

DIE ESSAYS VON JOAN DIDION

IM KONTEXT DER POSTMODERNE

Studien zur Integration
postmoderner Trends und postmodernistischer Charakteristika
in traditionellen *personal essays*
in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts

Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie
beim Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Jana Magens, geb. Lindemann
aus Warendorf, NRW

Hamburg, im November 2005

Als Dissertation angenommen

von der Fakultät für Geisteswissenschaften,
Departments Sprache, Literatur, Medien I und II
der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten

von Prof. Dr. Gerd Dose
und Prof. Dr. Joseph C. Schöpp

Hamburg, den 30. April 2007

**An essay too has principles:
you state, you build on your statement, you sum up.
How awful that sounds to me now, how dry,
how impossible.**

Jamaica Kincaid

The Best American Essays 1995

Inhaltsverzeichnis

1	<u>Einleitung</u>	1
1.1	Bemerkungen zur Forschungslage und zur Zielsetzung dieser Arbeit	1
1.1.1	Joan Didions Biographie und ihre Veröffentlichungen	1
1.1.2	Joan Didions Werke in der Literaturkritik	2
1.1.3	Ziel und Aufbau der Arbeit	12
1.2	Bemerkungen zur Problemstellung	15
1.2.1	Die Begriffe der Postmoderne und des Postmodernismus	16
1.2.1.1	Die Differenzierung der Epoche der Postmoderne und der Literaturtheorie des Postmodernismus	17
1.2.1.2	Diachronische und synchronische Eigenschaften des Begriffes „postmodern“	19
1.2.2	Postmodernistische Literatur unter dem Einfluss der Postmoderne	23
1.2.2.1	Sprachliche Diskontinuität und fragmentarisches Schreiben als Reflexion postmodernen Denkens	26
1.2.2.2	Das Überschreiten von Grenzen	29
1.2.2.3	Die Popularität des <i>personal essay</i>	31
1.2.3	Die Tradition der Essays	34
1.2.3.1	Geschichte der Essays	34
1.2.3.2	Zur Definition der Essays	38
1.2.3.3	Essayistische Strukturmerkmale nach Howard C. Brashers	40
2	<u>Kritik an der postmodernen Moralauffassung in „On Morality“ und „Good Citizens“</u>	44
2.1	Der Begriff der Moral in der Philosophie	44

2.2	Didions Moralkritik im Essay „On Morality“	46
2.2.1	Die „wagon-train morality“ im Death Valley des 20. Jahrhunderts	47
2.2.2	(Nicht-)Fiktionale „stories“ vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges	50
2.2.3	Die Beeinflussbarkeit der Psyche durch äußere Begebenheiten	53
2.2.4	Bekannte Personen als Paradigmen für unmoralisches Verhalten	56
2.2.5	Abstrakt philosophische Auseinandersetzung mit der postmodernen Moralauffassung	59
2.2.6	Die Komposition des Essays als Antwort auf eine unmoralische Gesellschaft	62
2.3	Didions ironische Betrachtungen von „manners and morals“ im Essay „Good Citizens“	65
2.3.1	Kontrastierung als Kohärenzverleihendes Prinzip	66
2.3.2	Der Begriff des Guten in „Good Citizens“	69
3	<u>Die Verwendung postmoderner Topoi in „On the Road“</u>	72
3.1	Charakteristische Topoi und eine inauthentische Wirklichkeit im Zeitalter der Postmoderne	72
3.2	Die Betrachtung postmoderner Inauthentizität in „On the Road“	75
3.2.1	Eine Werbetour durch Amerika im Zeichen des technologischen Fortschritts nach dem zweiten Weltkrieg	77
3.2.2	Anspielungen auf Popmusik und Drogenmissbrauch als Zeichen eines kulturellen Wandels	81
3.2.3	Der Verlust von Authentizität in der postmodernen Gesellschaft	86
3.2.3.1	Authentische Geschichtsschreibung in <i>To the Finland Station</i> von Edmund Wilson	87

3.2.3.2	Authentische Literaturkritik in <i>Seduction and Betrayal</i> von Elizabeth Hardwick	92
3.2.3.3	Die Autorin von Kinder- und Jugendliteratur Judy Blume	95
3.2.4	Oberflächliche Kommunikationsinhalte als Zeichen von Orientierungslosigkeit in der postmodernen Medienwelt	97
3.2.5	Klischeehafte Automatismen auf dem Höhepunkt einer angedeuteten narrativen Spannungskurve	100
3.2.6	„In the air“ und „on the air“ – Kurzschluss und Wendepunkt im Denken der Erzählerin	104
3.2.7	Die Ent-Spannung: Das Zuhause als Symbol für Tradition und Werte	108
3.2.8	„A Place of the Mind“: das Zuhause als Eldorado im <i>wasteland</i>	111
4	<u>Stilistische Experimente in „Goodbye to All That“ und „Some Dreamers of the Golden Dream“</u>	115
4.1	Mögliche Gliederungsprinzipien des <i>expository essay</i> in “Goodbye to All That”	116
4.1.1	Die Einleitung: Festlegung des Themas mit Hintergrundinformationen und einer Vorschau auf die Problemstellung	117
4.1.2	Der Hauptteil: Textfluss und Textzusammenhang	120
4.1.3	Der Schluss: Die Anregung zur weiteren Reflexion	124
4.2	Bericht, Autobiographie und Kurzgeschichte im Mixtum compositum	128
4.2.1	Kohärenz durch die im Essaytitel ausgedrückte Anspielung auf zwei Bücher	128
4.2.1.1	W. C. Sellar und R. J. Yeatman, <i>1066 and All That</i> – ein historisches Anekdotenbuch	131

4.2.1.2	Robert Graves, <i>Goodbye to All That</i> – ein autobiographisches Antikriegsbuch	133
4.2.1.3	Die Titel „Goodbye to All That“, <i>Goodbye to All That</i> und <i>1066 and All That</i>	134
4.2.2	„Goodbye to All That“: eine als Essay getarnte Kurzgeschichte	138
4.2.2.1	Die Einheitlichkeit der Stimmung als ein Merkmal der Short Story in „Goodbye to All That“	139
4.2.2.2	Die den Handlungsstrang auszeichnende Spannungskurve in „Goodbye to All That“	144
4.2.2.3	Thematische und lexikalische Gemeinsamkeiten von „Goodbye to All That“ und „My Lost City“	147
4.3	„Goodbye to All That“: ein Spaziergang als Imitation des Denkprozesses mit sprachlichen Experimenten	153
4.3.1	Der essayistische Spaziergang als strukturgebendes Prinzip	153
4.3.1.1	Assoziative Abschweifungen als paradigmatische Erläuterungen	154
4.3.1.2	Die Schilderung konkreter Situationen im Essay (<i>rhetoric of particularity</i>)	157
4.3.1.3	Das Motto – eine einführende Vorausdeutung	160
4.3.2	Ein prozesshafter Schreibstil als Nachbildung intellektueller Meinungsbildung	162
4.3.2.1	Parallele Strukturen als für Didion charakteristische Stilmittel	163
4.3.2.2	Variationen und Rekurrenzen: sprachliche Experimente in Form von Periphrasen, Synonymen und Alliterationen	169

4.3.3	Fragmentarische Muster als sinngebende Gedankenträger in Didions Essays	174
4.3.3.1	Leerzeilen zur optischen Strukturierung des Essays	175
4.3.3.2	Parenthesen mit verzögernder, ergänzender bzw. beurteilender Funktion	177
4.4	Der Essay „Some Dreamers of the Golden Dream“ – ein Essay mit überwiegend narrativen Anteilen	179
4.4.1	Einheitliche Stimmung durch den Zusammenhang von Natur und menschlichem Tun	182
4.4.2	Schicksalsbruch und Offenbarung der Lebenszusammen- hänge im Leben der Lucille Miller	184
4.4.3	Spannungskurve in „Some Dreamers of the Golden Dream“	186
5	<u>Schlussfolgerungen</u>	189
	<u>Literaturverzeichnis</u>	205
	<u>Anhang</u>	
I	„On Morality“	230
II	„On the Road“	234
III	„Goodbye to All That“	238

Ehrenwörtliche Erklärung

Anlage

CD: Literatur aus dem Internet

1 Einleitung

1.1 **Bemerkungen zur Forschungslage und zur Zielsetzung dieser Arbeit**

1.1.1 Joan Didions Biographie und ihre Veröffentlichungen

Joan Didion wurde 1934 in Kaliforniens Hauptstadt Sacramento geboren, studierte an der Universität von Berkeley, San Francisco, und zog im Alter von 22 Jahren nach New York City. Dort war sie von 1956 bis 1964 als Journalistin für die Zeitschrift *Vogue* tätig und veröffentlichte ihren ersten Roman *Run River*. Der Beruf als Reporterin erforderte vor allem besondere Fähigkeiten auf sprachlich-stilistischem Gebiet, die Joan Didion sich in New York aneignete. In dem einleitenden Kapitel zu ihrer Kurzgeschichtensammlung *Telling Stories* beschreibt sie ihren Fortschritt: „it was at *Vogue* that I learned a kind of ease with words (...), not only every word but every letter counted. At *Vogue* one learned fast, or one did not stay”¹. Zusätzlich prägte die kritische Auseinandersetzung mit politischen und wirtschaftlichen Ereignissen in den USA der sechziger und siebziger Jahre die Autorin für ihre gesamte schriftstellerische Laufbahn und ihr weiteres Leben.

Den Inbegriff fehlender Moral verkörperte für Didion die Hippie-Bewegung, deren Anhänger sich vor allem in Großstädten versammelten. Eine Hochburg befand sich in San Franciscos Stadtteil Haight-Ashbury, wo auch heute noch ein paar Buchläden, Tätowierungsstätten und Friseursalons an die alternativen Lebensformen der Hippies erinnern. Durch Didions Essay „Slouching Towards

¹ Joan Didion, *Telling Stories* (Berkeley, Kalifornien: Friends of the Bancroft Library, 1978), 5. Diese Sammlung enthält die drei Kurzgeschichten „Coming Home“ (1967 in *The Saturday Evening Post* erschienen), „The Welfare Island Ferry“ (1965 in *Harper's Bazaar* veröffentlicht) und „When Did Music Come This Way? Children Dear, Was It Yesterday?“ (1967 in *The Denver Quarterly* erschienen).

Bethlehem“ erhält der Leser einerseits eine eindruckliche Vorstellung der Lebensgewohnheiten der Hippies vor vier Jahrzehnten in San Francisco und andererseits eine kritische Auseinandersetzung mit dem beschriebenen Milieu. Dieser Essay von Joan Didion wurde zusammen mit neunzehn weiteren 1968 als Essayband *Slouching Towards Bethlehem* veröffentlicht. Zu der nichtfiktionalen Hälfte ihres Gesamtwerks gehören zwei weitere Essaysammlungen *The White Album* (1979) und *After Henry* (1992) sowie die Bücher *Salvador* (1983), *Miami* (1987), *Political Fictions* (2002), *Fixed Ideas: America Since 9.11* (2003) und *Where I Was From* (2003). Bislang hat Didion darüber hinaus die fünf Romane *Run River* (1963), *Play It As It Lays* (1970), *A Book of Common Prayer* (1977), *Democracy* (1984) und *The Last Thing He Wanted* (1996) geschrieben. Zu Beginn ihrer schriftstellerischen Laufbahn hat sie außerdem drei Kurzgeschichten verfasst, die gesammelt als *Telling Stories* (1978) erschienen sind. Didions jüngste Veröffentlichung, *The Year of Magical Thinking* (Oktober 2005), stellt eine Auseinandersetzung der Autorin mit plötzlichen Schicksalsschlägen sowohl in ihrem persönlichen Leben als auch im begonnenen 21. Jahrhundert in den USA dar.

1.1.2 Joan Didions Werke in der Literaturkritik

In der vorliegenden Arbeit sollen die sechziger und siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts im Vordergrund stehen, in denen zwei Entwicklungen aufeinander trafen, die auf den folgenden Seiten untersucht werden sollen: Zum einen erschienen Joan Didions erste Essays in Zeitschriften und gesammelt in Buchform; zum anderen zeichnete sich in dieser Zeit die Auseinandersetzung mit der neuen Literaturtheorie des Postmodernismus ab, die entscheidend durch Ihab Hassan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Irving Howe geprägt wurde. In den achtziger Jahren kam es schließlich zu einem inflationären Gebrauch des Begriffs „postmodern“: „As Lance Olsen informs us, ‘[i]n 1980 21 articles appeared in major American newspapers such as The New York Times, The Washington Post, and the Los Angeles Times that used the word ‘postmodern.’ In 1984 there

were 116. In 1987 there were 247’.”² Mittlerweile – zu Beginn des 21. Jahrhunderts – finden sich mehrere Hunderttausend Einträge zu diesem Stichwort im Internet. Mit Hilfe dieses Mediums ebenso wie auch in Zeitschriften und Büchern nehmen viele Kritiker Stellung zu postmoderner Literatur und weisen auf ihren experimentellen Charakter als Reflexion einer unüberschaubaren Gesellschaftsordnung hin.

Es gibt nur wenige Stellungnahmen, die sich direkt mit Didions Werk in Bezug auf diese Literaturtheorie auseinandersetzen, obwohl Joan Didions erste Romane und Essays schon in den sechziger Jahren erschienen sind. Ein Grund hierfür liegt möglicherweise in der Schwierigkeit, Didions Veröffentlichungen durch gefertigte literarische Gefüge erfassen oder sie in neue Literaturformen zufriedenstellend einordnen zu können. Einen Versuch hat Jay Porter in seinem Aufsatz „Slouching Towards Postmodern: Joan Didion and the Crisis of Narrative“³ unternommen. In Anlehnung an Ihab Hassans Merkmalskatalog für typisch postmodernistische Werke ordnet Porter Joan Didions Veröffentlichungen thematisch die Begriffe „chance, anarchy, and indeterminacy“⁴ sowie sprachlich die der „participation, rhetoric, metonymy, and irony“⁵ zu. Des Weiteren nimmt Porter Bezug auf *The Postmodern Condition* von Jean-François Lyotard, indem er Didions Essays mit den „small narratives“⁶ vergleicht, die anstelle der „grand narratives“⁷ getreten seien. Darüber hinaus beschreibt er ihre sprachlichen Umsetzungen postmoderner Themen in ihren Essays und Romanen als „playful“⁸ in Anlehnung an die durch Lyotard erwähnten „language games“⁹. Porter beobachtet: „Didion (...) seems in

² Hans Bertens, *Idea of the Postmodern. A History* (London/New York: Routledge, 1995), 12.

³ Jay Porter, „Slouching Towards Postmodern: Joan Didion and the Crisis of Narrative“ (Yale College, 1995), <http://members.tripod.com/~JayP/stptext.html>.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

the bulk of the essays that comprise *The White Album* to be deeply troubled by the emergence of cultural trends now identified with postmodernism.“¹⁰ Deshalb steht für ihn eine apokalyptische Sichtweise des Lebens in Didions frühen Werken im Vordergrund. Passend hierzu weist auch ihr Roman *Democracy* typisch postmoderne Züge auf. Dennoch deutet er im Widerspruch hierzu – bewusst oder unbewusst – eine weitere Dimension der Interpretation an: Ihm ist aufgefallen, dass schon in ihrer ersten Essaysammlung die ausgeprägt parallelen Satzstrukturen den Inhalt über Chaos und Ziellosigkeit relativieren und einen Hoffnungsschimmer aus dem apokalyptischen Denken heraus offenbaren. Er kann allerdings dieser Beobachtung keine Bedeutung abgewinnen und drückt das in dem Satz „Didion finds odd consolation in the availability of apocalyptic references to the situation of the nation“¹¹ aus. Letztlich scheint es ihm offensichtlich, dass sich hinter einer postmodern anmutenden Oberfläche ein tiefergehender Gehalt verbirgt. Seine Überlegungen enden mit den Worten „Didion’s work is too important to be labeled reductively as ‘postmodern’“¹². In den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit sollen diese Überlegungen hinsichtlich postmoderner Anteile im Stil und Inhalt von Joan Didions Essays fortgeführt werden. Die Interpretationen ihrer Essays werden zeigen, dass Joan Didion Methoden vorschlägt, um dem Leben in der postmodernen Zeit einen Sinn zu geben. Sprachlich macht sie dieses an verschiedenen Stellen deutlich. Die von Porter angesprochenen Parallelstrukturen werden bei der Betrachtung des Essays „Goodbye to All That“ berücksichtigt.

Wie Porter tut sich auch H. Wayne Show schwer, Didions Stellung in der kalifornischen Gesellschaft der siebziger Jahre zu beschreiben. In seinem Aufsatz „*Out of Africa, The White Album, and the Possibility of Tragic Affirmation*“¹³ hebt er Didions fragmentarische Erzählweise hervor, die symbolisch ebenso ein

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ H. Wayne Show, „*Out of Africa, The White Album, and the Possibility of Tragic Affirmation*“, *English Studies* 67.1 (Febr. 1986): 35-50.

von Chaos dominiertes Kalifornien wie auch ihre eigene psychische und physische Labilität widerspiegeln. Gleichzeitig fällt ihm auf, dass Didions Ausführungen zum persönlichen Befinden zwar zeitweise als Reflexion des nationalen Geschehens zu betrachten seien, sie aber dennoch merkwürdig separat als journalistische Beobachterin wirke, obwohl sie über ihre eigenen Gefühle spreche. Show kommt zu dem Schluss: „Didion exists *in* her California environment but somehow separate: she is there but rather curiously detached”¹⁴. Trotz Didions unbestrittener Intelligenz interpretiert Show abschließend diese Kernaussage als emotionale Zwiespältigkeit und Unsicherheit der Autorin: „Intelligent as Joan Didion is, toughminded as she is, her essays from this decade of her life disclose subtly that she does not know quite who she is or how finally to bring her point of origin into contact with the present.”¹⁵ Dass Didion in ihren Essays zeitweise mit autobiographischer Stimme spricht, bleibt auch auf den folgenden Seiten unbestritten. Darüber hinaus wird allerdings darauf hingewiesen, dass sie als Autorin ausgewählte Stilmittel wie das fragmentarische Schreiben bewusst einsetzt, um nicht in erster Linie ihre eigene temporäre psychische Labilität, sondern eher um ein gesellschaftliches Phänomen darzulegen, mit dem sich jeder Einzelne auseinandersetzen muss. Dass es sich bei Didions fragmentarischen Mustern um sinngebende Strukturmerkmale handelt, wird im dritten Kapitel exemplarisch am Essay „Goodbye to All That“ gezeigt.

Auch Mark R. Winchell, der sich im Zuge des Verfassens einer Biographie¹⁶ und eines Eintrags im *Dictionary of Literary Biography*¹⁷ über Joan Didion intensiv mit der Autorin und ihrem Werk beschäftigt hat, versucht, ihre nichtfiktionalen Abhandlungen in vorgeformte, literaturtheoretische Schemata einzufügen. Auf den vielversprechenden Satz „(...) it might be useful to examine a characteristic

¹⁴ Ebd., 44.

¹⁵ Ebd., 47/48.

¹⁶ Mark R. Winchell, *Joan Didion*, Hg. Warren French (Boston: Twayne, 1980).

¹⁷ Mark R. Winchell, „Joan Didion“, *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*, Bd. 173, Hg. James R. und Wanda H. Giles (Detroit: Gale Research, 1996), 37-53.

which distinguishes almost all of her writing and which cuts across the various genres at which she has worked.”¹⁸ folgen lediglich Erläuterungen zu Didions besonderer Gabe, durch Orts- und Naturbeschreibungen eindruckliche Atmosphären zu erzeugen. Unter der Kapitelüberschrift „Some Places of the Mind“¹⁹ spielt er auf Didions Abschnitt „Seven Places of the Mind“ in der Essaysammlung *Slouching Towards Bethlehem*²⁰ an und überträgt ihre Bedeutung außerdem auf Essays späteren Datums. Fest steht für ihn, „Didion believes that place is not just a physical entity, but also a matrix for emotional associations“²¹. Diese Auffassung wird auch auf den folgenden Seiten der vorliegenden Arbeit unterstützt. Allerdings beschränken sich die weiteren Ausführungen nicht wie bei Mark R. Winchell auf ein dominantes Thema des Kontrastes zwischen vergangener Hoffnung und gegenwärtiger Desillusionierung.²²

Außerdem ist die gesamte Biographie durchzogen von dem Streben, einzelne Essays eindeutig als typisch traditionelle *personal essays*, als journalistische Artikel oder Abhandlungen im Sinne des *New Journalism* zu klassifizieren.²³ Hierbei kommt Winchell an diversen Stellen zu der Einsicht, dass Zusätze notwendig sind, um ihnen bezüglich des Inhalts und der Form wirklich gerecht zu werden. Nahezu verzweifelt muss er erkennen: „her most intensely personal observations tend not to be merely subjective (...)“²⁴ und umgekehrt „Didion’s acute sense of her California heritage causes much of her journalism to be both regional and autobiographical in focus“²⁵. Während er den Essay „Goodbye to All

¹⁸ Winchell, *Joan Didion*, 75.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Joan Didion, *Slouching Towards Bethlehem* (New York: Simon & Schuster, 1968).

²¹ Winchell, *Joan Didion*, 75.

²² Vgl. ebd., 97.

²³ Auch Katherine U. Henderson versucht in ihrem Buch über die Autorin derartige Einteilungen bezüglich der Essays in den ersten beiden Sammlungen vorzunehmen. Vgl. Katherine U. Henderson, *Joan Didion* (New York: Frederick Ungar, 1981), 93; 105.

²⁴ Winchell, *Joan Didion*, 30.

²⁵ Ebd., 94.

That” als traditionellen *personal essay* ansieht, erfindet er für einzelne Essays Hybridform-Bezeichnungen wie „nonfiction short story“²⁶ oder „personality journalism“²⁷. Weiterhin signalisiert Winchell, dass ein Vergleich mit den *New Journalists* Capote und Mailer hinfällig ist, da Didion zwar von einem ähnlich allwissenden Standpunkt aus berichtet, sie hingegen aber keine sympathische Identifikation mit ihren Charakteren aufkommen lässt.²⁸ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung soll gezeigt werden, dass Joan Didion mit ihren Essays keine typisch postmodernistischen Hybridformen geschaffen hat, in denen Grenzen bis zur Unkenntlichkeit verschwimmen. Stattdessen lässt sie die Grenzen bestehen, vereint aber dennoch unterschiedliche Muster in ihren Essays, was die in dieser Arbeit untersuchten Beispiele zeigen werden.

Dieses Phänomen ist auch Mary Doll und Paul Ashdown aufgefallen, die sich einig sind, dass Joan Didion „new forms“²⁹ „in a singular category“³⁰ geschaffen hat. Aus den Darstellungen beider Kritiker lässt sich ableiten, dass sie ahnen, dass eine neue literarische Form entstanden ist. Allerdings haben sie Schwierigkeiten, diese zu benennen und tiefgehend zu charakterisieren. Dafür versuchen sie wie auch ihre Vorgänger, eine Umschreibung der Didionschen Gattung mit gebräuchlichen Termini vorzunehmen: „she is firmly rooted in the very tradition she challenges“³¹ und „she probes the narrative borderlands“³². Obwohl Ashdown letztlich in Übereinstimmung mit Tom Wolfe nicht über eine Klassifizierung der Werke der Autorin als „literary journalism“³³ hinauskommt, enthält sein

²⁶ Ebd., 62.

²⁷ Ebd., 66.

²⁸ Vgl. Winchell, *DLB*, 42.

²⁹ Mary Doll, „Joan Didion“, *Dictionary of Literary Biography: Yearbook 1986*, Hg. Jean W. Ross (Detroit: Gale Research, 1987), 247.

³⁰ Paul Ashdown, „Joan Didion“, *Dictionary of Literary Biography: American Literary Journalists, 1945-1995 – First Series*, Bd. 185, Hg. Arthur J. Kaul (Detroit: Gale Research, 1997), 76.

³¹ Doll, 247.

³² Ashdown, 69.

³³ Vgl. ebd., 71.

Überblick zahlreiche Andeutungen auf die einzigartigen Charakteristika, aufgrund derer eine Einfügung ihrer Werke in herkömmliche Kategorien nicht angebracht erscheint. Bezüglich ihres Essays „Some Dreamers of the Golden Dream“ fällt Ashdown auf: „The story more closely resembles a fictional narrative than straight reportage“³⁴. Andersherum muss er bei der Betrachtung von „On the Morning After the Sixties“ erkennen: „Didion reasserts the failure of narrative to come to terms with change“³⁵. Stets werden ihre Essays unabhängig voneinander betrachtet und entweder narrativen oder journalistischen Mustern zugeordnet, was zu Bezeichnungen wie „minimalist novels, lyrical reportage“³⁶ und „personal journalism“³⁷ geführt hat. Eine gleichwertige Koexistenz mehrerer Formen wird dabei ausgeschlossen. Dass aber dieses genau der Fall ist, soll in der vorliegenden Arbeit untersucht und benannt werden.

Ashdown vermutet weiterhin stets hinter der Erzählerfigur die Autorin selbst,³⁸ welches zu der Frage nach dem autobiographischen Gehalt der Essays sowie weiterführend nach einer authentischen Wiedergabe der zeitgenössischen Lebensumstände aufwirft, die er unbeantwortet lässt. Stattdessen erwähnt der Kritiker wertfrei die Darstellung des Verhaltens der Politiker während des Wahlkampfes 1988. Didion thematisiert dieses in ihrem Essay „Insider Baseball“: „The campaign becomes a spectacle manipulated by a professional culture of political and media insiders, a narrative that has little relationship to the issues the campaign claims to address.“³⁹ Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex, ob Didion die Inauthentizität im allgemeinen postmodernen Lebensstil authentisch wiedergibt, kommt Ashdown nicht. Der Essay „On the Road“ wird in der vorliegenden Arbeit daraufhin untersucht. Durch Anspielungen auf andere literarische Werke verdeutlicht Didion ihre Sichtweise, dass bestimmte

³⁴ Ebd., 71.

³⁵ Ebd., 73.

³⁶ Ebd., 69.

³⁷ Ebd., 70.

³⁸ Vgl. ebd., 70; 72; 76.

³⁹ Ebd., 75.

Bereiche der postmodernen Gesellschaft keinen Raum für authentisches Verhalten lassen, welches sie aber für ein erfolgreiches Leben als wichtig erachtet.

Die meisten Kritiker neigen dazu, die Didions Essays innewohnenden tiefergehenden, nicht mit herkömmlichen Begriffen zu beschreibenden Qualitäten zu übersehen, ordnen ihre Werke in den Bereich des geographischen Schreibens ein bzw. erweitern ihre Interpretationen auf eine Auseinandersetzung mit den in den Essays beschriebenen Landstrichen und Monumenten als Kerngegenstände der Betrachtungen, die symbolhaft mit einer ausschließlich pessimistisch apokalyptischen Sichtweise der Autorin in Verbindung stehen. Obwohl die Autorin 1976 in „Thinking about Western Thinking“ eindeutig eine Klassifizierung als „'regional' writer“ ablehnt,⁴⁰ zelebriert Mark Z. Muggli in einem 1992 veröffentlichten Aufsatz⁴¹ Joan Didion als eine der wenigen Autoren in der Tradition des „travel writing“⁴², die Reportage und Autobiographie miteinander verknüpfen, um von Erfahrungen an ausgewählten Orten, von deren Bewohnern, außergewöhnlichen Landschaftsmerkmalen und Wettererscheinungen zu berichten.

Dieser Einschätzung parallel verhält es sich mit Chris Anderson, der 1987 schrieb: „She wants to convince her readers of apocalypse.“⁴³. Zehn Jahre zuvor war bereits ein Interview mit Susan Stamberg ausgestrahlt worden, das 1984 als gedruckte Version in Ellen Friedmans Kollektion *Joan Didion: Essays & Conversations* erschienen ist,⁴⁴ in dem Didion bekräftigt, dass sie zwar zur sog.

⁴⁰ Vgl. Joan Didion, „Thinking about Western Thinking“, *Esquire* (Febr. 1976): 10.

⁴¹ Mark Z. Muggli, „Joan Didion and the Problem of Journalistic Travel Writing“, *Temperamental Journeys*, Hg. Michael Kowalewski (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1992), 176-194.

⁴² Ebd., 180f.

⁴³ Chris Anderson, *Style as Argument: Contemporary American Nonfiction* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), 160.

⁴⁴ Susan Stamberg, „Cautionary Tales“, *Joan Didion: Essays & Conversations*, Hg. Ellen G. Friedman (Princeton, NJ: Ontario Review, 1984), 22-28.

„underside of the tapestry“⁴⁵, zur „bleak side“⁴⁶ tendiere, sie aber keine derartig negative Lebenseinstellung verfolge, geschweige denn ihre Leser in eine solche Richtung beeinflussen wolle. Didions Selbstdarstellung in den Sätzen „I’m not actually very frail. I’m very healthy. I eat a lot. I don’t cry a lot.“⁴⁷ sowie Stamberg’s Beobachtung der Autorin gegenüber: „You speak very softly but with great firmness.“⁴⁸ lassen Didion nicht als „disaster-prone“⁴⁹, „dreamer of bad dreams“⁵⁰, oder „purveyor of a very streamlined model of *angst*“⁵¹ erscheinen. Auch Alfred Kazin’s Beschreibung der Autorin als „a very vulnerable, defensive young woman whose style in all things is somehow to keep the world off, to keep it from eating her up“⁵² haben vor dem Hintergrund des o. g. Interviews keinen Bestand.

Trotz der inhaltlichen Unsicherheiten und der Unfähigkeiten, ihre Essays zu kategorisieren, sind sich die Kritiker bezüglich der sprachlichen Gestaltung ihrer Werke einig. Besonders die Beobachtungsgabe der Autorin bezüglich des sozialen und politischen Lebens in Amerika wird herausgestellt, indem sie charakterisiert wird als „one of the most perceptive observers (...) of the American consciousness and culture“⁵³ und als „a sensitive barometer [] of (...) a changing *Zeitgeist*“⁵⁴. In

⁴⁵ Ebd., 27.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., 26.

⁴⁹ Daphne Merkin, Auszug aus „Didion Looking Down“, *Contemporary Literary Criticism*, Bd. 14, Hg. Dedria Bryfonski und Laurie Lanzen Harris (Detroit: Gale Research, 1980), 153.

⁵⁰ John Leonard, Auszug aus „The White Album“, *Contemporary Literary Criticism*, Bd. 14, Hg. Dedria Bryfonski und Laurie Lanzen Harris (Detroit: Gale Research, 1980), 151.

⁵¹ Merkin, 153.

⁵² Alfred Kazin, Auszug aus „Joan Didion’s Portrait of a Professional“, *Contemporary Literary Criticism*, Bd. 3, Hg. Carolyn Riley (Detroit: Gale Research, 1975), 127.

⁵³ Paula R. Feldman, „Joan Didion“, *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*, Bd. 2, Hg. Jeffrey Helterman und Richard Layman (Detroit: Gale Research, 1978), 127.

Nordamerika wird ihr vorwiegend positive Kritik zuteil, in der sie als „writer of exceptional talent“⁵⁵ bezeichnet wird, ihr die Attribute „excellent“⁵⁶, „sophisticated“⁵⁷ und „extraordinarily intelligent“⁵⁸ zugewiesen werden. Leonard Wilcox hebt ihre sprachliche Prägnanz hervor: „If Didion’s message is a profoundly conservative one, her technique is quite the reverse: Didion’s prose, precise and analytical as it is, is at the same time oblique and diffused, and one has to be constantly on guard for the seemingly offhand or throwaway statement which, on a subsequent rereading, one realizes is an important clue or key to subsequent events.“⁵⁹ Und John Leonard drückt seine Faszination wie folgt aus: „Language is her seismograph and style her sanity. Nobody writes better English prose than Joan Didion. Try to rearrange one of her sentences, and you’ve realized that the sentence was inevitable, a hologram.“⁶⁰ Diese Aussage passt zu Didions eigener Beschreibung über die grammatische Komposition ihrer Essays, die sie in ihrem Vortrag „Why I Write“⁶¹ wiedergegeben hat. Die geistigen Bilder, die ihr die Inhalte für ihre Werke diktieren, bestimmen gleichzeitig auch das sprachliche Arrangement der Wörter:

The arrangement of the words matters, and the arrangement you want can be found in the picture in your mind. The picture dictates the arrangement. The picture dictates whether this will be a sentence with or without clauses, a sentence that ends hard or a dying-fall sentence, long or short, active or passive.⁶²

⁵⁴ Show, 35.

⁵⁵ Mark Falcoff, Auszug aus „Two Weeks“, *Contemporary Literary Criticism*, Bd. 32, Hg. Daniel G. Marowski und Jean C. Stine (Detroit: Gale Research, 1985), 144.

⁵⁶ David J. Geherin, Auszug aus „Nothingness and Beyond: Joan Didion’s ‚Play It As It Lays‘“, *Contemporary Literary Criticism*, Bd. 8, Hg. Dedria Bryfonski und Phillis C. Mendelson (Detroit: Gale Research, 1978), 173.

⁵⁷ Show, 35.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Leonard Wilcox, „Narrative Technique and the Theme of Historical Continuity in the Novels of Joan Didion“, *Joan Didion: Essays & Conversations*, Hg. Ellen G. Friedman (Princeton, NJ: Ontario Review, 1984), 71.

⁶⁰ Leonard, 151.

⁶¹ Joan Didion, „Why I write“, *Joan Didion: Essays & Conversations*, Hg. Ellen G. Friedman (Princeton, NJ: Ontario Review, 1984), 5-10.

⁶² Ebd., 7.

Insbesondere aufgrund dieser unumstritten präzisen sprachlichen Gestaltung haben die Essays einen festen Platz in amerikanischen Schulbüchern erhalten,⁶³ während die Autorin in Deutschland nahezu unbekannt ist. Elisabeth Kaiser scheint es „unverständlich, dass diese Schriftstellerin bei uns zwar übersetzt, aber kaum zur Kenntnis genommen wird“⁶⁴. Als einen Grund für Didions mangelnde Popularität in Deutschland sieht Wolfgang Leppmann die miserable deutsche Übersetzung des Essaybandes *The White Album*, die „ganz und gar nicht dazu angetan ist, einem die Lektüre zu erleichtern; vielmehr stößt sie den Leser immer wieder vor den Kopf durch Unzulänglichkeiten, die den Text nicht selten bis zur Unverständlichkeit verfremden“⁶⁵.

1.1.3 Ziel und Aufbau der Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es zu zeigen, dass Joan Didion in der Tradition der *personal essays* schreibt, sich aber gleichzeitig den Einflüssen des postmodernen Zeitgeistes nicht entzieht. Sowohl kritisierend als auch unterhaltend behandelt sie Themen allgemeiner Gültigkeit, die sie wie ihre Vorgänger von einem subjektiven Standpunkt aus durch den Filter essayistischer Struktur betrachtet. Als Journalistin hat sie es sich zum Ziel gemacht, die sich rapide wandelnden Wertvorstellungen mit Beginn der sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, deren Ursachen und Auswirkungen kritisch zu durchdringen. In der sprachlichen Umsetzung ist sie dem postmodernen Trend des Ausprobierens auf lexikalischer und syntaktischer Ebene gefolgt und hat darüber hinaus mit der Gattung der Kurzgeschichte

⁶³ Vgl. Robert Babusci [u. a.], *Prentice Hall Literature: The American Experience - Annotated Teacher's Edition*, 2. Aufl. (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1991), 1050-1057; vgl. Arthur N. Applebee [u.a.], *The Language of Literature: American Literature – Annotated Teacher's Edition* (Illinois: McDougal/Littell, 1997), 929-936.

⁶⁴ Elisabeth Kaiser, „Die ganz normalen Unruhen: ‚Demokratie‘ – ein Roman der amerikanischen Autorin Joan Didion“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.05.1986): 26.

⁶⁵ Wolfgang Leppmann, „Die Welt aus Süß- und Kunststoff: Zur deutschen Ausgabe eines Essaybandes von Joan Didion“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (27.04.1983): 24.

innerhalb ihrer Essays experimentiert. Didion greift wichtige grundsätzliche Themen auf und untersucht, wie diese sich in der postmodernen Gesellschaft verändert haben.

In der vorliegenden Arbeit werden im Wesentlichen fünf Essays aus ihren beiden frühen Essaysammlungen *Slouching Towards Bethlehem* und *The White Album* mit einer unterschiedlichen Gewichtung auf Inhalt und Stil ausführlich untersucht. Drei dieser Essays sind im Anhang dieser Arbeit mit Zeilenangaben versehen, um die untersuchten Textstellen eindeutig und schnell identifizieren zu können. Auf diese werden an den jeweiligen Stellen im laufenden Text durch Fußnoten verwiesen, die sich ausschließlich auf die vorliegende Zählung beziehen. Alle übrigen Essays, die in dieser Arbeit in kürzerer Form zur Illustration und erweiterten Betrachtung angeführt werden, sind nicht im Anhang abgedruckt und in den Fußnoten mit Seitenangaben zu den entsprechenden Essaysammlungen versehen.

Die Auseinandersetzung mit den Essays „On Morality“ und „Good Citizens“ findet in Kapitel zwei primär unter inhaltlichen Aspekten statt. Im Mittelpunkt steht die Kritik der Transformation des Moral-Begriffs in der postmodernen Gesellschaft und die hiermit verbundenen Auswirkungen auf das menschliche Verhalten. Um diese Veränderungen in einen übergreifenden Kontext einordnen zu können, erfolgt zunächst eine kurze Definition des abstrakten Begriffes unter Berücksichtigung des philosophischen Hintergrundes. Anschließend wird auf die Moralauffassung in der Postmoderne eingegangen. Ausgehend von Detailbeschreibungen und Darstellungen konkreter Ereignisse und eigentümlicher Beschaffenheiten nimmt Didion Stellung zum *frontier*-Vermächtnis im desillusionierten Kalifornien und zur Wertehierarchie in den USA des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Die Grundlage für die Untersuchungen im dritten Kapitel stellt der Essay „On the Road“ dar. Ebenso wie „On Morality“ und „Good Citizens“ zeigt er eine Fülle von Anspielungen sowohl auf Begriffe aus der literarischen Tradition als auch auf

bekannte Veröffentlichungen des postmodernen Zeitalters. Hier steht der postmoderne Topos der omnipräsenten Medien im Vordergrund, anhand dessen die Autorin eine kritische Darstellung der Auswirkungen des unüberschaubar komplexen, technologischen Fortschritts auf menschliches Verhalten und zwischenmenschliche Beziehungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vornimmt. Herausgestellt werden soll vor allem die Fähigkeit der Autorin, positive Aspekte und Auswege inmitten eines verlorengelauten Wertesystems aufzuzeigen. Hierdurch setzt sie Kontrapunkte zur Ziellosigkeit, Orientierungslosigkeit und Oberflächlichkeit der von der postmodernen Unübersichtlichkeit verunsicherten Masse.

