fall handelt es sich nicht um einen Neuanfang im eigentlichen Sinn, da sie keinen Bruch mit der Vergangenheit vollzieht, sondern vielmehr die Intaktheit und Kontinuität ihrer kulturellen Identität anstrebt, wie ihre Beibehaltung der Sprache und Traditionen ihrer alten Heimat zeigt.

Die jüdische Identität erweist sich als zentraler Faktor für das Selbstverständnis der Familie Altschuler. Der orthodoxe Judentum, der das Leben von *Grandma* bestimmt, wird

¹¹⁶ Zu autobiographischen Zügen in *World's Fair* s. III., Kap. 2, S. 69-70.

nach ihrem Tod von ihrer Tochter Rose in einer gemäßigeren Ausrichtung übernommen. Die Gründe hierfür liegen zum einen in dem Verlangen, das Andenken der Mutter zu bewahren und Familientraditionen aufrechtzuerhalten. Mit ihrer verstärkten Hinwendung zum jüdischen Glauben reagiert Rose andererseits auf die antisemitischen Ausschreitungen im nationalsozialistischen Deutschland und besetzten Europa. Ihr damit verbundenes Engagement für jüdische Flüchtlinge ist Ausdruck einer Identifikation mit der eigenen ethnischen Herkunft. Auch für den jungen Edgar erweist sich das an ihn herangetragene Bewusstsein seiner *Jewishness* als identitätsstiftend. Ähnlich wie bei seiner Mutter vollzieht sich der Vermittlungsprozess auf zwei verschiedene Arten: als von 'innen' heraus, durch die im Familienkreis und innerhalb der jüdischen Gemeinschaft gepflegten religiösen Traditionen und Rituale, die in ihm das Gefühl der Zugehörigkeit und Geborgenheit erzeugen¹¹⁷, und als von 'außen' aufgezwungen, durch das wahrgenommene antisemitische Klima – sowohl in seiner unmittelbaren Umgebung, als auch im fernen Europa – ,welches von dem Protagonisten als direkte persönliche Bedrohung empfunden wird.^{118, 119} Die Erfahrung eines tatsächlichen antisemitischen Überfalls, bei der Edgar gezwungenermaßen seine jüdische Identität verleugnet, führt zu dem Entschluss, seine *Jewishness* zu akzeptieren. Ein entsprechendes Zeugnis bildet sein anlässlich eines Aufsatzwettbewerbs verfasster Beitrag zum Thema "The Typical American Boy", der neben einer kritischen Befürwortung der amerikanischen *mainstream culture* ein indirektes Bekenntnis zu seiner jüdischen Herkunft beinhaltet (WF 232).

Edgars Reifeprozess, sein wachsendes Selbstverständnis bis hin zur Ausprägung einer eigenständigen Persönlichkeit, basiert auf einer engen Wechselbeziehung mit seinem unmittelbaren sozialen und kulturellen Umfeld. Die Tatsache, dass eine so ausgeformte Identität nicht unbeschadet in eine fremde Umgebung transferiert werden kann, illustrieren die Berichte über fehlgeschlagene Herztransplantationen in *The Book of Daniel* (BD 309-310). Das Herz dient hier als Sinnbild für den individuellen und komplexen Persönlichkeitskern, der sich nicht ohne weiteres verpflanzen lässt.

¹¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist die Beschreibung des gemeinsam im großen Familienkreis begangenen Passover-Festes (WF 98-102).

¹¹⁸ Diese zwei Seiten von Edgars jüdischer Identität spiegelt auch sein Dilemma hinsichtlich seines geplanten Besuches der *Hebrew School* wider: Einerseits dient der Unterricht der Vermittlung und Bewahrung eines jahrtausendealten kulturellen Erbes. Andererseits stellt das Frequentieren des Schulgebäudes einen "reckless, even insane act of public exposure" (WF 97) dar, der ihn zur Zielscheibe antisemitischer Aggression werden lässt.

¹¹⁹ Die Tatsache, dass der Antisemitismus ein aus der Alten Welt mitgebrachtes Übel darstellt, kann in diesem Zusammenhang als weiterer Beleg dafür angesehen werden, dass es sich bei der auf der Vorstellung der 'nationalen Unschuld' basierenden Idee des Neubeginns um einen Mythos handelt. Entsprechend heißt es in *Word's Fair*: "[...] European culture took revengeful root in the New World, to which it had been transplanted" (WF 97).

V. Zusammenfassung und Ausblick

In *Ragtime* schildert Doctorow Pearys vergeblichen Versuch, während einer Arktisexpedition die exakte Position des Nordpols zu bestimmen:

Peary lay on his stomach and with a pan of mercury and a sextant, some paper and a pencil, he calculated his position. It did not satisfy him. He walked further along the floe and took another sighting. This did not satisfy him. All day long Peary shuffled back and forth over the ice, a mile one way, two miles another, and made his observations. No one observation satisfied him. He would walk a few steps due north and find himself going due south. On this watery planet the sliding sea refused to be fixed. He couldn't find the exact place to say this spot, here, is the North Pole. (R 66-67)