Im vierten Kapitel liegt der Schwerpunkt vor allem auf dem strukturellen Aufbau sowie der sprachlichen Gestaltung des Essays „Goodbye to All That“. Die Analyse wird zeigen, dass die Struktur des *expository essay* mit einer typischen Einteilung in Einleitung, Hauptteil und Schluss sowie eine chronologisch geordnete, assoziative Wiedergabe des Denkprozesses der Autorin gemäß dem Spaziergangsmotiv erkennbar wird. Ebenso tritt auch der narrative Spannungsbogen einer Kurzgeschichte hervor. Diese Tendenz in Didions Essays wird im vorigen Kapitel angedeutet und hier ausführlich anhand von „Goodbye to All That“ untersucht. Auch der Essay „Some Dreamers of the Golden Dream“ weist ein vergleichbares Merkmal auf. Der prozesshafte Schreibstil wird durch die Stilmittel Rekurrenz, Variation und fragmentarische Darstellungsweise unterstützt.

Um die Essays in den Kontext des postmodernen Zeitalters stellen zu können, wird auf den folgenden Seiten des ersten Kapitels ein Abriss des zugrunde liegenden Verständnisses der Postmoderne und des Postmodernismus gegeben, vor dessen Hintergrund sich die erneute Popularität des *personal essay* erklären lässt. Basierend auf der Tradition und Definition desselben werden die Strukturmerkmale nach Brashers genauer betrachtet, da sie aufgrund ihrer Klarheit und Eindringlichkeit im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit auf einzelne Essays angewandt werden.

1.2 Bemerkungen zur Problemstellung

Schlagwörter wie Studentenunruhen, Krise und Krieg in Vietnam, politische Morde, Gleichberechtigung von Minoritäten⁶⁶ und alternative Lebensformen beschreiben einen Zeitraum in der amerikanischen Geschichte, der durch ein Ausbrechen aus der alten Konformität und Wertetradition gekennzeichnet ist⁶⁷. Während einige Kritiker versucht haben, mit Hilfe von herausragenden Ereignissen den Beginn und das Ende der im Mittelpunkt stehenden sechziger Jahre auf bestimmte Daten in den Jahren 1960 bzw. 1969/70 zu fixieren⁶⁸, hat der Terminus „the Sixties“ oder „die Wilden Sechziger“ für andere – auch für Joan Didion – eine metaphorische Bedeutung erlangt, die sich auf die Inhalte eines gesellschaftlichen Wandels bezieht, der sich bereits in den fünfziger Jahren abzeichnete, in den sechziger und siebziger Jahren zu einem Höhepunkt in der Öffentlichkeit eskalierte⁶⁹ und ab den frühen achtziger Jahren in den Lebensalltag integriert wurde.⁷⁰ Nach Andreas Huyssen liegt der Postmoderne der sechziger Jahre „eine zeitliche Einbildungskraft zugrunde, die emphatisch auf Zukunft und ‚new frontiers‘ abhebt, auf Bruch mit Vergangenen“⁷¹. Er bezeichnet sie als „amerikanische Avantgarde, die die Kunstszene in diesem Lande grundlegend verändert hat“⁷² und unterscheidet sie von der affirmativen und gleichzeitig alternativen Postmoderne der siebziger und achtziger Jahre⁷³. Die fiktionalen und

⁶⁶ Zu den Minoritäten zählten sich außer den Schwarzen („Civil Rights‘ Movement“) auch die Frauen („Women’s Movement“) als Außenseiter der Gesellschaft.

⁶⁷ Vgl. Henderson, 65.

⁶⁸ Vgl. Blanche Linden-Ward und Carol H. Green, *American Women in the 1960s: Changing the Future* (New York: Twayne, 1993), XIV.

⁶⁹ Hubert Zapf, Hg., *Amerikanische Literaturgeschichte* (Stuttgart: Metzler, 1996), 326.

⁷⁰ Vgl. Hans Bertens und Joseph Natoli, Hg., *Postmodernism – The Key Figures* (Oxford: Blackwell, 2002), xii.

⁷¹ Andreas Huyssen, „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Reinbek: Rowohlt, 1986), 19.

⁷² Ebd., 22.

⁷³ Vgl. ebd., 17.

nichtfiktionalen Werke von Joan Didion, die in dieser Zeit des Umbruchs gelebt hat und als Journalistin tätig war, sind zum Teil vom Zeitgeist der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts geprägt, die auch mit dem Epochenterminus der Postmoderne klassifiziert werden können. Im Blickfeld dieser Arbeit stehen die Essays aus ihren ersten beiden Essaysammlungen, *Slouching Towards Bethlehem* und *White Album*, die 1968 bzw. 1979 erschienen sind. Diese Jahreszahlen sind zugleich charakteristische Eckdaten für die chronologische Eingrenzung des Gipfels des postmodernen Denkens in der amerikanischen Gesellschaft. Um Einflüsse dieser Geisteshaltung sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form von Didions Abhandlungen nachvollziehen und zugleich deren Überwindung verstehen zu können, bedarf es einer kurzen Eingrenzung der Epoche mit ihren politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen sowie deren Auswirkungen auf das literarische und literaturkritische Umfeld der Autorin.

1.2.1 Die Begriffe der Postmoderne und des Postmodernismus

Die Begriffe Postmoderne und Postmodernismus bzw. im Englischen *postmodernity* und *postmodernism* haben in den vergangenen Jahrzehnten vielzählige Bedeutungen erhalten. Hans Bertens und Heinz Ickstadt sind sich gleichermaßen einig, dass einerseits die o. g. Begriffe sowie das aus ihnen abgeleitete Attribut postmodern „ungenau, vieldeutig und so eigentlich unzulänglich“⁷⁴ sind, dass sie sich andererseits aber in der gegenwärtigen Literaturdebatte etabliert und sich „für den Zweck einer wenigstens ungefähren Verständigung dennoch unverzichtbar“⁷⁵ erwiesen haben.⁷⁶ Definitionsschwierigkeiten haben dazu geführt, dass die Termini „zur Grundvokabel der Gegenwart“⁷⁷, zu

⁷⁴ Heinz Ickstadt, „Die instabile Postmoderne oder: Wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman“, *Poststrukturalismus - Dekonstruktion – Postmoderne*, Hg. Klaus Hempfer (Stuttgart: Steiner, 1992), 41.

⁷⁵ Ickstadt, „Die instabile Postmoderne“, 41/42.

⁷⁶ Vgl. Bertens/Natoli, xi.

⁷⁷ Wolfgang Welsch, Hg., *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Weinheim: VCH, 1988), 1.

einem „Passepartoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann“⁷⁸, geworden sind. Der inflationäre Gebrauch des Ausdrucks der Postmoderne in so verschiedenen Bereichen wie Literatur, Architektur, Soziologie, Philosophie, Psychiatrie, Pädagogik etc.⁷⁹ hat zu diversen Definitionsansätzen geführt, denen es an Übereinstimmung⁸⁰ und Präzision⁸¹ mangelt. Thomas Docherty zählt drei inhaltliche Bestimmungen des Terminus auf, die häufig angewendet werden:

For some, postmodern equates with ‘nihilistic’ or ‘anarchic’; for others, it refers to a culture dominated by the banality of televisual representations and Las Vegas-style neon-signs whose presence everywhere reminds us of the McDonalised of an otherwise vegetarian world; yet others think of that explosion of poststructuralist theory which arose in the 1960s and 1970s as a postmodern manner of thinking.⁸²

Analog hierzu spricht Hans Bertens von unterschiedlichen Postmodernismen, da sich der Begriff zwischen den 50er und 80er Jahren von seinem literarischen Ursprung auf andere Bereiche globaler Konzeptualisierung ausgeweitet hat.⁸³

1.2.1.1 Die Differenzierung der Epoche der Postmoderne und der Literaturtheorie des Postmodernismus

Insgesamt hat hauptsächlich die Unterscheidung von Postmoderne/*postmodernity* einerseits und Postmodernismus/*postmodernism* andererseits zu unstimmgigen Definitionsansätzen geführt. Während Matei Calinescu von jeglicher Differenzierung absieht und Postmodernismus sowohl als „historical category“⁸⁴ als auch

⁷⁸ Umberto Eco, „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“, *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Hg. Wolfgang Welsch (Weinheim: VCH, 1988), 75.

⁷⁹ Vgl. Welsch, *Wege aus der Moderne*, 1

⁸⁰ Vgl. Michael Köhler, „Postmodernismus’: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick“, *Amerikastudien* 22.1 (1977): 16.

⁸¹ Vgl. Thomas Docherty, Hg., *Postmodernism – A Reader* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), Preface.

⁸² Docherty, xiii.

⁸³ Vgl. Bertens, *The Idea of the Postmodern*, 10.

⁸⁴ Matei Calinescu und Douwe W. Fokkema, Hg., *Exploring Postmodernism: Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth*

als „systematic (...) concept“⁸⁵ beschreibt und auch Steven Connor soziale wie kulturelle Komponenten unter dem Begriff des *postmodernism* vereint⁸⁶, hat sich im Allgemeinen die Ansicht durchgesetzt, dass „zwischen dem Zeitalter der Postmoderne und der künstlerisch-kulturellen Bewegung des Postmodernismus unterschieden werden“⁸⁷ kann⁸⁸ und muss⁸⁹. Der Postmodernismus wird synonym als „a new set of literary and artistic practices“⁹⁰, „a style of culture“⁹¹, „[a] movement in the history of art“⁹², „the name of a literary current“⁹³ und „a technical term in literary history“⁹⁴ bezeichnet, wohingegen die Postmoderne auf die epochale Neuorientierung und Radikalisierung im Denken der Menschheit in der Mitte des 20. Jahrhunderts hinweist, die zu den „für diese Epoche typischen literarischen Stilrichtungen“⁹⁵ geführt hat, die unter dem Begriff des

International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985 (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987), 4.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary* (New York: Blackwell, 1989), 6.

⁸⁷ Zapf, 326.

⁸⁸ Vgl. Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 2. Aufl. (Tübingen/Basel: Francke, 2001), 238.

⁸⁹ Vgl. Gerhard Hoffmann [u.a.], „'Modern,' 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature“, *Amerikastudien* 22.1 (1977): 21: „The use of the term in an 'ism' postulates that the (...) quality of a given literature is not accidental, but rather the deliberate and intended product of a theory or 'school' whose common basis is an emphasis on individual beliefs as a reaction to the changed world.“

⁹⁰ Bertens/Natoli, xii.

⁹¹ Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996), vii.

⁹² Jochen Schulte-Sasse, „Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue“, *Cultural Critique* 5 (1987): 7.

⁹³ Douwe W. Fokkema, „The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts“, *Approaching Postmodernism: Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*, Hg. Douwe W. Fokkema und Hans Bertens (Amsterdam: John Benjamins, 1986), 81.

⁹⁴ Köhler, 8.

⁹⁵ Ansgar Nünning, Hg., *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (Stuttgart: Metzler, 1998), s.v. *Postmoderne/Postmodernismus*.

Postmodernismus versammelt sind. Mit der Kapitalisierung des Präfixes und Suffixes im Titel seiner Überlegungen zum Thema „POSTmodernISM“⁹⁶ weist Hassan darüber hinaus auf die Endung „ism“ als Bedeutungsträger eines durchdachten Systems hin, das unabhängig von einer bloßen chronologischen Einteilung betrachtet werden muss.⁹⁷

1.2.1.2 Diachronische und synchronische Eigenschaften des Begriffes „postmodern“

Unklarheit bei der Definition des Terminus „postmodern“ besteht v. a. in der Verbindung des Präfixes „post“ mit dem Adjektiv „modern“. In ihrem Aufsatz „The End of Postmodernism: New Directions“ weist Heide Ziegler zum Beispiel auf den widersprüchlichen Charakter des Begriffs Postmodernismus hin: „The historical dimension implied in the prefix ‘post’- and the notion of contemporaneity called up by the term ‘modern’ create an ironic tension.“⁹⁸ In Übereinstimmung mit der in zahlreichen Wörterbüchern favorisierten primären Definition des Präfixes „post“ sieht Ziegler in ihm ausschließlich die diachronische Komponente der Nachzeitigkeit⁹⁹ und kann demnach dem Begriff „postmodern“ in der Übersetzung des auf das Gegenwärtige Folgende in Bezug auf die Gegenwartsliteratur keinen Sinn geben. Dieser einseitigen Betrachtungsweise Zieglers stellt Brian McHale mit den Worten „this ‘post’ does not mean what the dictionary tells us it ought to mean, but only functions as a kind of intensifier“¹⁰⁰ eine zweite Bedeutungsmöglichkeit ergänzend gegenüber, die im Sinne von „moderner modern“¹⁰¹ verwendet werden könnte. Für ihn steht somit nicht die

⁹⁶ Ihab Hassan, „POSTmodernISM“, *New Literary History* 3.1 (Herbst 1971): 5-30.

⁹⁷ Vgl. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York: Methuen, 1987), 5.

⁹⁸ Heide Ziegler, Hg., *The End of Postmodernism. New Directions: Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies 04.08.-18.08.1991* (Stuttgart: M und P, Verl. für Wissenschaft und Forschung, 1993), 7.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, 4.

¹⁰¹ Ebd.

zeitliche Abfolge im Vordergrund, sondern die logische und historische Entwicklung des Postmodernismus aus dem Modernismus heraus: „Postmodernism follows *from* modernism, more than it follows *after* modernism.“¹⁰² Ebenso betont er, dass sich das Adjektiv „modern“ auf die Literatur des Modernismus bezieht, auf die der Postmodernismus reagiert, und nicht nur als Temporalattribut zu verstehen ist, das ein Synonym für zeitgemäß und neuzeitlich darstellt.¹⁰³

Analog zu diesem Erklärungsansatz, der dem ursprünglich solözistischen Begriff einen Sinn zu geben versucht, ist für den französischen Philosoph Jean-François Lyotard der Postmodernismus aus dem Modernismus heraus entstanden. Die Vorsilbe „post“ deutet seiner Meinung nach an, dass es sich um eine Art Bekehrung handelt, die er mit „something like a conversion: a new direction from the previous one“¹⁰⁴ beschreibt. Seine Überlegungen zu diesem Thema, die er mit „Note on the Meaning of ‘Post-‘“¹⁰⁵ überschrieben hat, beendet er mit der Feststellung, dass „das ‚post-‘ von ‚postmodern‘ (...) keine Bewegung des *come back, flash back, feed back*, das heißt der Wiederholung bedeutet, sondern einen ‚Ana‘-Prozess der Analyse, Anamnese, Anagonie und Anamorphose“¹⁰⁶.

Diesen Gedanken weiterführend hat der amerikanische Literaturwissenschaftler Ihab Hassan herausgestellt, dass (literarische) Epochen nicht als in sich geschlossenen betrachtet werden können, da sie innerhalb eines Kontinuums stets Bezüge zu anderen Epochen aufweisen.¹⁰⁷ Die ausschließlich diachronische Betrachtungsweise, so Hassan, wäre eine Beleidigung für jeden Postmodernisten, da sie im

¹⁰² Ebd., 5.

¹⁰³ Vgl. ebd., 4.

¹⁰⁴ Jean-François Lyotard, „Note on the Meaning of ‘Post-‘“, *Postmodernism – A Reader*, Hg. Thomas Docherty (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 48.

¹⁰⁵ Eine Übersetzung ins Deutsche befindet sich unter dem Titel „Notizen über die Bedeutung von ‚post-‘“, in Jean-François Lyotard, *Postmoderne für Kinder – Briefe aus den Jahren 1982-1985*, Hg. Peter Engelmann, dt. Erstausgabe (Wien: Passagen, 1987), 100-105.

¹⁰⁶ Ebd., 105.

¹⁰⁷ Vgl. Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (Ohio: Ohio State Univ. Press, 1987), 88.

Ursprung des Wortes „postmodern“ ein Zuspätkommen im Sinne von etwas Minderwertigem („belatedness, even decadence“¹⁰⁸) andeutet.¹⁰⁹ In Anlehnung an Hassans Ausführungen wäre daher eine Unterscheidung unerlässlich, die der Epochenbezeichnung der Postmoderne die diachronische Komponente zuteilt, während die literarische Bewegung des Postmodernismus unter synchronischen Aspekten zu betrachten ist. Hiermit hat der amerikanische Kritiker sich dem Trend in der Literaturkritik angeschlossen, der seit 1967 zurückgehend auf Ferdinand de Saussure eine Differenzierung von diachronischen und synchronischen Analyseansätzen fordert.¹¹⁰

Impliziert wird diese Dimension auch im *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, in dem das Präfix „post“ mit „behind“ und „after“ umschrieben wird.¹¹¹ „Behind“ enthält per definitionem nicht nur den zeitlichen Aspekt des sich im Rückstand Befindens, sondern auch und v. a. eine räumliche Komponente des sich dahinter Befindens. Diesen Gedanken hat der amerikanische Literaturtheoretiker Fredric Jameson aufgegriffen, der Synchronie mit (Zeit-)Raum gleichsetzt, also mit dem, was dahinter bzw. in der Tiefe liegt und von einem bestimmten Punkt auf der diachronischen Achse näher betrachtet werden kann. Jameson äußert, „dass wir in einer Zeit der *Synchronie* und nicht der *Diachronie* leben“¹¹² und „dass unser Alltag (...) eher von den Kategorien des

¹⁰⁸ Ebd., 87.

¹⁰⁹ Vgl. auch Docherty, 36: „(...) the prefix ‘post’ (...) carried too much the weight of a simple chronological tardiness.”

¹¹⁰ Vgl. Nünning, s.v. *Synchron/Synchronie*.

¹¹¹ Vgl. *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* (New York: Random House, 1994), s.v. *post*.

¹¹² Fredric Jameson, „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe, übers. von Hildegard Föcking und Sylvia Klötzer (Reinbek: Rowohlt, 1986), 60.

Raums als von denen der Zeit beherrscht“¹¹³ wird.

Nicht nur die Bestimmung des Präfixes „post“, sondern auch die des mit ihm verbundenen Attributs „modern“ hat in der Literaturkritik zu Unstimmigkeiten geführt. Ist einmal geklärt, dass es sich in diesem Zusammenhang um das zum Modernismus gehörende Adjektiv handelt, wird klar, dass dieses zugleich eine Beziehung zu eben jener Literaturtheorie herstellt,¹¹⁴ die der Postmodernismus zu überwinden versucht. Deshalb gibt es wiederholt Verweise darauf, dass postmodern aufgrund seines Relationscharakters weder einen kompletten Bruch mit dem Modernismus noch eine einseitige Fortführung desselben beschreiben kann.¹¹⁵ Hassan kommt daher zu dem Schluss, dass der Postmodernismus im Modernismus verwurzelt ist,¹¹⁶ während Hutcheon in umgekehrter Weise davon ausgeht, dass die Moderne in der Postmoderne enthalten ist.¹¹⁷ Des Weiteren führt Welsch aus, dass es sich bei der Entwicklung um eine Transformation handelt.¹¹⁸ Den Titel seines Buches *Wege aus der Moderne* erklärt er wie folgt: „Die Wege aus der Moderne sind nicht nur solche, die aus ihr herausführen, sondern zugleich solche, die aus ihr kommen“¹¹⁹.

Da eine eindeutige Abgrenzung der beiden Phänomene somit sinnlos scheint, gilt es, im Folgenden die dominierenden und konsensfähigen Kennzeichen des

¹¹³ Jameson, 61.

¹¹⁴ Vgl. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (London: MacMillan, 1986), 183; vgl. Huyssen/Scherpe, 9.

¹¹⁵ Vgl. Gerald Graff, „The myth of the postmodernist breakthrough“, *TriQuarterly* 26 (Winter 1973): 383-385; vgl. Zima, 21; vgl. Hoffmann, 31; 33; vgl. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1988), 18.

¹¹⁶ Vgl. Frank L. Cioffi, „Postmodernism, etc.: an Interview with Ihab Hassan“ (Princeton University, Nov. 1998 – Jan. 1999), http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm.

¹¹⁷ Vgl. Hutcheon, 39.

¹¹⁸ Vgl. Welsch, *Wege aus der Moderne*, 37.

¹¹⁹ Ebd.

Postmodernismus herauszustellen, die entweder als Gegensatz zu den Merkmalen der literarischen Moderne oder als deren Radikalisierung¹²⁰ zu verstehen sind.

1.2.2 Postmodernistische Literatur unter dem Einfluss der Postmoderne

Zur Beschreibung des Ursprungs der herausragenden Charakteristika des literarischen Postmodernismus gibt es im Wesentlichen zwei Ansätze: Der eine geht davon aus, dass es sich um eine schriftliche Reaktion auf die Postmoderne handelt, der andere sieht den Postmodernismus als avantgardistisches Sprachspiel „ohne kritische Zielsetzung“¹²¹. Während Zima behauptet, dass „postmoderne Texte (...) nicht primär gesellschaftskritisch wirken“¹²² sollen, stellen die meisten Kritiker die Beziehung zwischen dem postmodernen Zeitalter und der entsprechenden Literatur in den Vordergrund, da die Schlüsselwörter zur Bestimmung der Merkmale dieser literarischen Epoche im Kernpunkt mit denen zur Kennzeichnung der postmodernen Gesellschaft übereinstimmen.

Die vorherrschenden rationalistischen Denkmuster der Moderne wurden ab den 50er Jahren durch kritischere Konzepte abgelöst, die durch ein Schwinden des ungebrochenen Fortschrittsglaubens gekennzeichnet waren.¹²³ Der rapide Wandel in Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft sowie die rasche Inflation von allen Dingen und Werten führten zu einem unübersichtlichen Sammelsurium von technologischen Spezialisierungen, von der alle Bereiche des kulturellen

¹²⁰ Vgl. Zima, 372; vgl. Wolfgang Welsch, „Die Postmoderne in Kunst und Philosophie und ihr Verhältnis zum technologischen Zeitalter“, *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?*, Hg. Walther Zimmerli (München: Fink, 1988), 55. Seiner Ansicht nach handelt es sich bei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts um ein überspitzt schnelles Fortschreiten des Fortschritts, der zu Beginn des Jahrhunderts vor allem durch die Physiker Albert Einstein und Werner Heisenberg eingeleitet worden war. Daher zieht er *radikal-modern* dem Terminus *post-modern* vor.

¹²¹ Ebd., 270.

¹²² Ebd.

¹²³ Vgl. Zapf, 304ff.

Lebens¹²⁴ infiltriert waren und sind. Sowohl Hassan als auch Newman sprechen von „explosive period“¹²⁵ im Gegensatz zur vorangegangenen implosiven Dekade. Letzterer umschreibt die Epoche darüber hinaus wie folgt:

There is a (...) way of regarding Post-Modernism (...) in terms of *climax inflation* – not only of wealth, but of people, ideas, methods, and expectations, the increasing power and pervasiveness of the communications industry, the reckless growth of the academy, the incessant changing of hands and intrinsic devaluation of all received ideas.¹²⁶

Diese beschriebene Entwicklung in allen Bereichen hat zu Unübersichtlichkeit mit aus ihr resultierender Unsicherheit geführt. Matthias Greffrath sieht die Welt als ein „hochkomplexe[s] System von Systemen“¹²⁷, in dem viele Wirklichkeiten nebeneinander existieren, die alle eigenen Regeln folgen und „gleich gültig“¹²⁸ sind. Diese gleiche Gültigkeit hat bei vielen Menschen zu Gleichgültigkeit geführt. Sie haben versucht, ihre Ängste in neuen Lebens- und Gemeinschaftsformen¹²⁹ zu kompensieren. Die Suche nach dem Sinn im Leben hatte die Ereignisse der sechziger Jahre zur Folge, wie sie David Lodge beschreibt: „the whole crazed obscene uproarious Mammon-faced drug-soaked mau-mau lust-oozing Sixties in America“¹³⁰. Veränderte zwischenmenschliche Beziehungsgeflechte¹³¹, die vom traditionellen Familienleben Abschied genommen haben,

¹²⁴ Vgl. Ihab Hassan, *Contemporary American Literature: 1945-1972 – An Introduction*, 1. Aufl. (New York: Frederick Ungar, 1974), 8.

¹²⁵ Charles Newman, „The Post-Modern Aura“, *Salmagundi* 63-64 (Spring-Summer 1984): 6. Vgl. Hassan, *Contemporary American Literature*, 8.

¹²⁶ Newman, 6.

¹²⁷ Matthias Greffrath, „Mit den Dingen arbeiten, statt sie anzuglotzen: Kleine Pauschal-Predigt gegen die zitierwütige Postmoderne“, *Frankfurter Rundschau* (20.07.1985): ZB 2.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Vgl. *2000 Jahre - eine Chronik* (Köln: Naumann & Göbel, 1999), 515: „Mindestens 900 Mitglieder der Sekte ‚Tempel des Volkes‘ sterben im November [1978] im Dschungel des südamerikanischen Guayana. Sie werden von Sektenführer Jim Jones zum Massenselbstmord (...) gezwungen. Die Mitglieder sind fast alle US-Bürger, die nach neuen Lebensformen suchen“.

¹³⁰ David Lodge, *Working with Structuralism* (London: Routledge, 1981), 178.

¹³¹ Vgl. Zygmunt Bauman, *Postmodernity and its Discontents* (Cambridge: Polity, 1997), 21; 23.

der wissenschaftliche Fortschritt, der den Weltuntergang herstellbar macht,¹³² sowie das Aufkommen von Massenprotest-Bewegungen¹³³, die die Interessen von Minderheiten vertreten,¹³⁴ sind verantwortlich dafür, dass zu den Charakteristika der Postmoderne Pluralismus, Heterogenität, Diskontinuität, Dezentrierung, Generationskonflikt und Weltuntergangsstimmung gehören.

Die Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird von vergleichbaren stilistischen und inhaltlichen Kennzeichen durchzogen. Besonders häufig verwendete Schlüsselwörter sind der Pluralismus und die Heterogenität.¹³⁵ „Die Toleranz ist total“¹³⁶ – nicht nur auf gesellschaftlich/sozialer, sondern auch auf künstlerisch/literarischer Ebene. So weist Köster auf den extremen Stilpluralismus hin,¹³⁷ der die literarische Landschaft durchzieht. Es steht nicht mehr eine Erzählweise oder Satzstruktur im Vordergrund; stattdessen ist die Sprache gekennzeichnet durch Experimente, die sowohl die Syntax als auch die Wortwahl betreffen. Durch die sprachlich-stilistische Heterogenität ist beides möglich: „sowohl das extrem avantgardistische Experiment (...) als auch das konventionelle (genießbare) Erzählen“¹³⁸. Zwischen diesen beiden Extrema schwankt die postmoderne Literatur, die fast durchgängig von bestimmten Merkmalen durchzogen wird, von denen im Folgenden einige kurz genannt werden sollen.

¹³² Vgl. Klaus R. Scherpe, „Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne“, *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe (Reinbek: Rowohlt, 1986), 270.

¹³³ Vgl. Robert E. Spiller [u.a.], *Literary History of the United States: History*, 4. Aufl. (New York: MacMillan, 1975), 1416; 1420.

¹³⁴ Vgl. Jerome Klinkowitz, *The American 1960s: Imaginative Acts in a Decade of Change* (Ames: Iowa State University Press, 1980), 63.

¹³⁵ Vgl. Zima, 242.

¹³⁶ Greffrath, ZB 2.

¹³⁷ Dr. Thomas Köster, „Postmoderne“, <http://www.cpw-online.de/lemmata/postmoderne.htm>.

¹³⁸ Zima, 269.

1.2.2.1 Sprachliche Diskontinuität und fragmentarisches Schreiben als Reflexion postmodernen Denkens

Douwe Fokkema grenzt die postmoderne Weltanschauung, die den Gesetzen der maximalen Entropie gehorche, in der keine hierarchische Ordnung mehr festzustellen sei, gegen die vorangegangenen Epochen des Realismus und Modernismus ab, denen geordnete Denkstrukturen zugrunde lägen.¹³⁹ Hiervon leiten sich für Fokkema eine Vielzahl von wiederkehrenden Formen auf lexikalischer bis hin zur strukturalen Ebene ab. Der von ihm untersuchte literarische Kanon reicht von Barth, Barthelme und Beckett über Fowles und Malamud bis hin zu Pynchon und Vonnegut. Besonders häufig treten hiernach Wörter wie „mirror“, „labyrinth“, „journey (without destination)“, „paranoia“ sowie „television“, „computer“, „listening“ etc.¹⁴⁰ auf. Diese weisen zum einen auf das ziellose Umherirren als Folge irrationalen Denkens hin und thematisieren zum anderen den überdurchschnittlich schnellen und somit unübersichtlichen, wissenschaftlichen Fortschritt. Bezüglich der Satzstruktur fasst Fokkema seine Ergebnisse wie folgt zusammen: „The Postmodernist suspicion of hierarchical models has its effect on the syntax of Postmodernist texts. The Postmodernist dislike of the hypothetical constructions of the Modernists (...) leads (...) to a preference for parataxis over hypotaxis“¹⁴¹. Die parataktisch angeordneten Satzteile können nach Fokkemas Beobachtungen fragmentarisch im Sinne von ungrammatisch, unpassend oder typographisch ungewöhnlich aneinander gereiht sein. Häufiger kämen Fragmente jedoch in der Erzählstruktur vor, die die mathematische Sprache zu imitieren versuchte. Durch die wiederholte Verwendung von „duplication, multiplication, enumeration“¹⁴² würden zusammenhanglos inhaltliche Sequenzen nebeneinander gestellt und die Diskontinuität erzwungen.

¹³⁹ Vgl. Fokkema, „The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts“, 82/83.

¹⁴⁰ Eine Auflistung dieser Wörter befindet sich ebd., 87-89.

¹⁴¹ Ebd., 89/90.

¹⁴² Ebd., 92.

Der marxistische, amerikanische Literaturtheoretiker Fredric Jameson zieht eine Verbindung zwischen fragmentarischem Schreiben und dem fehlenden historischen Bewusstsein in der Postmoderne.

Wenn das Subjekt tatsächlich seine Fähigkeit verloren hat, (...) seine Vergangenheit und Zukunft in einer kohärenten Erfahrung zu organisieren, dann wird es recht schwierig sich vorzustellen, daß die kulturelle Produktion eines solchen Subjekts etwas anderes als ‚angehäufte Fragmente‘ und eine Praktik des Ziellos-Heterogenen, Fragmentarischen und vom Zufall Abhängigen hervorbringen könnte.¹⁴³

Zwar nimmt Jameson im weiteren Verlauf Bezug auf Lacans Theorie vom schizophrenen Schreiben als „Auseinanderbrechen der Signifikantenkette“¹⁴⁴, doch weist er gleichzeitig darauf hin, dass er diese Eigenschaft lediglich auf die Werke der durch die Postmoderne beeinflussten Künstler bezieht, nicht aber auf eine evtl. klinische Krankheit derselben.¹⁴⁵ Auch andere Kritiker nehmen Stellung dazu, dass der postmoderne Mensch die Fähigkeit verloren habe, sich zeitlich zu orientieren¹⁴⁶ und in einen Ablauf von Generationen einzufügen, „die aus der Vergangenheit kommen und in die Zukunft weiterführen“¹⁴⁷. Erneut den Gedanken aufgreifend, dass die Postmoderne ein von Synchronie und nicht von Diachronie bestimmtes Zeitalter verkörpert, schreibt Bauman in Bezug auf das verloren gegangene geschichtliche Bewusstsein: „In a setting where synchrony replaces diachrony, co-presence takes the place of the succession and the perpetual present replaces history.“¹⁴⁸

Hassan legt in seiner Stellungnahme zur Fragmentarisierung im Postmodernismus den Schwerpunkt darauf, dass das fehlende Geschichtsbewusstsein in Form von

¹⁴³ Jameson, 70.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., 70-75.

¹⁴⁶ Vgl. Madan Sarup, *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism* (New York: Simon & Schuster, 1988), 133/134; 146.

¹⁴⁷ Christopher Lasch, *Das Zeitalter des Narzißmus*, übers. von Gerhard Burmudt (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995), 23.

¹⁴⁸ Bauman, 100.

weißen, unbeschriebenen Stellen auf dem Papier sichtbar wird. In der Merkmalreihe von elf Charakteristika des Postmodernismus, die er denen der Moderne gegenüberstellt, heißt es: „The postmodernist only disconnects; fragments are all he pretends to trust. (...) Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, for paratactic over hypotactic (...).“¹⁴⁹ In diesem Sinn hat Hassan den Begriff der „Literature of Silence“ geprägt: „Postmodernism veers toward (...) a discourse of (...) fragments, a ‘white ideology’ of absences and fractures (...) an invocation of complex, articulate silences.“¹⁵⁰ Die Leerstellen, Absätze, fehlenden Satzteile etc. fungieren als Bedeutungsträger, die dem Leser einen Hinweis auf die unübersichtliche Diskontinuität und Heterogenität in der postmodernen Gesellschaft geben sollen. Dieses Schweigen ist es, das einen Großteil des kommunikativen Prozesses zwischen dem Leser und dem Werk bzw. dem Autor¹⁵¹ darstellt. Spricht Hassan von einer „white ideology“¹⁵², so vergleicht Marc Guillaume die weißen Leerstellen auf dem Papier mit weißem Licht, das durch ein Prisma in seine Spektralteile zerlegt wird. Im übertragenen Sinn ist es die Post-Modernisierung, die die soziale Totalität in einzelne Sprachfragmente zerteilt.¹⁵³ Die Aufgabe des Lesers ist es, den Leerstellen einen Sinn zu geben bzw. die Fragmente zu einem Ganzen zusammenzufügen.

Ein solcher Prozess findet im Laufe des Lesevorgangs nach Wolfgang Iser automatisch statt, da die Bedeutungen eines Textes überhaupt erst im Lesevorgang generiert werden und als Produkt der Interaktion von Text und Leser

¹⁴⁹ Hassan, *The Postmodern Turn*, 168.

¹⁵⁰ Ebd., 94.

¹⁵¹ Im weiteren Verlauf wird deutlich werden, dass das persönliche, autobiographische Schreiben charakteristisch für den Postmodernismus ist und somit den Autor teilweise an die Stelle der Erzählerfigur treten lässt.

¹⁵² s.o.

¹⁵³ Vgl. Marc Guillaume, „Post-Moderne Effekte der Modernisierung“, *Verabschiedung der (Post-)Moderne? – Eine interdisziplinäre Debatte*, Hg. Jacques Le Rider und Gérard Raulet, übers. Ruthard Stäblein und Gerhard Mahlberg (Tübingen: Narr, 1987), 84.

anzusehen sind.¹⁵⁴ Iser bezeichnet Leerstellen im Text als „Gelenke des Textes“¹⁵⁵, als „gedachte Scharniere“¹⁵⁶. Das Lesen sieht er als eine „vom Text gelenkte Aktivität“¹⁵⁷, da der Leser in der Textstruktur immer schon mitgedacht sei. Somit werde ein Text stets durch den Lesevorgang aktualisiert und erscheine in einer je individuellen Gestalt und die Fremderfahrung der Texte im Lesen werden zu einer privaten gemacht.¹⁵⁸ Ein Text muss somit einen Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten gewähren, die der Interpretation vorbehalten bleiben.

1.2.2.2 Das Überschreiten von Grenzen

Nicht nur die Grenzen zwischen verschiedenen literarischen Werken werden im Postmodernismus aufgehoben, sondern auch die Unterscheidung von hoher Kunst und Massenkultur bzw. zwischen hoher und trivialer Literatur. Während der eine dieser Gleichschaltung mit großer Skepsis gegenübersteht, sieht der andere diese Aufhebung als Chance für neue Entwicklungen. Andreas Huyssen beispielsweise beschreibt die „neue[n], produktive[n] und unverkrampfte[n] Beziehungen“¹⁵⁹ als „wichtiges Wegzeichen für weitere Entwicklungen“¹⁶⁰ und unterstreicht somit Leslie Fiedlers Forderung nach einer neuen Form der populären Kultur¹⁶¹, die aus der Vermischung von elitärer und niederer Kunst resultiert. Sein 1969 erschienener Aufsatz „Cross the Border. Close the Gap“ hat entscheidend zur Postmoderne-Diskussion beigetragen¹⁶² und ist von vielen Literaturtheoretikern

¹⁵⁴ Vgl. Wolfgang Iser, „Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, *Rezeptionsästhetik*, Hg. Rainer Warning, 2. Aufl. (München: Fink, 1979), 229.

¹⁵⁵ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung*, 4. Aufl. (München: Fink, 1994), 284. (1. Aufl. 1976)

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., 257.

¹⁵⁸ Vgl. Iser, „Die Appellstruktur der Texte“, 229; 249.

¹⁵⁹ Huyssen, „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, 21.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. Hoffmann, 36.

¹⁶² Vgl. Nünning, s.v. *Fiedler, Leslie A.*

aufgegriffen worden. Sie unterstreichen die Überwindung der streng kanonischen Trennung als wichtiges Merkmal des Postmodernismus¹⁶³ und gleichzeitig als Wiederholung der historischen Avantgardebewegungen.¹⁶⁴ Aus diesem Grund nennt Köster die Begriffe „*Transavantgarde* und *Spätmoderne*“¹⁶⁵ als Synonyme der Postmoderne. Entstanden einerseits als Reaktion auf das elitäre Kunstverständnis des Modernismus¹⁶⁶ und andererseits als Folge des gesellschaftlichen Veränderungsprozesses¹⁶⁷ ist nach Welsch

die Postmoderne¹⁶⁸ (...) [dennoch] eine anspruchsvolle und anstrengende Konzeption – ganz im Unterschied zur Beliebtheit, die man ihr leichtfertig unterstellt. Sie erfordert eine Praxis wirklicher Heterogenität – im Unterschied zum bunten Mischmasch. Genau das unterscheidet die Postmoderne von der Pseudo-Postmoderne.¹⁶⁹

Somit schwebt der Postmodernismus in der Gefahr, durch die Orientierung an der Alltagskultur „für Indoktrination oder Konsum mißbraucht zu werden“¹⁷⁰.

Lasch macht die politischen Veränderungen in den sechziger Jahren dafür verantwortlich, dass „das Triviale zum Gegenstand ernsthafter Untersuchungen und Diskussionen“¹⁷¹ gemacht wurde. Dieses habe in Form der Massenbildung dazu geführt, dass nicht nur die höhere Kultur der privilegierten Klasse

¹⁶³ Vgl. ebd., s.v. *Postmoderne/Postmodernismus*; vgl. Ewa Domańska, „Hayden White“, *Postmodernism – The Key Figures*, Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli (Oxford: Blackwell, 2002), 321; vgl. Eagleton, vii.

¹⁶⁴ Vgl. Christa Bürger, „Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA“, *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Hg. Christa u. Peter Bürger, 1. Aufl. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987), 37.

¹⁶⁵ Köster.

¹⁶⁶ Vgl. Hoffmann, 36.

¹⁶⁷ Vgl. Bürger, 37.

¹⁶⁸ Nach obiger Definition ist hier der Postmodernismus gemeint.

¹⁶⁹ Welsch, „Die Postmoderne in Kunst und Philosophie“, 59.

¹⁷⁰ So hat es Klepper für die in diesem Fall vergleichbare Avantgarde beobachtet in Martin Klepper, „Die Moderne entläßt ihre Kinder: Pynchons *V.* und die Probleme des postmodernen Wissens“, *Amerikastudien* 38.4 (1993): 607.