Dieses Verlangen, “[t]he desire to find the one stable spot in a permanently revolving world, to locate the essence of stability” (Friedl: 31), bildet eines der Hauptmerkmale von Doctorows Charakteren. Der Drang, die Wirklichkeit zu erfassen und festzuhalten, die Sehnsucht nach “order in the universe” (WW 25), steht dabei in permanentem Konflikt mit der Erfahrung einer externen Welt, in der “[n]othing fixes” (HT 140). Angesichts der Zufälligkeit und Ungewissheit menschlicher Existenz erscheint die Suche nach Ordnung und Stabilität als verständlich. Schwierigkeiten ergeben sich jedoch aus der damit verbundenen Neigung, menschliche Erfahrung mit Bedeutung zu versehen und hierbei komplexe Zusammenhänge zu vereinfachen und sinnfällig zu machen. Dies geschieht oftmals durch den Rückgriff auf mythische Sinnstrukturen, die die Wirklichkeit auf einer seinstranszendenten, affektiven Grundlage zu deuten versuchen.

Doctorows Romane bringen deutlich zum Ausdruck, wie tief eine derartige Geisteshaltung im kollektiven amerikanischen Bewusstsein verwurzelt ist und zeigen zugleich damit verbundene Probleme und Gefahren auf. Den Mittelpunkt bildet hier der *American Dream*, eine Art mythisches Idealbild Amerikas, welches zentrale Leit- und Modellvorstellungen mit beträchtlicher gesellschaftlicher, politischer und kultureller Resonanz in sich vereint, wobei die Aussicht auf Wohlstand, Freiheit und Fortschritt im Zentrum steht. Dass es sich dabei oftmals nur um einen Traum handelt, verdeutlichen Doctorows Figuren, die dieser Verlockung erliegen und dafür einen hohen Preis zahlen. Darüber hinaus thematisiert der Autor in den hier besprochenen Werken die ideologische Instrumentalisierung des *American Dream*. So fungiert der Westmythos historisch gesehen als *safety valve* für die überfüllten Städte des Ostens, indem er unter dem Banner von Pioniergeist, individueller Freiheit und zivilisatorischem Fortschritt menschliche Energien auf die kapitalistische Erschließung des amerikani-

schen Westens ausrichtet, ein Zusammenhang, der insbesondere in *Welcome to Hard Times* zu Tage tritt. An dieser Idee, so suggerieren es Doctorows Romane, hat sich seit der Schließung der *frontier* nichts Grundlegendes geändert. Lediglich die Besiedlungsrichtung ist weniger spezifisch geworden und ein Neubeginn kann nun an nahezu jedem beliebigen Ort des Landes die Aussicht auf eine bessere Zukunft versprechen. Der Erfolgsmythos erzeugt hingegen durch die Vorstellung grenzenloser sozialer Mobilität die Vision einer klassen- und schrankenlosen Gesellschaft. Ausgehend von der Illusion einer Chancengleichheit wird sozialer Aufstieg nicht als Folge gesellschaftlicher Umstände, sondern als Verdienst individueller Ausdauer und Willensstärke und analog dazu Misserfolg und persönliche Notlage als selbstverschuldet gesehen. Beide Mythen sind eng miteinander verflochten und besitzen die Fähigkeit, gesellschaftlichem Gefahrenpotential die Basis zu nehmen.

Neben diesen ideologischen Aspekten illustriert Doctorow die Kontinuität und ungebrochene Anziehungskraft, die der *American Dream* seit seiner Entstehung ausübt. Insbesondere Erfolgsgläubigkeit erweist sich dabei als unverändert stark in der amerikanischen Psyche verwurzelt. Die anfängliche Idee eines bescheidenen Wohlstands, wie sie in *Welcome to Hard Times* zum Ausdruck kommt, erscheint im zwanzigsten Jahrhundert angesichts ungekannter Vermögensakkumulation und des von den aufkommenden Massenmedien konstant genährten Traumes vom schnellen Reichtum allerdings als nicht länger attraktiv. Doch während die wenigen wirklichen *success stories* der Masse als Nachweis für die Lebendigkeit des *American Dream* vermittelt werden (*Ragtime*), bedarf es für die tatsächliche Umsetzung des Traumes neben einer glücklichen Fügung der Umstände resoluter und moralisch zweifelhafter Wege und Mittel (*Loon Lake*, *Billy Bathgate*).

Im Fall des Westmythos verlagert sich die in der kollektiven amerikanischen Vorstellung bestehende Vision des *promised land* nach der Schließung der Siedlungsgrenze weiter nach Westen, nach Kalifornien. Die enorme Anziehungskraft des Westens als imaginäres Konstrukt geht hierbei nicht zuletzt auf die hier ansässigen Traumfabriken Hollywoods zurück. Jedoch macht sich bei Doctorows Figuren ein zunehmender Ernüchterungsprozess bemerkbar. Während Kalifornien in *Ragtime* den Gegenstand einer mythischen Inszenierung bildet, die in der Idee einer filmischen Variante durch Tateh ihren Widerhall findet, präsentiert sich der *Golden State* in *Loon Lake* als abgeschottetes Paradies, das mittellosen Neuankömmlingen die Einreise verweigert. Diese Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit ist noch deutlicher in *The Book of Daniel* ersichtlich: Das einstige Land der "orange groves" wandelt sich während der Zeit des Vietnam-Krieges zu einem "country of strontium children" mit einem "highly visible military-industrial complex" (BD 279-280). Am Potential des Westmy-

thos ändert das freilich nichts, was sich insbesondere daran ablesen lässt, dass selbst erklärte Gegner des *American way of life* den Verheißungen eines mythisch verklärten Westens erliegen. So errichten gesellschaftliche Aussteiger in *The Book of Daniel* in der kalifornischen Wildnis eine "counterworld" (BD 280), in der sie sich entsprechend der Formel des Frontiermythos durch eine Rückversetzung in einen ursprünglicheren Zustand eine Zurückdrängung der negativen Einflüsse der 'Metropole', sprich des kapitalistischen Gesellschaftsmodells, versprechen. In Szenen wie dieser deutet Doctorow die Fähigkeit des *American Dream* an, aufgrund seiner Bedeutungsvielfalt sowie seiner Adressierung grundlegender menschlicher Sehnsüchte und Affekte verschiedenartigste Weltanschauungen in sich zu vereinigen. Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich in der Figur des Paul Isaacson, der als überzeugter Kommunist angesichts rigoroser staatlicher Repressionen wiederholt an das amerikanische Gleichheits- und Gerechtigkeitsideal appelliert, obwohl ihn die von ihm verinnerlichte marxistische Doktrin eines besseren belehren sollte.

Der *American Dream* hat überdies unübersehbare Spuren in der populären Unterhaltungsliteratur hinterlassen. Im Zentrum stehen dabei wiederum der Erfolgsmythos und der Westmythos, die ihre literarischen Ausprägungen in der von Horatio Alger begründeten, dem Muster "from rags to respectability" folgenden Erfolgserzählung bzw. dem Westernroman finden. In derartigen *formula stories* wird menschliche Existenz auf eine einfache Formel reduziert, oder wie es Roland Barthes formuliert, Geschichte in Natur umgewandelt, ein Vorgang, den Doctorow in seinen Romanen durch eine "reinvention", eine Umkehrung der Genreformel rückgängig macht, was er treffend als "turning myth back into history" bezeichnet (Doctorow in Marranca: 211).

Eine weitere Bastion des Mythos bildet die Geschichte, oder besser gesagt deren Wahrnehmung und Auslegung. Eine Ursache hierfür sieht Doctorow bereits in den Prinzipien der Historiographie selbst begründet, nämlich in der Neigung, Geschichte in den narrativen Diskurs der Erzählliteratur zu setzen und Fakten durch Auslese und Interpretation zu 'erschaffen', wodurch das resultierende Vergangenheitsbild nicht zu einer Rekonstruktion der historischen Realität, sondern zu einem fiktiven Konstrukt gerät. Der Autor thematisiert diese Tendenzen, indem er sie von seinen geschichtsschreibenden Erzähler-Protagonisten nachvollziehen lässt.

Die untersuchten Romane entspringen zudem einem Bedürfnis, dem traditionellen Geschichtsbild, d.h. der Vergangenheitsperspektive der protestantischen weißen amerikanischen Mittelschicht, alternative Varianten entgegenzusetzen, um offenkundige Defizite auszugleichen. Entsprechend stellt sich Doctorow in *Welcome to Hard Times* den amerikanischen

Westen zur Zeit der *frontier* entgegen der romantischen Glorifizierung der Westerschließung als traumatische physische und psychische Grenzerfahrung vor. *Ragtime* und *Loon Lake* gewähren demgegenüber Einblicke in die Existenz- und Arbeitskämpfe der Immigranten während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, während *The Waterworks* das New York des neunzehnten Jahrhunderts als ungewöhnlich moderne Gesellschaft mit all ihren zivilisatorischen Übeln präsentiert. Gemeinsam ist diesen Visionen eine grundlegende Skepsis gegenüber gesellschaftlichem Fortschritt. Vergangenheit wird zudem hier – und das gilt für alle besprochenen Werke – nicht entsprechend der traditionellen Historiographie als gleichförmig und linear-progressiv, sondern als ungeordnet, unübersichtlich und unberechenbar dargestellt. Aus individueller Perspektive ergibt sich ein Bild von der Geschichte als eigenständige Kraft, als “Puls” oder “Strom” (Diez: 2). Dies kommt insbesondere in *The March* zum Ausdruck, wo General Shermans vernichtender Feldzug durch die Südstaaten während des amerikanischen Bürgerkrieges die Kräfte des alten Südens entwurzelt und vor sich her treibt und die befreiten Sklaven in seinem Sog mitreißt. Doctorows Figuren sind oftmals im Strom der Geschichte gefangen, da ihnen durch die Vermittlung realitätsverschleiender, häufig auch ideologisch gesteuerter Sinnmuster, welche die mythische Weltsicht bewirkt, die genauen Zusammenhänge und Ursachen verborgen bleiben. Blue stellt eine derartige historische Kurzsichtigkeit zur Schau, als er die Fehler der Vergangenheit wiederholt und so die erneute Zerstörung von Hard Times herbeiführt. Ähnliches gilt für Father, dessen konstante Flucht vor einer Welt, die er nicht länger versteht, ihn in die Wirren des ersten Weltkrieges und letztendlich in den Tod treibt, oder für die Isaacsons, deren Dogmatismus sie zu Geiseln zweier rivalisierender ideologischer Strömungen reduziert, zwischen deren Polen sie schließlich zerrieben werden.