¹⁷¹ Lasch, 39.

demokratisiert wurde, sondern dass die Privilegierten selbst verdummen.¹⁷² Hassan vertritt keine derartig pessimistische Einstellung und sieht im Gegensatz zu Lasch die Grenzüberschreitung zur Massenkultur als reines Stilmittel des Postmodernismus, das aber nicht zum Verschwinden der bestehenden realen Unterschiede führen könne und dürfe. Für ihn vermischen sich die Bereiche nicht zu reinen Imitationszwecken, sondern, um die Vergangenheit in die Gegenwart auszudehnen.¹⁷³ In einem Interview macht Hassan deutlich, dass seiner Ansicht nach im Postmodernismus weder das Geschichtsverständnis noch das Bewusstsein der Existenz von hoher und niederer Kunst verloren geht:

(...) if our sensibilities have become so flattened, dulled, even brutalized, that we cannot feel the distinctions – (...) they remain distinctions still – as real, then we have lost part of our minds, part of our spirit. (...) Is it outmoded to feel the difference in the bone between what is facile and what is difficult (...)?¹⁷⁴

1.2.2.3 Die Popularität des *personal essay*

Der technologische Fortschritt zum einen und die außergewöhnlichen Begebenheiten im Zusammenhang mit der Kulturrevolution in den sechziger Jahren zum anderen haben zu einer Durchlässigkeit der Grenze zwischen Faktum und Fiktion¹⁷⁵ geführt: „Die zeitgenössische Wirklichkeit ist so phantastisch, daß der Alltag Figuren hervorbringt, die (...) den Neid eines jeden Romanciers erregen.“^{176; 177} Hieraus ist ein wachsendes Interesse an Tatsachenberichten und Reportagen entstanden, das zu einem neuen literarischen Schwerpunkt führte –

¹⁷² Vgl. ebd., 186.

¹⁷³ Vgl. Hassan, *The Postmodern Turn*, 170/171.

¹⁷⁴ Cioffi.

¹⁷⁵ Vgl. Zapf, 324; vgl. Hutcheon, 10.

¹⁷⁶ Hans Bungert, Hg., *Die amerikanische Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen* (Stuttgart: Reclam, 1977), 245.

¹⁷⁷ Vgl. auch Richard Ruland und Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature* (New York: Penguin, 1991), 371.

Ronald Weber nennt ihn „a form of journalism that reads like fiction“¹⁷⁸. Der sogenannte *New Journalism* hat einige stilistische Methoden wie szenische Darstellungen, dialoghafte Dramatisierungen und plakative Beschreibungen von konkreten Details des alltäglichen Lebens vom realistischen Schreiben übernommen¹⁷⁹. So dient er als geeignetes Mittel, um die Wirren der postmodernen Kultur schriftlich festzuhalten.

Ein Genre hat sich an dieser Stelle besonders hervorgetan: der Essayismus. Nach Klepper „sei die Zeit für ‚große Romane‘ endgültig vorbei“¹⁸⁰ und kürzere Abhandlungen seien an ihre Stelle getreten¹⁸¹. Stellte der Essay stets eine wichtige literarische Gattung dar, so hat er unter dem Einfluss zahlreicher Journalisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine nichtfiktionale Form erhalten, die zweierlei Qualitäten in sich vereint: „the authority of literature and the authority of fact“¹⁸². Diese Entwicklung wurde nach Ansicht von Kathleen Hirsch¹⁸³ eindeutig durch die Fernsehkultur unterstützt, mit der literarische Formen konkurrieren und dem Verlangen nach einer Verknüpfung von Unterhaltung und gesellschaftlich relevanten Informationen begegnen müssen. Eine Ursache für die erneute Popularität des *personal essay*, der zugleich autobiographische Züge trägt¹⁸⁴, stellt die weit verbreitete Rückbesinnung auf das Selbst in den sechziger und siebziger Jahren des vorangegangenen Jahrhunderts dar. Dieses hat Montaigne schon im Vorwort zu den *Essais* konstituiert: „Ainsi, lecteur, je suis

¹⁷⁸ Ronald Weber, *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing* (Athens, Ohio: Ohio University Press, 1980), 18.

¹⁷⁹ Vgl. Lodge, 179.

¹⁸⁰ Klepper.

¹⁸¹ Vgl. Hans Bertens, „Jean-François Lyotard“, *Postmodernism – The Key Figures*, Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli (Oxford: Blackwell, 2002), 247.

¹⁸² Ebd., 36.

¹⁸³ Vgl. Kathleen Hirsch, „The Return of the Essay: A Profile of Robert Atwan“, *Poets & Writers* 23.6 (1995): 30-37.

¹⁸⁴ Vgl. Zapf, 313.

moy-mesmes la matiere de mon livre“¹⁸⁵. Obwohl Lasch beobachtet hat, dass “in der experimentellen Literatur der Gegenwart (...) der Autor (...) mit eigener Stimme“¹⁸⁶ spricht, muss hier doch zwischen Autor und fiktiver Erzählerfigur unterschieden werden. Es handelt sich nicht um geschichtlich beglaubigte Autobiographien, sondern um literarische Werke, in denen durch dichterische Freiheit umgestaltete und symbolhaltig gewordene Begebenheiten dargestellt werden,¹⁸⁷ so dass die Grenze zur fiktiven Erzählung fließend bleibt. Daher spricht McHale dem Autor zweierlei Qualitäten zu: „the vehicle of autobiographical *fact* within the projected fictional world; and (...) the *maker* of that world“¹⁸⁸.

Eine weitere Eigenschaft in Bezug auf die Bedeutung des *personal essay* sowohl für den postmodernen Autor als auch für den Leser beschreibt Spiller in Übereinstimmung mit Hassan¹⁸⁹ wie folgt: „It revealed the inner stresses of culture in a way that permitted both author and reader to create a place for themselves, *as persons*, in the midst of current complexities.“¹⁹⁰ Das Blickfeld im Dialog zwischen diesen beiden Figuren (Autor/Erzähler und Leser) sei, so formuliert es Hutcheon, „avowedly limited, provisional, personal“¹⁹¹.

¹⁸⁵ Michel de Montaigne, „Au lecteur“, *Montaigne: Essais*, Bd. 1, Hg. Maurice Rat (Paris: Garnier Frères, 1962), 1. William F. Bryan und Ronald S. Crane übersetzten dieses Zitat in *The English Familiar Essay* (Boston: Ginn, 1916), 1, folgendermaßen ins Englische: „Thus, gentle Reader, myself am the groundwork of my book“.

¹⁸⁶ Lasch, 43.

¹⁸⁷ Vgl. Wilpert, s.v. *Ich-Form*.

¹⁸⁸ McHale, *Postmodernist Fiction*, 202.

¹⁸⁹ Vgl. Hassan, *Contemporary American Literature*, 13.

¹⁹⁰ Spiller, 1423.

¹⁹¹ Hutcheon, 10.

1.2.3 Die Tradition der Essays

1.2.3.1 Geschichte der Essays

Ende des 16. Jahrhunderts wurden erstmalig in Frankreich Montaignes *Essais* und in England Bacons *Essays* veröffentlicht. Obwohl in den Abhandlungen die beiden Autoren jeweils „die persönlichen Gedanken über einen gegebenen Gegenstand äußern“¹⁹², differieren sie sowohl im strukturellen Aufbau als auch in der inhaltlichen Verarbeitung bestimmter Themen¹⁹³. Bacons *Essays* werden als *formal essays* bezeichnet, in denen ein Thema auf unpersönliche, sachliche und häufig wissenschaftliche Weise von einem Autor behandelt wird, der als Autorität auftritt und durch detailliertes, fundiertes Wissen zu einem bestimmten Themengebiet auffällt. Anders verhält es sich mit dem *informal essay*, bei dem der Autor sich selbst in die Problematik einbezieht und sich durch das Verfassen des Essays und die damit verbundene geistige Auseinandersetzung mit einem Thema ein Ordnen der eigenen Gedanken erhofft. Daher wird der *informal essay* auch *familiar* oder *personal essay* genannt. Wenngleich als Vorläufer der Essaytradition häufig Seneca (3-65 n. Chr.) und Plutarch (46-120 n. Chr.) genannt werden¹⁹⁴, gilt Montaigne als Begründer des *personal essay*¹⁹⁵.

Bacon und Montaigne hatten die inhaltlichen Ansprüche der zukünftigen Essayisten vorgegeben. „Viewing the book as a whole“, schreibt Richard Wilson in der Einleitung zu *Essays and Other Writings of Francis Bacon*¹⁹⁶, „the *Essays* may be said to deal with (1) Man in relation to his environment (...); (2) Man in

¹⁹² Hans Bungert, Hg., *Die amerikanische Short Story: Theorie und Entwicklung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), 213.

¹⁹³ Vgl. O. B. Hardison, Jr., „Binding Proteus: An Essay on the Essay“, *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Hg. Alexander J. Butrym (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989), 14/15.

¹⁹⁴ Vgl. Phillip Lopate, Hg., *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present* (New York: Anchor, 1994), XLVI.

¹⁹⁵ Vgl. Phillip Lopate, „The Essay Lives – in Disguise“, *The New York Times Book Review* (18.11.1984): 1.

¹⁹⁶ Richard Wilson, Hg., *Essays and Other Writings of Francis Bacon* (London: J.M. Dent & Sons Ltd., o. A.).

relation to himself (...); (3) Man in relation to his Maker (...).”¹⁹⁷ Die drei Themenbereiche spiegeln sich in den Essaytiteln wie „Of Truth“, „Of Friendship“, „Of Ambition“, „Of Death“ oder „Of Seeming Wise“ wider. Die thematischen Bearbeitungen enthalten relevante Aussagen mit universellem Charakter und sprechen auf diese Weise eine breite Leserschaft an. Auch Gerhard Haas weist darauf hin, dass „ein Stück Braten oder Zahnschmerzen (...) ebenso essayfähig [sind] wie das Leben Michelangelos, wie Gedanken über Steppen und Wiesen, über das Gewissen oder über Glück und Unglück in der Weltgeschichte“¹⁹⁸. Gleichzeitig fügt er hinzu, dass die im Essay geschilderten Einzelheiten und Details zu der inhärenten Betrachtung eines übergeordneten Ganzen führen müssten, „das der geheime Bezugspunkt jeden echten Essays“¹⁹⁹ sei. Zwar stünden primär Themen aus der unmittelbaren Gegenwart im Blickfeld des Inhalts, doch häufig mit dem Zweck, „Vergangenes oder Vergessenes neu gegen den Horizont der Zukunft sichtbar zu machen“²⁰⁰ und Werte neu zu definieren, indem neu abgewogen werde zwischen Wichtigem und Unwichtigem²⁰¹. Wenn auch mittels eines informelleren Ansatzes so sind doch die durch Montaigne behandelten Themen mit denen Bacons vergleichbar und zeigen auch ihn, den ersten Moralisten, als „spectateur de la vie“²⁰² und „peintre fidèle de la nature humaine“²⁰³. Analog zu Bacons Überschriften sind die französischen Essays mit „De la tristesse“, „De l’oisiveté“, „Des menteurs“, „De la peur“ oder „De la conscience“ betitelt. In dieser Tradition stehen auch einige der Essaynamen aus Didions Sammlungen *Slouching Towards Bethlehem* und *The White Album*. „On Morality“, „On Self-Respect“ sowie „Good Citizens“ behandeln ebenfalls die Auseinandersetzung mit allgemeingültigen Werten, die Borinski unter dem

¹⁹⁷ Ebd., 11.

¹⁹⁸ Haas, 57.

¹⁹⁹ Ebd., 67.

²⁰⁰ Ebd., 57.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Le Dr. A. Armaingaud, *Oeuvres Complètes de Michel de Montaigne – Les Essais I* (Paris: Louis Conard, 1924), 32.

²⁰³ Ebd.

„Gerüst der traditionellen *loci* (...): *Nature, reason, custom, fortune* (...)“²⁰⁴ zusammenfasst, die sich bei den Vorläufern der englischen Essaytradition als essentiell erwiesen haben.

Unter dem Einfluss von Montaignes Abhandlungen konnte „im 17. Jahrhundert eine erste essayistische Welle“²⁰⁵ auf dem europäischen Kontinent verzeichnet werden, an die sich die Entwicklung von literarischen Zeitschriften zu Beginn des 18. Jahrhunderts anschloss, die den Essay einer breiten Leserschaft zugänglich machte und ihm inhaltlich eine neue Richtung vorgab: die Kritik und Analyse des sozialen Lebens. Der Essay wurde „zum überlegt eingesetzten Instrument der Massenbeeinflussung“²⁰⁶. Richard Steele und Joseph Addison gelten als Gründer der ersten Zeitschriften dieser Art, namentlich *The Tatler* (1709-1711) und *The Spectator* (1711-1712, 1714), bevor Dr. Samuel Johnson *The Rambler* (1705-1752) herausgab. Bereits die Namen dieser Zeitschriften geben Auskunft über den Gesprächscharakter²⁰⁷, die kritische Beobachtungsweise²⁰⁸ alltäglicher Phänomene und die schweifenden Gedanken²⁰⁹, das sog. Spaziergangsmotiv. Die Entstehung gesellschaftskritischer Zeitschriften traf in England auf fruchtbaren Boden, da sich in Folge der *Glorious Revolution* im Jahr 1688 die absolutistischen Herrschaftsstrukturen früher als im Rest Europas aufzulösen begannen. Kaffeehäuser und Debattierklubs wurden gegründet, in denen das Bürgertum an

²⁰⁴ Ludwig Borinski, „Die Vorgeschichte des englischen Essay“, *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 83.1 (1965): 58.

²⁰⁵ Gerhard Haas, *Essay* (Stuttgart: Metzler, 1969), 16.

²⁰⁶ Horst Weber, Hg., *Der englische Essay – Analysen* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975), 19.

²⁰⁷ In *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *tattle* 2, wird das Verb „tattle“ umschrieben mit „to chatter, prate, or gossip“, das sich aus dem späten mittenglischen „tatelen“ entwickelt hat. Ein „tattler“ ist folglich eine Person, die diese Tätigkeit ausführt.

²⁰⁸ Ein „spectator“ wird periphrasiert als „a person who looks on or watches; (...) observer“ (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *spectator* 1).

²⁰⁹ Das *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary* sagt durch die Definitionen des Verbs „ramble“ gleichzeitig etwas über den Stil und die Struktur der *rambling essays* aus: „to wander around in a leisurely, aimless manner“ (s.v.

der politischen und gesellschaftlichen Meinungsbildung mitzuwirken begann. Darüber hinaus wurde in England das zuvor bestehende System der Pressezensur im ausgehenden 17. Jahrhundert nicht erneuert.

In den englischen Kolonien Amerikas herrschte eine große Nachfrage nach dem *periodical essay*, so dass zunächst Nachdrucke derselben verteilt wurden und sich schließlich zahlreiche Nachahmer fanden. Das starre Gerüst moralkritischer Predigten und deskriptiver Reiseberichte wurde aufgebrochen und 1710 veröffentlichte Cotton Mather Bonifacius „An Essay upon the Good that is to be Devised and Designed“, dessen Herausgabe als „epochemachendes Ereignis auf dem Weg von einer theologischen zu einer säkularen Moral- und Sozialphilosophie“²¹⁰ beschrieben wird. In der Folge entstanden zahlreiche Essays mit unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkten: Reise- und Naturessays, wie z. Bsp. solche von St. John de Crèvecoeur, die Einschmelzung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in theologische Theorien, wie Thomas Jefferson dieses versuchte, und Wirklichkeitsbeobachtungen mit didaktischer Funktion, als deren bekanntester Autor Noah Webster zu nennen wäre. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlichte Washington Irving *The Sketch Book*, in dem England durchweg als Symbol einer romantisch verklärten Vergangenheit eingeführt wurde. Ein auch für Didion typisches Thema, die geistige Reise in die Vergangenheit, wurde hier zum ersten Mal deutlich ausgedrückt.

Aus den bisherigen Entwicklungen gingen in den Folgejahren die Werke der Essayisten in England Charles Lamb, Leigh Hunt und William Hazlitt sowie in Amerika Ralph Waldo Emerson hervor. Dieser, der auch der erste „echte Essayist“²¹¹ der USA genannt wurde, versuchte, für jeden Menschen interessante Themen in einer allgemein verständlichen Sprache zum Ausdruck zu bringen, so

ramble 1), „to grow in a random, unsystematic fashion“ (s.v. *ramble 3*), „to talk or write in a discursive, aimless way“ (s.v. *ramble 4*).

²¹⁰ Christadler, 26.

²¹¹ Bruno Berger, *Der Essay* (Bern und München: Francke, 1964), 265.

dass sich jeder Leser unmittelbar angesprochen und betroffen fühlen konnte. Die englischsprachige Essayistik hatte einen Hochstand erreicht und dem Genre seine heutige Form verliehen.

1.2.3.2 Zur Definition der Essays

In seinem Aufsatz „Über den Essay und seine Prosa“ erklärt Max Bense: „Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt (...)“²¹². Inhaltlich wird ein Gegenstand von verschiedenen Seiten beleuchtet, „es wird versucht, wie ein Gegenstand sich literarisch verhält, (...) es wird mit einem Gegenstand experimentiert“²¹³. Dennoch weisen verschiedene Literaturtheoretiker darauf hin, dass die Essays trotz ihrer Gattungsbezeichnung nicht mit einem vorsichtigen Herantasten oder einem experimentellen Schreiben verglichen werden dürfen. Hierdurch würde „der Essaybegriff (...) verfälscht, zu vorläufiger Pfscharbeit und zu Schreibstudien degradiert“²¹⁴. Statt zu Experimentieren zeigt der Autor eines Essays die Resultate seiner Denkkperimente auf, die er abrundet, indem er fragend mögliche Antworten aufwirft.²¹⁵ Berger formuliert dieses Ziel eines Essayisten wie folgt: Er „will keine Frage zum Abschluss bringen, er will die Geister aufschließen; (...) zum Nachdenken anregen.“^{216; 217} Außerdem darf der Essay ob seiner Themen, die von allgemeinem Interesse sind, nicht als unwissenschaftlich und popularisierend angesehen werden, denn er hat sich stets an die intellektuelle Elite gewandt.²¹⁸ Eine eindeutige, klar umgrenzte Definition dieser Gattung scheint nahezu unmöglich, denn „der Essay als Gattung [glänzt] durch

²¹² Max Bense, „Über den Essay und seine Prosa“, *Merkur – deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 1.3 (1947): 418.

²¹³ Ebd., 419.

²¹⁴ Berger, 120.

²¹⁵ Vgl. Berger, 190.

²¹⁶ Berger, 20.

²¹⁷ Vgl. Haas, 12.

²¹⁸ Vgl. Berger, 78-81.

nichts mehr als durch die Abweichung von sich selbst²¹⁹. Zwischen Wissenschaft und Dichtung angesiedelt, setzt sich die einem Essay innewohnende Subjektivität aus einer Summe objektiver Kenntnisse und subjektiver Erkenntnisse zusammen, die die Klugheit, Bildung und Erfahrung eines Essayisten offenbaren.²²⁰

Selten wird ein Thema geradlinig in einem Essay nachvollzogen. Vielmehr wird es von verschiedenen Seiten beleuchtet, manchmal von Abschweifungen durchsetzt. Aufgrund der unterschiedlichen Gliederungsschemata und inhaltlichen Schwerpunkte haben mehrere Literaturtheoretiker versucht, die Essays in verschiedene Gruppen einzuteilen. Berger macht jedoch darauf aufmerksam, dass ein Essay stets eine Mischform ist und nicht eindeutig der einen oder anderen Kategorie zugeordnet werden kann. Mit dem Hinweis, dass jeder Gruppenbezeichnung ein „*vorzugsweise*“²²¹ voranzustellen ist, nennt er vier Gruppen, denen die Essays aufgrund ihrer sprachlichen und inhaltlichen Gestaltung zugeordnet werden können: Deskriptive/Referierende Essays haben Ähnlichkeit zur epischen Darstellungsweise, kritische Essays haben einen intellektuellen und wissenschaftlichen Anschein und meditative Essays muten philosophisch denkerisch an. Neben diesen drei Bezeichnungen kann ein Essay ironisch genannt werden, wenn die stilistischen Merkmale der Paradoxie, der Doppeldeutigkeit bzw. des Witzes und Sarkasmus den Schwerpunkt bilden.²²² Eine andere – an die drei literarischen Grundformen orientierte – Einteilung der Essays nehmen Robert Scholes und Carl Klaus vor. Sie schlagen vor, dass Essays in der Hauptsache poetisch, dramatisch oder narrativ sein können und fügen eine vierte Beschaffenheit hinzu: die essayistische, die zu überzeugen versucht. Zwar haben alle Essays eine innewohnende überzeugende Qualität, die die Meinung der Leserschaft in eine bestimmte, wohlüberlegte Richtung lenken soll, dennoch sind nicht alle Essays in diesem Sinne als hauptsächlich essayistisch anzusehen, da dieses

²¹⁹ Christian Schärf, *Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999), 8.

²²⁰ Vgl. Berger, 190.

²²¹ Berger, 106. (kursiv im Original)

²²² Vgl. Berger, 101 ff.

Kennzeichen oft hinter einem anderen im Verborgenen bleibt.²²³ Nach der beabsichtigten Wirkung auf den Leser klassifiziert Howard C. Brashers die Essays nach ihrem erklärenden/beschreibenden (*expository*), überredenden/überzeugenden (*persuasive*) oder formlosen²²⁴ (*informal*) Charakter.²²⁵ Auch Brashers betont, dass viele Essays eine Mischform aus den drei verschiedenen Untergattungen darstellen, eine klare Dominanz in eine der drei Richtungen aber grundsätzlich zu erkennen ist.

1.2.3.3 Essayistische Strukturmerkmale nach Howard C. Brashers

Da im Folgenden die Einteilung der Essays und deren strukturelle Merkmale nach Brashers zugrunde gelegt werden sollen, werden sie hier gesondert betrachtet. Der *expository essay*²²⁶ ist durch seinen informativen und sachlichen Charakter basierend auf Fakten zu erkennen. Die Ziele des Erklärens und Verdeutlichens sind von einer klaren und übersichtlichen Komposition abhängig.²²⁷ Der erste Teil der Einleitung ist wie auch bei jedem anderen Essay von besonderer Wichtigkeit, um den Leser für das Thema zu motivieren (*lead-in*).²²⁸ Die Länge des *lead-in* ist unerheblich und kann von wenigen Wörtern über ganze Sätze hin zu einigen Seiten reichen. Entscheidend sind Inhalt und Stil, die in Form einer überraschenden Äußerung, eines Zitats, einer Frage, einer Zusammenfassung, einer Konversation, etc. eingebracht werden können.²²⁹ Eine kurze theseartige Inhaltsangabe (*statement of thesis*), in der weniger Informationen dargebracht als

²²³ Vgl. Robert Scholes und Carl H. Klaus, *Elements of the Essay* (New York: Oxford University Press, 1969), 4 ff.

²²⁴ „Formlos“ bezieht sich hierbei weniger auf eine fehlende strukturelle Form, als auf die freie Wahl der inhaltlichen Zusammenhänge und deren zwanglose Verknüpfung miteinander.

²²⁵ Vgl. Howard Brashers, *The Structure of Essays: Expository, Persuasive, Informal* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972), 9.

²²⁶ Ebd., 4/5.

²²⁷ Vgl. ebd., 3.

²²⁸ Vgl. ebd., 4.

²²⁹ Vgl. Brashers, 67/68.

ein bestimmter Standpunkt vertreten werden, bildet den mittleren Teil der Einleitung, bevor der Leser mittels einer Vorschau auf die weiteren Ausführungen vorbereitet wird (*method of operation*).²³⁰ An dieser Stelle wird die weitere strukturelle Vorgehensweise des Essayisten offenbart. Für den Hauptteil des *expository essays* sieht Brashers als wichtigste Elemente kohärenzverleihende Übergänge (*system of transitions*) wie Konjunktionen, Adverbialkonstruktionen usw. und eine leicht nachzuvollziehende Ordnung des Gedankengangs (*principle of arrangement*) an. Diese kann einerseits darin bestehen, dass ein übergeordnetes Thema nach und nach in kleinere Teile zerlegt wird oder umgekehrt, und andererseits, dass mehrere Themenanteile als gleichbedeutend aufgezählt sowie in vergleichender oder kontrastierender Weise gegenübergestellt werden.²³¹ Die chronologische Behandlung eines Themas stellt nach Brashers eine besonders häufige Kompositionsmethode eines *expository* und noch mehr eines *informal essays* dar.²³² Mit Hilfe eines gedanklichen und sprachlichen Übergangs zum Schlussteil des Essays wird der Leserschaft ein kurzer Überblick des bisher behandelten Themas gegeben (*the signal*), bevor die Schlussfolgerungen mit einem Bezug zur Außenwelt (*the link*) folgen.²³³ Die abschließenden Gedanken (*the close*) können als Gegenstück zum lead-in gesehen werden: Der Leser soll nicht in den Essay hinein-, sondern aus ihm herausgeführt werden. Hierzu können Zitate, Anekdoten, eigene Paraphrasierungen oder Metaphern dienlich sein.²³⁴

Bei der zweiten Untergattung nach Brashers, dem *persuasive essay*, soll der Leser von einer Angelegenheit überzeugt werden. Für die Komposition eines solchen Essays nennt Brashers acht Abschnitte, die zu einer überzeugenden Argumentationsstruktur gehören sollten. Es ist sicherzustellen, dass der Leser nach einer kurzen Hinführung zum Thema, in der er auf dieses aufmerksam gemacht wird (*exordium/lead-in* und *narrative/background*), auf das bevor-

²³⁰ Vgl. ebd., 4.

²³¹ Vgl. Brashers, 79

²³² Vgl. Brashers, 145.

²³³ Vgl. ebd., 175 ff.

²³⁴ Vgl. Brashers, 180 ff.

stehende Arrangement der Argumente vorbereitet wird (*proposition/proposal* und *partition/method*). Der Hauptteil besteht im Anschluss hieran in einer logischen Abfolge von Argumenten für (*confirmation*) und wider (*refutation*) die zu untermauernde These sowie in dem Nennen von geeigneten Beispielen und anderen wichtigen Informationen (*amplification*). Der Schluss (*peroration/formal conclusion*) beinhaltet eine Zusammenfassung der genannten Argumente.²³⁵ Die Argumentationsstruktur des Hauptteils kann unterschiedlich organisiert sein: Bei der induktiven Methode wird ausgehend von Beobachtungen und dem Zusammentragen von Beweisen ein allgemeines Fazit geschlossen, das selbst bei wahren Prämissen falsch sein kann.²³⁶ Hier kann die Leserschaft am Prozess der Meinungsbildung teilhaben und diesen gegebenenfalls nachempfinden.²³⁷ Deduktive Essays hingegen gehen von einer allgemein gültigen These aus, die anhand von Argumenten und Einzelfällen bekräftigt wird.²³⁸

Während bei den beiden bereits genannten Essayformen dem strukturellen Aufbau eine entscheidende Rolle zukommt, steht bei einem *informal essay* die unterhaltende Komponente im Vordergrund,²³⁹ die nicht von einer festgelegten Struktur abhängt: „The texture of style is the most important structural principle of the *informal essay*“,²⁴⁰ schreibt Brashers. Kohärenz erfährt diese Art des Essays durch einen (häufig impliziten) Leitgedanken (*central controlling idea*) sowie einem stimmigen Textfluss (*flow of style*).²⁴¹ Lediglich die die Aufmerksamkeit des Lesers gewinnende Einleitung (*lead*) sowie ein zufriedenstellender Schluss (*clincher*) sind sequentiell festgelegt.²⁴² Bei dieser Untergattung handelt es sich

²³⁵ Vgl. Brashers, 202.

²³⁶ Vgl. Gert Ueding, Hg., *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992), s.v. *Argument*.

²³⁷ Vgl. Brashers, 210.

²³⁸ Vgl. Brashers, 217.

²³⁹ Vgl. ebd., 9.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 7-9.

²⁴¹ Vgl. ebd., 8.

²⁴² Vgl. ebd., 8/9.

um die literarische oder kreative Form des Essays. Priorität hat der Unterhaltungswert, der auf ein wohl überlegtes Arrangement stilistischer Besonderheiten aus dem Bereich der Konversation zurückgeht.²⁴³ Es wird mehr Wert auf die Analyse alltagssprachlicher Argumente gelegt und der Gedankengang als interaktiver Prozess betrachtet.²⁴⁴ Die Vermittlung eines bestimmten Inhalts folgt erst an zweiter Stelle. Hierfür werden häufig Themen aus dem alltäglichen Lebensumfeld der Leser ausgewählt, die aus einer neuen, unerwarteten Perspektive betrachtet werden.

²⁴³ Vgl. Brashers, 274 ff.

²⁴⁴ Vgl. Ueding, s.v. *Argument*.

2 Kritik an der postmodernen Moralauffassung in „On Morality“ und „Good Citizens“

2.1 Der Begriff der Moral in der Philosophie

In der Philosophie wird die Moral stets in Verbindung mit dem Begriff der Ethik gesehen. Jedoch existieren unterschiedliche Einschätzungen bezüglich einer genauen Abgrenzung. Oft wird der Terminus Moral lateinischen Ursprungs als Nachfolgebegriff der aus dem Griechischen stammenden Ethik oder gar als Synonym desselben angesehen. In anderen Fällen wird differenziert zwischen der Moral, die auf alltäglichen Wertennormen basiert, und der Ethik, die als philosophische Disziplin moralische Vorstellungen thematisiert, reflektiert und problematisiert.²⁴⁵ Ungeachtet dessen, welcher Oberbegriff gewählt wird, können innerhalb der Moralphilosophie oder der Ethik zwei verschiedene Urteilstypen benannt werden: die Deontologen und die Teleologen. Erstere fragen nach den Überlegungen und dem guten Willen, die einer Handlung zugrunde liegen, ohne den Ausgang derselben zu bewerten; für letztere hingegen ist entscheidend, wie gut oder erstrebenswert die Folgen einer Handlung sind. Daher muss die Teleologie mit einer Wertephilosophie einhergehen, die bestimmt, welche Ziele gut sind. Hier spielen die eventuell richtigen und lobenswerten Überlegungen, die eine Handlung nach sich ziehen, keine Rolle.²⁴⁶ Die Unterscheidungsart geht auf den deontologischen Verpflichtungscharakter der Norm nach Kant und den teleologischen Ansatz des Aristoteles zurück.²⁴⁷ Dieser ist charakterisiert durch die Frage nach dem, was jeweils für den Einzelnen selbst wahrhaft gut ist und dem daraus resultierenden moralischen Verhalten. Dem antiken Wollen steht die moderne Sollensethik gegenüber, die nach der Motivation einer Handlung fragt,

²⁴⁵ Vgl. Helmuth Vetter, Hg., *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe* (Hamburg: Meiner, 2004), s.v. *Moral*.

²⁴⁶ Vgl. Anton Hügli und Poul Lübcke, Hg., *Philosophielexikon – Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart* (Hamburg: Rowohlt, 1997), s.v. *Ethik*.

²⁴⁷ Vgl. Vetter, s.v. *Moral*.

die zum Besten aller von den entsprechenden Handlungen Betroffenen gereicht, unabhängig davon, ob es mit dem Willen des Einzelnen übereinstimmt.

Grundsätzlich ergeben sich aus den historisch gewachsenen Urteilstypen zwei Definitionsansätze des Moralbegriffes: Der eine fragt nach der Moralauffassung des Individuums und den daraus resultierenden Handlungen, der andere nach Werten und Normen, die universell dem Beziehungsgefüge der gesamten Menschheit zugrunde liegen.²⁴⁸ Unabhängig vom Verständnis bildet die Moral die Grundlage für das Verhalten vor allem zu den Mitmenschen, aber auch zur Natur und zu sich selbst. Persönliche Überzeugungen werden sichtbar durch das Handeln ebenso wie durch öffentlich verfasste Ordnungen des wirtschaftlichen, kulturellen, sozialen und politischen Lebens. Im Unterschied zum Recht bestimmt die Moral eine geschichtlich gewachsene Lebensform, deren Sanktionen im Vermeiden sozialer Kontakte, in Tadel oder freundlicher Zuwendung bestehen. Das Moralempfinden ist entscheidend durch die Erziehung geprägt und somit für Gruppen und Kulturkreise charakteristisch. Hier besteht stets die Gefahr der Diskriminierung anderer Ansichten von Moral und der Verurteilung derselben.²⁴⁹ Beginnen Wertvorstellungen einer Gesellschaft zu zerfallen oder sich deutlich zu verändern, entsteht in der Regel Moralkritik, die die Entwicklung verschärft oder verlangsamt. Im *Lexikon der Ethik* werden zwei Arten von Moralkritik unterschieden. Die entlarvende Moralkritik hat die Desillusionierung überlieferter Illusionen und den Nachweis eines falschen Bewusstseins zum Ziel. Der Mensch wird demnach aufgeklärt aus seiner selbstverschuldeten, bewusst oder unbewusst durch Politik und Religion beeinflussten Unmündigkeit befreit. Die rechtfertigende Moralkritik hingegen strebt nach einer Anpassung überlieferter moralischer Normen an veränderte Lebensbedingungen, damit der ursprüngliche Zweck und das Leitprinzip weiterhin erfüllt werden können.²⁵⁰

²⁴⁸ Vgl. *Grand Dictionnaire de la Philosophie* (Paris: Larousse, 2003), s.v. *morale*.

²⁴⁹ Vgl. Otfried Höffe, Hg., *Lexikon der Ethik* (München: Beck, 1977), s.v. *Moral u. Sitte*.

²⁵⁰ Vgl. ebd., s.v. *Moralkritik*.

2.2 Didions Moralkritik im Essay „On Morality“

Im Zeitalter der Postmoderne ist eine sich wandelnde Einstellung gegenüber tradierten Wertvorstellungen zu beobachten bis hin zur vollständigen Negation derselben. Diese Beobachtung hat Joan Didion veranlasst, das Thema Moral in einigen Essays kritisch zu betrachten. Zentral setzt sie sich mit dem Thema im gleichnamigen Essay²⁵¹ auseinander, in dem sie sich mittels einer induktiven Argumentationsstruktur an ihren Kritikpunkt annähert und diesen schließlich im letzten Teil des Essays äußert: Ihrer Ansicht nach wird der Terminus seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts inflationär und zunehmend inhaltslos verwendet. Zu viele Menschen unterlägen der Täuschung, dass sie aufgrund von moralischen Prinzipien handelten und nicht, weil sie aus pragmatischen Gründen wirklich etwas bräuchten oder haben wollten. Sie stellt das deontologische, persönliche Vorteilsdenken kritisch dem allgemeinen Wohl („the ideal good“²⁵²) gegenüber, wie es in der Teleologie beschrieben und gefordert ist. Hierdurch unterstreicht sie die erstrebenswerte, allgemeine Gültigkeit von überlieferten Werten und Traditionen, die in der postmodernen Gesellschaft an Bedeutung verloren haben. Die Autorin verfolgt hier einen entlarvenden Kritikansatz, da sie aufzeigt, welchen äußeren Einflüssen die menschliche Psyche unterlegen sein kann. Diese muss sich aus dieser Unmündigkeit befreien, um zum erstrebenswerten Allgemeinwohl beitragen zu können.

Joan Didion hat ihren Essay sichtbar in drei etwa gleich lange Abschnitte eingeteilt, die inhaltlich der Unterteilung in Einleitung, Hauptteil und Schluss entsprechen. In der Einleitung benennt die Erzählerin ihre Motivation für die Komposition des Essays zu dem Thema Moral, den die Zeitschrift *The American Scholar* in Auftrag gegeben hat. Da es ihr schwer fällt, sich aufgrund der klimatischen Bedingungen im Death Valley auf ein derartig abstraktes Themengebiet zu konzentrieren, wählt sie ein induktives Schema. Durch konkrete Ereignisse grenzt sie das Thema anhand von Beispielen ein und kommt

²⁵¹ Joan Didion, „On Morality“, *Slouching Towards Bethlehem*, 157-163.

²⁵² Didion, „On Morality“, Z. 61.

abschließend zu einer übergeordneten Stellungnahme. Hierdurch wird die Leserschaft allmählich und anschaulich auf die Schlussgedanken vorbereitet.

2.2.1 Die „wagon-train morality“ im Death Valley des 20. Jahrhunderts

Der rhetorische Trick (*lead-in* oder „*news peg*“²⁵³), den Joan Didion anwendet, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu gewinnen und diesen auf das Thema einzustimmen, besteht darin, dass sie ihren Essay „On Morality“ mit einer Klimax beginnt und gleichzeitig eine unbehagliche Atmosphäre schafft. Die Erzählerin befindet sich in einem Motelzimmer in Death Valley. Schon diese Ortsbeschreibung allein genügt, um beim Leser eine Vorstellung von extremen Temperaturen und wüstenartigen Landstrichen hervorzurufen. Die Umgebung wird noch genauer spezifiziert: „and it is July, and it is hot.“²⁵⁴ Durch die Einbettung in parallele Satzgefüge wird die Steigerung besonders hervorgehoben, die schließlich in dem folgenden Satz („In fact it is 119°.“²⁵⁵) ihren Höhepunkt erreicht. Da die Klimaanlage nicht zu funktionieren scheint, gibt es nichts als ein paar Eiswürfel aus einem kleinen Kühlschrank, wodurch die Erzählerin sich ein wenig Abkühlung und klare Gedanken verspricht. Das Konzentrieren fällt allerdings schwer und sie kann sich ausschließlich konkrete Ereignisse ins Gedächtnis rufen, die in der beschriebenen Gegend stattgefunden haben. Mit dem Übergang zum zweiten Paragraphen („Here are some particulars.“²⁵⁶), verrät die Autorin uns ihre weitere Vorgehensweise (*proposal*²⁵⁷): Durch die Darstellung einzelner Ereignisse wird die Leserschaft an das abstrakte Thema herangeführt.

Die sich anschließenden Berichte sind gekennzeichnet durch das rekurrente Bedeutungsmerkmal des Todes, was als eine Fortführung der physisch und

²⁵³ Vgl. Brashers, 7; 202.

²⁵⁴ Ebd., Z. 2f.

²⁵⁵ Ebd., Z. 3.

²⁵⁶ Didion, „On Morality“, Z. 11.