Doctorow, der das Verständnis von Vergangenheit als Schlüssel für die Bewältigung der Zukunft sieht, bezieht seinen Fortschrittspessimismus aus der historischen Selbstwahrnehmung der Vereinigten Staaten, welche die eigene Entstehungsgeschichte (und daraus abgeleitet, die besondere weltpolitische Verantwortung der USA) heilsgeschichtlich deutet und die puritanische Emigration in die Neue Welt analog dem Einzug der Israeliten in das Gelobte Land als göttlich sanktionierte Mission begreift. Aus dem daraus resultierenden Bewusstsein der eigenen Auserwähltheit leitet sich die Vorstellung moralischer Überlegenheit ab, die das europäische Erbe Amerikas zurückweist und stattdessen das Konzept der nationalen Unschuld propagiert. Doctorow widerspricht dieser Idee entschieden, wenn er in *City of God* Ludwig Wittgenstein postum erwidern lässt:

[...] you in America who have taken the best that Europe has to offer while hoping to avoid the worst are, in your indigenously American phrase, “whistling Dixie.” All

your God-drenched thinking replicates the religious structures built out of the hallucinatory life of the ancient Near East by European clericists, all your social frictions are the inheritance of colonialist slave-making economies of European businessmen, all your metaphysical conundrums were concocted for you by European intellectuals, and you have now come across the ocean into two world wars conceived by European politicians and so have installed in your republic just the militarist mind-state that has kept our cities burning since the days of Hadrian. (CG 190)

Doctorow zeichnet in seinen Romanen auf der Ebene der Figuren die oben angesprochenen Tendenzen nach und zeigt entsprechende Konsequenzen auf. So bedeutet der Bruch mit der Vergangenheit für seine Protagonisten den Verlust der eigenen Identität, die der Autor als von historischen und sozialen Faktoren bestimmt sieht. Des Weiteren lässt sich eine Unfähigkeit oder Unwilligkeit der Figuren erkennen, begangene Fehler einzugestehen und daraus die richtigen Schlussfolgerungen zu ziehen. Die Schuld wird stattdessen an kommende Generationen weitergegeben. Ursache hierfür ist oftmals ein simplifizierendes, dualistisches Moralschema, welches das 'Böse' stets als etwas der eigenen Person Fremdes begreift oder außerhalb der Gesellschaft lokalisiert. Doctorows Werke zeichnen sich daher durch eine "elusiveness of [...] villains" (WW 295) aus. Figuren wie der Bad Man from Bodie oder der Arzt Sartorius stellen lediglich Symptome für die moralische Korruptiertheit der Gesellschaft als Ganzes dar.

In den hier besprochenen Romanen ist es Doctorow eindrucksvoll gelungen, seinem Lesepublikum den Einfluss aufzuzeigen, den eine verzerrte und idealisierte Vision der Wirklichkeit auf das menschliche Verhalten ausübt. Die literarische Welt, die seiner Imagination entspringt, beleuchtet dabei jene Graustufen, die dem mythischen Weltbild in seinem Absolutheitsanspruch abhanden gekommen sind, indem sie der 'ewigen Wahrheit' des Mythos die "zivilisierende Kraft des Zweifels" (Finger: 53) entgegenstellt. Gerade im Hinblick auf die fest im kollektiven amerikanischen Bewusstsein verwurzelte manichäische Denkweise, die sich in der jüngeren Außenpolitik der Vereinigten Staaten in Begriffen wie "evil empire" oder "axis of evil" artikuliert, gewinnt Doctorows kritische Auseinandersetzung mit zentralen amerikanischen Mythen an Aktualität und Brisanz. Einen Ausweg aus einer solchen Tradition kann seiner Meinung nach nur eine "democracy of perception" bilden, wie er sie in seinen Romanen anstrebt,

[...] a noble aspiration of a human community to endow itself with a multiplicity of witnesses, all from this ideal of seeing through the phenomena [of history and reality] to the truth. So the absurdity, the futility may still plague us, but not painfully. And we may hope some day to transcend it. (Doctorow in Levine 1988: 184)

Bibliographie

1. Primärliteratur

Doctorow, E. L. *Welcome to Hard Times*. New York: Vintage Books, 1988. (HT)

---. *Big as Life*. New York: Simon and Schuster, 1966. (BL)

---. *The Book of Daniel*. New York: New American Library, 1971. (BD)

---. *Ragtime*. London: Pan Books, 1982. (R)

---. *Loon Lake*. New York: Bantam Books, 1980. (LL)

---. *World's Fair*. London: Picador, 1985. (WF)

---. *Billy Bathgate*. London: Picador, 1990. (BB)

---. *The Waterworks*. New York: Signet, 1995. (WW)

---. *City of God*. New York: Random House, 2000. (CG)

---. *The March*. London: Little, Brown 2005. (M)

2. Sekundärliteratur

Arnold, Marilyn. "History as Fate in E. L. Doctorow's Tale of a Western Town". *South Dakota Review* 18 (1) 1980/81. 53-63.

- Baba, Minako.** "The Young Gangster as Mythic American Hero: E. L. Doctorow's *Billy Bathgate*". *MELUS* 18 (2) 1992. 33-46.
- Barkhausen, Jochen.** "Determining the True Color of the Chameleon: The Confusing Recovery of History in E. L. Doctorow's *Loon Lake*". *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception: A Symposium with and on E. L. Doctorow*. Hg. v. Herwig Friedl und Dieter Schulz. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1988. 125-147.
- Barthes, Roland.** *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Bercovitch, Sacvan.** "The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual, and the Ideology of American Consensus". *The American Self: Myth, Ideology, and Popular Culture*. Hg. v. Sam B. Girgus. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981. 4-23.
- Bevilacqua, Winifred F.** "The Revision of the Western in E. L. Doctorow's Welcome to Hard Times". *American Literature* 61 (1) 1989. 78-95.
- Billingsley, K. L.** "Is California Still the American Dream?". *American Studies Newsletter* 37, 1995. 7-12.
- Boorstin, Daniel J.** *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Evanston, 1964.
- Brienza, Susan.** "Doctorow's 'Ragtime': Narrative as Silhouettes and Syncopation". *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 11 (2) 1981. 97-103.
- . "Writing as Witnessing: The Many Voices of E. L. Doctorow". *Traditions, Voices, and Dreams: The American Novel since the 1960s*. Hg. v. Melvin J. Friedman und Ben Siegel. Newark: University of Delaware Press, 1995. 168-195.
- Bryman, Alan.** *Disney and his Worlds*. London und New York: Routledge, 1995.
- Budick, Emily M.** *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition*. New Haven/London: Yale University Press, 1989.

- Callahan**, John F. "Becoming a Citizen in the 'Country of Language': Storytelling and the Scholarly Voice in *The Book of Daniel*". *The Green American Tradition: Essays and Poems for Sherman Paul*. Hg von H. Daniel Peck. Baton Rouge [u.a.]: Louisiana State University Press, 1989. 245-259.
- Capelleveen**, Remco van. "Middle Class Society Made in U.S.A. - oder: Der amerikanische 'Abschied vom Proletariat'". *Amerikanische Mythen: Zur inneren Verfassung der Vereinigten Staaten*. Hg. v. Frank Unger. Frankfurt/New York, 1988. 233-266.
- Carlson**, Lewis H. "Where's the Rest of Me? Ronald Reagan and the American Dream". *The American Dream. Festschrift for Peter Freese*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1999. 97-110.
- Cawelti**, John G. *The Six-Gun Mystique*. Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1970.
- . *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1976.
- Chenoweth**, Lawrence. *The American Dream of Success: The Search for the Self in the Twentieth Century*. North Scituate, Massachusetts: Duxbury Press, 1974.
- Claridge**, Henry. "Writing on the Margin: E. L. Doctorow and American History". *The New American Writing: Essays on American Literature since 1970*. London: Vision Press, 1990. 9-28.
- Clemons**, Walter. "Houdini, Meet Ferdinand". *Newsweek*. 14.7.1975. 53-54.
- Commager**, Henry S. "The Search for a Usable Past". *Myth and the American Experience* Vol. 1. Hg. v. Nicholas Cords und Patrick Gerster. New York/Beverly Hills: Benziger Bruce and Glencoe Inc., 1973. 136-151.
- Cooper**, Barbara. "The Artist as Historian in the Novels of E. L. Doctorow". *The Emporia State Research Studies* 29 (2) 1980. 5-44.

- Cottrell**, Robert. "The Portrayal of American Communists in Doctorow's *The Book of Daniel*". *Mc Neese Review* 1984-1986. 31, 63-68.
- Crèvecoeur**, J. Hector St. John de. "Letters from an American Farmer. Letter III: What Is an American". *The Norton Anthology of American Literature Vol. 1*. Hg. v. Nina Baym, Ronald Gottesman u. a. New York [u.a.]: Norton, 1989. 558-568.
- Diemert**, Brian. "*The Waterworks*: E. L. Doctorow's Gnostic Detective Story". *Texas Studies in Literature and Language* 45 (4) 2003. 352-374.
- Diez**, Georg. "Wie Stoh im Wind". *Die Zeit* 46 (Literatur-Sonderbeilage), Nov. 2007. S.2-4.
- Doctorow**, E. L. "False Documents". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983a. 16-27.
- . "It's a Cold War World out there, Class of '83". *The Nation*, 2.6. 1983b. 6-7.
- . *Jack London, Hemingway, and the Constitution: Selected Essays 1977-1992*. New York: Random House, 1993.
- Dörfel**, Hanspeter. "'(Southern) California Dreamin' or Reflections upon the Whereabouts of the American Dream". *The American Dream. Festschrift for Peter Freese*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1999. 125-139.
- Emblidge**, David. "Marching Backward Into the Future: Progress as Illusion in Doctorow's Novels". *Southwest Review* 62, 1977. 397-409.
- Estrin**, Barbara L. "Surviving McCarthyism: E. L. Doctorow's *The Book of Daniel*". *The Massachusetts Review* Vol. XVI, No. 3, 1975. 577-587.
- Faragher**, John M. "The Frontier Trail: Rethinking Turner and Reimagining the American West". *American Historical Review* 98, 1993. 106-117.
- Fiedler**, Leslie Aaron. *An End to Innocence. Essays on Culture and Politics*. Boston: Beacon

Press, 1955.

Finger, Evelyn. "Willkommen in der Zukunft". *Die Zeit* 39, 20.3. 2001. 53.