²⁵⁷ Vgl. Brashers, 205.

psychisch strapaziösen Atmosphäre im Motelzimmer erscheint. Mit Wörtern wie „night“²⁵⁸, „killed“²⁵⁹, „bleeding“²⁶⁰, „doctor“²⁶¹, „lethal“²⁶², „coroner“²⁶³, „body“²⁶⁴, „coyotes“²⁶⁵, „flesh“²⁶⁶, „corpse“²⁶⁷ und „dead“²⁶⁸ wird von einem tragischen Autounfall berichtet, bei dem der betrunkene Fahrer getötet und seine Freundin schwer verletzt wurde. Eine Verbindung zum Thema des Essays stellt erst die anschließende Wiedergabe des Gespräches zwischen der zuständigen Krankenschwester und der Erzählerin her, in welchem die Krankenschwester konstatiert, dass ihr Mann bis zur Ankunft des Leichenbestatters bei der Leiche geblieben ist mit der Begründung: „You can’t just leave a body on the highway (...). It’s immoral.“²⁶⁹ Mit diesem Verständnis des Begriffes, in dem es darum geht, die Toten vor wilden Tieren zu bewahren, kann die Erzählerin sich identifizieren und führt beispielhaft für unmoralisches Verhalten die Mitglieder der sog. Donner-Reed-Party²⁷⁰ an, die auf dem Weg nach Westen aufgrund einer schweren Hungersnot aus Verzweiflung ihre eigenen Verstorbenen verspeist haben und schließlich selbst umgekommen sind.

In dem 1976 veröffentlichten Artikel „Thinking About Western Thinking“ fasst Didion ihre Familiengeschichte zusammen, die mit ihrer Ururururur-Großmutter beginnt, deren Familie in der Mitte des 18. Jahrhunderts an der Siedlungsgrenze

²⁵⁸ Didion, „On Morality“, Z. 11.

²⁵⁹ Ebd., Z. 14.

²⁶⁰ Ebd., Z. 15.

²⁶¹ Ebd., Z. 17.

²⁶² Ebd., Z. 18.

²⁶³ Ebd., Z. 20.

²⁶⁴ Ebd., Z. 21; 25; 32.

²⁶⁵ Ebd., Z. 26; 27; 30.

²⁶⁶ Ebd., Z. 26.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd., Z. 30.

²⁶⁹ Ebd., Z. 22.

²⁷⁰ Vgl. James T. Adams und R. V. Coleman, Hg., *Dictionary of American History*, Bd. 2, 6., erw. Aufl. (New York: Scribner’s Sons, 1940), s.v. *Donner Party*.

lebte und sich mit dieser nach Westen bewegte. Auch die nächsten Generationen folgten diesem Beispiel. Zwei Generationen später hat sich Didions Ururur-Großmutter rechtzeitig von der Donner-Reed-Party nach Norden in Richtung Oregon abgesetzt. Das Schicksal der Siedler greift Didion in ihren Werken wiederholt auf, so auch in „On Morality“. In dem Essay wird deutlich, dass es sie nicht verwundert, dass ein fortschreitender Werteverfall in der amerikanischen Gesellschaft beobachtet werden kann, was sie auf die Mitglieder der Donner-Reed-Party zurückführt, die nicht füreinander eingestanden oder gar die richtigen Wertvorstellungen verfolgt hätten. Bereits in ihrer Kindheit habe die Erzählerin beigebracht bekommen, dass weder der heiße Sommer noch der kalte Winter für das Versagen ihrer Vorfahren (wenn man annimmt, dass Joan Didion an dieser Stelle mit autobiographischer Stimme spricht) verantwortlich waren, sondern dass sie ihre Verantwortung und Loyalität Gleichgesinnten gegenüber vernachlässigt haben. Diese Kernaussage im ersten Abschnitt des Essays wird erneut in Form einer Klimax formuliert:

they had somewhere abdicated their responsibilities, somehow breached their primary loyalties, or they would not have found themselves helpless in the mountain winter or the desert summer, would not have given way to acrimony, would not have deserted one another, would not have *failed*.²⁷¹

„*Failed*“ (kursiv im Original) hat hier zwei Bedeutungen: Einerseits gilt es als Synonym für die Hilflosigkeit bei extremen äußeren Bedingungen sowie die Bitterkeit der Menschen und ihre gegenseitige Ablehnung; andererseits stellt es die unabwendbare Folge des vorangegangenen unmoralischen Verhaltens dar. Diese sog. „wagon-train morality“²⁷² ist für die Erzählerin die Grundlage für ein erfolgreiches menschliches Zusammenleben und steht im Gegensatz zu den Bedeutungen, die der inflationäre Gebrauch des Begriffes hervorgerufen hat. Mittels einer Anapher, die den Anfangsbuchstaben von „**m**orality“ wiederholt,

²⁷¹ Didion, „On Morality“, Z. 50-54.

²⁷² Ebd., Z. 35f.

betont die Erzählerin, dass sich hinter dem abstrakten Wort häufig eine zweifelhafte Interpretation verbirgt („the **most** (...) **mendacious meaning**“²⁷³).

2.2.2 (Nicht-)Fiktionale „stories“ vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges

Zu Beginn des zweiten Abschnitts, dem Hauptteil (*body*²⁷⁴), reflektiert die Erzählerin über ihre bis hierhin dargelegten Gedanken:

You are quite possibly impatient with me by now; I am talking, you want to say, about a ‘morality’ so primitive that it scarcely deserves the name, a code that has as its point only survival, not the attainment of the ideal good. Exactly.²⁷⁵

Möglichen Einwänden einer fiktiven Leserschaft ob ihrer bisherigen sich an der Existenzlinie bewegenden Ausführungen begegnet die Erzählerin mit Verständnis und Zustimmung. Sie setzt den Begriff der Moral in Anführungszeichen und deutet hierdurch an, dass das Überlebensprinzip, das sich hinter der zuvor beschriebenen „wagon-train morality“ verbirgt, nicht ausreicht, um den Terminus in seiner Abstraktheit zu erfassen. Deshalb zeigt sie zugleich eine weitere Qualität des Begriffes auf („the attainment of the ideal good“²⁷⁶) und weckt erneut die Neugier des Lesers für eine andere Definition von Moral. Das erste Wort des folgenden Satzes „particularly“²⁷⁷ ist in zweierlei Hinsicht zu deuten: zum einen verweist sie hiermit zurück auf den Anfang des ersten Abschnitts, in dem sie begründet, warum sie mit konkreten Schilderungen ein abstraktes Thema behandelt („my mind veers inflexibly towards the particular“²⁷⁸); zum anderen stellt sie die Einzigartigkeit der Gegend heraus, die vor allem in der beschriebenen Nacht einen besonders unheilvollen Charakter in sich trug und den Glauben an

²⁷³ Ebd., Z. 57.

²⁷⁴ Vgl. Brashers, 7.

²⁷⁵ Didion, „On Morality“, Z. 58-61.

²⁷⁶ Ebd., Z. 61.

²⁷⁷ Ebd., Z. 62.

²⁷⁸ Ebd., Z. 9f.

das objektiv Gute nahezu unmöglich macht. In dem Satz „it is difficult to believe that ‘the good’ is a knowable quantity“²⁷⁹ fallen die Anführungszeichen auf, durch die ihre bereits geschilderten Andeutungen zu einer Verbindung von „morality“²⁸⁰ mit „the [ideal] good“²⁸¹ optisch sichtbar gemacht werden.

Anschließend wird auf mündlich überlieferte Geschichten hingewiesen, die von einer Gaststätte zur nächsten (möglicherweise mehrere hundert Meilen entfernten) verbreitet werden, um das Leben in der Wüste in Bewegung zu halten. Impliziert wird hierdurch, dass der Wahrheitsgehalt der einzelnen Geschichten anzuzweifeln ist, da sich bekanntlich Übertragungsfehler durch subjektive Interpretationen und Erzählweisen ergeben. Bewusst als „stories“²⁸² charakterisiert, wird auf den fiktiven Gehalt dieser Geschichten aufmerksam gemacht, von denen eine im Folgenden wiedergegeben wird: Taucher suchen seit 10 Tagen vergeblich in einem unterirdischen Wasserloch nach vermissten Männern. Schließlich wird ein Taucher hochgezogen, der wie von Sinnen schreit, weil er entdeckt hat, dass dort, in der Tiefe, nukleare Waffen getestet werden.²⁸³

Die Kohärenz des Essays wird u. a. dadurch aufrechterhalten, dass sich hier erneut das Bedeutungsmerkmal des Todes als dominant erweist („bodies“²⁸⁴, „widow“²⁸⁵, „drowned“²⁸⁶, etc.). Die Beschreibung der achtzehnjährigen, schwangeren Witwe eines der vermutlich ertrunkenen jungen Männer, die wie gelähmt vor Ort vergeblich auf ein Lebenszeichen des Vermissten hofft („she just stands there and stares into the water“²⁸⁷), unterstreicht die aussichtslose

²⁷⁹ Ebd., Z. 63f.

²⁸⁰ Ebd., Z. 59.

²⁸¹ Ebd., Z. 64.

²⁸² Ebd., Z. 65.

²⁸³ Vgl. ebd., Z. 73 -89.

²⁸⁴ Ebd., Z. 76.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., Z. 77.

²⁸⁷ Ebd., Z. 79f.

Perspektive der Gegenwart und die traurige Aussicht auf eine bedeutungslose Zukunft. Durch den Satz „They [the divers] (...) have found no bottom to the caves, no bodies and no trace of them, only (...) a single translucent fish, not classified.“²⁸⁸ wird eine Spannung aufgebaut, die den Leser nachdenklich werden lässt. Die Hinweise in diesem Satz bereiten die Offenbarung der Todesursache der Männer und gleichzeitig den Höhepunkt der Geschichte vor, der unmittelbar in Form eines einzigen Satzes folgt. Dieser beginnt mit den Wörtern „The story tonight is that“²⁸⁹, die eine Zäsur im Erzählfluss darstellen, durch die die Spannung verstärkt und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die sensationelle Beobachtung des Tauchers hingearbeitet wird. Völlig verwirrt und schreiend wird der Taucher von seinen Helfern aus dem Wasser gezogen und in sichere Entfernung zur Witwe gebracht, damit diese die schreckliche Entdeckung nicht vermittelt bekommt. Die abschließende Klimax ist durch die rekurrente Verwendung von „about“ im Staccatostil verfasst, der die Kurzatmigkeit und Bestürzung des Tauchers wiedergibt: „one of the divers has been (...) shouting (...) **about** water that got hotter instead of cooler as he went down, **about** light flickering through the water, **about** magma, **about** underground nuclear testing“²⁹⁰. Die unterschiedliche Länge der Satzteile zerstört ein eventuell paralleles Satzgefüge und hebt hierdurch die Verwirrung des Tauchers hervor. Ausgehend vom Wasser, dessen Temperaturen mit zunehmender Tiefe ansteigen, über Licht im Wasser und beobachtete Magmaerscheinungen führt die Steigerung den Leser an die Klimax heran: geheime unterirdische Atomtests, die Leben auslöschen und das der Hinterbliebenen gleichzeitig zerstören. Das Schicksal der Einzelnen, die auf unerklärliche Weise verschwunden sind, sowie die Trauer der jungen Witwe wird durch den Ausgang der Geschichte auf eine Ebene des internationalen Interesses gehoben.

Die journalistisch tätige Autorin verfasste diesen Essay im Jahre 1965, welches

²⁸⁸ Ebd., Z. 80-83.

²⁸⁹ Ebd., Z. 83f.

²⁹⁰ Ebd., Z. 84-89.

von einer Verschärfung der Kriegsführung von Seiten der US-Amerikaner im Vietnamkrieg gekennzeichnet war.²⁹¹ Im Februar desselben Jahres hatten sie mit systematischen Bombenangriffen auf wichtige militärische und wirtschaftliche Ziele in Nord-Vietnam begonnen. Durch die neuentwickelte Napalmbombe wurden nicht nur Menschen, sondern auch ökologische Systeme vernichtet, an die die Entdeckung des „single translucent fish, not classified“²⁹² durch die Taucher in Didions Essay erinnert. Die in dieser Geschichte inhärente Kritik an der geheimen Austestung neuer Waffen kann als Vorläufer der allgemeinen nationalen und internationalen Massenfriedensbewegungen zu Beginn der 70er Jahre angesehen werden, als zudem Einzelheiten über die amerikanische Kriegsführung bekannt geworden waren, die von Übergriffen der US-Soldaten auf die vietnamesische Zivilbevölkerung berichteten.

2.2.3 Die Beeinflussbarkeit der Psyche durch äußere Begebenheiten

Die unheilvolle Stimmung in der Gegend des Death Valley wird vor allem durch drei Faktoren bestimmt: Das extreme Klima mit seiner fast unerträglichen Hitze, die mündlich verbreiteten „Stories“ der Gebietsansässigen und die Menschen, die sich an bestimmten Orten zusammenfinden – so auch eine Gruppe alter Menschen, die sich bei einer Kirche niedergelassen hat, um singend und betend ihren Lebensabend zu verbringen.²⁹³ Auf der gegenüberliegenden Straßenseite befindet sich das Motel, in dem sich die Erzählerin mit ihrem Mann aufhält. Sich der Gefahr bewusst, dass zu viele dieser Einflüsse auf den eigenen psychischen Zustand negativ einwirken können, drückt die Erzählerin ihre Freude darüber aus, dass sie die Stimmen der alten Menschen in ihrem Motelzimmer nicht hören kann: „if I were also to hear those dying voices, those Midwestern voices drawn to this lunar country for some unimaginable atavistic rites, *rock of ages cleft for me*, I

²⁹¹ Vgl. *Chronik des 20. Jahrhunderts* (Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 1999), s.v. *Das Jahr 1965*.

²⁹² Didion, „On Morality“, Z. 83.

²⁹³ Ebd., Z. 92ff.

think I would lose my own reason.“²⁹⁴ Indem sie den Wüstenlandstrich als „lunar country“ bezeichnet, verdeutlicht sie einerseits, dass ein wichtiger Teil des Lebens in den Abend- und Nachtstunden stattfindet („Stories travel at **night** on the desert.“²⁹⁵); andererseits spielt sie auf das Wort „lunatic“ an, das ebenfalls seinen Ursprung in der lateinischen Vokabel „luna“ (=Mond) hat. Die Etymologie von „lunatic“ geht auf den Glauben zurück, dass intermittierender Schwachsinn in engem Zusammenhang mit den Mondphasen steht.²⁹⁶ Hierdurch stellt sie erneut eine Verbindung her zwischen der eigenartigen Stimmung im Land zu einer verrückten Geisteshaltung von bestimmten Menschen, die hierfür prädestiniert scheinen und den Einfluss der Gegend passiv auf sich wirken lassen („**drawn** to this lunar country“²⁹⁷). Dieses kann wie im beschriebenen Fall dazu führen, dass Menschen verleitet werden, in für die Erzählerin unvorstellbar veraltete Rituale zurückzuerfallen.

Die an dieser Stelle eingefügte Apposition beinhaltet eine Anspielung auf die 1776 entstandene Hymne „Rock of Ages, cleft for me“²⁹⁸, die Augustus M. Toplady auf einer Spielkarte niedergeschrieben haben soll, als er in einem Sturm unter einem Felsenvorsprung Zuflucht gesucht hat. Zurückgehend auf die Bibelstelle „the Lord is the Rock eternal.“²⁹⁹ ist die Hymne im übertragenen Sinn auf Jesus, den Retter und Erlöser, den Befreier von Schuld und Sünde zu beziehen („All for sin could not atone; / Thou must save, and Thou alone. / Nothing in my hand I bring, / Simply to the cross I cling;“³⁰⁰). Die letzte der vier Strophen kann

²⁹⁴ Ebd., Z. 97-100.

²⁹⁵ Ebd., Z. 65f.

²⁹⁶ Vgl. *The Oxford English Dictionary. Second Edition*, Hg. J. A. Simpson und Edmund S. Weimer, Bd. IX (Oxford: Clarendon, 1989), s.v. *lunatic I*.

²⁹⁷ Didion, „On Morality“, Z. 98f.

²⁹⁸ Augustus Montague Toplady, „Rock of Ages“, *The Book of Heaven: A Fascinating Exploration of the Hereafter*, Hg. Harvey Minkoff (New York: Testament Books, 2001), 157f.

²⁹⁹ *Life Application Bible: New International Version* (Wheaton, Illinois: Tyndale House, 1991), Jes. 26, 4.

³⁰⁰ Toplady, 157f.

auf die Hoffnung der alten Menschen, die sich im Death Valley niedergelassen haben, bezogen werden, dass sie dem Jüngsten Gericht nach dem Tod durch die Vergebung Jesu entgehen und das Ewige Leben erlangen:

While I draw this fleeting breath,
When mine eyes shall close in death,
When I soar to worlds unknown,
See Thee on Thy judgment throne,
Rock of Ages, cleft for me,
Let me hide myself in Thee.³⁰¹

Zwar kann sich die Erzählerin nicht mit diesen Menschen identifizieren, doch kann auch sie sich dem Einfluss der unheilvollen Stimmung im Death Valley nicht gänzlich entziehen. In ihrem Motelzimmer hört sie das Lied „Baby the Rain Must Fall“, das hin und wieder von Koyotengeheul übertönt wird.³⁰² Neben dem Wunsch nach Regen handelt das Lied – wie auch der dazugehörige Film – von einer bestimmten Veranlagung bzw. Neigung eines Menschen, der er nicht ausweichen kann und die in Verbindung mit gewissen äußeren Einwirkungen sein Handeln bestimmt. In einem kurzen Abriss des Filminhalts wird sogar von einer Verschwörung dieser Faktoren gesprochen: „A rockabilly singer on parole for a stabbing tries to settle down with his wife and daughter, but tough times and his restlessness conspire to ruin his dream of becoming a successful songwriter.“³⁰³ So unwirklich der Erzählerin auch das Verhalten der alten Menschen auf der gegenüberliegenden Straßenseite vorkommt, manchmal glaubt sie Dinge zu hören, die nicht vor Ort sind: „I imagine I hear a rattlesnake“³⁰⁴. Ihr Mann äußert zwar die Überzeugung, dass die Geräusche eines anderen Ursprungs sind („a faucet, a

³⁰¹ Ebd., 158.

³⁰² Vgl. Didion, „On Morality“, Z. 95ff.

³⁰³ „Show preview – Baby the Rain Must Fall (1965)“, <http://www.amctv.com/show/detail/0,,176-1-EST,00.html>.

³⁰⁴ Didion, „On Morality“, Z. 101. Es gibt in dem Landstrich besonders große (bis zu 2,20m lange) und extrem giftige Klapperschlangen, die sehr gefürchtet, leicht reizbar sind und schnell den Tod ihrer Beute herbeiführen können. Vgl. Hans-Wilhelm Smolik, *Weltreich der Tiere*, revid. Neuaufl. (München: Naturalis, 1987), s.v. *Texasklapperschlange*. Wie auch in anderen Essays Didions gilt die Klapperschlange hier als Symbol für Unheilvolles bzw. den Tod.

paper rustling, the wind³⁰⁵), überprüft aber dennoch durchs Fenster mit einer Taschenlampe den Wahrheitsgehalt seiner Aussage. Das Wiederaufgreifen des Wortstammes „imagine“³⁰⁶ nach „unimaginable atavistic rites“³⁰⁷ gibt dem Leser einen Hinweis darauf, dass auch das Empfinden der Erzählerin und das ihres Mannes durch die vorherrschende Stimmung beeinflusst wird; allerdings weniger ausgeprägt als bei jenen zur Verrücktheit neigenden Menschen. Auf die rhetorische Frage nach der Bedeutung all des Beschriebenen folgt die Antwort: „It means nothing manageable.“³⁰⁸, deren letztes Wort an den Klang des zuvor verwendeten „imagine“³⁰⁹ und „unimaginable“³¹⁰ erinnert. Es geht darum, dass sich der Geist selbständig macht und die Gedanken nicht mehr nachvollziehbar bzw. greifbar („manageable“ von lat. „manus“ = Hand) sind. Noch einmal nennt sie die Ursache hierfür: „There is some sinister hysteria in the air out here tonight“³¹¹.

2.2.4 Bekannte Personen als Paradigmen für unmoralisches Verhalten

An dieser Stelle wird die Argumentationsstruktur fortgesetzt, indem erneut die durch die „story“ formulierte Kritik in Form von Anspielungen auf berühmte Menschen, deren Gedanken sich der unheilvollen Atmosphäre nicht entziehen konnten („the monstrous perversion to which any human idea can come“³¹²), wieder aufgenommen wird. Die negative Beweisführung bezüglich des Moralbegriffs, die auf der Darbietung analoger Exempla basiert, wird in zwei Sätzen in der direkten Rede fortgeführt, die Antworten auf die Frage nach

³⁰⁵ Ebd., Z. 102.

³⁰⁶ Ebd., Z. 101.

³⁰⁷ Ebd., Z. 99.

³⁰⁸ Ebd., Z. 104.

³⁰⁹ Ebd., Z. 101.

³¹⁰ Ebd., Z. 99.

³¹¹ Ebd., Z. 104f.

³¹² Ebd., Z. 106f.

rechtmäßigem Handeln bzw. nach Schuldbefinden darstellen. „I followed my own conscience.“³¹³ und „I did what I thought was right.“³¹⁴ zeigen eine Unschuldüberzeugung auf, die am eigenen Gewissen und persönlichen Wertesystem gemessen wird. Exemplarisch für Verrückte und Mörder werden sowohl der Atomphysiker und kommunistische Spion Klaus Fuchs als auch der einflussreiche Nationalsozialist Alfred Rosenberg sowie die für das *Mountain Meadows Massacre* verantwortlichen Mormonen genannt, die diese Sätze geäußert haben könnten.³¹⁵ Die parallele Syntax verdeutlicht, dass es sich bei den genannten Personen um Paradigmen handelt, die als austauschbare Platzhalter mit der als Epipher fungierenden Phrase „said it“ frei kombiniert werden können: „How many madmen have said it and meant it? How many murderers? Klaus Fuchs said it, and the men who committed the Mountain Meadows Massacre said it, and Alfred Rosenberg said it.“³¹⁶ Das gemeinsame Bedeutungsmerkmal der genannten Personen besteht darin, dass sie auf unterschiedliche Weise viele unschuldige Menschen umgebracht haben, sei es Klaus Fuchs, der maßgeblich am Bau der Atombombe in Los Alamos beteiligt war³¹⁷, sei es Alfred Rosenberg, der „als führender Theoretiker der NSDAP“³¹⁸ zunächst als „antisemit.-antidemokrat. Publizist“³¹⁹ und während des zweiten Weltkriegs als „Reichs-Min. für die besetzten Ostgebiete“³²⁰ tätig war oder seien es Mitglieder der Mormonen, die dafür gesorgt haben, dass am 11. September 1857 120 Pioniere, die sich auf dem Weg nach Kalifornien befanden, kaltblütig in Utah ermordet wurden, nachdem diese durch Waffenstillstandsbeteuerungen getäuscht und entwaffnet worden

³¹³ Ebd., Z. 107.

³¹⁴ Ebd., Z. 107f.

³¹⁵ Vgl. ebd., Z. 109ff.

³¹⁶ Ebd., Z. 108-111.

³¹⁷ Vgl. Robert Chadwell Williams, „Los Alamos: The Plutonium Connection“, *Klaus Fuchs, Atom Spy* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 75-91.

³¹⁸ *Das Lexikon der Weltgeschichte – Von der Steinzeit bis zur Gegenwart* (München: Bertelsmann, 1998), s.v. *Rosenberg*.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd.

waren³²¹. Aus der den Essay beherrschenden Isotopie des Todes im Allgemeinen ist der Massenmord an Unschuldigen geworden. Dass die Autorin das *Mountain Meadows Massacre* als Beispiel anführt, dessen Wörter alliterierend alle mit „M“ beginnen, demselben Anfangsbuchstaben wie „Morality“, kann als Ironie verstanden werden, die das von den Mormonen als gut und moralisch betrachtete Verhalten in Frage stellt und verurteilt.

Im folgenden Satz des Essays, „And, as we are rotely and rather presumptuously reminded by those who would say it now, Jesus said it.“³²², wird der Name Jesus, der für unerschöpfliche Nächstenliebe steht, antithetisch an die Stelle des Paradigmas für Massenmord gesetzt. Durch diese Opposition wird die Scheinheiligkeit und möglicherweise echte Überzeugung der Verrückten, die heutzutage ihre Schuld durch individuelle Wertmaßstäbe zu rechtfertigen versuchen, verdeutlicht. Erste Hinweise folgen auf das im dritten Abschnitt des Essays thematisierte Problem der objektiven Unterscheidung zwischen dem, was wirklich richtig und was falsch ist. („Maybe we have all said it, and maybe we have been wrong.“³²³) Für die Erzählerin jedenfalls steht fest, dass es nichts Anmaßenderes gibt, als die eigenen persönlichen Interessen über das Wohl der Mitmenschen zu stellen. Diese Form der Moral, wenn sie sich auch „on that most primitive level“³²⁴ abspiele, sei existent, obwohl es Menschen gebe, die nicht daran glaubten. Zur Veranschaulichung dieser Überzeugung wird in Parenthesen eine Unterhaltung zwischen dem Journalisten und Soziologen Daniel Bell mit einem Rabbi eingeschoben, in der der Rabbi bestätigt, dass es Gott gibt, egal, ob Bell an ihn glaube oder nicht.³²⁵

Die Erzählerin beschließt den zweiten Abschnitt des Essays mit der pessimistischen Ansicht, dass ihr die Welt zumindest manchmal als unmoralisch

³²¹ Vgl. Sally Denton, *American Massacre: The Tragedy at Mountain Meadows, September 1857* (New York: Knopf, 2003).

³²² Vgl. Didion, „On Morality“, Z. 111-113.

³²³ Ebd., Z. 113f.

³²⁴ Ebd., Z. 114.

³²⁵ Vgl. ebd., Z. 116-118.

vorkommt und mit den mittelalterlichen Alptraumvisionen des Malers Hieronymus Bosch vergleichbar ist.³²⁶ In diesen Momenten hofft sie, dass eine Katastrophe alles Unmoralische vernichtet. Sie drückt es mit den Worten einer der Hauptpersonen in Mailers Roman *The Deer Park*, Marion Faye, aus, der seinen Blick zu den Atomtestungsanlagen in Los Alamos richtet und eine Vernichtung allen Übels herbeisehnt.³²⁷ Eine Leerzeile folgt und dient nicht nur als kurze Unterbrechung für den Leser, um das zuvor Erfahrene gedanklich zu verarbeiten, sondern auch als Zeichen der Trennung zwischen den bisher konkreten Darstellungen mit der nun folgenden abstrakten Behandlung des Themas.

2.2.5 Abstrakt philosophische Auseinandersetzung mit dem postmodernen Moralempfinden

Im dritten Abschnitt von „On Morality“, der gleichzeitig den Schlussteil darstellt, wird im Gegensatz zur vorherigen Lexik verstärkt philosophisch anmutendes Vokabular verwendet: „[un]reasonable“³²⁸, „enlightened“³²⁹ und „conscience“³³⁰. Der letzte dieser drei Begriffe fungiert als Anknüpfungspunkt zum bisher Dargelegten, da es im vorangegangenen Paragraphen bereits dreimal vorgekommen ist: zunächst bezogen auf das (Un-)Schuldempfinden der Mörder („I followed my own conscience.“³³¹), dann allgemein im Sinne der Kritik auf arrogantes Denken („... what would be more arrogant than to claim the primacy of personal conscience?“³³²) und schließlich in der konkreten Veranschaulichung der persönlichen Denkweise der Erzählerin („were I to follow my conscience

³²⁶ Vgl. ebd., Z. 119ff.

³²⁷ Vgl. ebd., Z. 122ff.

³²⁸ Ebd., Z. 128; 130.

³²⁹ Ebd., Z. 130; 134.

³³⁰ Ebd., Z. 128; 129; 136; 140.

³³¹ Ebd., Z. 107.

³³² Ebd., Z. 115f.

then³³³), die sie zu Beginn des dritten Abschnitts abstrahiert und bescheiden als „unreasonable conscience“³³⁴ bezeichnet. Zuvor ist dieses Vokabular bewusst vermieden worden, was deutlich im ersten Abschnitt hervortritt: „If we have been taught to keep our promises (...) we stay with the body, or have bad **dreams**.“³³⁵ „Dreams“ ist hier als Synonym für „conscience“ mit dem Attribut „bad“ kombiniert worden und zeigt konkret die Folgen des schlechten Gewissens auf, die sich in Form von schlimmen Träumen und schlaflosen Nächten äußern können.

Die Erzählerin erinnert die Leserschaft an die genannten Massenmörder, die sowohl Kollegen durch ihr Denken beeinflussten als auch den Opfern ihre eigene Wertvorstellung aufgezwungen haben, indem sie unfreiwillig ihr Leben beenden mussten. Sie verurteilt das Verhalten der Massenmörder, indem sie konstatiert, dass weder sie das Recht habe, den Lesern ihr Gewissen bzw. subjektive Moralvorstellungen aufzudrängen, noch dass dieses umgekehrt der Fall sein dürfe, unberücksichtigt dessen, wie (un-) vernünftig oder aufgeklärt die Gedanken auch sein mögen. In der parallelen Satzstruktur schlägt sich die Gleichartigkeit der beiderseitigen Interessen nieder: „you will say that I do not have the right (...) to inflict that unreasonable conscience upon you; nor do I want you to inflict your conscience (...) upon me“³³⁶. Die Forderung nach einem verantwortlichen Umgang mit persönlichen Wertvorstellungen begründet die Erzählerin mittels eines Zitats von Lionel Trilling, das durch die Form eines parenthetischen Einschubs ihre eigene Argumentation unterstützend gesondert hervorgehoben werden soll.³³⁷ Trilling geht davon aus, dass menschliche Beziehungen dadurch geprägt sind, dass paradoxerweise aus dem Interesse füreinander eine einseitige Abhängigkeit entsteht, die von verständnisvollem Mitleid für die andere Person ausgeht und über den Drang, diese zu belehren, letztlich zur Bevormundung

³³³ Ebd., Z. 120.

³³⁴ Ebd., Z. 128.

³³⁵ Ebd., Z. 30-34.

³³⁶ Ebd., Z. 127-130.

³³⁷ Vgl. ebd., Z. 130-136.

derselben mutiert. Sprachlich wird das Paradoxon dadurch veranschaulicht, dass Trilling die anderen Personen als Objekte bezeichnet („the objects of our enlightened interest, (...) the objects of our pity, (...) of our wisdom, ultimately of our coercion“³³⁸) und dem Attribut „enlightened“ ironische Eigenschaften verleiht. Das vermeintlich aufgeklärte, rechtschaffene Denken wird nach Ansicht der Erzählerin oft verkannt und sogar bewundert: „the ethic of conscience is dangerous when it is ‘wrong,’ and admirable when it is ‘right’“³³⁹. Die Anführungszeichen offenbaren das Misstrauen der Erzählerin gegenüber einer objektiven Festlegung dessen, was als falsch und richtig bzw. als gut und böse („what is ‘good’ and what ‘evil’“³⁴⁰) anzusehen ist und zweifelhaft als Moral bezeichnet wird („I dwell so upon this because the most disturbing aspect of ‘morality’ seems to me to be the frequency with which the word now appears.“³⁴¹). Besorgt beobachtet sie den willkürlichen Umgang („raised with increasing infrequency (...) with troubling readiness“³⁴²) mit diesen Worthülsen, der aus der tückischen („intrinsically insidious“³⁴³) und beschriebenen widersprüchlichen Eigenschaft derselben resultiert. Das Zusammenspiel der zunehmenden Willkür sowohl im Gebrauch als auch in der Bedeutungsfüllung des Begriffs Moral wird auf sprachlicher Ebene durch das Gegensatzpaar „infrequency“ und „frequency“ dargestellt.

Die Ursache für die oberflächliche Verwendung des Terminus sieht die Erzählerin im technischen Fortschritt der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In den Medien würden neben vereinfacht dargestellten politischen Themen auch unbedeutenden privaten Angelegenheiten moralische Konnotationen aufgezwungen: „Questions of straightforward power (or survival) politics, questions of quite indifferent public policy, questions of almost anything: they are all assigned these factitious moral

³³⁸ Ebd., Z. 134-136.

³³⁹ Ebd., Z. 140f.

³⁴⁰ Ebd., Z. 145.

³⁴¹ Ebd., Z. 145-147.

³⁴² Ebd., Z. 137-139.

³⁴³ Ebd., Z. 136f.

burdens.“³⁴⁴ In diesem Satz liegen der Phrase „questions of“ vor allem die beiden folgenden Bedeutungen zugrunde: „a problem of public policy submitted to the voters for an expression of opinion“³⁴⁵ sowie „a problem for discussion or under discussion; a matter for investigation“³⁴⁶. Durch die anaphorische Konstruktion wird jedoch zusätzlich die fragende Komponente im Ursprung des Wortes³⁴⁷ hervorgehoben und hierdurch der Charakter eines ernst zu nehmenden Problems des öffentlichen Interesses angezweifelt.

2.2.6 Die Komposition des Essays als Antwort auf eine unmoralische Gesellschaft

Im Folgenden treffen zwei durch Anaphern gekennzeichnete Satzsysteme aufeinander. Hierdurch wird der Zwiespalt, in dem sich das menschliche Gewissen befindet und wodurch dieses definiert ist,³⁴⁸ herausgestellt. Aus christlicher Sicht wird nach John Breck das Gewissen aktiv, wenn, wie er schreibt „conflicts arise between what I want and what I know to be rather in accordance with God’s will“³⁴⁹. Zunächst verständnisvoll („of course“³⁵⁰) weist die Erzählerin darauf hin, dass es in der Natur eines jeden Menschen liege („we would all like“³⁵¹), das Augenmerk von der eigenen privaten Misere abzulenken und im Streben nach Anerkennung („to transform the white flag of defeat at home into the brave white banner of battle away from home“³⁵²) nach umfassenderen

³⁴⁴ Ebd., Z. 149-152.

³⁴⁵ *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *question* n. 7.

³⁴⁶ Ebd., s.v. *question* n. 2.

³⁴⁷ Vgl. ebd., s.v. *question* v.i. 19: “L. (...) *quaerere* to ask“.

³⁴⁸ Vgl. ebd., s.v. *conscience* n. 1.: „the sense of what is right or wrong in one’s conduct of motives, impelling one toward right action“.

³⁴⁹ Fr. John Breck, „The Role of Conscience“, *In Communion* (05. April 1999), <http://www.incommunion.org/breck.htm>.

³⁵⁰ Didion, „On Morality“, Z. 153.

³⁵¹ Ebd., Z. 153f.

³⁵² Ebd., Z. 156f.

Ursachen („to assuage our private guilts in public causes“³⁵³) zu suchen. Die hier verwendete Anapher „like“ unterstreicht das Bedürfnis des Menschen, den innersten Wünschen nachzukommen. So sei es seit jeher gewesen und so sei es auch richtig („it is all right“³⁵⁴), aber nur unter bestimmten Voraussetzungen. An dieser Stelle schränkt die Erzählerin ihre Definition von dem, was sie als richtig empfindet, ein („But I think (...)“³⁵⁵) und leitet über zu dem durch die Vernunft gesteuerten Denken, das sich in der Anapher „it is all right only so long as we“³⁵⁶ widerspiegelt.

Beispiele werden aufgezählt, die den postmodernen Zeitgeist ausdrücken, indem sie das menschliche Streben nach Anerkennung und Wichtigkeit veranschaulichen. Zu ihnen gehören „all the *ad hoc* committees, all the picket lines, all the brave signatures in *The New York Times*, all the tools of agitprop straight across the spectrum“³⁵⁷. Die Erzählerin erteilt durch das Auftreten der Anapher „all the“ eine pauschale Absage an die Forderung der Menschen, dass diesen durch ihr oberflächliches Bestreben, ungeachtet dessen („may or may not be“³⁵⁸), ob dieses durch gute Ideen oder einen wünschenswerten Ausgang gekennzeichnet ist, automatisch irgendeine Tugend zugesprochen werden könnte. Der Klang der Phrase „any *ipso facto* virtue“³⁵⁹ mit der Betonung jeweils auf der ersten Silbe erinnert an eine Zurechtweisung, die gleichzeitig durch Resignation gekennzeichnet ist.

In einem Satz fasst die Erzählerin ihre Überlegungen zusammen. Die beschriebene Selbsttäuschung sei zugleich die Ursache für die zu Beginn des Essays geschilderte unheilvolle Stimmung in der Gegend wie auch für das

³⁵³ Ebd., Z. 154f.

³⁵⁴ Ebd., Z. 158.

³⁵⁵ Ebd., Z. 159.

³⁵⁶ Ebd., Z. 159-160ff.

³⁵⁷ Didion, „On Morality“, Z. 162-164.

³⁵⁸ Ebd., Z. 166.

³⁵⁹ Ebd., Z. 165.

Verdrehen von Tatsachen, wie es die von ihr als „fashionable madmen“ bezeichneten Personen vollführen:

(...) when we start deceiving ourselves into thinking not that we want something or need something, not that it is a pragmatic necessity for us to have it, but that it is a *moral imperative* that we have it, then is when we join the fashionable madmen, and then is when the thin whine of hysteria is heard in the land, and then is when we are in bad trouble (...).³⁶⁰

Die Anapher „then is when“ erweckt zunächst den Eindruck, dass es sich um Prophezeiungen handelt, die bis zu dem zu erwartenden Zeitpunkt lediglich auf vereinzelte Personen und Landstriche zutreffen, die dem Untergang geweiht sind („then is when we are in bad trouble“³⁶¹). Ernüchternd wirkt hierauf der folgende und gleichzeitig letzte Satz des Essays: „And I suspect we are already there.“³⁶² Durch diese Worte bekräftigt die Erzählerin das allgemeine, unmoralische Verhalten der Bevölkerung in den USA der 60er Jahre, und Chris Anderson interpretiert die Aussage als „her [Didion’s] sense of America’s impending apocalypse“³⁶³. Hat die Erzählerin sich bis hierher mit der Leserschaft und der gesamten Nation in Form des Pronomens „we“³⁶⁴ gleichgestellt, so ist sie nicht mehr Bestandteil des zuletzt verwendeten kollektiven „we“³⁶⁵. Dadurch, dass sie sich trotz der physischen Anstrengungen aufgrund der äußeren Begebenheiten erfolgreich mit dem Thema auseinandersetzt und dieses schriftlich sowohl anhand von konkreten Ereignissen als auch auf einer abstrahierten Ebene fixiert, beweist sie, dass die äußeren Bedingungen (extreme klimatische Bedingungen / der postmoderne Alltag) zwar das Handeln beeinflussen, aber nicht gänzlich bestimmen können. Den Teleologen vergleichbar glaubt sie an einen allgemein gültigen Wertbegriff, der unabhängig von aktuellen Strömungen, wie z. B. kulturelle postmoderne Erscheinungen, bestehen muss.

³⁶⁰ Ebd., Z.168-174.

³⁶¹ Ebd., Z. 173f.

³⁶² Ebd., Z. 174.

³⁶³ Anderson, *Style as Argument*, 134.

³⁶⁴ Didion, „On Morality“, z.B. Z. 143; 153; 168; 169 ;171 ;173.

³⁶⁵ Ebd., Z. 174.

2.3 Didions ironische Betrachtungen von „manners and morals“ im Essay „Good Citizens“

Anders als im Essay „On Morality“, in dem Didion das Abstraktum Moral in Form des „ideal good“ zu definieren versucht, kritisiert sie in „Good Citizens“³⁶⁶ das Werteverständnis amerikanischer Erfolgsleute, die als Aushängeschilder für die gesamte US-Bevölkerung der sechziger Jahre fungieren. Die Kritik ist in diesem Fall rechtfertigender Natur, da sich das gesellschaftliche Leben und der Begriff des „Guten“ in einer Weise verändert haben, dass die tradierten moralischen Normen angepasst werden müssten, um noch dem eigentlichen Zweck dienlich sein zu können. Der Essay ist sichtbar in drei nummerierte Abschnitte unterteilt. Im letzten Absatz, der als einziger durch eine Leerzeile vom vorher Gesagten abgesetzt ist, wird das Fazit genannt: Die Oberflächlichkeit und Irrelevanz politischer Diskussionen in Amerika der sechziger Jahre kennzeichnet gleichermaßen die links- und rechtsorientierten Engagierten, deren Verhaltensweisen und moralische Vorstellungen inhaltslos und wenig fundiert sind.

Zu diesem Themenkomplex hat Tom Wolfe am Beginn der siebziger Jahre in seinem Buch *The New Journalism* wie folgt Stellung genommen:

The Sixties was one of the most extraordinary decades in American history in terms of manners and morals. Manners and morals were the history of the Sixties. A hundred years from now when historians write about the 1960's in America (...), they won't write about it as the decade of the war in Vietnam (...) but as the decade when manners and morals, styles of living, attitudes toward the world changed the country more crucially than any political events (...).³⁶⁷

Konkret wird in dem vorliegenden Essay diese Entwicklung bezüglich entsprechender Lebensweisen und –einstellungen in der Retrospektive anhand von drei Veranstaltungen beobachtet. Zunächst wird berichtet von einem Besuch im Eugene's Nachtclub in Beverly Hills im Zuge der Kampagne von Senator Eugene McCarty zur Nominierung zum demokratischen Präsidentschaftskandidaten, dann

³⁶⁶ Didion, „Good Citizens“, *The White Album*, 86-95.

³⁶⁷ Tom Wolfe, *The New Journalism* (New York: Harper & Row, 1973), 29.

von einem Pressebesuch bei Nancy Reagan in Sacramento und schließlich von einem nationalen Kongress des *United States Junior Chamber of Commerce (Jaycees)* in Santa Monica.

2.3.1 Kontrastierung als Kohärenzverleihendes Prinzip

In dem ersten Teil des Essays „Good Citizens“ steht die Charakterisierung der theatralischen, substanzlosen Meinungsbildung und –äußerung im liberalen Hollywood am Ende der sechziger Jahre einer vergangenen Zeit gegenüber, in der noch hitzige, politische Diskussionen geführt wurden.³⁶⁸ Stellvertretend für diese wird das ehemalige Nachtlokal *Mocambo* genannt,³⁶⁹ das das Nachtleben am Sunset Strip während des zweiten Weltkriegs bis in die fünfziger Jahre hinein beherrschte. Hier trafen sich die Berühmtheiten Hollywoods, um zu feiern und sich (z. T. handgreiflich) auseinanderzusetzen. Als die Erzählerin sich nach dem Weg zu Sammy Davis, Jr.’s Haus erkundigt, um an einem Treffen von Bürgerrechtlern teilzunehmen, bekommt sie den Hinweis: „You turn left at the old Mocambo“.³⁷⁰ Die von der Auskunft gebenden Person unbeabsichtigte Doppeldeutigkeit der Wegbeschreibung mit dem Hinweis auf eine politische Linksorientierung ruft bei der Erzählerin Erinnerungen an „a couple of generations of that peculiar vacant fervor which is Hollywood political action“³⁷¹ hervor. Dem gegenüber steht in Hollywood am Ende der sechziger Jahre alles im Zeichen positiver Absichten, die keine politischen Auseinandersetzungen erlauben. In Form einer These konkretisiert die Erzählerin ihre Überlegungen: „the public life of liberal Hollywood comprises a kind of dictatorship of good intentions, a social contract in which actual and irreconcilable disagreement is as taboo as failure or bad teeth, a climate devoid of irony.“³⁷²

³⁶⁸ Vgl. Brashers, 123ff.: „Organizing by Comparison/Contrast“.

³⁶⁹ Vgl. Didion, „Good Citizens“, 86.

³⁷⁰ Didion, „Good Citizens“, 86.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd., 86/87.

Der folgende Absatz (*body*³⁷³) bekräftigt und veranschaulicht die These anhand eines Rückblicks, in dem sich die Erzählerin an eine Abendveranstaltung in Beverly Hills erinnert, deren Höhepunkt eine verbale Auseinandersetzung zwischen dem Schauspieler Ossie Davis und dem Autor William Styron darstellte. Letzterem wurde gegen seine Überzeugung vorgeworfen, dass er in dem Buch *The Confessions of Nat Turner* eine rassistische Auffassung unterstützt habe.³⁷⁴ Nach einer nichtssagenden Diskussion, bei der Ossie Davis zunehmend zum Alleinunterhalter wurde, wird sowohl das Buch als auch der Abend durch oberflächliche Kommentare als „a very important event“³⁷⁵ und „stimulating and significant“³⁷⁶ bezeichnet. Zu diesem „good talk“³⁷⁷ sollte auch die Atmosphäre in dem Klub dienlich sein, die durch entsprechende Jazzmusik, Lichtverhältnisse und Poster an den Wänden an die frühen fünfziger Jahre erinnern³⁷⁸ sollte. Der ironische Charakter dieser Phrasen, die z. T. auch im Original durch Anführungszeichen hervorgehoben sind, wird durch inhaltsleere Äußerungen unterstützt wie „Those men are our unsung heroes“³⁷⁹ bezogen auf die Legislative des Bundesstaates Kalifornien sowie „what a sacrifice on the altar of nationalism“³⁸⁰ als Kommentar zum Tod des philippinischen Präsidenten durch einen Flugzeugabsturz.

Auch im dritten Teil des Essays werden die Jahre um 1970 gegen Vergangenes abgegrenzt. Der Ort Santa Monica wirkt durch die äußere Erscheinung der Häuser und des Miramar Hotels mit ihren abschuppenden Anstrichen auf pazifischer Seite wie die Illusion eines einst boomenden Ortes, der dem Bankrott zum Opfer

³⁷³ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

³⁷⁴ Vgl. Didion, „Good Citizens“, 87/88.

³⁷⁵ Ebd., 88.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd., 87.

³⁷⁸ Vgl. ebd., 87.

³⁷⁹ Ebd., 87.

³⁸⁰ Ebd., 86.

gefallen ist.³⁸¹ Ausgerechnet dort findet ein nationaler Kongress des *United States Junior Chamber of Commerce* statt, einer Organisation, die für politisches Engagement bekannt ist und junge Leute auf ihrem Weg zum Erfolg unterstützt. Passend zum Ambiente scheinen die Mitglieder die Entwicklung des vorangegangenen Jahrzehnts verpasst zu haben: „the Sixties seemed not to have happened (...). There was the heavy jocularity, the baroque rhetoric of another generation entirely (...) from the Fifties, when most of these men had frozen their vocabularies“³⁸². Hieraus und aus weiteren Beobachtungen schlussfolgert die Erzählerin am Ende des Essays, dass diese Organisation eine wahre Untergrundzelle verkörpert, die vor der Entwicklung der Außenwelt keinen Bestand haben kann. Aufgrund des Glaubens einiger Mitglieder, dass die Zukunft stets eine rationale Ausdehnung der Vergangenheit darstelle, fühlten diese sich durch die neueren politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen verraten: „It was supposed to have been their time. It was not.“³⁸³

Die Außenwelt wird in dem Essay vor allem durch die Filmindustrie und den Medienrummel charakterisiert, die durch substanzlose Äußerungen und sinnentleerte Handlungen gekennzeichnet sind. Im zweiten Abschnitt ist die Erzählerin eine von mehreren Journalisten, die sich im Haus von Nancy Reagan in Sacramento eingefunden haben, um sie in einer alltäglichen Situation zu beobachten und zu filmen. Dieser Umstand grenzt für die Erzählerin ans Lächerliche („we seemed to be on the verge of exploring certain media frontiers“³⁸⁴). Die Ironie des Moments wird von den Kameraleuten und dem Reporter komplett übersehen:

the television newsman and the two cameramen could watch Nancy Reagan being watched by me, or I could watch Nancy Reagan being watched by the three of them, or one of the cameramen could step back and do a *cinéma vérité* study of the rest of us watching and being watched by one another. I had the distinct sense that we were on the

³⁸¹ Vgl. ebd., 92.

³⁸² Ebd., 94/95.

³⁸³ Ebd., 95.

³⁸⁴ Vgl. ebd., 90.

track of something revelatory, the truth about Nancy Reagan at 24 frames a second, but the television newsman opted to overlook the moment's peculiar essence. He suggested that we watch Nancy Reagan pick flowers in the garden.³⁸⁵

Letztendlich einigen sich der Reporter und Nancy darauf, dass sie vom Rhododendron Blüten abknipst, während sie interviewt wird. Die Absurdität dieser gestellten Szene, die natürlich wirken soll, wird durch die Forderung eines Kameramanns bekräftigt, der einen Probedurchlauf fordert:

The newsman looked at him. "(...) by a dry run, you mean you want her to fake nipping the bud."
"Fake the nip, yeah," the cameraman said. "Fake the nip."

2.3.2 Der Begriff des Guten in „Good Citizens“

Auffallend ist die häufige Verwendung des Wortes „good“, durch das im Titel der Essay eröffnet wird. Eng mit dem Begriff des Guten verbunden ist das Thema der Moral und Ethik, die nach dem wahren Guten im Denken und Handeln fragen. Die erste Bedeutung des Wortes „good“, die im *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* aufgeführt ist, lautet „morally excellent; virtuous; righteous; pious“³⁸⁶. Von einem guten Bürger wird also erwartet, dass er neben der eigenen individuellen Wertschätzung aktiv am öffentlichen Leben teilnimmt, sich u. a. mit lokalen Angelegenheiten beschäftigt, ernsthaft mit den Problemen anderer auseinandersetzt und gegebenenfalls Verantwortung in bestimmten Bereichen übernimmt.

Auch ohne die Kenntnis des Essayinhaltes liegt aufgrund der Kombination der beiden Titelwörter und vor dem Hintergrund des generellen Schreibstils der Autorin³⁸⁷ die Vermutung nah, dass es sich um eine ironische Anwendung des

³⁸⁵ Ebd., 90.

³⁸⁶ *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *good* – adj. 1.

³⁸⁷ H. Wayne Show bezeichnet Didion als „intellectual cynic“ und „poet of ironic disjuncture“ in „*Out of Africa, The White Album, and the Possibility of Tragic Affirmation*“: 44f.

Adjektivs handelt. Die obige Analyse des Essays bestätigt diese Behauptung. Ironisch, d. h. in einer komischen Weise Anerkennung vernichtend, Hinfälligkeit enthüllend, mit vorgegebener Ernsthaftigkeit lächerlichmachend,³⁸⁸ betrachtet die Erzählerin in „Good Citizens“ eben jene Bürger Kaliforniens, die sich jeglicher politischer Diskussion entziehen („It is a way of talking that tends to preclude further discussion“³⁸⁹) oder solche auf inhaltsleerem Niveau abhalten („political ideas are reduced to choices between the good (equality is good) and the bad (genocide is bad)“³⁹⁰). „Good“ kann in diesem Essay mit sinnentleert oder scheininformiert übersetzt werden: Die beschriebene Gesellschaft lebt mit „good intentions“³⁹¹ und „good talk“³⁹². Dieser wird durch die lächerliche Diskussion zwischen Davis und Styron charakterisiert und jene durch die Begriffe „vanity and irrelevance“³⁹³ paraphrasiert. Darüber hinaus werden in dem Umfeld der Schauspielerei soziale Angelegenheiten als szenenartige, dramatische Handlungsstränge angesehen, die einfach stattfinden und automatisch von einer zufriedenstellenden Lösung begleitet werden:³⁹⁴ Dieses wird aus folgendem Beispiel deutlich:

If the poor people march on Washington and camp out there to receive bundles of clothes gathered on the Fox lot by Barbra Streisand, then some good must come of it (...), and doubts have no place in the story.³⁹⁵

Auch die Mitglieder des *United States Junior Chamber of Commerce*, deren offizielle Haltung ironisch durch die drei parallelen Sätze

Of course they would not admit their inchoate fears that the world was not that anymore.
Of course they would not join the ‘fashionable doubters.’

³⁸⁸ Vgl. Wilpert, s.v. *Ironie*.

³⁸⁹ Didion, „Good Citizens“, 86.

³⁹⁰ Ebd., 86.

³⁹¹ Ebd., 87.

³⁹² Ebd., 87.

³⁹³ Ebd., 88.

³⁹⁴ Vgl. ebd., 88/89.

³⁹⁵ Ebd., 89.

Of course they would ignore the ‘pessimistic pundits.’³⁹⁶

als hinfällig entlarvt wird, sind auf der Suche nach Lösungen dem Trend unterlegen („a couple of Jaycees discussing student unrest and whether the „solution“ might not lie in on-campus Jaycee groups“³⁹⁷).

³⁹⁶ Ebd., 95.

³⁹⁷ Ebd., 95.

3 Die Verwendung postmoderner Topoi in „On the Road“

3.1 Charakteristische Topoi und eine inauthentische Wirklichkeit im Zeitalter der Postmoderne

So sehr einige Kritiker auch den inhaltlichen Gehalt mancher postmoderner Werke anzweifeln, haben sich doch thematische Schwerpunkte in der Literatur herauskristallisiert, die für viele den Stellenwert von *topoi* erhalten haben.³⁹⁸ Zu ihnen gehören Atomkrieg und Paranoia sowie die Medienkultur mit Fernseher und Computer. Als Topos³⁹⁹ wurde „ursprünglich der übergeordnete Begriff“ bezeichnet, „unter dem Aufzeichnungen (...) u. dgl. zur späteren Verwendung als Argument oder Redeschmuck gesammelt wurden“⁴⁰⁰. Doch 1948 wurden die auf die antike Rhetorik zurückzuführenden Untergruppen dieses Terminus durch E. R. Curtius als „Klischees, die literarisch allgemein verwendbar sind,“⁴⁰¹ neu definiert⁴⁰². Darüber hinaus sind Topoi, die eine lange Tradition haben, in das Repertoire des Postmodernismus integriert worden, so z. B. der Tod. Brian McHale führt in *Constructing Postmodernism* diese Überlegungen weiter aus, indem er anhand von Thomas Pynchons Roman *Vineland* die Kombination des traditionellen Topos Tod mit dem postmodernen Klischee des Fernsehens untersucht.⁴⁰³ In dem Roman wird deutlich, wie die Charaktere sich und ihr Leben nach Fernsehmodellen ausrichten⁴⁰⁴. Verantwortlich hierfür ist die Präsenz des Fernsehers und dessen permanente Verfügbarkeit zur Berieselung (und hiermit unbewussten Beeinflussung) während praktischer Tätigkeiten im Haushalt. Dieses

³⁹⁸ Vgl. Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London: Routledge, 1992), 15.

³⁹⁹ Vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 6. Aufl. (Bern: Francke, 1967), 79: Topos (griech. = Ort) kann mit Gemeinplatz oder entsprechend *common place* übersetzt werden.

⁴⁰⁰ Weber, *Der englische Essay*, s.v. *common place*, 343.

⁴⁰¹ Curtius, 79.

⁴⁰² Auf die Auslegung von E. R. Curtius wird auch im *Sachwörterbuch der Literatur* hingewiesen (vgl. Wilpert, s.v. *Topos*).

⁴⁰³ Vgl. McHale, *Constructing Postmodernism*, 16.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., 117.

führt dazu, dass Menschen sich im Dialog mit der Fernsehprominenz sehen und die Grenze zwischen fiktiver Fernsehwelt und tatsächlichem Leben zu verschwimmen beginnt⁴⁰⁵. Auf diese Weise kann die Endgültigkeit des Todes ausgeblendet werden, welches McHale in Bezug auf *Vineland* durch den Satz „The Thanatoids of Vineland occupy the excluded middle ground between the one and the zero of life and death“ ausdrückt. Authentisches Verhalten der Menschen in dieser Gesellschaft im Sinne der Originalität und Echtheit des Individuums⁴⁰⁶ wird durch den Einfluss der Medien verdrängt. Begleitend stellt sich die Frage: „how does the total simulation of thought differ from „real“ thought?“⁴⁰⁷. John Urry erweitert den Gedankengang ausgehend von der Medienwelt über die nahezu uneingeschränkte Mobilität bis hin zu überregionalen Kommunikationsformen, die die Welt als ein Dorf erscheinen lassen und Grenzen in allen Bereichen zum Verblissen bringen:

Television and travel, the mobile and the modem, seem to be producing a global village, blurring what is private and what is public, what is front-stage and what is back-stage, what is near and what is far. Especially, they blur what is co-present and what is mediated, what is local and what is global, what is embodied and what is distant.⁴⁰⁸

Diese Aussage wird durch Newman unterstützt, der in der beschriebenen Entwicklung einen Grund dafür sieht, dass es keine eindeutige Abgrenzung zwischen geschichtlichen Aufarbeitungen und fiktivem Erzählen mehr gibt, da mit dem zunehmenden Überangebot in der Medienlandschaft die einzelnen Kategorien ihre Konturen verloren haben.⁴⁰⁹ Dementsprechend seien die postmodernen Autoren im Gegensatz zu ihren Vorgängern in zunehmendem

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., 118.

⁴⁰⁶ Vgl. *DUDEN – Fremdwörterbuch*, Bd. 5, 7., neu bearb. und erw. Aufl. (Mannheim: Dudenverlag, 2001), s.v. *Authentizität*.

⁴⁰⁷ Slavoj Žižek, „From Virtual Reality to the Virtualization of Reality“, *Reading Digital Culture*, Hg. David Trend (Oxford: Blackwell, 2001), 19.

⁴⁰⁸ John Urry, „The Global Media and Cosmopolitanism“, Hg. Department of Sociology Lancaster University (16. Juni 2001), 12, <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/urry-global-media.pdf>.

⁴⁰⁹ Vgl. Newman, 128.

Maße nicht-literarischen Einflüssen unterlegen, die sich in ihren Werken niederschlagen. Newman spricht von „an ahistorical rebellion without heroes against a blindly innovative information society“⁴¹⁰ und hat laut Hassan übersehen, dass eine Rebellion immer historischen Charakter hat, wenn sie auch die Beziehung zur Geschichte neu definiert⁴¹¹. Mit Hassan übereinstimmend stellt Amiran fest: „(...) the past is not lost in postmodernism; rather the relation to it is altered“⁴¹².

Eng hiermit verbunden ist der sogenannte Interview-Topos, der Eingang in den literarischen Kanon des Postmodernismus gefunden hat. Hierbei handelt es sich um eine Interaktion des Autors mit einem oder mehreren Charakteren in dessen Werk. Diese kann durch einen Dialog, eine schriftliche Auseinandersetzung etc. erfolgen.⁴¹³ Deutlich wird an dieser Stelle, dass sich das Verständnis des Autors gegenüber seinem Werk dahingehend verändert hat, dass es nicht mehr die allwissende, allgegenwärtige Erzählerfigur gibt und dem Leser das Gefühl des „getting swept up in the story“⁴¹⁴ beschert. Statt dessen wird der Leser durch das (indirekte) Auftreten des Autors an die Wirklichkeit erinnert. Auf kommunikativer Ebene steht somit die Wirkung der Botschaft (*message*) auf den Leser (*addressee*) im Vordergrund,⁴¹⁵ die dadurch gekennzeichnet ist, dass der Leser direkt (vom Autor) angesprochen und in das Geschehen involviert wird. Dieses geschieht nach Newman folgendermaßen:

There is no ‘Ah, gentle reader,’ but rather: ‘now that I’ve got you down here you bastard don’t think I’m letting you get away easily, no sir, not you brother; anyway, how do you think you are going to get

⁴¹⁰ Ebd., 10.

⁴¹¹ Vgl. Ihab Hassan, „The Aura Of A New Man“, *Salmagundi* 67 (Summer 1985): 166.

⁴¹² Eyal Amiran, „Salman Rushdie“, *Postmodernism – The Key Figures*, Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli (Oxford: Blackwell, 2002), 287.

⁴¹³ Eine ausführlichere Beschreibung dieses Topos befindet sich in McHale, *Postmodernist Fiction*, 213 f.

⁴¹⁴ Newman, 90.

⁴¹⁵ Vgl. Hoffmann, 40.

out (...)?) Do you think you know the way? Well, you don't know anything, do you?'⁴¹⁶

Der Leser wird an die Unsicherheiten und Verwirrungen in seinem eigenen Leben erinnert. Die bereits erwähnten Leerstellen⁴¹⁷ ermöglichen ebenfalls „jene dynamische Wechselwirkung von Text und Leser, in der die Sinnmöglichkeiten des Textes in der Vorstellung des Rezipienten Gestalt gewinnen“⁴¹⁸.

3.2 Die Betrachtung postmoderner Inauthentizität in „On the Road“

Die übertriebene Mobilität sowie die Phrase „on the road“ geht z. T. zurück auf die Verschiebung der *frontier* nach Westen, die erst mit dem Erreichen der Pazifikküste endete, die die überlebenden Siedler als dauerhafte Begrenzung anerkennen mussten, da es keinen weiteren westlichen Landstrich zu erobern gab⁴¹⁹. Die Siedler, die den „Westen als Projektionsraum persönlicher wie gesellschaftlicher Zukunftserwartungen“⁴²⁰ angesehen hatten, wurden durch die Endlichkeit des Landes und teilweise durch nichterfüllte Hoffnungen enttäuscht. Somit bedeutete der Pazifische Ozean nicht nur das Ende der Westbewegung, sondern entgegen den Erwartungen auch die Desillusionierung der Siedler. Für viele wurde aus dem ersehnten Eldorado⁴²¹, dem erträumten Landstrich großer

⁴¹⁶ Ebd., 41.

⁴¹⁷ Siehe Kapitel 1.2.2.1.

⁴¹⁸ Nünning, s.v. *Phänomenologische Literaturwissenschaft*.

⁴¹⁹ Vgl. David Fine, Hg, *Los Angeles in Fiction: A Collection of Original Essays* (Albuquerque: University of New Mexico, 1984), 148.

⁴²⁰ Zapf, 35.

⁴²¹ Ursprünglich war El Dorado (span.: das vergoldete Land) ein Ort großer Reichtümer in Südamerika, der im 16. Jahrhundert von Entdeckern gesucht wurde. Mittlerweile ist der Begriff als Eldorado eingedeutscht und steht allgemein für ein „Gebiet, das ideale Gegebenheiten, Voraussetzungen für jmdn. bietet“, ein „Traumland, Wunschland, Paradies, das jmdm. ausreichende Entfaltungsmöglichkeiten bietet“ (*DUDEN – Fremdwörterbuch*, s.v. *Eldorado*).

Reichtümer und des unendlichen Glücks, ein bedeutungsloses *wasteland*, ein Ort der geistigen Leere⁴²².

In der Pazifikküste spiegelt sich bildlich die Expansionsgrenze wider, die die sozialen, politischen und wirtschaftlichen Grenzen eines Landes beinhaltet. Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten der Expansion wurden die Luft, die Atmosphäre und die Raumfahrt als *new frontiers* entdeckt. Ende der 60er Jahre wurde der Mond zum ersten Mal durch den amerikanischen Astronauten Neil Armstrong betreten, nachdem der Himmelskörper zuvor mit Hilfe unbemannter Sonden erkundet worden war. Aufgrund des wissenschaftlichen Fortschritts und des beschleunigten gesellschaftlichen Wandels seit den sechziger Jahren auf der Suche nach neuen Herausforderungen stellt Didion in ihrem Essay „On the Road“ wiederholt die Frage nach den Zukunftsperspektiven der amerikanischen Nation und der gesamten Menschheit: „Where are we heading?“

Diese Frage, die mehrfach in gleicher und variiertes Form auftritt, durchzieht „On the Road“ nach den Grundprinzipien eines *informal essays* als Leitgedanke (*central controlling idea*⁴²³). Erst am Ende wird sie eindeutig beantwortet, so dass der Schluss (*clincher*⁴²⁴) den Leser mit einem gedanklichen Ergebnis zufriedenstellen kann. Anhand von Analogismen beschreibt die Erzählerin im Hauptteil die Medienlandschaft im postmodernen Amerika und deren Einfluss auf ihre eigene Psyche. Diese erfährt in den ersten drei Abschnitten eine Eskalation von der allmählichen bis hin zur vollständigen Identität mit den inauthentischen Denk- und Verhaltensmustern, bevor es im vierten und letzten Abschnitt zum totalen Bruch mit denselben kommt. Die Spannungskurve wird getragen von der graduellen bis absoluten Identifikation mit den allgemeinen, oberflächlichen nationalen Denkbewegungen und fällt in dem Moment ab, als die Kontrastierung des „you“ und „I“ aus dem zuvor kollektiv verwendeten „we“ stattfindet.

⁴²² Vgl. *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary, s.v. wasteland 3*.

⁴²³ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁴²⁴ Siehe ebd.

In dem Essay „On the Road“⁴²⁵ berichtet die Erzählerin von einer vierwöchigen Werbetour durch die USA, die sie gemeinsam mit ihrer elfjährigen Tochter unternommen hat. Diese Reise wird durch einen straffen Terminplan bestimmt, der durch Rundfunk- und Fernsehinterviews sowie Autogrammstunden in Buchläden vorgegeben ist. Das Flugzeug stellt das bevorzugte Transportmittel dar, um möglichst schnell die weiten Strecken zwischen den einzelnen Städten zu überwinden. Nach der Devise „Zeit ist Geld“ adaptiert die Erzählerin nach und nach den neuen Lebensstil („we wanted to stay on the road forever“⁴²⁶), entscheidet sich aber zuletzt für das ruhige Leben zuhause, das durch traditionelle Wertvorstellungen und ein authentisches Verhalten in Form von wirklichem Interesse füreinander gekennzeichnet ist. Die Kohärenz in diesem Essay wird maßgeblich durch vier Themenschwerpunkte gewährleistet, die im ersten Absatz eingeführt und miteinander in Beziehung gesetzt werden: der postmoderne Topos der Medienkultur mit Fernsehen und Computer im Zuge der rasch voranschreitenden Technologisierung im ausgehenden 20. Jahrhundert, die gesteigerte Mobilität und Hektik durch Automobile und Flugzeuge, die Kritik an der sich aus diesem Fortschritt heraus entwickelten Oberflächlichkeit im Umgang mit Problemstellungen des allgemeinen nationalen Interesses und die Rückbesinnung auf das „Wert-volle“ Leben in Gestalt der Metapher „home“⁴²⁷.

3.2.1 Eine Werbetour durch Amerika im Zeichen des technologischen Fortschritts nach dem zweiten Weltkrieg

Im ersten Satz wird die den Essay dominierende Fragestellung („where are we heading“) mit der Medienlandschaft verknüpft. Durch die allgemeine Aussage

⁴²⁵ Joan Didion, „On the Road“, *The White Album*, 173-179.

⁴²⁶ Ebd., Z. 128f.

⁴²⁷ Ebd., Z. 13.

„(...) they asked in all the television and radio studies“⁴²⁸ wird verdeutlicht, dass es sich nicht um ein regionales Phänomen, sondern um eine Frage von allgemeinem nationalen Interesse handelt. Eine Aufzählung verschiedener Städte der Ost- und Westküste bzw. der nördlichen und südlichen Staaten schließt sich an: „They asked it in New York and Los Angeles and they asked it in Boston and Washington and they asked it in Dallas and Houston and Chicago and San Francisco.“⁴²⁹ Im letzten Teil des Satzes wird die Parallelität aufgehoben, indem nicht mehr zwei, sondern vier Städte durch „and“ verbunden werden. Hierdurch wird der Anschein erweckt, dass der Erzählerin die Luft ausgeht und sie die Aufzählung ohne den Einschub „they asked it in“ zu Ende bringen möchte. Gleichzeitig wird durch dieses Stilmittel die große Anzahl der Städte betont, die stellvertretend für alle Orte in den USA von einer Unsicherheit betroffen sind, die Zygmunt Bauman als „postmodern rendition of uncertainty“⁴³⁰ klassifiziert und wie folgt beschreibt:

The dominant sentiment is now the feeling of a new type of uncertainty – not limited to one’s own luck and talents, but concerning as well the future shape of the world, the right way of living in it, and the criteria by which to judge the rights and wrongs of the way of living.⁴³¹

Eine Ursache für diese Unsicherheit, die alle Bereiche des Lebens umfasst, sich nicht nur auf persönliche Angelegenheiten, sondern in gleichem Maße auch auf universale philosophische und moralische Wertsetzungen bezieht, stellt die Komplexität und Unübersichtlichkeit des postmodernen Lebens dar, die z. T. durch die Medien forciert wird.

Die häufige Darstellung dieses thematischen Schwerpunkts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat zur Topoisierung der Medienkultur geführt, die neben der beschriebenen Unübersichtlichkeit auch die Technologisierung und Automa-

⁴²⁸ Ebd., Z. 1f.

⁴²⁹ Ebd., Z. 2-5.

⁴³⁰ Bauman, 21.

⁴³¹ Ebd.

tisierung des postmodernen Lebens beinhaltet. In engem Zusammenhang hiermit steht eine oberflächliche und indifferente Meinungsbildung in der Bevölkerung. Daher bezeichnet Zima die Postmoderne auch als „Ära der Indifferenz: der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Wertsetzungen und Ideologien“⁴³². Genau diese Problematik wird im dritten Satz des Essays eingeführt, indem aus der zuvor verwendeten Anapher „they asked it“ eine Epipher wird, um dem anaphorischen Gebrauch von „sometimes“⁴³³ Raum zu geben, der in Zusammenhang mit den gegensätzlichen Hauptsätzen „they made eye contact“⁴³⁴ und „they closed their eyes“⁴³⁵ hervorhebt, dass die zu Anfang wiedergegebene Frage bereits automatisiert gestellt wird und der Inhalt einer möglichen Antwort nicht von Bedeutung ist. Dieses wird im weiteren Verlauf explizit ausgedrückt: „I never learned the answer, nor did the answer matter, for (...) nothing one says will alter in the slightest either the form or the length of the conversation“⁴³⁶. Die in den Radiosendungen zu hörenden Stimmen der Befragten heucheln Interesse vor und nehmen in der jeweils vorgegebenen Zeit scheinbar betroffenen Stellung („manic actors“⁴³⁷) zu dem besagten Phänomen. Darüber hinaus blicken sie wie interessierte und berührte Amerikaner in die Videokameras bei Fernsehinterviews. An dieser Stelle wird die Phrase „concerned Americans“ wiederaufgenommen, um zu zeigen, dass die Befragten sich äußerlich in die Rolle eingeben, die ihnen von den Fragenden vorgegeben wird, da sie jene zuvor entweder mit „Americans“⁴³⁸, „concerned Americans“⁴³⁹, „American women“⁴⁴⁰ oder als „the American guy and the American woman“⁴⁴¹, also mit der Konnotation von

⁴³² Zima, 44.

⁴³³ Didion, „On the Road“, Z. 5f.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd., Z. 6f.

⁴³⁶ Ebd. Z. 11-15.

⁴³⁷ Ebd., Z. 16.

⁴³⁸ Ebd., Z. 9.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd., Z. 10.

⁴⁴¹ Ebd., Z. 10f.

ernstzunehmend geglaubten Menschen, betitelt hatten. Nach den bisherigen Ausführungen wird deutlich, dass „concerned Americans“ einen ironischen Charakter aufweist, da lediglich oberflächlich und mit Hilfe von redundanten Floskeln kommuniziert wird. Dass auch die Erzählerin von der Stimmung vereinnahmt wird und auf der schauspielerischen Ebene mitschwimmt, wird zum einen durch das Pronomen der ersten Person Plural in den Satzanfängen „our voices“⁴⁴² und „our faces“⁴⁴³ ausgedrückt und zum anderen durch den der Erzählerin vertrauten und durch sie verinnerlichten Fachjargon aus dem Bereich der Schauspielerei, der durch den verkürzten Begriff „improvs“⁴⁴⁴ an Stelle von „improvisations“ reflektiert wird.

Die Rollenverteilung ist vorgegeben, die durch kapitalisierte Wortanfänge mit vorgelagertem bestimmten Artikel den Eigennamen der jeweiligen Person verdrängt und diese klischeehaft und anonym als „The Interviewers“⁴⁴⁵ und „The Author“⁴⁴⁶ ersetzt. Individuelle Erlebnisse werden ausgeklammert und allgemein gültige Floskeln in den Mittelpunkt der rollengerecht verlaufenden Gespräche gestellt. Im Gegensatz zu der Eintönigkeit der Interviews innerhalb der Studios („inside the studios“⁴⁴⁷), die sich alle um die Frage „where are we heading“⁴⁴⁸ drehen, können außerhalb der Studios („outside all these studios“⁴⁴⁹) verschiedene Wettererscheinungen beobachtet werden, die in ihren regionalen Besonderheiten („America lay in all its exhilaratingly volatile weather and eccentricity and specificity“⁴⁵⁰) sogar mit dem technologischen Umfeld harmonisieren können. Für das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis vom postmodernen Topos der

⁴⁴² Ebd., Z. 15f.

⁴⁴³ Ebd., Z. 18.

⁴⁴⁴ Ebd., Z. 9; 18f.

⁴⁴⁵ Ebd., Z. 31.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., Z. 29.

⁴⁴⁸ Ebd., Z. 1.

⁴⁴⁹ Ebd., Z. 27.

⁴⁵⁰ Ebd., Z. 28f.

Mechanisierung und dem traditionellen Locus „Nature“⁴⁵¹ werden zwei Beispiele genannt: „in Dallas I had watched the highway lights blazing and dimming pink against the big dawn sky“⁴⁵² und „in Chicago, snow fell and glittered in the lights along the lake“⁴⁵³. Im ersten Satz lässt die gewaltige Abenddämmerung die Scheinwerferlichter der Autos verblassen, die sich rosa scheinend an die Abendstimmung anpassen, während im zweiten Zitat Schneeflocken erst durch elektrisches Licht zu ihrem einzigartigen Glanz verholfen wird. Außer der Erzählerin scheint niemand in den Studios die abwechslungsreichen Naturschauspiele wahrzunehmen. Die gesamten USA scheinen von der Frage „*where are we heading*“⁴⁵⁴ eingenommen, die in poetischer Weise den ersten einleitenden Paragraphen des Essays umschließt⁴⁵⁵.

3.2.2 Anspielungen auf Popmusik und Drogenmissbrauch als Zeichen eines kulturellen Wandels

Ein Auszug aus dem Terminkalender der Erzählerin verrät, dass sie einen ganzen Tag in Hartford fast pausenlos für Interviews und Autogramme in verschiedenen Medienanstalten und Buchläden unterwegs war. Der folgende Rückblick auf einige dieser Termine offenbart allerdings, dass sie keine Gelegenheit für angemessen hielt, ihr neues Buch vorzustellen, wofür diese Werbetour durch die USA ursprünglich ausgelegt war. Am Ende des Tages in Hartford zweifelt sie aus zweierlei Gründen jeglichen Sinn einer derartigen Werbetour an („I was not sure what I was doing or why I was doing it.“⁴⁵⁶): zum einen hat sie für ihre drei zuvor veröffentlichten Bücher keine derartigen Reisen unternommen und diese dennoch erfolgreich verkauft, was durch den Satz: „It was my fourth book but I had never

⁴⁵¹ Vgl. Borinski, 58.

⁴⁵² Didion, „On the Road“, Z. 21-23.

⁴⁵³ Ebd., Z. 26f.

⁴⁵⁴ Ebd., Z. 33.

⁴⁵⁵ Vgl. Wilpert, s.v. *umarmender oder umschließender Reim*.

⁴⁵⁶ Didion, „On the Road“, Z. 61f.

before done what is called in the trade a book tour.“⁴⁵⁷ impliziert ist; zum anderen waren die Menschen, auf die sie an dem Tag traf, dem neuen Buch gegenüber gleichgültig eingestellt. Ein Grund hierfür besteht möglicherweise darin, dass zu diesem Zeitpunkt noch nicht feststand, ob das Buch⁴⁵⁸ ein Erfolg würde und den Menschen noch keine imitierbare Meinung vorgegeben worden war. Sie berichtet von einem Mann, der wissen wollte, wie sich ihr Aussehen in den vergangenen sieben Jahren verändert hatte⁴⁵⁹.

Des Weiteren wird angedeutet, dass die herkömmlichen Printmedien in der postmodernen Welt zu Lasten eingängiger akustischer Medien an Popularität verlieren. Das Empfangspersonal bei einem Radiosender, bei dem sie angemeldet war, interessierte sich ausschließlich dafür („the receptionists kept asking“⁴⁶⁰), ob ein neues Produkt der erfolgreichen Musikgruppe „Steely Dan“ eingetroffen war⁴⁶¹. Zwischen 1972 und 1977 hat diese Gruppe jährlich neue Alben herausgegeben mit Liedtexten, die den Zeitgeist widerspiegeln und mit denen sich die Zuhörer identifizieren konnten. In dem 1976 veröffentlichten Album *The Royal Scam* wird neben der düsteren Untergangsstimmung und den enttabuisierten Themen wie Alkoholismus oder Drogenabhängigkeit u. a. dem postmodernen Verlangen nach einem Leben, das weder Vergangenheit noch Zukunft kennt, nachgegeben:

Doesn't matter where you been or what you've done
Do you have a dark spot on your past
Leave it to my man he'll fix it fast (...)
Be born again my friend.⁴⁶²

⁴⁵⁷ Ebd., Z. 59ff.

⁴⁵⁸ In der Annahme, dass die Autorin hier mit eigener Stimme spricht, bezieht sie sich auf ihr 1977 erschienenes Buch *A Book of Common Prayer* (New York: Simon & Schuster, 1977), das in der Literaturkritik als herausragendes literarisches Werk dargestellt wird.

⁴⁵⁹ Vgl. Didion, „On the Road“, Z. 47ff.

⁴⁶⁰ Ebd., Z. 56f.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., Z. 56.

⁴⁶² Steely Dan, „Sign In Stranger“, *The Royal Scam* (ABC Records, Inc., 1976), Langspielplattenhülle.

Ganz entgegen dem Zeitgeist integriert die Erzählerin die Vergangenheit in ihr gegenwärtiges Leben. Als Anknüpfungspunkt dient ihr die Erinnerung an ihren Schwiegervater, der auf dem Friedhof gegenüber dem Gebäude des Radiosenders begraben liegt. Sogar an den Namen der Ruhestätte, „Mt. St. Benedict“, kann sie sich erinnern, als sie durch ein Fenster beobachtet, wie Schnee auf den Friedhof fällt, so, als würde er die Vergangenheit verdecken und unsichtbar machen.