Finney, Brian. *The Inner I. British Literary Autobiography of the Twentieth Century*. London, Boston: Faber and Faber, 1985.

Fluck, Winfried. "'Money is God': Materialism, Economic Individualism, and Expressive Individualism". *Negotiations of America's National Identity*. Hg. v. Roland Hagenbüchle, Josef Raab und Marietta Messmer. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000. 431-446.

Foley, Barbara. "From *U.S.A.* to *Ragtime*: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983. 158-178.

Fowler, Douglas. *Understanding E. L. Doctorow*. Columbia: University of South Carolina Press, 1992.

Freese, Peter. "Doctorow's 'Criminals of Perception', or What Has Happened to the Historical Novel?". *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Hg. v. Günter H. Lenz, Hartmut Keil und Sabine Bröck-Sallah. Frankfurt am Main: Campus Verlag, New York: St. Martin's Press, 1990. 345-371.

---, "*America*" - *Dream or Nightmare?: Reflections on a Composite Image*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1991.

Freitag, Michael. "The Attraction of the Disreputable". *New York Times Book Review*, 26.2. 1989. 46.

Friedl, Herwig und Dieter **Schulz** (Hg.). *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception: A Symposium with and on E. L. Doctorow*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1988.

- Friedl**, Herwig. "Power and Degradation: Patterns of Historical Process in the Novels of E. L. Doctorow". *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception: A Symposium with and on E. L. Doctorow*. Hg. v. Friedl Herwig und Dieter Schulz. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1988. 19-44.
- Fussell**, Edwin. *Frontier: American Literature and the American West*. Princeton/New Jersey, 1965.
- Goetsch**, Paul. "Der amerikanische Traum und die Literatur". Sonderdruck aus *Freiburger Universitätsblätter* 108. Hg. i.A. des Rektors der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. 1990. 91-103.
- Gussow**, Mel. "Novelist Syncopates History". *The New York Times*. 11.7. 1975. 11.
- Haas**, Robert. "Disney Does Dutch. *Billy Bathgate* and the Disneyfication of the Gangster Genre". *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Hg. v. Elizabeth Bell, Lynda Haas und Laura Sells. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 72-85.
- Harpham**, Geoffrey G. "E. L. Doctorow and the Technology of Narrative". *PMLA* 100 (1) 1985. 81-95.
- Harris**, Stephen. *The Fiction of Gore Vidal and E. L. Doctorow: Writing the Historical Self*. Oxford, New York: Lang, 2002.
- Harter**, Carol C. und James R. **Thompson**. *E. L. Doctorow*. Boston: Twayne Publ., 1990.
- Heber**, Janice Stewart. "The X-Factor in E. L. Doctorow's *Billy Bathgate*: Powerless Women and History as Myth". *Modern Language Studies* 22 (4) 1992. 33-41.
- Heller**, Arno. "Nature's Nation Revisited: The Wilderness Mystique in Contemporary American Fiction". *The American Dream. Festschrift for Peter Freese*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1999. 269-289.

- Henry**, Matthew. "Problematic Narratives: History as Fiction in E. L. Doctorow's *Billy Bathgate*". *Critique* 39 (1) 1997. 32-40.
- Heuermann**, Hartmut. *Mythos, Literatur, Gesellschaft: Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans*. München: Fink, 1988.
- Hurrelmann**, Klaus. *Einführung in die Sozialisationstheorie: Über den Zusammenhang von Sozialstruktur und Persönlichkeit*. Weinheim/Basel: Beltz, 1998.
- Irmer**, Thomas. *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories: Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1995.
- Karl**, Frederick R. *American Fictions 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1985.
- Kazin**, Alfred. "'Huck in the Bronx'. Review of *Billy Bathgate*". *Critical Essays on E. L. Doctorow*. Hg. v. Ben Siegel. New York: Hall & Co, 2000. 113-115.
- Keener**, John F. "The Last Words of Dutch Schultz: Deathbed Autobiography and Postmodern Gangster Fiction". *Arizona Quarterly* 54 (2) 1998. 135-163.
- Keil**, Hartmut. *Die Funktion des "American Dream" in der amerikanischen Gesellschaft*. Diss., München, 1968.
- . "(Re)Writing American History". *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Hg. v. Günter H. Lenz, Hartmut Keil und Sabine Bröck-Sallah. Frankfurt am Main: Campus Verlag, New York: St. Martin's Press, 1990. 12-20.
- King**, Richard H. "Two Lights That Failed". *The Virginia Quarterly Review* 57, 1980. 341-350.
- Kolakowski**, Leszek. *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. München: Piper, 1973.
- Leavitt**, David. "'Looking Back on the World of Tomorrow'. Review of *World's Fair*".

Critical Essays on E. L. Doctorow. Hg. v. Ben Siegel. New York: Hall & Co, 2000. 103-107.

Leonard, John. "‘Bye Bye Billy’. Review of *Billy Bathgate*". *Critical Essays on E. L. Doctorow*. Hg. v. Ben Siegel. New York: Hall & Co, 2000. 116-122.

Levine, Paul. "The Writer As Independent Witness". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983a. 57-69.

---. "The Conspiracy of History: E. L. Doctorow's *The Book of Daniel*". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983b. 182-195.

---. *E. L. Doctorow*. London [u.a.]: Methuen, 1985.