Zum Ende dieses zweiten Abschnitts kann der Leser die Entwicklung nachvollziehen, die die zunehmende Adaption der Erzählerin an ein durch Mobilität gekennzeichnetes Berufsleben wiedergibt. Schon nach drei Tagen erscheint der Erzählerin die unbeantwortete Post unwichtig, so dass diese nach Hause geschickt und im Gepäck durch positive Pressemitteilungen ersetzt wird. Nur einen Tag später verzichtet sie zugunsten eines Föns auf zwei Bücher⁴⁶³, damit sie in der Hektik des Alltags schneller zu einer angemessenen Frisur kommt. Zwei Aspekte werden hier durch die Lexik hervorgehoben: Zum einen steht der zeitliche Aspekt im Vordergrund, wird doch an Stelle der üblichen Vokabel „hair dryer“ die Wortkombination „hair blower“⁴⁶⁴, die an „hot air blower“ erinnert, verwendet, die in Verbindung mit der Watt-Angabe („thousand-watt“) den technischen Fortschritt signalisiert, der das Berufsleben entscheidend mitgestaltet. Zum anderen stellt „blower“ im amerikanischen Slang ein Synonym für „braggart“⁴⁶⁵ dar, das das Prahlerische und Oberflächliche verkörpert, wie auch das Äußere, das eine entscheidende Rolle für die Menschen spielt, die häufig vor der Kamera stehen.

Nach einer weiteren Woche ist sie auf einem ersten Höhepunkt der Adaption an die Attitüden des Showgeschäfts angelangt, welches sie durch die Bemerkung „I knew that I had never before heard and would possibly never again hear America

⁴⁶³ Die Bedeutung der Anspielung auf die beiden Bücher *Seduction and Betrayal* sowie *To the Finland Station* wird im folgenden Kapitel (3.2.3 Der Verlust von Authentizität in der postmodernen Gesellschaft) ausführlich behandelt.

⁴⁶⁴ Didion, „On the Road“, Z. 73f.

⁴⁶⁵ Vgl. *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *blower* 4.

singing at precisely this pitch“⁴⁶⁶, die auf Walt Whitmans Gedicht „I hear America singing“⁴⁶⁷ anspielt. In letzterem werden Menschen verschiedener Berufe aufgezählt, die durch ihren individuellen Einsatz („Each singing what belongs to him or her and to none else“⁴⁶⁸) zum gemeinsamen Aufbau der gesamten amerikanischen Nation in Zeiten des Bürgerkriegs beitragen. Auf der lexikalischen Ebene den poetischen positiven⁴⁶⁹ Charakterisierungen der einzelnen Berufe vergleichbar, kennzeichnet die Erzählerin die Musik ihres derzeitigen Berufsumfeldes als „ethereal, speedy, an angel choir on Dexamyl“⁴⁷⁰. Wörtlich ausgelegt wird das Augenmerk auf den großen Anteil des Aufenthalts im schnellen Flugzeug über der Erde („ethereal“; „angel choir“) gelegt und der für die Hektik und zeitliche Dominanz im Informationszeitalter symbolische Charakter des Begriffes „speedy“ in den Vordergrund gerückt. Auf der konnotativen Ebene führt eine mögliche Interpretation weg von der positiv anmutenden Charakterisierung hin zu einer kritischen Betrachtung der derzeitigen Lebensart der Erzählerin. In Verbindung mit der Vokabel „ethereal“, die neben der ursprünglichen Bedeutung⁴⁷¹ Assoziationen des Betäubtseins im chemischen Sinn weckt⁴⁷² (Ethernarkose), stellt „speedy“ einen Hinweis zur Droge „speed“⁴⁷³

⁴⁶⁶ Didion, „On the Road“, Z. 75ff.

⁴⁶⁷ Walt Whitman, „I Hear America Singing.“, *Leaves of Grass: A textual variorum of the printed poems – Volume II: Poems, 1860-1867*, Hg. Sculley Bradley [u.a.] (New York: New York University Press, 1980), 316.

⁴⁶⁸ Ebd., V. 9.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd.: „each one singing his as it should be blithe and strong“ (V. 2), „The delicious singing of the mother“ (V. 8); „Singing with open mouths their strong melodious songs“ (V. 11).

⁴⁷⁰ Didion, „On the Road“, Z. 77.

⁴⁷¹ Vgl. *The American Heritage® Dictionary of the English Language*, 4. Aufl., 2000, s.v. *ethereal*. <http://www.bartleby.com/61/74/E0227400.html>: „From Latin *aetherius*, from Greek *aitherios*, from *aithēr*, upper air.“

⁴⁷² Vgl. *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *ethereal* 5.

⁴⁷³ Vgl. ebd., s.v. *speed* 5.

dar⁴⁷⁴, die ebenso wie „Dexamyl“ zu den Amphetaminen gehört, durch deren Einnahme Hungergefühle geschwächt und depressive Stimmungen nivelliert werden. Die beflügelnde Wirkung und die hiermit verbundene Verdrängung der Müdigkeit wurden im vergangenen Jahrhundert vielfach in Kriegssituationen ausgenutzt. Nicht nur im zweiten Weltkrieg haben zahlreiche Regierungen für tagelang ununterbrochene Soldateneinsätze gesorgt⁴⁷⁵, auch im Vietnamkrieg haben die Drogen rege Anwendung gefunden, wie die in Oklahoma ansässige Einrichtung zur Bekämpfung von Drogenmissbrauch, Narconon, berichtet: „during the Vietnam war, American soldiers used more amphetamines than the rest of the world did during WWII“⁴⁷⁶. Die seit 1970 in den USA illegalen, aber dennoch für Langstreckenflüge regelmäßig durch die Air Force eingesetzten Amphetamine haben erst im April 2002 für Schlagzeilen gesorgt, da sie Piloten der amerikanischen Luftwaffe in Afghanistan zur Bekämpfung der Müdigkeit zur freien Verfügung gestellt worden waren, die unter dem Einfluss der Drogen in übereilten Handlungen kanadische Kollegen durch Bombardierung töteten.⁴⁷⁷ Ebenso wie die heutigen Einsätze der Langstreckenpiloten der amerikanischen Luftwaffe⁴⁷⁸ scheinen nach Ansicht der Erzählerin die Extrembedingungen des termingesteuerten Lebens nur durch derartige Hilfsmittel auszuhalten zu sein. Mit der ironischen Verwendung von „angel choir“ im Zusammenhang mit der Droge

⁴⁷⁴ Besonders naheliegend scheint dieser Ansatz auch vor dem Hintergrund, dass ein paar Jahre zuvor die Autorin mit ihrem Mann das Drehbuch zum Film *The Panic in Needle Park* (1971) geschrieben hat, in dem der fehlende Nachschub der Droge „speed“ panische Umstände im New York der sechziger Jahre entstehen lässt.

⁴⁷⁵ Vgl. Susan Aldridge, *Magic Molecules: How Drugs Work* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 209.

⁴⁷⁶ Narconon Arrowhead Network. „History of methamphetamine“, Oklahoma, 2002. http://www.methamphetamineaddiction.com/methamphetamine_hist.html.

⁴⁷⁷ Vgl. „‘Friendly fire’ pilots: Air Force pushes ‘go pills’ – Lawyers say amphetamines led to accidental killing“, CNN, 02.01.2003. <http://edition.cnn.com/2003/US/01/02/mistaken.bombing/index.html>.

⁴⁷⁸ Aus dem Handbuch „Performance Maintenance During Continuous Flight Operations“ geht hervor, dass die kontrollierte Einnahme von Amphetaminen zur Leistungserhaltung der US-Piloten empfohlen und diesen nahegelegt wird. Vgl. Naval Strike and Air Warfare Center (NSAWC). „Performance Maintenance During Continuous Flight Operations – A Guide for Flight Surgeons“, NAVMED P-6410, 01.01.2000. <http://www.safetycenter.navy.mil/aviation/aeromedical/downloads/performancemanual.pdf>

„Dexamyl“, die zu einer Übertreibung der Abhebung in sphärische Klänge führt, belächelt die Erzählerin ihre eigenen Unternehmungen sowie vor allem die ihrer Kollegen und verurteilt jene als bedeutungslos. Der letzte Eindruck wird verstärkt durch den in „angel choir“ inhärenten Hinweis auf den Bibelvers: „Wenn ich in den Zungensprachen der Menschen und der Engel reden könnte, aber die Liebe nicht besäße, so wäre ich nur ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.“⁴⁷⁹ aus dem sich die Redewendung „wie mit Engelszungen reden“ in der Bedeutung, dass „man mit größter Beredsamkeit und Eindringlichkeit jemanden von etwas zu überzeugen versucht“⁴⁸⁰, abgeleitet hat. Eine Übertragung des Bibelverses in die heutige Sprache durch Eva Zeller veranschaulicht die Relevanz für die Thematik des vorliegenden Essays: „Wenn ich / das Schweigen brechen könnte / und mit Menschen-/ und Engelszungen reden / (...) so würde ich / leeres Stroh dreschen / und viel Lärm machen / um nichts.“⁴⁸¹ Die Menschen, die vor laufenden Kameras interviewt werden, bestechen gemäß den Ausführungen der Erzählerin mehr durch Schein als durch Sein, eine Beobachtung, die im weiteren Verlauf des Essays noch deutlicher geschildert wird.

3.2.3 Der Verlust von Authentizität in der postmodernen Gesellschaft

An dieser Stelle soll auf die beiden Bücher genauer eingegangen werden, welche die Erzählerin bis zu dem Zeitpunkt, als sie durch einen Fön ersetzt worden sind, in ihrem Gepäck mitgeführt hat. Es handelt sich um Edmund Wilsons *To the Finland Station* und Elizabeth Hardwicks *Seduction and Betrayal*. Mit diesen beiden Werken wird authentisches Schreiben assoziiert, da geschichtliche Entwicklungen und Lebensumstände nachweisbar korrekt recherchiert wiederge-

⁴⁷⁹ *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*, übers. von Hermann Menge (Stuttgart Württembergische Bibelanstalt, 1949), *1. Kor. 13, 1*.

⁴⁸⁰ *DUDEN – Zitate und Aussprüche*, Bd. 12, 2., neu bearb. u. aktualisierte Aufl. (Mannheim: Dudenverlag, 2002), s.v. *Mit Engelszungen*.

⁴⁸¹ Ursula Homann, „Zwei deutsche Autorinnen“, Frühling 2002. <http://ursulahomann.de/WelcheRolleSpieltGottInDerModernenLiteratur/kap008.html>.

geben worden sind. Statt der tiefgründigen Auseinandersetzungen mit bestimmten Themen ist in der postmodernen Gesellschaft nur noch Platz für oberflächliche Meinungsbildung, die auf inauthentischen Mustern beruht und von den Medien vorgegeben wird. Die Kritik an dieser Entwicklung wird durch die Anspielung auf diese beiden Bücher offenbart, deren Inhalte bedeutungslos und für viele wahrscheinlich unverständlich erscheinen, da sie mit viel „wit“ geschrieben worden sind und somit im Gegensatz zur postmodernen Substanzlosigkeit stehen.

Darüber hinaus soll in diesem Kapitel die Anspielung auf die Kinder- und Jugendbücher von Judy Blume ausgewertet werden, die die Erzählerin zur Ablenkung und Unterhaltung ihrer elfjährigen Tochter auf den Flügen und in den Fernsehstudios mitgenommen hat. Auch sie stellen authentische Spiegel eines Teils der Gesellschaft dar, dürfen aber in dem Gepäck der Erzählerin verweilen.

3.2.3.1 Authentische Geschichtsschreibung in *To the Finland Station* von Edmund Wilson

In der 1971 verfassten Einleitung zu seinem Buch *To the Finland Station – A Study in the Writing and Acting of History* schreibt Edmund Wilson „This book should (...) be read as a basically reliable account of what the revolutionists thought they were doing in the interests of ‘a better world.’” (v, vi). Mit diesen Worten bekundet der Autor seine Absicht, mit seinem Buch eine wahrheitsgemäße Darstellung eines Teils der Weltgeschichte zu präsentieren. Er nimmt auf diesen ersten Seiten Stellung zu der Kritik, die seit der Erscheinung des Buches im Jahre 1940 geübt worden ist, und offenbart fundierte Kenntnisse von veröffentlichten und nicht-veröffentlichten Schriften der behandelten Personen, die er vor einem übergreifenden historischen Hintergrund bewertet. So kritisiert Wilson beispielsweise den britischen marxistischen Gelehrten David McLellan, der einigen unveröffentlichten Schriften von Karl Marx, die er als Marx’s

Grundrisse gesammelt hat, eine große Bedeutung zuspricht.⁴⁸² Diese kann Wilson nicht entdecken, da sie in der Fülle der unvollendeten Schriften des Kommunisten untergehen, deren Inhalte von Unsicherheit und Unvermögen des logischen Weiterführens gekennzeichnet seien („(...) it remains as only another example of Marx’s reluctance to finish his works. The problems they raised, I believe, were always too much for him to grapple with.“⁴⁸³). Des weiteren nimmt Wilson Stellung zu der für ihn im Nachhinein nachvollziehbaren Kritik, Lenin als zu umgänglich und liebenswürdig charakterisiert zu haben. Der Autor rechtfertigt seinen damaligen Standpunkt dadurch, dass er zu der Zeit nur Zugang zu ausgewähltem Material über den russischen Führer gehabt habe. Aus diesem Grund integriert er der Richtigkeit halber an dieser Stelle zwei Episoden, die Lenins „brusqueness verging on mockery“⁴⁸⁴ und „unpleasant, even repulsive, qualities“⁴⁸⁵ zur Geltung bringen, auch wenn sie im Zusammenhang mit der revolutionären Bewegung belanglos seien.⁴⁸⁶

Nach der Einleitung folgt eine kritische Auseinandersetzung mit revolutionärem Gedankengut von den Anfängen im Mittelalter bis hin zu Lenins Lebenszeit. Wilsons Ausführungen sind durch die Einbettung authentischer Geschichtsdaten in unterhaltsam ironische Kommentare gekennzeichnet. Obwohl keines der angeführten Zitate bibliographisch belegt wird, wirken Wilsons Gedankengänge glaubwürdig und die Wiedergabe historischer Begebenheiten zuverlässig. In Rezensionen wird sein Buch beschrieben als „sly, informative, moving and funny“⁴⁸⁷ und als „intellectual history at its very best, freed in the hands of a

⁴⁸² Vgl. Edmund Wilson, *To the Finland Station: A Study in the writing and acting of history* (Erstausgabe: 1940; überarbeitet: 1968; Einleitung: 1972; Nachdr. London: Penguin, 1991), vi/vii.

⁴⁸³ Ebd., vii.

⁴⁸⁴ Ebd., viii.

⁴⁸⁵ Ebd., ix.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ C. Gilbert, „The history of the revolutionary dream“, 1. Oktober 2003. <http://www.amazon.com>, s.v. *To the Finland Station*.

master writer from the pedantry and puffery of academia“⁴⁸⁸. Diese Eindrücke stehen auch in dieser Arbeit im Mittelpunkt der Betrachtungen im Zusammenhang mit der Frage nach einer authentischen Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse in *To the Finland Station*. Eine Gegenüberstellung mit enzyklopädischen Einträgen über die Hauptfigur im ersten Kapitel, Jules Michelet, soll die genannten Beobachtungen untermauern. Nach Wilson ist Michelet als junger Geschichtslehrer zufällig auf den Namen Giovanni Vico aufmerksam geworden: „The reference to Vico interested him so much that he immediately set out to learn Italian.“⁴⁸⁹ Eine frühe Schrift Michelets, die den Titel *Introduction à l’histoire universelle*⁴⁹⁰ oder übersetzt *Introduction to Universal History*⁴⁹¹ trägt, basiert tatsächlich auf dem Gedankengang des Philosophen Vico, worauf in einer enzyklopädischen Biographie mit den Worten „inspired by the anti-rationalist approach of the philosopher Vico“⁴⁹² hingewiesen wird. Des weiteren sind in der kurzen Darstellung seiner Kindheit Parallelen zu historisch belegten Daten vorhanden, die Michelets Geburt ins Jahr 1798 legt und ihn als Sohn eines Buchdruckers identifiziert, der in ärmlichen Verhältnissen aufwuchs, bis er im Jahr 1830 zum „Conservateur des Archives, head of the Record Office“⁴⁹³ oder „head of the Historical Section of the National Archives“⁴⁹⁴ ernannt wurde. Auch inhaltliche Schwerpunkte von Michelets Werken gibt Wilson wahrheitsgetreu wieder: „Michelet has done a good deal, it is true, to make Jeanne d’Arc popular and famous; but it was as the spokesman for the national sense of the people, not

⁴⁸⁸ Robert J. Crawford, „Grand intellectual history of an idea for action“, 20. Mai 2003. <http://www.amazon.com>, s.v. *To the Finland Station*..

⁴⁸⁹ Ebd., 3.

⁴⁹⁰ Brian J. Hayes [u.a.], „Jules Michelet – History of France“, Oktober 2002. http://www.age-of-the-sage.org/sources/Jules_Michelet.html.

⁴⁹¹ Wilson, *To the Finland Station*, 8.

⁴⁹² Hayes.

⁴⁹³ Wilson, *To the Finland Station*, 9.

⁴⁹⁴ Hayes.

as a mystic or a saint.“⁴⁹⁵ Durch den Einschub „it is true“ stellt Wilson seine eigene Verwunderung und möglicherweise die der Leserschaft heraus. In Verbindung mit einer Sprache, die weniger einem Geschichtsbuch als dem alltäglichen Leben entspringt, verleiht er seinen informativen Ausführungen einen unterhaltsamen und unterhaltenden Charakter. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die eingefügten Zitate, die rhetorische Fragen („What legend is more beautiful (...) than this incontestable story?“⁴⁹⁶, „In what party am I to take an interest?“⁴⁹⁷) und Ausrufe („Action, action! (...) action alone can console us!“) beinhalten und somit den Leser direkt ansprechen.

Zwar lehnt Wilson in *To the Finland Station* die Förmlichkeit des Zitatnachweises ab, dennoch ist der Leser überzeugt, die wörtlich oder sinngemäß wiedergegebenen Stellen im Original nachlesen zu können.⁴⁹⁸ Ein Beispiel für die authentische Wiedergabe historischer Textstellen soll anhand der von Karl Marx herausgegebenen Schrift *Reflections of a Youth on Choosing a Profession (1835)*⁴⁹⁹ verfolgt werden. Zunächst fasst Wilson den Inhalt dieses Abituraufsatzes zusammen, den, wie er richtig bemerkt, Marx 1835 im Alter von siebzehn Jahren verfasst hat. Eine Gegenüberstellung der Wilsonschen Rekapitulation des Inhalts mit Sätzen aus dem ins Englisch übersetzte Original soll zeigen, dass

⁴⁹⁵ Wilson, *To the Finland Station*, 12. Vgl. Hayes: „the most impressive of all romantic interpretations of Joan of Arc. Michelet dealt with Joan as an inspired girl from the people, as an incarnation of French patriotism. The chapters in Question have been reprinted separately many times as a biography of the Maid of Orleans (...)“

⁴⁹⁶ Wilson, *To the Finland Station*, 12.

⁴⁹⁷ Ebd., 13. Diese Frage ist Teil einer Aneinanderreihung von rhetorischen Fragen: „For where is the life here? Who can say here which are the living and which are the dead? In what party am I to take an interest? Is there one among these various figures who is not either dubious or false? Is there one on whom the eye may rest and find expressed in him clearly the ideas, the principles, on which the heart of man lives?“

⁴⁹⁸ Vgl. „The history of the revolutionary dream“: „The only thing I missed was footnotes (...) because it cost me some time tracking down books which Wilson was referring to.“

⁴⁹⁹ Vgl. Karl Marx, „Reflections of a Youth on Choosing an Occupation (1835)“, *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*, Hg. Loyd D. Easton und Kurt H. Guddat, (New York: Anchor, 1967), 35-39.

Wilson's Formulierungen eng an dieses angelehnt sind, da er entscheidende Schlüsselwörter (hier **fettgedruckt**) übernommen hat. Dennoch ist Wilson eine Übertragung in seinen eigenen Sprachstil gelungen:

In choosing a profession, said Karl Marx at seventeen, one must be sure that one will not put oneself in the position of acting merely as a **servile tool** of others: in one's own sphere one must obtain **independence**; and one must make sure that one has a field to serve humanity – for though one may otherwise become **famous** as a scholar or a **poet**, one can never be a **really great man**. We shall never be able to fulfill ourselves truly unless we are working for the **welfare of our fellows**: then only shall our **burdens** not break us, then only shall our satisfactions not be confined to poor egoistic joys. And so we must be on guard against allowing ourselves to fall victims to that most **dangerous** of all temptations: the fascination of **abstract thought**.⁵⁰⁰

Bei der Betrachtung der ersten Zeilen fällt insbesondere die Ähnlichkeit zu dem folgenden Satz von *Reflections of a Youth on Choosing a Profession (1835)* auf: „Only that position can impart dignity in which we do not appear as **servile tools**, but rather create **independently** within our circle.“⁵⁰¹ Die weitere Zusammenfassung Wilsons ist an die vier nachstehenden Sätze von Marx angelehnt:

- If a person works only for himself he can perhaps be a **famous** scholar, a great wise man, a distinguished **poet**, but never a complete, **genuinely great man**.⁵⁰²
- The main principle, however, which must guide us in the selection of a vocation is the **welfare of humanity**, our own perfection. One should not think that these two interests combat each other, that the one must destroy the other. Rather, man's nature makes it possible for him to reach his fulfillment only by working for the perfection and **welfare of his society**.⁵⁰³
- When we have chosen the vocation in which we can contribute most to **humanity**, **burdens** cannot bend us because they are only sacrificed for all.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Wilson, *To the Finland Station*, 131.

⁵⁰¹ Marx, 38.

⁵⁰² Ebd., 39.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Ebd.

- The vocations which do not take hold of life but deal, rather, with **abstract truths** are the most **dangerous** for the youth whose principles are not yet crystallized, whose conviction is not yet firm and unshakable (...).⁵⁰⁵

An die indirekte Wiedergabe von Marx Gedanken schließt sich ein direktes Zitat an, dem Wilson besondere Bedeutung bezüglich der jüdischen Herkunft vieler Vorfahren von Marx als Basis für dessen Gedankenkonstrukte beimisst.

But we cannot always follow the profession to which we feel ourselves to have been called; our relationships in society have already to some extent been formed before we are in a position to determine them. Already our physical nature threateningly bars the way, and her claims may be mocked by none.⁵⁰⁶

Diese Sätze sind bis auf synonymische Variationen wörtlich in der vorliegenden englischen Übersetzung⁵⁰⁷ abgedruckt. Die ausgewählten Beispiele belegen den wahrheitsnahen, authentischen Schreibstil von Wilson.

3.2.3.2 Authentische Literaturkritik in *Seduction and Betrayal* von Elizabeth Hardwick

Elizabeth Hardwicks Buch *Seduction and Betrayal: Women in Literature*⁵⁰⁸ kann im Hinblick auf die Authentizität als Pendant zu Edmund Wilsons *To the Finland Station* im Bereich der Literatur angesehen werden. Es werden ebenfalls auf unterhaltsame Art Fakten dargebracht, die auf ein umfangreiches Hintergrundwissen der Autorin schließen lassen. Wie Wilson verzichtet auch Hardwick auf

⁵⁰⁵ Ebd, 38.

⁵⁰⁶ Wilson, *To the Finland Station*, 132.

⁵⁰⁷ Vgl. Marx, 37:

But we cannot always choose the vocation to which we believe we are called. Our social relations, to some extent, have already begun to form before we are in a position to determine them.

Even our physical nature often threateningly opposes us, and no one dare mock its rights.

⁵⁰⁸ Elizabeth Hardwick, *Seduction and Betrayal: Women and Literature* (London: Weidenfeld und Nicolson, 1974).

bibliographische Informationen bezüglich der als Zitate gekennzeichneten Textstellen.

1974, drei Jahre, bevor es im Essay „On the Road“ erwähnt wird, wurde Hardwicks Buch veröffentlicht, das eine Zusammenstellung von Essays und Vorlesungsskripten ist. Sie handeln von dem Wechselspiel zwischen bekannten Autorinnen bzw. Frauen bekannter Autoren mit ihren eigenen literarischen Werken oder denen anderer. Im ersten Kapitel stellt Hardwick die tragische Chronik der Familie Brontë dar und bewertet vor diesem Hintergrund die Charaktere sowie die Beziehungsgeflechte in den Romanen von Charlotte, Emily und Anne Brontë. Neben den bekannten Tatsachen, dass fast alle Familienmitglieder in jungem Alter gestorben sind und Charlotte ihre fünf Geschwister mit einem Sterbealter von 39 Jahren weit überlebt hat, können weniger prominente Angaben biographisch verifiziert werden, die Hardwick in ähnlicher Weise wie Wilson zugleich informativ, bewegend und mitunter auch schmunzelnd präsentiert. Beispielhaft sollen die drei folgenden Bemerkungen angeführt werden:

- They are an odd group, the Brontës, beaten down by a steady experience of the catastrophic.⁵⁰⁹
- The sisters were not beautiful, yet their appearance can hardly be thought a gross liability.⁵¹⁰
- The existence of the letters [of M. Héger] is itself strange.⁵¹¹

Die Informationen, die in diesen Sätzen angedeutet und im weiteren Verlauf des Essays elaboriert werden, können in Biographien⁵¹² nachgelesen werden. Es

⁵⁰⁹ Hardwick, 6.

⁵¹⁰ Ebd., 9.

⁵¹¹ Ebd., 20.

⁵¹² Zu den bekanntesten Biographien gehören: Elizabeth C. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (London: Lehmann, 1947; Erstveröffentlichung: 1857); Winifred Gérin, *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius* (Oxford: Clarendon, 1967); Lyndall Gordon, *Charlotte Brontë: A Passionate Life* (London: Chatto and Windus, 1994).

handelt sich um die Schicksale der einzelnen Familienmitglieder, um die Motivationen für das ununterbrochene Streben nach schriftstellerischem Erfolg der drei Schwestern und um Charlottes Beziehungen zu anderen Männern. Nicht nur die Darstellung der damaligen Lebensumstände, sondern auch die Übertragung derselben auf die Romane und Gedichte der Brontës hat Hardwick Lob von Seiten Joan Didions eingebracht. Dass diese offensichtlich von dem Buch beeindruckt ist, zeigt sich in der Tatsache, dass sie ihre Gedanken hierzu schriftlich festgehalten hat, die der Ausgabe von 2001 als Einleitung vorangestellt worden sind. Der erste Satz fasst Didions Meinung über das Werk zusammen:

Elizabeth Hardwick is the only writer I have ever read whose perception of what it means to be a woman and a writer seems in every way authentic, revelatory, entirely original and yet acutely recognizable.⁵¹³

Insgesamt kann die von Didion verfasste Einleitung als Fortführung der Darstellungen der Frauenbilder in *Seduction and Betrayal* angesehen werden, in der die Autorin selbst zum betrachteten Objekt wird. In ähnlicher Manier, mit der Hardwick fiktive Inhalte mit realen biographischen Hintergründen versieht, stellt Didion einen Bezug von Hardwicks Herkunft zu ihren Werken her. Durch Zitate aus Hardwicks Buch *Sleepless Nights* veranschaulicht Didion die prägende und verabscheuende Wirkung von mehrfach beobachtetem exzessiven Alkoholgenuss und von Zügellosigkeit auf die heranwachsende Autorin, die sich später lokal von derartiger Unmäßigkeit distanziert hat.⁵¹⁴ Diese hier beispielhaft dargestellte Verbindung von dem tatsächlichen Erfahrungshintergrund der Autorperson zu den niedergeschriebenen Gedanken ist für Didion ein wichtiger Bestandteil der Motivation des Schreibens, die ein früher Kritiker von *Seduction and Betrayal* übersehen hat:

(...) a reviewer (...) complained that (...) its author failed to „make sufficient distinctions between the real and the literary.” That there are no such distinctions to be made, that the women we invent have

⁵¹³ Joan Didion, „Introduction”, *Seduction and Betrayal: Women in Literature*, Elizabeth Hardwick (New York: New York Review of Books, 2001), v-viii.

⁵¹⁴ Vgl. Ebd., vii/viii.

changed the course of our lives as surely as the women we are, is in many ways the point of this (...) book.⁵¹⁵

Die authentische Darlegung der beschriebenen, übergreifenden Zusammenhänge in *Seduction and Betrayal* beurteilt Didion als „at once thrilling and domestic, subversively matter-of-fact“⁵¹⁶.

3.2.3.3 Die Autorin von Kinder- und Jugendliteratur Judy Blume

Wie ein Vorgriff auf das zukünftige Schicksal der Bücher *Seduction and Betrayal* und *To the Finland Station* erscheint Didions Bemerkung in ihrem Essay, dass die beiden durch Authentizität gekennzeichneten Titel keinen Platz in ihrem Koffer und hiermit in der postmodernen Gesellschaft haben. Sie sind z. B. nur in vergleichsweise wenigen Bibliotheken in Deutschland vorhanden und manche Buchläden weisen auf eine eingeschränkte Verfügbarkeit hin, weil die Werke nicht mehr gedruckt werden. Ein noch eindringlicheres Schicksal ist der Autorin Judy Blume widerfahren, deren Bücher zu einem großen Teil in den achtziger Jahren offiziell zensiert worden sind. Der Grund hierfür liegt in ihrer Motivation, die sie mit den Worten „I felt (...) that I had to write the most honest books I could“⁵¹⁷ beschreibt. In ihren Werken, die von E. Wyatt als „frank portrayals of the travails of adolescence“⁵¹⁸ charakterisiert werden, behandelt sie Themen, die auf Kinder und Jugendliche zugeschnitten sind. Sie spricht, Hautveränderungen in der Pubertät, rassistische Vorurteile, Übergewicht, Trennung und Scheidung der Eltern, Tod und Alkoholismus sowie körperliche Behinderungen und sexuellen Kontakt an. Häufig erfahren Jugendliche durch die für sie verantwortlichen Erwachsenen keine Unterstützung bei der Bewältigung von Problemen, die in Verbindung mit derartig unangenehmen, tabuisierten Themen auftreten können,

⁵¹⁵ Vgl. ebd., viii.

⁵¹⁶ Ebd., v.

⁵¹⁷ Judy Blume, „Judy Blume Talks About Censorship“, 1997-2001. <http://www.judyblume.com/censors.html>.

⁵¹⁸ Edward Wyatt, „Literary Prize for Judy Blume, Confidante to Teenagers“, *New York Times* (15.09.2004): 3.

so dass Judy Blume im Printmedium eine Möglichkeit der Hilfestellung gesehen hat, deren Aktualität und Gewichtigkeit Mark Oppenheimer in seinen Überlegungen zu dem Thema „Why Judy Blume Endures“ mit den Worten „Her works offer the reader catharsis, in the Greek sense“⁵¹⁹, bekräftigt.

Die Erzählerin in dem 1977 verfassten Essay „On the Road“ hat sechs dieser Bücher zur Unterhaltung ihrer Tochter auf den Flügen in ihrem Gepäck. Sie werden nicht durch andere Platzhalter ersetzt, weil sie offensichtlich glaubt, dass sie in ihrer Authentizität ein adäquates Medium für die elfjährige Tochter darstellen, die sich noch nicht in adulte Scheinwelten flüchtet. In dem Essay wird nicht gesagt, um welche Bücher der Autorin Judy Blume es sich handelt, die sie mitgenommen haben. Erschienen sind bis zu dem Zeitpunkt des Verfassens des Essays u. a. die Bücher *Are You There, God? It's Me, Margaret.* (1970), *Blubber* (1974), *Deenie* (1974), *Freckle Juice* (1971), *Iggie's House* (1970), *Tales of a Fourth Grade Nothing* (1972) und *It's Not the End of the World* (1972). Letztgenanntes greift die Gefühle und Gedanken der drei Kinder des Ehepaares Ellie und Bill Newman auf, die nach einigen Streitereien der Eltern mit der bevorstehenden Scheidung derselben konfrontiert werden. Blume zeigt die Ängste und Sorgen der Geschwister auf, die sich aufgrund ihres unterschiedlichen Alters und Geschlechts in verschiedener Weise äußern: Der vierzehnjährige Jeff zieht sich zurück,⁵²⁰ die zwölfjährige Karen kann die Wahrheit nicht akzeptieren und hofft auf eine Versöhnung⁵²¹ und die sechsjährige Amy durchlebt schlaflose Nächte aus Angst, dass nicht nur der Vater plötzlich abwesend ist⁵²². Erzählt aus der Perspektive der zwölfjährigen Karen zeigt die Autorin aus der eingeschränkten Sichtweise eines heranwachsenden Teenagers die Schwierigkeiten bei der Auseinandersetzung mit der neuen Familiensituation und die allmähliche Bewälti-

⁵¹⁹ Vgl. Mark Oppenheimer, „Children's books: Essay; Why Judy Blume Endures“, *New York Times* (16.11.1997): 44.

⁵²⁰ Judy Blume, *It's Not the End of the World* (New York: Bradbury, 1986), 54.

⁵²¹ Blume, 21

⁵²² Blume, 44.

gung der anfänglichen Probleme, die sich in Form von Unverständnis und Unsicherheit äußerten.

Der Umgang mit den geschilderten Problemen und Fragen von Kindern und Jugendlichen kann diesen mithilfe der Bücher nahegebracht werden. Die Erzählerin im Essay „On the Road“ hat eingesehen, dass sie als Beteiligte der Geschäftswelt keine ausreichende Zeit für ihre Tochter aufbringen kann, und vertröstet sie deshalb mit der genannten Literatur. Auf diese Weise hofft sie, der Tochter einen Einblick in besondere, aber dennoch alltägliche Lebensumstände zu geben, mit denen sie überall konfrontiert werden kann. Damit in den vier Wochen nicht zu viele Fragen offen bleiben, für deren Beantwortung die Erzählerin aufgrund des vollen Terminplanes keine Zeit findet, hat sie die Bücher zur Unterhaltung der Tochter mitgenommen, die sich nicht oberflächlich mit vorgegebenen Meinungen beschäftigen, sondern intensiv mit bestimmten Themen auseinandersetzen soll.

3.2.4 Oberflächliche Kommunikationsinhalte als Zeichen von Orientierungslosigkeit in der postmodernen Medienwelt

Im Anschluss an die zuvor dargestellte Stimmung aus dem Drogenmilieu und der Frage nach der Authentizität des postmodernen Lebensstils wirkt die Variation der eröffnenden Frage als indirekte Überlegung nachdenklich: „*Where were we heading.*“⁵²³ Durch Kursivdruck abgesetzt vom Text ist sie als übergeordnetes Thema der nachfolgenden Gedanken anzusehen. Erneut konfrontiert die Erzählerin die Leserschaft in diesem Abschnitt mit der fortschreitenden Infiltrierung ihres eigenen Denkens durch die Geschäftswelt. Sie beginnt mit einer Beschreibung der Illusion der gemütlichen Atmosphäre, die durch Korbessel und Farngewächse vor grünem Hintergrund durch die Kameras eingefangen werden soll, und stellt sie dem tatsächlichen Wirrwarr verursacht durch die technische

⁵²³ Didion, „On the Road“, Z. 78.

Ausstattung und dem straffen Zeitmanagement angedeutet durch „Styrofoam coffee cups“⁵²⁴ als Zeichen der Wegwerfgesellschaft gegenüber. Zunächst steht für die Erzählerin noch das Paradoxon zwischen der künstlichen Stimmung in den Studios und der realen Berufswelt im Vordergrund, was auch in der Syntax durch die Satzanfänge seine Entsprechung findet: „The set for this discussion was always the same (...)“⁵²⁵; „On wicker settees across the nation (...)“⁵²⁶; „In green rooms across the nation (...)“⁵²⁷). Untergeordnet und unwichtig erscheint ihre durch Wahrheit gekennzeichnete Antwort („we were heading ‘into an era’ of whatever the clock seemed to demand“⁵²⁸) auf die allgegenwärtige Frage, wodurch die Kohärenz zum Beginn des Essays hergestellt wird („nor did the answer matter“⁵²⁹). Doch schon bald findet die Erzählerin sich in die Rolle der interviewten Person ein, die durch die Diskussion von für sie banalen Themen die Erwartungen des Publikums erfüllt und interessant wird, welches durch die Anapher „I“⁵³⁰, die die zuvor erwähnten Satzanfänge ablöst, im Satzbau ein Korrelat findet. Auf die oberflächliche Auseinandersetzung⁵³¹ mit medizinischen Themen folgt die Beschäftigung mit reinen Äußerlichkeiten („I exchanged makeup tips“⁵³²) und letztlich die Adoption des Lebensstils in das Privatleben der Erzählerin, welche sich anstelle der Lektüre von Zeitungsartikeln auf das Verinnerlichen von allgemeinen Meinungen („I (...) started relying on bulletins from limo drivers, from Mouseketeers, from the callers-in on call-in shows“⁵³³)

⁵²⁴ Ebd., Z. 80f.

⁵²⁵ Ebd., Z. 78f.

⁵²⁶ Ebd., Z. 81f.

⁵²⁷ Ebd., Z. 84f.

⁵²⁸ Ebd., Z. 83f.

⁵²⁹ Ebd., Z. 12.

⁵³⁰ Ebd., Z. 87; 89; 90; 97; 99.

⁵³¹ Die Oberflächlichkeit der Unterhaltung wird durch die Beschreibung der Diskussionspartnerin als „a woman whose father invented prayer breakfasts“ und das hierdurch angedeutete fehlende medizinische Hintergrundwissen impliziert. Ebd., Z. 88ff.

⁵³² Ebd., Z. 89.

⁵³³ Ebd., Z. 90ff.

und prägnanten Schlagzeilen eingebettet von Werbebotschaften beschränkt, die bei ihren zahlreichen Aufenthalten auf Flughäfen auf sie einwirken.

In zwei parallelen, kurzen, schlagzeilenartigen Sätzen fasst sie die Art ihrer Meinungsbildung nach dem Zufallsprinzip zusammen: „I gravitated to the random. I swung with the nonsequential.“⁵³⁴ Der an die physikalische Fachsprache angelehnte Wortschatz in diesen beiden Sätzen („gravitated“; „random“; „swung“) erinnert an ein schwingendes Pendel⁵³⁵, das durch die Einwirkung von magnetischen oder elektrischen Feldern in verschiedene Richtungen ausschlägt. Vergleichbar diesem Pendel lässt die Erzählerin sich von äußeren Einflüssen leiten, was dazu führt, dass sie unreflektiert und oberflächlich informiert dem Trend folgt und ihre Urteilsfindung „sich nach dem Wind richtet“. Dem sich ständig bewegenden Pendel vergleichbar beschreibt Bauman dieses für das postmoderne Zeitalter typische Phänomen: „the moves seem random, dispersed and devoid of clear-cut direction“⁵³⁶. Mit dem folgenden Satz, „I began to see America as my own, over which my child and I could skim and light at will.“⁵³⁷ fasst Didion ihr derzeitiges Selbstverständnis als Teil des geschäftigen Mittelpunktes des nationalen Geschehens zusammen und leitet gleichzeitig über zu weiteren Beispielen, die die absolute Verinnerlichung und Identifikation mit der neuen Lebensweise veranschaulichen. Letzteres wird sprachlich sichtbar durch die Änderung des Personalpronomens vom „I“ zum „we“⁵³⁸. Zwar ergänzt sie an zwei Stellen „my child and I“⁵³⁹, und „my eleven-year old and I“⁵⁴⁰, erweitert die Bedeutung der ersten Person Plural jedoch auf „many men and a few women“⁵⁴¹ und schließt im vierten Abschnitt die gesamte Nation in das Pronomen

⁵³⁴ Ebd., Z. 97f.

⁵³⁵ Vgl. Oskar Höfling, *Physik: Band 1*, 16. Aufl. (Bonn: Dümmler, 1980).

⁵³⁶ Bauman, 95.

⁵³⁷ Didion, „On the Road“, 99f.

⁵³⁸ Ebd., Z. 111ff.

⁵³⁹ Ebd., Z. 105.

⁵⁴⁰ Ebd., Z. 111.

⁵⁴¹ Ebd., Z. 121.

mit ein, wenn sie durch die Syntax verdeutlicht, dass einzelne Namen untergeordnete Bedeutung haben und sich unter dem übergeordneten Kollektiv der Masse zusammenfinden: „We were rethinking the Sixties that week, or Morris Dickstein was. We were taking another look at the Fifties that week, or Hilton Kramer was.“⁵⁴² Auch die Extrema und Verschiedenheiten innerhalb der Nation, die durch eine Gegenüberstellung von Kontrasten („rain“⁵⁴³ – „sun“⁵⁴⁴; „lost“⁵⁴⁵ – „found“⁵⁴⁶) in den USA reflektiert werden, werden durch die namentliche Nennung der Flughäfen in Epipherposition⁵⁴⁷ zur Bedeutungslosigkeit innerhalb des Mediennetzes nivelliert.

3.2.5 Klischeehafte Automatismen auf dem Höhepunkt einer angedeuteten narrativen Spannungskurve

Übergeordnete Bedeutung kommt ausschließlich dem Motto der Geschäftswelt zu. Durch die Variation ins zeitlich Vergangene bzw. konjunktivisch Mögliche als „Time was money. Motion was progress.“⁵⁴⁸ wird rückblickend auf eine zeitliche als auch innerliche Distanz der Erzählerin zum Absolutheitsanspruch dieser Leitlinie hingewiesen, die bereits einen Wendepunkt im letzten Teil des Essays andeutet. Die zunehmende Adaption der Erzählerin ans Geschäftsleben hat sich zu einem extremen Verhalten ihrerseits gesteigert, das sie einem dramatischen Höhepunkt vergleichbar im Folgenden ausführt. Sie charakterisiert ihren Zustand als „the peculiar hormonal momentum of business travel“⁵⁴⁹, in dem das gesamte Denken von Fortbewegungs- und Kommunikationsmitteln sowie Terminkalen-

⁵⁴² Ebd., Z. 157ff.

⁵⁴³ Ebd., Z. 101.

⁵⁴⁴ Ebd., Z. 102.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Ebd., Z. 103.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd., Z. 101ff.

⁵⁴⁸ Ebd., Z. 108.

⁵⁴⁹ Ebd., Z. 119f.

dem („planes and telephones and schedules“⁵⁵⁰), ihrer Meinung nach in übertriebenem Maße, dominiert wird: „I had begun to regard my own schedule (...) with a reverence approaching the mystical.“⁵⁵¹ Hat man diese Denkweise vollständig übernommen, was hier durch das vorzeitige *Past Perfect* sprachlich umgesetzt wird, so stellen sich gewisse Erwartungshaltungen automatisch ein. Ihre Argumentation stützend führt sie als klischeehaftes Beispiel die herausragende Bedeutung („paramount importance“⁵⁵²) des Zimmerservices an, der stets umgehend („instant but erratically“⁵⁵³) für die Erfüllung der individuellen Wünsche zuständig ist. Vor dem Hintergrund der Gewohnheit, veranschaulicht durch parallelen Satzbau, und einem unbewussten Abhängigkeitsgefühl, ausgedrückt durch die Anapher „we needed“ in: „We needed Perrier water and tea to drink when we were working. We needed bourbon on the rocks and Shirley Temples to drink when we were not.“⁵⁵⁴, entstehen Irritationen („a kind of irritable panic“⁵⁵⁵), wenn die für selbstverständlich befundenen Dienste („ministrations of other people were constant“⁵⁵⁶) zeitweise ausbleiben bzw. einem Automaten vergleichbar nicht funktionieren, wie durch die Lexik in dem Nebensatz „when room service went off“⁵⁵⁷ impliziert wird. Aus dem wiederholten Anbringen von Bedürfnissen entsteht eine fordernde Haltung, und die anaphorische Verwendung der Phrase „we wanted“ zeichnet die drei kurzen, an einen militärischen Befehlston erinnernden Sätze, die den dritten Abschnitt beschließen, aus: „We wanted 24-hour room service. We wanted direct-dial telephones. We wanted to stay on the road forever.“⁵⁵⁸ Erneut liegen hier Referenzen zum semantischen Feld der Mechanisierung, das Fokkema mit „all

⁵⁵⁰ Ebd., Z. 122.

⁵⁵¹ Ebd., Z. 122ff.

⁵⁵² Ebd., Z. 110f.

⁵⁵³ Ebd., Z. 111f.

⁵⁵⁴ Ebd., Z. 113ff.

⁵⁵⁵ Ebd., Z. 116.

⁵⁵⁶ Ebd., Z. 109f.

⁵⁵⁷ Ebd., Z. 117.

⁵⁵⁸ Ebd., Z. 127ff.

words describing aspects of our industrialized, mechanized and automatized world”⁵⁵⁹ charakterisiert, vor. Neben dem sog. „direct distance dialing“⁵⁶⁰, das auf einen entsprechenden Fortschritt⁵⁶¹ in den 50er und 60er Jahren hinweist, verkörpert „the road“⁵⁶² in Anbetracht der wachsenden Automobilindustrie ökonomisches Wachstum⁵⁶³ und Mobilität⁵⁶⁴.

Eng hiermit verbunden ist die bereits erwähnte Oberflächlichkeit⁵⁶⁵ der Geschäftswelt, die sich auf alle Bereiche der menschlichen Meinungsbildung bezieht, was durch den anadiploischen Gebrauch der Vokabel „opinions“ unterstrichen wird: „Everyone in New York had opinions. Opinions were demanded in return“⁵⁶⁶. Es gibt ebenso wenig wirkliche Meinungen in New York wie zuvor relevante Antworten in Hartford. Die Erzählerin führt mit Hilfe der herausragenden Stellung der „opinions“ zu einer ironischen „Enthüllung der Hinfälligkeit“⁵⁶⁷, ausgedrückt im folgenden Satz: „The absence of opinion was construed as opinion“⁵⁶⁸; durch ihn wird die Inhaltslosigkeit der als Meinungen bezeichneten Äußerungen verdeutlicht. Anhand eines Beispiels unterstreicht die Erzählerin ihre Aussagen, indem sie erwähnt, dass sogar ihre elfjährige Tochter pseudo-Meinungen entwickelt und in ihr Tagebuch die nichtssagende Bemerkung

⁵⁵⁹ Fokkema, „The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts“, 89.

⁵⁶⁰ Vgl. AT&T, „The Train of Thought: 1951 Direct-Dial Service“, 2003, <http://www.research.att.com/history/51dial.html>: „Direct Distance Dialing service began in Englewood, NJ, in 1951, and by 1965 nine out of ten telephones were using the service.“ Vgl. auch *Collier's Encyclopedia with biography and index*, Hg. William D. Halsey, Bd. 22 (New York: Crowell-Collier, 1972), s.v. *telephone*.

⁵⁶¹ Vgl. Klinkowitz, 6.

⁵⁶² Ausführungen zu dieser Anspielung auf den Roman *On the Road* von Jack Kerouac stellvertretend für die Beat-Generation folgen in Kapitel 3.2.7.

⁵⁶³ Vgl. Winchell, *Joan Didion*, 64.

⁵⁶⁴ Vgl. Fine, 16.

⁵⁶⁵ Vgl. auch Anderson, *Style as Argument*, 158.

⁵⁶⁶ Didion, „On the Road“, Z. 137ff.

⁵⁶⁷ Wilpert, s.v. *Ironie*.

⁵⁶⁸ Didion, „On the Road“, Z. 139.

„Had an interesting talk with Carl Bernstein“⁵⁶⁹ festgehalten hat, die lediglich auf Bewunderung ausgerichtet ist, da die Tochter sich offensichtlich mit einem der berühmtesten Journalisten Amerikas unterhalten hat. Des weiteren unterscheidet die Erzählerin zwar diejenigen Meinungen, die der Mode entsprechen, und solche, die ausgesprochen werden, um erstere zu korrigieren; dennoch veranschaulicht die parallele Charakterisierung derselben einerseits als „those opinions which were ‘bold’ and ‘revisionist’“⁵⁷⁰ und andererseits als „those which were merely ‘weary’ and ‘rote’“⁵⁷¹ die verwechselbare Ähnlichkeit und gleiche Gültigkeit der vermeintlichen Ansichten, deren Unterscheidung nicht nur ihr als kürzlich hinzugekommene Interviewpartnerin in der Metropole unmöglich scheinen dürfte.

Neben oberflächlichen Meinungen und inhaltsleeren Antworten gibt es auch nur unechte Freude, zu der sie mit dem Attribut „bold“ hinüberleitet. Aus „bold corrections to opinions in vogue“⁵⁷² und „opinions which were ‘bold’“⁵⁷³ wird „a bold belief in ‘joy’ – joy in children, joy in wedlock“⁵⁷⁴. Sowohl durch Anadiplose als auch durch graphische Verfremdung in Form von Anführungszeichen gibt sie dem Werteverfall in der Gesellschaft eine stilistische Entsprechung. Ironisch wird die Freude an Kindern und an der Ehe dargestellt, denn seit den sechziger Jahren ist die Scheidungsrate stark angestiegen⁵⁷⁵, und viele Kinder sind ungeplant und ungewollt geboren worden.

⁵⁶⁹ Ebd., Z. 140f.

⁵⁷⁰ Ebd., Z. 147f.

⁵⁷¹ Ebd., Z. 148f.

⁵⁷² Ebd., Z. 144f.

⁵⁷³ Ebd., Z. 147f.

⁵⁷⁴ Ebd., Z. 150f.

⁵⁷⁵ Vgl. Leora Friedberg, „Did Unilateral Divorce Raise Divorce Rates? Evidence from Panel Data“, *The American Economic Review* 88.3 (Jun. 1998): 609.

3.2.6 „In the air“ und „on the air“ – Kurzschluss und Wendepunkt im Denken der Erzählerin

Mit den parallelen Sätzen „I agreed passionately. I disagreed passionately.“⁵⁷⁶ leitet die Erzählerin eine Zusammenfassung der Charakterisierung der Geschäftswelt ein. Das zum Ausdruck eines Gegensatzes variierte Verb in Mittelposition scheint zwischen Anapher und Epipher unbedeutend. Meinungen und Antworten sind substanzlos und von untergeordneter Wichtigkeit in einer Welt, in der die Person („I“) und ihre äußerliche emotionale Anteilnahme („passionately“) dominieren. Anhand von zwei gleichzeitig geführten Telefonaten wird die Hektik und Schnelligkeit deutlich, die die Geschäftswelt beherrscht. Die durch Schlüsselbegriffe hervorgehobenen Einflüsse, die im bisherigen Verlauf nacheinander auf die Erzählerin eingewirkt haben, stürzen zu diesem Zeitpunkt simultan auf sie ein. Während sie auf der einen Leitung mit dem Zimmerservice spricht, hört sie auf der anderen ironischerweise aufmerksam („attentively“⁵⁷⁷) Leuten zu, auf deren Leben sich die Modeerscheinung „joy“⁵⁷⁸ sowie die Ausläufer der 50er und 60er Jahre und darüber hinaus sowohl politische Veränderungen als auch der Rekorderlös⁵⁷⁹ von 1,9 Millionen Dollar durch den Verkauf der Paperback-Rechte von *The Thorn Birds* angeblich („people who seemed convinced“⁵⁸⁰) substantiell („texture“⁵⁸¹ of their lives“⁵⁸²) ausgewirkt haben. Die individuelle Urteilsfindung, ob diese aufgezählten Prägungen einen positiven oder negativen Effekt mit sich gebracht haben, ist wie alle Antworten

⁵⁷⁶ Didion, „On the Road“, Z. 161.

⁵⁷⁷ Ebd., Z. 162f.

⁵⁷⁸ Ebd., Z. 165.

⁵⁷⁹ Vgl. „Colleen McCullough on ... Colleen McCullough“, ninemsn Pty Ltd, 1997-2003. <http://aca.ninemsn.com.au/stories/397.asp>.

⁵⁸⁰ Didion, „On the Road“, Z. 163.

⁵⁸¹ Der Begriff ist hier in der Bedeutung „an essential part or quality; essence“ (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *texture* 3.) verwendet. Der Wahrheitsgehalt der Aussage wird durch die Erzählerin angezweifelt, was sie durch die graphische Verfremdung des Begriffes veranschaulicht.

⁵⁸² Didion, „On the Road“, Z. 164.

und Meinungsbilder von untergeordneter Bedeutung und wird deshalb mit wenigen Worten „agreeably or adversely affected“⁵⁸³ erwähnt.

Was folgt, ist die Darstellung eines Zustandes im Gehirn der Erzählerin, der mit einem elektrischen Kurzschluss⁵⁸⁴ vergleichbar ist, bei dem durch eine starke Erhöhung der Spannung ein Widerstand dem Stromfluss nicht aushalten kann, schmilzt und somit ein weiteres Funktionieren verhindert. Dem Widerstand entsprechend kann die Erzählerin den vermehrt gleichzeitig auf sie einströmenden und von ihr mit Skepsis betrachteten Floskeln von Geschäftsleuten und solchen aus dem Showgeschäft nicht Stand halten, so dass ihre geradlinigen Gedankenverbindungen zusammenbrechen und zu unzusammenhängenden Halluzinationen mit unlogischen Gedankenfragmenten führen. Durch die beiden folgenden eingerückten, untereinander angeordneten Aussagen beschreibt die Erzählerin sowohl sprachlich als auch bildlich ihren Zustand. Das Zeilenende nach „I lost track of information.“⁵⁸⁵ bleibt unbedruckt; der Informationsfluss ist unterbrochen, der Draht durchgeschmort. In der nächsten Zeile erscheint die Bemerkung „I was blitzed by opinion.“⁵⁸⁶ wie ein blitzartiges, energiegeladenes Aufflackern im leeren Raum, den sie schließlich als Luft klassifiziert: „I began to see opinions arcing in the air, intersecting flight patterns.“⁵⁸⁷

Der weitere Essay ist durchzogen von der Isotopie des Fliegens, die schon im ersten Satz des durch Leerzeilen abgesetzten vierten Teils graphisch durch die Verwendung von Großbuchstaben dominant gesetzt wird. Auf „WE SAW AIR AS OUR ELEMENT.“⁵⁸⁸ folgen Charakterisierungen der Luftbeschaffenheit und somit der unterschiedlichen Städte, die die Erzählerin mit ihrer Tochter anfliegt, und sie bauen sich im Gedankenspiel Luftschlösser in diesen Gegenden („(...) we

⁵⁸³ Ebd., Z. 164f.

⁵⁸⁴ Vgl. akademie.de asp GmbH, 2003. <http://www.net-lexikon.de/Kurzschluss.html>.

⁵⁸⁵ Didion, „On the Road“, Z. 170.

⁵⁸⁶ Ebd., Z. 171.

⁵⁸⁷ Ebd., Z. 172f.

⁵⁸⁸ Ebd., Z. 130.

pretended we owned a house in River Oaks. (...) we pretended we owned the 27th floor of the Ritz.“⁵⁸⁹). Im Zuge des geistigen Kurzschlusses greift sie in einem Durcheinander der semantischen Felder des Fliegens, der Medien und des physikalischen Fortschritts die Charakterisierungen erneut auf, indem sie beobachtet: „I began to see the country itself as a projection on air, a kind of hologram, an invisible grid of image and opinion and electronic impulse.“⁵⁹⁰ In ihrer Verwirrung werden der beliebten Phrasenhülse „lapidary bleakness“⁵⁹¹ Eigenschaften eines fliegenden Objektes zugesprochen, und die mit gegensätzlichen Assoziationen behafteten Variablen des Autors zahlreicher Thriller Elmore (John) Leonard und des Wohlgefühls „joy“⁵⁹² nähern sich aneinander an. Hier wird erneut auf die Inhaltslosigkeit der Äußerungen in der Geschäftswelt hingewiesen, die Worthülsen darstellen und lediglich durch die äußere Erscheinung differieren.

Das Lexem „air“⁵⁹³ stellt auch im Folgenden den Raum für ihre Gedanken und Beobachtungen dar. Nicht nur Meinungen sind im Umlauf („in the air“⁵⁹⁴) und Flugzeuge bewegen sich durch die Luft,⁵⁹⁵ sondern auch Menschen, die freiwillig als „jumpers“⁵⁹⁶ oder unfreiwillig als „window washers“⁵⁹⁷ aus mehrstöckiger Höhe durch die Luft fallen. Für einen Zeitungsreporter sind die Motivation für derartige Unglücke und ihr Ausgang nicht von Belang, welches durch das Zitat eines Photographen herausgestellt wird: „They’re all over town. (...) Jumpers. A lot of them aren’t even jumpers. They’re window washers. Who fall.“⁵⁹⁸ Statt

⁵⁸⁹ Ebd., Z. 131ff.

⁵⁹⁰ Ebd., Z. 175ff.

⁵⁹¹ Ebd., Z. 155; 166; 174.

⁵⁹² Ebd., Z. 174f.

⁵⁹³ Ebd., Z. 176; 178; 179; 180.

⁵⁹⁴ Ebd., Z. 178.

⁵⁹⁵ Ebd., Z. 179.

⁵⁹⁶ Ebd., Z. 180ff.

⁵⁹⁷ Ebd., Z. 189f.

⁵⁹⁸ Ebd., Z. 188ff.

einer detaillierten Untersuchung des Unglückshergangs gilt es, durch dramatische Fotos die Sensationslust der Leserschaft in der postmodernen Geschäftswelt zu befriedigen. Ein enttäuschter Unterton begleitet den wiedergegebenen Kommentar eines Zeitungsphotographen bezüglich zweier entsprechender Aufnahmen: „He had caught two in the act but only the first had made the paper. The second was a better picture but coincided with a crash of a DC-10 at Orly.“⁵⁹⁹ Nachdem der Ehemann der Erzählerin zufällig Zeuge des Sprungs eines „jumpers“ geworden ist, wird die Erzählerin nicht nur im Interview mit dem Photographen, sondern auch in zwei weiteren Situationen mit dieser Problematik konfrontiert. Im ersten Fall veranschaulicht sie ihre abneigende Haltung gegenüber der substanzlosen Sensationsgier, indem sie beschreibt, dass weder sie noch ihre Tochter sich rühren konnten, als Fensterputzer vor ihrem Fenster im 27. Stockwerk auftauchten;⁶⁰⁰ im zweiten Fall kritisiert sie erneut das Desinteresse für die individuellen Schicksale der Betroffenen zugunsten eines reibungslosen Ablaufs innerhalb eines durch Zeitdruck bestimmten Tagesgeschehens: „At a call-in station in Los Angeles I was told by the guard that there would be a delay because they had a jumper on the line: ‘I say let him jump,’ the guard said to me.“⁶⁰¹

Noch unter dem Einfluss des psychischen Kurzschlusses („I imagined a sky dense with jumpers and fallers and DC-10s.“⁶⁰²) und aufs Äußerste angespannt („I held my daughter’s hand at takeoff and landing“⁶⁰³) begibt sich die Erzählerin zu ihrem letzten Interviewtermin auf ihrer vierwöchigen Werbetour, die sich stets an dem Reiseziel des örtlichen Fernsehturms orientierte, der für sie ebenso wie für ihre Kollegen zum Lebensinhalt („pulsing red lights“⁶⁰⁴) geworden war. Durch die Wortwahl und Variation in den beiden parallelen Sätzen⁶⁰⁵ wird impliziert, dass

⁵⁹⁹ Ebd., Z. 185ff.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., Z. 193ff.

⁶⁰¹ Ebd., Z. 196ff.

⁶⁰² Ebd., Z. 199f.

⁶⁰³ Ebd., Z. 200f.

⁶⁰⁴ Ebd., Z. 203.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., Z. 202ff.

für viele – und kurzfristig auch für die Erzählerin – der Takt der Nation mit Meinungsbildern und Interessenschwerpunkten von den Medienanstalten vorgegeben wird. Für diejenigen, die aus beruflichen Gründen einen Großteil ihrer Zeit „on the grid, on the air and also in it“⁶⁰⁶ verbringen, stellen diese in der terminlichen Unübersichtlichkeit zur Orientierung behilflichen Wahrzeichen das Lebenselixier dar.

3.2.7 Die Ent-Spannung: Das Zuhause als Symbol für Tradition und Werte

Die den Essay eröffnende, kursiv hervorgehobene Frage „*Where are we heading*“⁶⁰⁷ strukturiert „On the Road“ in Variationen wie ein erweiterter Refrain und gibt gleichzeitig das Thema einer sich zur Oberflächlichkeit verändernden Gesellschaft vor, deren Wertesystem in Frage gestellt ist. Gegen Ende der vierwöchigen Werbetour durch die USA, als zu viele Einflüsse gleichzeitig auf die Erzählerin einströmen, sieht sie sich als Opfer einer Gesellschaft („where are we headed“⁶⁰⁸ als Variation im Passiv), die nur ein Leben in der substanzlosen Hektik des Geschäftsalltags kennt. Bei ihrem letzten Interview distanziert sie sich dann bewusst von dieser Lebenshaltung, indem das zuvor gemeinschaftliche „we“ in ein „you“ und ein von diesem durch zwei Haupt- und Nebensätze entfernten „I“ aufgespalten wird:

*Where were we heading. I don't know where **you**'re heading, I said in the studio attached to the last of these antennae, my eyes fixed on still another of the neon FLEETWOOD MAC signs that flickered that spring in radio stations from coast to coast, but **I**'m heading home*⁶⁰⁹.

Die durch das Satzzeichen suggerierte Lesepause nach „I don't know where you're heading,“ veranlasst den Leser zunächst, sich direkt angesprochen zu fühlen und für sich nach einer Antwort zu suchen, bevor er von dieser schweren

⁶⁰⁶ Ebd., Z. 207f.

⁶⁰⁷ Ebd., Z. 1.

⁶⁰⁸ Ebd., Z. 193.

⁶⁰⁹ Ebd., Z. 208-213.

Aufgabe befreit wird, da im weiteren Fortgang des Satzes das Personalpronomen auf die Interviewpartner bezogen wird (Interview-Topos). Die Werbung für die Popgruppe Fleetwood Mac lässt unterdessen in der Erzählerin nach der geistigen Verwirrung und Überforderung ihre persönliche Antwort⁶¹⁰ auf die wiederholte Frage entstehen, denn die Liedtexte des wenige Wochen zuvor veröffentlichten Albums *Rumours* beinhalten Verse wie „I’m just second hand news“⁶¹¹, „Go your own way“⁶¹², „I’m never going back again“⁶¹³, und „Is it over now - do you know how / Pickup the pieces and go home“⁶¹⁴. „Home“ ist das Stichwort, das onomatopoesisch ein seufzendes Ausatmen als Zeichen von abfallender Spannung und Erleichterung offenbart und die Lösung für den derzeitigen Geisteszustand der Erzählerin darstellt.

Während die Erzählerin bzw. die Autorin „für sich noch den Begriff ‚home‘ in Anspruch nehmen“ kann, weiß sie, „daß das für viele Amerikaner nicht mehr möglich ist“⁶¹⁵. Für diese Leute werden „Transportmittel, wie Auto und Flugzeug, oder auch Flughäfen (...) zum ‚home‘“⁶¹⁶, welches Didion in ihrem Essay durch die Bemerkung „We spoke not of cities but of airports.“⁶¹⁷ andeutet. Dieser Aufenthaltsort weist allerdings nicht dieselben Qualitäten wie ein Zuhause im

⁶¹⁰ Vgl. Lela Fern Kropf Snyder, „Joan Didion: A ‘State of Rather Eerie Serenity‘ “ (University of Oregon, 1985), *Dissertation Abstracts International* 46.7 (Jan. 1986): 1943A-1944A, 63.

⁶¹¹ Fleetwood Mac, „Second Hand News“, *Rumours* (Warner Bros. Records Inc., 1977), Einlegeblatt.

⁶¹² Fleetwood Mac, „Go your Own Way“, *Rumours* (Warner Bros. Records Inc., 1977), Einlegeblatt.

⁶¹³ Fleetwood Mac, „Never Going Back Again“, *Rumours* (Warner Bros. Records Inc., 1977), Einlegeblatt.

⁶¹⁴ Fleetwood Mac, „Gold Dust Woman“, *Rumours* (Warner Bros. Records Inc., 1977), Einlegeblatt.

⁶¹⁵ Marion Philadelphia, *The Sense of Loss – The Lost Sense of Belonging: Joan Didions Sicht eines moralischen und politischen Verfalls der amerikanischen Gesellschaft* (Hamburg, 1988), 30.

⁶¹⁶ Ebd., 29.

⁶¹⁷ Didion, „On the Road“, Z. 101.

Sinne der Autorin auf. In ihrem Essay „On Going Home“⁶¹⁸ beschreibt sie die Metapher des Zuhauses⁶¹⁹, die sich nicht ausschließlich durch einen bestimmten geographischen Ort festlegen lässt, sondern auch als „a Place of the mind“⁶²⁰ vom psychischen Zustand⁶²¹ des Geborgenseins und Eingebettetheits in starke Familienbindungen und einem ausgeprägten familiären Traditions- und Geschichtsbewusstsein abhängt. Dieses konstatiert die Autorin zu Beginn ihres Essays durch „By ‘home’ I do not mean the house in Los Angeles where my husband and I and the baby live, but the place where my family is, in the Central Valley of California.“⁶²² Die Rückbesinnung auf das Wissen um ein derartiges familiäres Erbe stellt für die Erzählerin in „On the Road“ die adäquate Lösung zu ihrem psychischen Dilemma dar, die Evan Carton wie folgt kennzeichnet: „The appeal of Didion’s solution is that it offers private stability in the very acknowledgment of the instability of modern life, personal power in the acceptance of one’s social powerlessness.“⁶²³

Mit dem Ausdruck ihres Verständnisses von „home“ wendet sich die Autorin gegen das zusammenhanglose⁶²⁴ Umherirren der Angehörigen der Nachkriegsgeneration („those of us who are now in our thirties were born into the last generation to carry the burden of ‘home’“⁶²⁵), die in ihrem Leben, das „in the air“ oder „on the road“ stattfindet, keinen Sinn entdecken können („it is irrelevant to the children born of the fragmentation after World War II“⁶²⁶). Der Essaytitel

⁶¹⁸ Joan Didion, „On Going Home“, *Slouching Towards Bethlehem*, 164-168.

⁶¹⁹ Vgl. Clarke Wayne Owens, „Person and Place in the Works of Joan Didion“ (The Ohio State University, 1985), *Dissertation Abstracts International* 46.6 (Dez. 1985): 1624A, 18.

⁶²⁰ Evan Carton, „Joan Didion’s Dreampolitics of the Self“, *The Critical Response to Joan Didion*, Hg. Sharon Felton (Westport: Greenwood, 1994), 44.

⁶²¹ Vgl. Snyder, 63.

⁶²² Didion, „On Going Home“, 164.

⁶²³ Carton, 50.

⁶²⁴ Vgl. Philadelphia, 29; vgl. Snyder, 124.

⁶²⁵ Didion, „On Going Home“, 165.

⁶²⁶ Ebd.

sowie die gleichlautenden Phrasen in den beiden Sätzen „We wanted to stay on the road forever.“⁶²⁷ und „we were on the road, on the grid, on the air and also in it“⁶²⁸ spielen auf den gleichnamigen Roman von Jack Kerouac an, in dem sich exemplarisch für die Beat-Generation die „antibürgerliche Haltung einer Gegenkultur“⁶²⁹ widerspiegelt. Die anhand der beiden Protagonisten geschilderte Lebensauffassung der Beatniks „jenseits der engen Grenzen der amerikanischen Realität (...), in der Ekstase von Sex, Drogen und Alkohol“⁶³⁰ nimmt bereits den Lebensstil der Hippies in den sechziger und frühen siebziger Jahren vorweg. Ähnlich dieser Flucht in andere Formen der Selbstverwirklichung leben durch den technischen Fortschritt zunehmend auch die Geschäftsleute im ausgehenden 20. Jahrhundert abgeschieden vom Alltag des gemeinen Volkes in einer eigenen Scheinwelt, deren Hauptmerkmal der termingesteuerten Mobilität in synonymen Form durch „on the road“, „on the grid“, „on the air“ und „in the air“ dargestellt und kritisiert wird.

3.2.8 „A Place of the Mind“: das Zuhause als Eldorado im *wasteland*

Während Kalifornien für viele das Ende aller Hoffnungen und den Beginn aller Enttäuschungen darstellt, sieht Didion den Westen stets aus der Sicht ihrer Vorfahren als „a place of the mind“⁶³¹. Mit der Bezeichnung „Westerner“ verbindet sie nicht die Weststaatler Amerikas, sondern metaphorisch alle, die sich entgegen vielen Kosmopolitanern, deren Identität sich durch eine traditionslose Daseinsberechtigung definiert, dem Erbe der Siedlergenerationen bewusst sind. Für sie besteht dieses Erbe vor allem in dem Wissen um die Frauen in ihrer Familie, die sich durch einen besonderen Überlebenstrieb ausgezeichnet hatten: „I

⁶²⁷ Didion, „On the Road“, Z. 128f.

⁶²⁸ Ebd., Z. 207f.

⁶²⁹ Zapf, 309.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Diese Phrase geht zurück auf den dritten Abschnitt der Essaysammlung *Slouching Towards Bethlehem*, den die Autorin mit „Seven Places of the Mind“ betitelt hat.

came into adult life either equipped or afflicted with a specific narrative about the nature of life as the women in my family had understood it.“⁶³² Sie charakterisiert ihre Vorgängerinnen als äußerst robust und lebensstüchtig. Rastlos zogen sie nach Westen, besiedelten neue Landstriche und ließen verstorbene Angehörige zurück. Obwohl sie auf diese Weise immer wieder von einem Teil ihrer Vergangenheit Abschied nahmen, lebte die Familienbande durch sie weiter („seeds would be carried“⁶³³).

Das familiäre Erbe ist im persönlichen Fall der Erzählerin zum einen gekennzeichnet durch genetische Vorbelastung in Form von Kopfschmerzen („those sick headaches my family brought west with the seeds“⁶³⁴) und zum anderen durch eine Geisteshaltung, die auf das geradlinige Denken und die Einfachheit des Lebens der Siedler zurückgeht. Diese innere Einstellung äußert sich durch die Verurteilung der Unüberschaubarkeit des postindustriellen Lebens, durch den Vorzug von direkten Problemlösungen gegenüber komplizierten Planungsentwürfen und durch die Abscheu der Aufteilung der Menschheit in eine Klassengesellschaft. Tief verwurzelt in den „Westerners“ ist außerdem der Glaube an die heilende Wirkung der Wildnis als radikale Abkehr von den Unzufriedenheiten und der Verbitterung der Zivilisation, was sie beschreibt als „the story Westerners learn early: the story that the wilderness was and is redemptive, and that a radical break with civilization and its discontents is distinctly an option.“⁶³⁵ Schon ihre Vorfahren zu Zeiten der Siedler setzten diesen Grundsatz um, indem sie weiterzogen. Sie gaben dieses Erbe an ihre zeitgenössischen Familienangehörigen weiter, die den Drang verspüren, sich weiter in Richtung Westen fortzubewegen und sich in anderen Regionen der Erde niederzulassen, die von traditionsbewussten Einheimischen mit einem den Siedlern vergleichbaren anspruchslosen Lebensstandard bewohnt werden. So hat

⁶³² Didion, „Thinking about Western thinking“, 10.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd., 14.

⁶³⁵ Ebd.

sich ein Cousin der Erzählerin als Lehrer auf die Insel Guam⁶³⁶ zurückgezogen, die im pazifischen Mikronesien liegt; ihre Mutter überlegt, ins australische Hinterland⁶³⁷ auszusiedeln; und die Erzählerin selbst erwägt von Zeit zu Zeit, nach Honiara, der Hauptstadt der Salomon Inseln⁶³⁸ nördlich von Neuseeland zu ziehen.⁶³⁹ In all den Wirren des postmodernen Lebens in den USA findet sie den Gedanken an das noch unbenutzte Visum in ihrem Reisepass, dem ihres Mannes und ihrer Tochter beruhigend.⁶⁴⁰

Eine besondere Bedeutung kommt in dem Essay „On the Road“ der Mobilität in zweierlei Hinsicht zu. Einerseits beinhaltet der Begriff „moving“ die Beweglichkeit, die den Tagesablauf vieler Berufstätiger in den westlichen Industrienationen bestimmt; andererseits umfasst der Terminus einen Umzug an einen anderen Ort mit einer Rückbesinnung auf tradierte Werte und eine Moralauffassung, die wie in „On Morality“ beschrieben sich auf das menschliche Gewissen gründet und nicht auf inhaltslosen, durch die Medien kreierten, werbewirksamen Tugenden basiert. Dieser Ort ist im Sinne der Erzählerin gleichzustellen mit dem Gefühl der Geborgenheit, der Familienzugehörigkeit, einem Traditionsbewusstsein, welches überall dort aufkommen kann, wo nicht ununterbrochen die äußere Erscheinung und deren Wirkung auf andere im typisch

⁶³⁶ Vgl. L. M. Cox, *The Island of Guam*, überarb. von Allen H. White (Washington: Government Printing Office, 1926).

⁶³⁷ Vgl. Iyer, Pico. „Five Thousand Miles from Anywhere: Is Australia a Lonely Place?“. *Australia – true stories of life down under*. Hg. Larry Habegger. San Francisco: Travelers' Tales, 2000: „And even today the world's largest island seems to occupy a huge open space in the mind, beyond the reach of our sights. Australia, for one thing, borders nothing and is on the way to nowhere.“ (S. 28); „(...) people are realizing that Australia is so far from the world that it is the ideal place for people who wish to get away from the world, do nothing, and watch others do the same. The quietness, and unhurried spaciousness, of the Empty Continent can make one feel as if one has all the time in the world – indeed, as if time and the world have both been annulled: ‚rush hour‘ is not a term in common currency here.“ (S. 29/30).

⁶³⁸ Vgl. Geoffrey M. White, *Identity Through History – Living stories in a Solomon Islands society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

⁶³⁹ Vgl. Didion, „Thinking about Western thinking“, 10.

⁶⁴⁰ Vgl. ebd., 14.

postmodernen Umfeld im Vordergrund steht. So benennt die Autorin in ihren verschiedenen Essays unterschiedliche Orte, an die sich ihre Erzählerinnen (bzw. sie sich selbst) zurückziehen können, um für sich selbst eine Bedeutung in der bedeutungslosen, verwirrenden postindustriellen Gesellschaft zu finden: In „On Going Home“ genießt sie den Aufenthalt in ihrem Elternhaus in Sacramento; in „Goodbye to All That“ entgeht sie den New Yorker Wirren nicht nur durch den Rückzug nach Kalifornien, sondern auch durch Heirat und Adoption eines Kindes; in „On the Road“ kehrt sie nach der vierwöchigen Werbetour zu dem mit ihrem Mann gemeinsam bewohnten Domizil zurück; in „On Morality“ besinnt sie sich auf eine überlieferte Moralauffassung zurück, das einen Zufluchtsort in dem allgemeinen oberflächlichen Meinungs Austausch bedeutet; in „Thinking about Western thinking“ reicht schon das Wissen um ein Visum aus, um sich den persönlichen Triumph über die sinnlose Existenz vieler Mitmenschen bewusst zu machen.

4 Stilistische Experimente in „Goodbye to All That“ und „Some Dreamers of the Golden Dream“

Obwohl Didions Werke in der essayistischen Tradition verwurzelt sind, zeigt sie gleichzeitig die Ergebnisse des Experimentierens in Verbindung mit anderen Gattungen, die zu einem Ganzen fusionieren, aber durch ihre eindeutig identifizierbaren Kennzeichen dennoch eine gewisse Eigenständigkeit behalten. Der Essay „Goodbye to All That“ trägt Züge der Autobiographie, des Journalismus und der Short Story. Sie alle können als strukturgebende Prinzipien für diesen Essay, der zugleich chronologisch aufgebaut ist, angesehen werden, die sich zu einem komplexen Ganzen zusammenfügen. Hierdurch fällt es schwer, den Essay schwerpunktmäßig in eine der vier Gruppen nach Berger einzuordnen, da sowohl deskriptive als auch meditative und ironische Anteile vorhanden sind. In Anlehnung an die Strukturmerkmale nach Brashers ist der Essay vorwiegend als *expository essay* anzusehen, der schon per definitionem eng mit dem *informal essay* verbunden ist.⁶⁴¹

Das Experimentieren mit Gattungsformen kennzeichnet nicht nur das essayistische Schreiben, sondern auch das Erscheinungsbild postmodernistischer Texte. Vor allem auf sprachlicher Ebene wird in einer Weise experimentiert, die in Form von ungrammatischen Strukturen, ungewöhnlichen Verfremdungseffekten und unvollendeten Erzählstrukturen sichtbar wird.⁶⁴² Oft scheint ein derartiger Stil die einzige adäquate Antwort auf eine für viele zunehmend sinnentleerte und fragmentarisierte zeitgenössische Wirklichkeit darzustellen.⁶⁴³ Auch Didion experimentiert graphisch und orthographisch mit Sprache sowie mit dem Einbau von Leerstellen. Doch vor dem Hintergrund der inhaltlichen

⁶⁴¹ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁶⁴² Fokkema, „The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts“, 90.

⁶⁴³ Vgl. Peter Freese, „Die Story ist tot, es lebe die Story: Von der Short Story über die Anti-Story zur Meta-Story der Gegenwart“, *Die amerikanische Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*, Hg. Hans Bungert (Stuttgart: Reclam, 1977), 246.

Aussagekraft ihrer Ausführungen⁶⁴⁴ darf dieser oberflächlich fragmentarische Eindruck nicht unreflektiert hingenommen werden, da stets kohärente Muster und sinngebende Hinweise als Grundlage für ein zusammengehöriges Gedankengefüge dienen.

In dem Essay „Goodbye to All That“ erinnert sich die Erzählerin an ihren achtjährigen Aufenthalt in New York: Im Alter von zwanzig Jahren kommt sie zum ersten Mal in diese Stadt,⁶⁴⁵ mit Mitte Zwanzig ist sie weiterhin vom Großstadtflair New Yorks⁶⁴⁶ fasziniert. Doch als sie achtundzwanzig Jahre alt wird, ändert sich ihre Haltung gegenüber der Stadt.⁶⁴⁷ Der Reifungsprozess vom sorglosen, jugendlichen Verhalten zum desillusionierten, erwachsenen Denken führt dazu, dass die Erzählerin wieder in den Westen der Vereinigten Staaten zurückkehrt. Auf den folgenden Seiten werden zunächst die verschiedenen strukturgebenden Prinzipien dargelegt, bevor die sprachliche Gestaltung analysiert wird. Es schließt sich eine Analyse des Essays „Some Dreamers of the Golden Dream“ an, welche die inhärente, narrative Spannungskurve sowie weitere Merkmale einer Kurzgeschichte thematisiert.