---. "A Multiplicity of Witness: E. L. Doctorow at Heidelberg (Discussion with students, moderated by Paul Levine)". *E. L. Doctorow: A Democracy of Perception: A Symposium with and on E. L. Doctorow*. Hg. v. Herwig Friedl und Dieter Schulz. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1988. 183-198.

Lewis, Richard W. B. *The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago [u.a.]: University of Chicago Press, 1993.

Lohmann, Christoph K. "E. L. Doctorow's Historical Romances". *Essays on the Contemporary American Novel*. Hg. v. Hedwig Bock and Albert Wertheim. München: Hüber, 1986. 261-279.

Lupsha, Peter A. "American Values and Organized Crime: Suckers and Wiseguys". *The American Self: Myth, Ideology, and Popular Culture*. Hg. v. Sam Girgus. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981. 144-154.

Maloff, Saul. "The American Dream in Fragments". *Commonweal* 7.11.1980. 627-630.

- Marranca**, Richard. "Finding a Historical Line". *Conversations with E. L. Doctorow*. Hg. v. Christopher D. Morris. Jackson: University Press of Mississippi 1999. 207-214.
- McCaffery**, Larry. "A Spirit of Transgression". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983. 31-47.
- McDonald**, Michael Bruce. "Doctorow's *Billy Bathgate*: Compelling Postmodern Novel, Retro-Realist Film". *Take Two: Adapting the Contemporary American Novel to Film*. Hg. v. Barbara Tapa Lupack. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1994. 169-189.
- McGowan**, Todd. "'In this Way He Lost Everything': The Price of Satisfaction in E. L. Doctorow's *World's Fair*". *Critique* 42, 2001. 233-240.
- Mills**, Hilary. "Creators on Creating: E. L. Doctorow". *Saturday Review*, October 1980. 44-48.
- Morgen**, Robert von. *Die Romane E. L. Doctorows im Kontext des Postmodernism*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1993.
- Morris**, Christopher D. (Hg.). *Conversations with E. L. Doctorow*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- Müller**, Kurt. "Biblische Typologie im zeitgenössischen jüdisch-amerikanischen Roman: E. L. Doctorows *The Book of Daniel* und Bernard Malamuds *God's Grace*". *Paradeigmata: Literarische Typologie des Alten Testaments*. Band 2. Hg. v. Franz Link. Berlin: Duncker & Humblot, 1989. 831-851.
- . "Der vergewaltigte Körper und die Macht der Diskurse: Aspekte der Ideologie- und Sprachkritik in E. L. Doctorows *The Book of Daniel*". *Das Natur/Kultur-Paradigma in der englischsprachigen Erzählliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts: Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Goetsch*. Hg. v. Konrad Groß, Kurt Müller und Meinhard Winkgens. Tübingen: Narr, 1994. 339-353.

- Nadel**, Alan. "Hero and Other in Doctorow's *Loon Lake*". *College Literature* 14, 1987. 136-145.
- Navasky**, Victor. "E. L. Doctorow: 'I Saw a Sign'". *The New York Times Book Review* 7, 28.9. 1989. 44-45.
- Overland**, Orm. "The First World War Americanization Movement and Immigrant Resistance to the Melting Pot". *Multiculturalism and the American Self*. Hg. v. William Boelhower und Alfred Hornung. Heidelberg: Winter, 2000. 139-156.
- Parks**, John G. *E. L. Doctorow*. New York: Continuum, 1991.
- Pascal**, Roy. *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1965.
- Plimpton**, George. "E. L. Doctorow: The Art of Fiction". *Paris Review* 28, 1986. 23-47.
- Porsche**, Michael. *Der Meta-Western: Studien zu E. L. Doctorow, Thomas Berger und Larry McMurtry*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1991.
- Radosh**, Ronald und Joyce **Milton**. *The Rosenberg File*. New Haven und London: Yale UP, 1997.
- Reinitz**, Richard. "Niebuhrian Irony and Historical Interpretation: The Relationship between Consensus and New Left History". *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*. Hg. v. Robert H. Canary und Henry Kozicki. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1978. 93-128.
- Reitz**, Bernhard. "Aspekte postmoderner Geschichtsdarstellung in E. L. Doctorows *The Book of Daniel*". *Theorie und Praxis im Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts: Studien zur englischen und amerikanischen Literatur zu Ehren von Willi Erzgräber*. Hg. von Winfried Herget, Klaus Peter Jochum und Ingeborg Weber. Tübingen: Narr, 1986. 373-388.
- Robertson**, Michael. "Cultural Hegemony Goes to the Fair: The Case of E. L. Doctorow's

World's Fair". *American Studies*, Vol. 33, No. 1, 1992. 31-44.

Ross, Andrew. *The Celebration Chronicles: Life, Liberty, and the Pursuit of Property Value in Disney's New Town*. London: Verso, 2000.

Saltzman, Arthur M. "The Stylistic Energy of E. L. Doctorow". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983. 73-107.

Sanoff, Alvin P. "A Conversation with E. L. Doctorow: Writing Is Often a Desperate Act". *Conversations with E. L. Doctorow*. Hg. v. Christopher D. Morris. Jackson, Miss.: Univ. Press of Mississippi, 1999. 102-106.

Schaller, Hans-Wolfgang. "Geschichte in den postmodernen Romanen Doctorows und Coovers". *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur: Festschrift für Heinz-Joachim Müllenbrock zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Rüdiger Ahrens und Fritz-Wilhelm Neumann. Heidelberg: Winter, 1998. 459-485.

Seeßlen, Georg. *Der Asphalt-Dschungel. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des amerikanischen Gangster-Films*. München: Roloff und Seeßlen, 1977.

Shelton, Frank W. "E. L. Doctorow's *Welcome to Hard Times*: The Western and the American Dream". *Midwest Quarterly* 25, 1983. 7-17.

Siegel, Ben (Hg.). *Critical Essays on E. L. Doctorow*. New York: Hall & Co, 2000.

Slotkin, Richard. "Myth and the Production of History". *Ideology and Classic American Literature*. Hg. v. Sacvan Bercovitch und Myra Jehlen. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1991. 70-90.

---. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum [u.a.], 1992.

---. *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. New York: Harper Perennial, 1994.

Smith, Ned. "From Ragtime to Riches". *The American Way*. Jan. 1981. 57-62.

Solotaroff, Ted. "'Of Melville, Poe and Doctorow'. Review of *The Waterworks*". *Critical Essays on E. L. Doctorow*. Hg. v. Ben Siegel. New York: Hall & Co, 2000. 137-143.

Stade, Georg. "Types Defamiliarized: *Loon Lake*". *The Nation* 27.9. 1980. 285-286.

Strout, Cushing. "Historicizing Fiction and Fictionalizing History: The Case of E. L. Doctorow". *Prospects* 5, 1980. 423-437.

Susman, Warren I. *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon Books, 1984.

Sutherland, John. "Edgar and Emma". *London Review of Books* 8, 20.2. 1986. 18-19.

Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale und Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Tokarczyk, Michelle M. "The City, The Waterworks, and Writing". *The Kenyon Review* 17, Winter 1995. 32-37.

---. *E. L. Doctorow's Skeptical Commitment*. New York [u.a.]: Lang, 2000.

Trachtenberg, Alan. *The Incorporation of America: Culture and Society in the Gilded Age*. New York: Hill and Wang, 1992.

Trenner, Richard (Hg.). *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983a. 48-57.

- . "Politics and the Mode of Fiction". *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*. Hg. v. Richard Trenner. Princeton/N.J.: Ontario Review Press, 1983b. 48-57.
- Tsimpouki**, Theodora. "Millennial Maladies in E. L. Doctorow's *The Waterworks*". *East-Central European Traumas and a Millennial Condition*. Hg. v. Zbigniew Bialas und Wieslaw Krajka. Boulder: East European Monographs, 1999. 177-189.
- Turner**, Frederick J. *The Frontier in American History*. New York: Dover Publications, 1996 (Neuaufgabe der Originalausgabe New York: Henry Holt, 1920).
- Vieira**, Nelson H. "'Evil Be Thou My Good': Postmodern Heroics and Ethics in *Billy Bathgate* and *Bufo & Spallanzani*". *Comparative Literature Studies* 28, 1991. 356-378.
- Weber**, Bruce. "E. L. Doctorow: The Myth Maker". *American Studies Newsletter* 15, May 1988. 18-26.
- Weiss**, Richard. *The American Myth of Success: From Horatio Alger to Norman Vincent Peale*. New York/London: Basic Books, 1969.
- White**, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore [u.a.]: John Hopkins University Press, 1985.
- Wilentz**, Sean. "'A Sense of the Past'. Review of *The Waterworks*, by E. L. Doctorow". *Dissent* 41 (1994). 561-565.
- Wilhelmus**, Tom. "'Ranches of Isolation'. Review of *The Waterworks*, by E. L. Doctorow, and Other Books". *Hudson Review* 48 (1995). 145-152.
- Williams**, John. *Fiction as False Document: The Reception of E.L. Doctorow in the Postmodern Age*. Columbia: Camden House, 1996.
- Wills**, Garry. "'Juggler's Code'. Review of *Billy Bathgate*". *Critical Essays on E. L. Doctorow*. Hg. v. Ben Siegel. New York: Hall & Co, 2000. 123-128.

Wutz, Michael. "Review of *The Waterworks*, by E. L. Doctorow". *Review of Contemporary Fiction* 15.1 (1995). 177-178.

Zinn, Howard. *A People's History of the United States: 1492 to Present*. New York: Perennial Classics, 2001.

Zins, Daniel L. "Daniel's 'Teacher' in Doctorow's *The Book of Daniel*". *Notes on Modern American Literature* 3, Spring 1979a. Issue 16.

---. "E. L. Doctorow: The Novelist as Historian". *The Hollins Critic* 16, 1979b. 1-14.

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir die geltende Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena bekannt ist.

Ferner erkläre ich, dass ich die vorliegende Dissertation selbst angefertigt und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in meiner Arbeit angegeben habe. Die Herstellung des Manuskriptes erfolgte ohne die unzulässige Hilfe Dritter.

Die Hilfe eines Promotionsberaters habe ich nicht in Anspruch genommen. Dritte haben weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die vorliegende Dissertation wurde bisher weder als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht, noch wurde die gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule im In- oder Ausland als Dissertation eingereicht.

Jena, 10. Januar 2011

(Matthias Werner)