4.1 Mögliche Gliederungsprinzipien des *expository essay* in „Goodbye to All That“

Obwohl der Essay durch Leerzeilen sichtbar in vier Abschnitte aufgeteilt ist, wird für die folgende Auseinandersetzung vor dem Hintergrund einer essayistischen Betrachtungsweise eine inhaltliche Dreiteilung in Einleitung⁶⁴⁸, Hauptteil⁶⁴⁹ und

⁶⁴⁴ Siehe Kapitel 2 und 3.

⁶⁴⁵ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 8.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd., Z. 275.

⁶⁴⁷ Vgl. ebd., Z. 306f.

⁶⁴⁸ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 1-64.

⁶⁴⁹ Vgl. ebd., Z. 65-305.

Schluss⁶⁵⁰ zugrunde gelegt. Die Diskrepanz zu anderen durch die Optik suggerierten Möglichkeiten der Strukturanalyse werden in den nachfolgenden Kapiteln erörtert.

4.1.1 Die Einleitung: Festlegung des Themas mit Hintergrundinformationen und einer Vorschau auf die Problemstellung

Der erste, für einen *expository essay* typische Teil ist die Hinführung zum Thema und die Darstellung der behandelten Problematik (*lead-in*⁶⁵¹). Durch sie und in diesem Fall besonders durch den ersten, ganz allgemein einleitenden Satz („It is easy to see the beginnings of things, and harder to see the ends.“⁶⁵²) werden die Aufmerksamkeit der Leserschaft geweckt und gleichzeitig Informationen über den bevorstehenden Sachverhalt gegeben. Erinnerungen an einen vergangenen Zeitabschnitt in New York werden ebenso angekündigt, wie auf einen geistigen Wandel hingewiesen wird, der sich in einem Verlust einer naiv optimistischen Lebenseinstellung äußert („the heroine is no longer as optimistic as she once was“⁶⁵³). Der Beginn des Zeitabschnitts ist eindeutig bestimmbar, wohingegen dessen Ende mit dem einhergehenden Lebenswandel verschwommen scheint. Durch diese ersten Sätze des Essays wird der Leser direkt in die Gedankenwelt der Erzählerin einbezogen, indem in ihnen Assoziationen aus dem eigenen Leben und Erfahrungsschatz hervorgerufen werden und der Leser versucht, sich mit diesen zu identifizieren.

Auf den Einstieg in den Gedankengang der Erzählerin folgt mit „when I first saw New York I was twenty, and it was summertime, and I got off a DC-7“⁶⁵⁴ ein

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., Z. 306-370.

⁶⁵¹ Vgl. ebd., Z. 1-8.

⁶⁵² Ebd., Z. 1f.

⁶⁵³ Ebd., Z. 7f.

⁶⁵⁴ Ebd., Z. 8f.

narrativer Abschnitt, durch den dem Leser Hintergrundinformationen (*background*⁶⁵⁵) vermittelt werden sollen. So wird nicht nur der Beginn des besonderen Lebensabschnitts in New York definiert, der durch die Landung in New York der damals zwanzigjährigen Erzählerin gekennzeichnet ist, sondern auch der Grund dafür geliefert, warum von New York gesprochen wird und nicht von einer anderen vergleichbaren Großstadt: „because I am talking about myself I am talking here about New York“⁶⁵⁶. Nach einer Beschreibung der ersten Eindrücke und Unsicherheiten in der für die Erzählerin fremden Stadt wendet sie sich mit folgenden Worten an die Leserschaft: „was anyone ever so young? I am here to tell you that someone was“⁶⁵⁷, wodurch deutlich wird, dass die Erzählerin – jetzt erwachsen – sich an ihre Jugendzeit in New York zurückerinnern wird. Aus einem beabsichtigten Aufenthalt von sechs Monaten wurden acht Jahre. Trotz der Leerzeile ist die Einleitung an dieser Stelle noch nicht beendet. Zu ihr ist noch der nächste Abschnitt zu zählen,⁶⁵⁸ der formal zur Einleitung gehört, aber inhaltlich bereits eng mit dem Hauptteil verknüpft ist, da er eine kurze Vorausschau auf die im Hauptteil besprochene Problematik bietet. Die *method of operation*⁶⁵⁹, die Vorgehensweise der Erzählerin, wird durch das folgende Zitat ausgedrückt, in dem sie vorstellt, was der Gegenstand des Essays sein wird:

Part of what I want to tell you is what it is like to be young in New York, how six months can become eight years with the deceptive ease of a film dissolve, for that is how those years appear to me now (...), I enter a revolving door at twenty and come out a good deal older, and on a different street. But most particularly I want to explain to you, and in the process perhaps to myself, why I no longer live in New York.⁶⁶⁰

Die Erzählerin wird berichten, was sie in den acht Jahren in New York erlebt hat und wie sie diese Erfahrungen im Nachhinein bewertet – nachdem sie die Tür

⁶⁵⁵ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁶⁵⁶ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 29f.

⁶⁵⁷ Ebd., Z. 42f.

⁶⁵⁸ Ebd., Z. 49-64.

⁶⁵⁹ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁶⁶⁰ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 52-61.

zum Erwachsensein durchschritten hat. Aus einer gewissen Distanz heraus wird sie sich an einzelne Ereignisse in der Weltstadt erinnern und versuchen, vor sich selbst und dem Leser zu begründen, warum sie jetzt nicht mehr in New York leben kann und möchte. Der Inhalt ist hiermit in der sog. „road map of the territory ahead“⁶⁶¹ festgelegt, und die Leserschaft weiß, was sie von dem Essay zu erwarten hat.

Im Anschluss an die vorangestellte Zusammenfassung des Themas folgt die These (*statement of thesis*⁶⁶²), welche die Begründung für das Verlassen der Großstadt New York beinhaltet und somit den Inhalt des Essays und die Erinnerungen an eine sorglose Jugend erklärt:

It is often said that New York is a city for only the very rich and the very poor. It is less often said that New York is also, at least for those of us who came there from somewhere else, a city for only the very young.⁶⁶³

Dass New York eine Stadt nur für junge Leute ist, hat die Erzählerin bereits mit der einleitenden rhetorischen Frage: „was anyone ever so young?“⁶⁶⁴, die sie selbst positiv beantwortet („I am here to tell you that someone was“⁶⁶⁵), angedeutet. Dieses wird sie im sich anschließenden Hauptteil an Beispielen demonstrieren und belegen. Mit der *method of operation* und dem *statement of thesis* ist die Komposition des Hauptteils des Essays festgelegt. „Goodbye to All That“ wird von dem Leitgedanken (*central controlling idea*⁶⁶⁶) durchzogen, der im *statement of thesis* zusammengefasst ist.

⁶⁶¹ Brashers, 4.

⁶⁶² Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁶⁶³ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 61-64.

⁶⁶⁴ Ebd., Z. 42f.

⁶⁶⁵ Ebd., Z. 43.

⁶⁶⁶ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

4.1.2 Der Hauptteil: Textfluss und Textzusammenhang

Von besonderer Bedeutung, um einen guten Textfluss und –zusammenhang zu gewährleisten, ist ein *system of transitions*⁶⁶⁷, das Absätze inhaltlich miteinander verbinden und auch innerhalb von Absätzen Hilfestellungen zum Verständnis des Textes geben soll. Eine Möglichkeit besteht darin, einen Satzteil wieder aufzugreifen. Auf diese Weise beendet die Autorin einen Absatz mit den Worten „it would be a long while before I would come to understand the particular moral of the story“⁶⁶⁸, um den nächsten mit denselben Worten zu beginnen („it would be a long while because (...)“⁶⁶⁹). Die Verbindung zwischen den beiden Absätzen wird dem Leser unmittelbar bewusst durch die Verwendung der Konjunktion „because“, die anzeigt, dass jetzt eine Begründung für das zuvor Besprochene folgt, nämlich, dass die Erzählerin erst aus der Retrospektive ihre Art der Zuneigung zur Stadt New York verstehen kann, in der sie ein unbekümmertes Leben führen konnte.

Diesem Übergang vergleichbar wird an anderer Stelle die negativierende Satzstruktur des vorhergehenden Paragraphen übernommen und ins Gegenteil umgekehrt. Die Satzteile „none of it would matter“⁶⁷⁰ als Schluss eines Absatzes und „nothing was irrevocable“⁶⁷¹ als Beginn des nächsten Abschnitts unterstreichen die Gleichgültigkeit, mit der die Erzählerin ihr Leben in New York verbringt. Nichts spielt eine Rolle, nichts ist unwiderruflich, doch alles ist in Reichweite („everything was within reach“⁶⁷²). Hier wird die Sichtweise ins Gegenteil gewandelt (aus „nothing“ wird „everything“), woraufhin die Möglichkeiten beschrieben werden, die die Erzählerin in einer Stadt wie New

⁶⁶⁷ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁶⁶⁸ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 79f.

⁶⁶⁹ Ebd., Z. 81.

⁶⁷⁰ Ebd., Z. 120f.

⁶⁷¹ Ebd., Z. 122.

⁶⁷² Ebd.

York für sich sieht. Dass diese beiden Absätze inhaltlich eng miteinander verbunden sind, zeigt sich in der Parallelität des jeweiligen letzten Satzteils. So kehrt „none of it would count“⁶⁷³ synonymisch zum vorangegangenen Absatz zurück („none of it would matter“⁶⁷⁴) und bekräftigt die zeitlose Dimension des Lebens in New York.

Darüber hinaus wird diese spezielle Form der Kohärenz des Textes durch Signalwörter unterstützt, die den Gedankengang des Lesers ordnen. Der verbindende Paragraph zwischen Einleitung und Hauptteil beginnt mit „in retrospect it seems to me“⁶⁷⁵, woraufhin die Leserschaft weiß, dass sich die Erzählerin aus der gegenwärtigen Situation heraus an Vergangenes zurück-erinnert. Weitere temporale Signalwörter oder -phrasen geben Hinweise auf das jeweilige Alter der Erzählerin bzw. die derzeitige Dauer des Aufenthalts in der Metropole („some years passed“⁶⁷⁶; „even that late in the game“⁶⁷⁷; „it was three years ago“⁶⁷⁸). Neben temporalen Signalwörtern werden entweder solche verwendet, die vorherige Aussagen stützen („and even“⁶⁷⁹; „in fact“⁶⁸⁰) oder diese antithetisch („but“⁶⁸¹; „instead“⁶⁸²) wieder aufgreifen.

Von den verschiedenen Möglichkeiten, die ein Erzähler hat, um sich an die Vergangenheit zurückzuerinnern, taucht in „Goodbye to All That“ vorwiegend der Rückblick als eingeschobene Rückwendung auf. Im Gegensatz zum Rückgriff und

⁶⁷³ Ebd., Z. 137.

⁶⁷⁴ Ebd.

⁶⁷⁵ Ebd., Z. 49.

⁶⁷⁶ Ebd., Z. 275.

⁶⁷⁷ Ebd., Z. 293.

⁶⁷⁸ Ebd., Z. 351.

⁶⁷⁹ Ebd., Z. 293.

⁶⁸⁰ Ebd., Z. 179.

⁶⁸¹ Ebd., Z. 29; Z. 168; Z. 275.

⁶⁸² Ebd., Z. 335.

zum Rückschritt, die „kleinere Hinweise auf Vergangenes“⁶⁸³ bezeichnen bzw. „bereits Erzähltes zwischenzeitlich in den Hintergrund treten lassen“⁶⁸⁴, öffnen sich durch die „als Höhepunktmomente verwendete[n]“,⁶⁸⁵ Rückblicke „die überzeitlichen *Wirkungen* der Vergangenheit“⁶⁸⁶. Der Hauptteil des Essays setzt sich aus aneinandergereihten Rückblicken zusammen, die in chronologischer Reihenfolge einen Eindruck der Jugendzeit der Erzählerin vermitteln und, indem sie den größten Teil des Essays prägen, zu einer „erfüllte[n] *Gegenwart*“⁶⁸⁷ führen. Diese besonders unterhaltende Komponente geschieht durch das Einbeziehen vergangener Erlebnisse in das gegenwärtige Befinden. Den zweiten Abschnitt des Hauptteils,⁶⁸⁸ der sichtbar durch eine Raumlücke vom ersten getrennt ist, beginnt die Erzählerin mit dem Einfluss, den die Erinnerungen auf ihren gegenwärtigen Tagesablauf ausüben können. Zu diesem Zweck unterbricht sie die Reihe der Rückblicke und berichtet von einem gegenwärtigen Standpunkt aus:

For a lot of the time I was in New York I used a perfume called *Fleurs de Rocaille*, and then *L’Air du Temps*, and now the slightest trace of either can short-circuit my connections for the rest of the day. Nor can I smell Henri Bendel jasmine soap without falling back into the past, or the particular mixture of spices used for boiling crabs (...). Smells, of course, are notorious memory stimuli, but there are other things which affect me the same way. Blue-and-white striped sheets. Vermouth cassis. Some faded nightgowns which were new in 1959 or 1960, and some chiffon scarves I bought about the same time.⁶⁸⁹

Die Erzählerin schildert hier, wie insbesondere durch Düfte und Gerüche emotionale Erinnerungen geweckt werden, die das Denken in bestimmter Weise beeinflussen können. Tatsächlich stellt der Geruchssinn eine Besonderheit in der

⁶⁸³ Thomas Eicher und Volker Wiemann, Hg., *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft* (Paderborn: Schöningh, 1996), 98.

⁶⁸⁴ Ebd.

⁶⁸⁵ Ebd., 99.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 217ff.

⁶⁸⁹ Ebd., Z. 221-232.

Evolutionsgeschichte der Säugetiere dar. Die Nervenfasern der olfaktorischen Wahrnehmung stehen in Verbindung mit dem limbischen System (lat. *limbus* = Saum), welches an der Kontaktstelle von Großhirn und Mittelhirn liegt, d. h. an der Grenze zwischen dem trieb- und instinktgesteuerten Gehirn, wie es beispielsweise auch niedrigere Säugetiere haben, und dem vernunftgesteuerten Großhirn des Menschen. „Der funktionelle Begriff limbisches System ist eng verwandt mit dem anatomischen Begriff Riechhirn“⁶⁹⁰. Die Funktionen des limbischen Systems umfassen „Gefühle, Stimmungen, Affekte, Triebe, Strebungen usw.“⁶⁹¹. Aufgrund der engen anatomischen Verbindung des Geruchsinns mit dem Sitz des emotionalen Antriebs ist es nicht verwunderlich, dass die Düfte bestimmter Parfums die Gedanken der Erzählerin für mehrere Stunden beeinflussen. Dass nicht nur Gerüche, sondern auch optische Reize Erinnerungen an Vergangenes wecken, kann ebenfalls durch das limbische System erklärt werden, zu dem auch ein Teil des Thalamus (= Sehhügel) gehört, der an der Verarbeitung optischer Reize beteiligt ist.

Auf den Einschub, der die durch die Vergangenheit beeinflusste gegenwärtige Situation beschreibt, folgen erneut Rückblicke, die die Intensität des Lebens in New York betonen. Die Erzählerin besucht die verschiedensten Parties⁶⁹² und genießt darüber hinaus ihr Berufsleben („I liked going to work“⁶⁹³; „I (...) liked working late“⁶⁹⁴).

⁶⁹⁰ Herbert Lippert, *Lehrbuch Anatomie*, 3., erw. Aufl. (München: Urban & Schwarzenberg, 1993), 511.

⁶⁹¹ Ebd., 512.

⁶⁹² Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 293–300.

⁶⁹³ Ebd., Z. 257f.

⁶⁹⁴ Ebd., Z. 264.

4.1.3 Der Schluss: Die Anregung zur weiteren Reflexion

Der Schlussteil eines Essays ist von besonderer Bedeutung, soll er doch dem Leser zeigen, dass der Essay an genau der richtigen Stelle endet⁶⁹⁵ und warum sich die Erzählerin mit dem behandelten Thema auseinandergesetzt hat („original purpose in writing“⁶⁹⁶). Außerdem soll er durch seine „Offenheit (...) eine produktive Reaktion, das Weiterdenken des Lesers“⁶⁹⁷, hervorrufen. Diese Charakteristika des Schlussteils sind in dem sichtbar vom Hauptteil getrennten letzten Abschnitt⁶⁹⁸ wiederzufinden. Eingeleitet wird der Schluss bereits im vorangehenden Absatz, in dem die veränderte Haltung der Erzählerin gegenüber New York und die Ablehnung der Lebensweise dort erwähnt werden: „I stopped believing in new faces and began to understand the lesson in that story, which was that it is distinctly possible to stay too long at the Fair“⁶⁹⁹,⁷⁰⁰. Der Schlussteil stellt schließlich das Ende der Jugendzeit und die daraus resultierende Unzufriedenheit der Erzählerin dar. Neben parallelen Satzgefügen („I could **no longer** listen. I could **no longer** sit in little bars“⁷⁰¹; „I **no longer** had any interest“⁷⁰²) weist die Abwesenheit der graphischen Verfremdung⁷⁰³ des Wortpaares „new faces“⁷⁰⁴, das zuvor entweder durch Kursivdruck⁷⁰⁵ oder Anführungszeichen⁷⁰⁶, d. h. durch

⁶⁹⁵ Vgl. Brashers, 8.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., 5.

⁶⁹⁷ Haas, 51.

⁶⁹⁸ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 306ff.

⁶⁹⁹ Dieser durch Großschreibung hervorgehobene Begriff ist eine Anspielung auf den Roman *Vanity Fair* von William M. Thackeray, der später, in Kapitel 4.3.1, genauer betrachtet wird.

⁷⁰⁰ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 303-305.

⁷⁰¹ Ebd., Z. 309f.

⁷⁰² Ebd., Z. 312.

⁷⁰³ Dieser Begriff wird in Kapitel 4.4.2.2 näher erläutert.

⁷⁰⁴ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 303.

⁷⁰⁵ Ebd., Z. 72.

⁷⁰⁶ Ebd., Z. 68; 73.

„Variationen der Schreibweise, (...) Aufmerksamkeit erregt“⁷⁰⁷, auf die verblasste traumhafte Bedeutung New Yorks für die Erzählerin hin.

Ein wichtiger Abschnitt ihres Lebens endet und ein neuer beginnt in Los Angeles. Mit der Erkenntnis der Erzählerin, dass sie keine Jugendliche mehr ist („I am not that young any more“⁷⁰⁸) und dass es keinen Grund mehr gibt, ihre Wohnung in New York zu behalten („we both knew that there was no longer any point in keeping the apartment we still kept in New York“⁷⁰⁹), trennt sie sich nicht nur physisch, sondern auch psychisch endgültig von dem Ort, an dem sie ungezwungen reifen konnte. Gleichzeitig kehrt sie zum Anfang des Essays zurück, indem sie den Schlussteil mit den Worten beginnt „I could not tell you when I began to understand that“⁷¹⁰, wodurch dem Leser die Bedeutung des ersten Satzes von „Goodbye to All That“ verdeutlicht wird: Mit der Ankunft in New York beginnt ihr verträumtes Leben in der Weltstadt, doch wann genau sie begreift, dass die Jugend vorüber ist und sie sich in New York nicht mehr wohl fühlt, kann sie nicht an einem Datum festmachen („It is (...) harder to see the ends“⁷¹¹).

Einerseits stellt der sog. *link*⁷¹² eine Verbindung zum Beginn des Essays dar, in dem die Erzählerin verdeutlicht, dass sie sich und dem Leser durch die Erinnerungen an die Jugendzeit ihren Reifungsprozeß zu erklären versucht.⁷¹³ Bereits in der Einleitung äußert sie die rhetorische Frage „was anyone ever so young?“⁷¹⁴ und beantwortet diese mit „I am here to tell you that someone was“⁷¹⁵.

⁷⁰⁷ Eicher/Wiemann, 41.

⁷⁰⁸ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 359f.

⁷⁰⁹ Ebd., Z. 367-369.

⁷¹⁰ Ebd., Z. 306.

⁷¹¹ Ebd., Z. 1f.

⁷¹² Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁷¹³ Vgl. „Goodbye to All That“, Z. 42f.; Z. 59-61.

⁷¹⁴ Ebd., Z. 42f.

⁷¹⁵ Ebd., Z. 43.

Sie greift denselben Gedanken am Schluss wieder auf mit der Einsicht, dass die Jugendzeit hinter ihr liegt und sie aufgrund ihres fortgeschrittenen Alters und dem damit verbundenen Reifungsprozess New York, die Stadt der jungen Leute („a city for only the very young“⁷¹⁶), verlassen musste. Mit dem Gegensatz „I was very young in New York“⁷¹⁷ und „I am not that young any more“⁷¹⁸ kehrt die Erzählerin nicht nur sprachlich zum Anfang zurück, sondern rundet den Essay auch inhaltlich ab. Andererseits verknüpft der *link* den Essay mit der Außenwelt, d. h. mit dem Leben der Autorin sowie dem Wertewandel in der amerikanischen Gesellschaft. Im vorliegenden Essay analysiert sie die Ursachen für ihre Depressionen, die sie veranlassten, mit ihrem Mann⁷¹⁹ von New York nach Los Angeles zu ziehen. Exemplarisch für das gesellschaftliche Chaos und die politischen Unruhen der sechziger Jahre führt die Autorin ihre eigene Jugendzeit an, um den Werteverfall in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zu demonstrieren. Vergleichbar ihrer im Essay geschilderten Lebensauffassung in New York, dass sie alles hätte tun oder lassen können („I could smuggle gold into India“⁷²⁰; „I could (...) make mistakes“⁷²¹), ohne Konsequenzen fürchten zu müssen („none of it would count“⁷²²), reagierte die Gesellschaft in der Realität auf die Morde des Charles Manson:

The decade of the sixties in the United States was so afflicted by disorder and violence that no one she [Didion] knew was surprised by the brutal ‘Manson murders’ at the home of Sharon Tate in August 1969.⁷²³

Um sich selbst zu verstehen, durchdringt Didion ihre eigene Vergangenheit, gibt

⁷¹⁶ Ebd., Z. 64.

⁷¹⁷ Ebd., Z. 358.

⁷¹⁸ Ebd., Z. 359f.

⁷¹⁹ Vgl. ebd. Z. 333-335: Die Autorin suchte nicht, wie von einem Arzt empfohlen, einen Psychiater auf, sondern heiratete statt dessen, was für sie eine adäquate Alternative darstellte.

⁷²⁰ Ebd., Z. 119f.

⁷²¹ Ebd., Z. 136f.

⁷²² Ebd., Z. 137.

⁷²³ Henderson, 65.

dieser eine Form und einen Sinn. Anders als die Hippies in San Francisco durch alternative Lebensformen und die Studenten durch nationale Proteste zu dem Chaos und den Unruhen der sechziger Jahre beitrugen, suchte Didion Schutz und Stabilität im Schreiben, das für sie eine Zuflucht vor geistiger Verwirrung bedeutete⁷²⁴. Für Didion „wird die Form zum Schicksal, zum schicksal-schaffenden Prinzip“⁷²⁵, indem durch sie Ereignisse geordnet werden und somit zur Selbsterkenntnis und –stabilisierung beitragen. Durch die Form des Essays gelingt es der Autorin, sich von der Vergangenheit zu distanzieren und sich bewusst für ein Leben in Kalifornien zu entscheiden, das zwar ebenso wie die Ostküste dem Zeitgeist der sechziger Jahre unterliegt, aber darüber hinaus andere Möglichkeiten zur Selbstentfaltung bietet, die im *clincher*⁷²⁶ angedeutet werden.

Im Schlussteil zeigt sich der Gegensatz zwischen einer „gestalthaften Rundung“⁷²⁷, die in „Goodbye to All That“ durch die sprachliche und inhaltliche Rückkehr zum Anfang vollzogen wird, und einer „gedankliche[n] Offenheit“⁷²⁸, so dass der Essay „erst in dem an ihn geknüpften weiterführenden Nachdenken seinen wahren Abschluß erreicht“⁷²⁹. In „Goodbye to All That“ beinhaltet der letzte Satz den sog. *clincher*, ein *lingering image*, mit dem sowohl der Essay beendet als auch ein weiteres Nachdenken der Leserschaft bewirkt werden soll. Das Schlüsselwort dieses Satzes ist „the Coast“, das durch die vorhandene Schreibweise mehrere Bedeutungen beinhaltet: Zum einen bezeichnet es die Westküste der USA, und zum anderen gibt es Auskunft über die geistige Entwicklung der Erzählerin. In dem Satz „there were years when I called Los Angeles ‘the Coast,’ but they seem a long time ago“⁷³⁰, bezeichnet „the Coast“ -

⁷²⁴ Vgl. Michiko Kakutani, „Joan Didion: Staking out California“, *Joan Didion: Essays & Conversations*, Hg. Ellen G. Friedman (Princeton, NJ: Ontario Review, 1984), 32.

⁷²⁵ Georg Lukács, *Die Seele und die Formen: Essays* (Berlin: Luchterhand, 1971), 16.

⁷²⁶ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁷²⁷ Haas, 51.

⁷²⁸ Ebd.

⁷²⁹ Ebd., 38.

⁷³⁰ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 369f.

groß geschrieben - nicht nur allgemein eine Küstengegend, sondern steht für den amerikanischen Landstrich, der an den Pazifischen Ozean grenzt⁷³¹, durch welchen der Westbewegung der Siedler, zu denen auch Didions Vorfahren gehörten, ein Ende bereitet wurde. Eine Zeit lang hatte diese Gegend für die Erzählerin keine weitere Bedeutung als die, dass sie im kalifornischen Sacramento aufgewachsen ist und daher diese Region als ihre Heimat ansah. Deshalb verband sie Los Angeles lediglich mit den geographischen Begebenheiten: Wie auch viele andere Städte liegt es direkt an der Pazifikküste. Darüber hinaus beinhaltet der Ausdruck „the Coast“, der zusätzlich in Anführungszeichen gesetzt ist, u. a. den geistigen Wandel der Erzählerin. Sie war nach New York gekommen, um den eingeschränkt geglaubten Möglichkeiten zur eigenen Entfaltung im ländlichen Sacramento zu entgehen. Nach dem achtjährigen Aufenthalt an der Ostküste musste sie jedoch einsehen, dass nur der Westen ihrem gereiften Bewusstsein eine innere Ruhe verleiht, die sie in New York nicht finden kann.

4.2 Bericht, Autobiographie und Kurzgeschichte im Mixtum compositum

4.2.1 Kohärenz durch die im Essaytitel ausgedrückte Anspielung auf zwei Bücher

Einer Reportage vergleichbar durchzieht eine chronologische Schilderung des Lebensabschnitts der Erzählerin in New York den Essay „Goodbye to All That“. Ausgehend von einer Beschreibung der ersten Eindrücke in der Metropole in Form der Busfahrt vom Flughafen in die Stadt⁷³² setzt sie ihre Erinnerungen fort, indem sie von ihren spärlichen finanziellen Verhältnissen in den folgenden

⁷³¹ Vgl. *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *coast*: „the Coast, *Informal*. (in the U. S.) the region bordering on the Pacific Ocean; the West Coast“.

⁷³² Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 30ff.

Jahren⁷³³ sowie von der Einrichtung ihrer Wohnung⁷³⁴ berichtet. Des weiteren beschreibt sie das Nachtleben in der Großstadt⁷³⁵ und in Form eines im Fernsehen zu beobachtenden Astronauten den Fortschritt in der Weltraumforschung in der entsprechenden Zeitspanne⁷³⁶. Es folgt eine Darstellung ihrer inneren Krise und ihrer Hochzeit, die in Verbindung mit Namen von Straßen, Kaufhäusern und gastronomischen Einrichtungen den realistischen Eindruck eines Berichtes weckt.⁷³⁷

Dieser wird bestärkt durch die Anspielung auf das Buch *1066 and All That*, in dem ebenfalls in zeitlicher Abfolge historische Ereignisse reflektiert werden. Doch die Autoren Sellar und Yeatman geben dem o. g. „Geschichtsbuch“ eine persönliche Prägung, vergleichbar mit der in einer Autobiographie, die stets von dem subjektiven Standpunkt des Autors aus über dessen Leben berichtet und somit einen bedeutenden fiktiven Gehalt aufweist, „ihre Wahrheit [bleibt] letztlich immer nur eine persönliche, keine objektive Wahrheit“⁷³⁸. Dieses trifft auch für Didions Essay zu. Es werden bewusst Informationen hinzugefügt oder ausgelassen sowie Textstellen von der Realität entfremdet, um den Lesererwartungen entsprechen zu können. Robert Graves schreibt über seine eigene Autobiographie, *Goodbye to All That*, auf die der Essaytitel auch hindeutet:

That *Goodbye to All That* is selling well does not surprise me, because I have been able to put into the book all the frank answers to all the inquisitive questions that people like to ask about other people's lives. And not only that, but I have more or less deliberately mixed in all the ingredients that I know are mixed into other popular books. (...) People (...) like reading about other people's mothers. I put in mine and teased her a little to make her read naturally (...). I had to leave

⁷³³ Vgl. ebd., Z. 100ff.

⁷³⁴ Vgl. ebd., Z. 183ff.

⁷³⁵ Vgl. ebd., Z. 234ff.

⁷³⁶ Vgl. ebd., Z. 244f.

⁷³⁷ Vgl. ebd., Z. 306ff.

⁷³⁸ Wilpert, s.v. *Autobiographie*.

out the best of the Arctic explorers, because he did not fit too well in the chapter where he belonged.⁷³⁹

Diese Beobachtung hat zur Folge, dass die Erzählerfigur nicht mit der Autorenperson zu verwechseln ist, was Scott R. Sanders folgendermaßen ausdrückt: „What we meet on the page is not the flesh-and-blood author but a simulacrum, a character who wears the label *I*“.⁷⁴⁰ Übereinstimmend mit Graves Bekenntnis weisen Didions Essays zwar deutliche objektive Bezüge auf, dennoch hat sie für ihre Essays eine Erzählerin geschaffen, die häufig abweichend vom realen Leben der Autorin einen klaren Eindruck von der amerikanischen Gesellschaft vermittelt, die kritisiert werden soll. Das wohl auffälligste Beispiel für derartige Abweichungen in „Goodbye to All That“ ist das Alter der Erzählerin, als diese zum ersten Mal in New York landet („When I first saw New York I was twenty“⁷⁴¹). Mit zwanzig Jahren befindet sie sich zwischen Kindesalter und Erwachsenenendasein, was den Eindruck ihrer Unsicherheit in den drei ersten Tagen in der Großstadt⁷⁴² unterstützt und als verständlich erscheinen lässt. In Wirklichkeit ist Didion bereits zweiundzwanzig Jahre alt gewesen, als sie nach New York umzog. So bemerkt Virginia Woolf in *A Room of One's Own*: „‘I’ is only a convenient term for somebody who has no real being. Lies will flow from my lips but there may perhaps be some truth mixed up with them“⁷⁴³.

Die in dem Essaytitel inhärenten Anspielungen auf diese beiden literarischen Werke zwischen Realität und Fiktion setzen sich durch den gesamten Essay hindurch fort, wie auf den folgenden Seiten anhand von ausgewählten Textstellen verdeutlicht werden soll.

⁷³⁹ Robert Graves, *But it Still goes on: An Accumulation* (New York: Cape & Smith, 1931), 3/4.

⁷⁴⁰ Scott Russell Sanders, „The Singular First Person“, *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Hg. Alexander J. Butrym (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989), 40.

⁷⁴¹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 8.

⁷⁴² Vgl. ebd., Z. 36ff.

⁷⁴³ Virginia Woolf, *A Room of One's Own and Three Guineas* (Erstausgabe: 1929; Nachdr. London: Hogarth, 1984), 4.

4.2.1.1 W. C. Sellar und R. J. Yeatman, *1066 and All That* – ein historisches Anekdotenbuch

1066 and All That ist kein typisches Geschichtsbuch, obwohl es die wichtigsten Daten der Geschichte Englands in chronologischer Reihenfolge durchgeht; vielmehr verkörpert es eine satirische, individuelle Darstellung der Ereignisse durch die beiden Autoren Walter C. Sellar und Robert J. Yeatman. Aufgrund der ungewöhnlichen Auslegung historischer Begebenheiten ist das Buch zum Bestseller geworden und als Klassiker selbst in die Geschichte eingegangen. Die englische Geschichtsschreibung beginnt 55 v. Chr. mit der Invasion Julius Cäsars auf der britischen Insel. Ein Ereignis, das in diesem Buch besonders hervorgehoben wird und dem Werk den Titel gegeben hat, stellt die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer im Jahr 1066 dar. Diese Niederlage der Briten wird als positiv angesehen, da Wilhelm einige Neuerungen in England einführte, wie z. B. das feudale System, und England seither nicht mehr erobert werden konnte und zur Weltmacht aufstieg („The Norman Conquest was a Good Thing, as from this time onwards England stopped being conquered and thus was able to become top nation.“⁷⁴⁴). Das Buch endet mit dem Ende des ersten Weltkriegs, als England seine Vormachtstellung in der Welt an die USA abtreten musste („America was thus clearly top nation, and History came to a .“⁷⁴⁵).

Wie das Buch wird der Essay „Goodbye to All That“ u. a. durch eine zeitliche Abfolge (*principle of arrangement*⁷⁴⁶) gegliedert. Die Erzählerin erinnert sich in Form von Rückblicken an ihren achtjährigen Aufenthalt in New York. Diese sind eingebettet in einen gegenwärtigen Standpunkt, von dem aus die Erzählerin ihre Gedanken bewertet. Verdeutlicht wird dieses bereits im einleitenden Textabschnitt durch Phrasen wie „I can remember **now**“⁷⁴⁷ und „I know **now**“⁷⁴⁸.

⁷⁴⁴ Walter C. Sellar und Robert J. Yeatman, *1066 and All That* (Erstausgabe: 1930; Nachdr. 3. Aufl. London: Mandarin, 1993), 25.

⁷⁴⁵ Ebd., 123.

⁷⁴⁶ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

⁷⁴⁷ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 2.

⁷⁴⁸ Ebd., Z. 20.

Nach dem Hauptteil, der größtenteils aus Erinnerungen besteht, kehrt sie im letzten Absatz wieder zur Gegenwart zurück („we have lived in Los Angeles **since**“⁷⁴⁹).

Wie die Erzählerin sich in Form von Rückblicken an einen entscheidenden Abschnitt in ihrem Leben erinnert, so bewerten die Autoren Sellar und Yeatman die wichtigsten Ereignisse der englischen Geschichte (ebenfalls nach Daten sortiert). Sie stellen heraus, welche Begebenheiten sich ihrer Meinung nach positiv auf den Fortgang der Geschichte und welche sich negativ ausgewirkt haben. Dieses wird bereits am Anfang des Buches durch die Erläuterung des Titels deutlich: „A Memorable History of England (...), including 103 Good Things, 5 Bad Kings and 2 Genuine Dates“⁷⁵⁰. Ebenso analysiert die Erzählerin in „Goodbye to All That“ ihre Vergangenheit. Sie kann nur von einem späteren Standpunkt aus und mit einem gewissen Abstand zu dem Leben in New York Aussagen treffen wie „it (...) was a very good thing to do“⁷⁵¹, „it would be a long while before I would come to understand the particular moral of the story“⁷⁵², „I still believed in possibilities then“⁷⁵³ oder „even that late in the game“⁷⁵⁴. Erst nach Beendigung der Jugendzeit ist es ihr möglich, derartige Beobachtungen über die Dauer („a long while“⁷⁵⁵) des Verstehensprozesses oder den Zeitpunkt innerhalb des Lebensabschnittes relativ zu diesem⁷⁵⁶ anzustellen.

Die Metapher des Spiels⁷⁵⁷ kann durch die gemeinsamen Seme [Grenzenlosigkeit], [Wagnis] und [Leichtigkeit] auf das Erleben von unbeschwer-

⁷⁴⁹ Ebd., Z. 351f.

⁷⁵⁰ Sellar/Yeatman, *1066 and All That*, 3.

⁷⁵¹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 335f.

⁷⁵² Ebd., Z. 79f.

⁷⁵³ Ebd., Z. 97f.

⁷⁵⁴ Ebd., Z. 293.

⁷⁵⁵ Ebd., Z. 79.

⁷⁵⁶ Ebd., Z. 293.

⁷⁵⁷ Vgl., ebd., Z. 293.

ter Kindheit und die von der Erzählerin beschriebene Jugend übertragen werden. Ebenso war das Leben der sechziger Jahre in Amerika durch ein Ausprobieren neuer Lebensformen gekennzeichnet. Wie die Reflexion über ein Spiel erscheint auch die ironische, von Sellar und Yeatman zusammengestellte Sammlung geschichtlicher Ereignisse. Aus nachzeitlicher Perspektive werden Herrscher und Handlungen Schachzügen vergleichbar in zwei Kategorien eingeteilt. Auf der einen Seite gab es für den weiteren Geschichtsverlauf positive Schachzüge („Magna Charter was therefore the chief cause of Democracy in England, and thus a *Good Thing* for everyone“⁷⁵⁸), auf der anderen Seite wirkten sich einige Entscheidungen negativ aus („After this Edward had all the wool in England kept in a stable at Calais instead of in a sack in the House of Commons; this was a *Bad Thing*, as it was the beginning of Political Economy“⁷⁵⁹).

4.2.1.2 Robert Graves, *Goodbye to All That* - ein autobiographisches Antikriegsbuch

Am 24. Juli 1895 wurde Robert Graves in Wimbledon geboren, wo er in einer mittelständischen Familie aufwuchs. Der Inhalt seiner 1929 veröffentlichten Autobiographie beginnt als Erzählung „von seiner Kindheit im Vorkriegsengland“⁷⁶⁰. Auf die „schonungslos offene[] Darstellung seiner desillusionierenden Erfahrungen auf der *public school*“⁷⁶¹ folgen Schilderungen „seines Philologie- und Geschichtsstudiums in Oxford, seiner [gescheiterten] ersten Ehe und des Beginns seiner schriftstellerischen Laufbahn“⁷⁶². Verbittert durch die Erfahrungen des ersten Weltkriegs rückt Graves seine Erinnerungen in ein den Krieg ablehnendes Bild, weshalb das Buch zu den Antikriegsbüchern gezählt wird.

⁷⁵⁸ Sellar/Yeatman, *1066 and All That*, 34.

⁷⁵⁹ Ebd., 47.

⁷⁶⁰ *Kindlers neues Literaturlexikon*, Hg. Walter Jens (München: Kindler, 1988), s.v. *Graves*.

⁷⁶¹ *Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren*, Hg. Eberhart Kreuzer & Ansgar Nünning (Stuttgart: Metzler, 2002), s.v. *Graves, Robert*.

⁷⁶² *Kindlers neues Literaturlexikon*, s.v. *Graves*.

Auch Joan Didion distanziert sich deutlich vom gesellschaftlichen Leben ihrer Zeit, wodurch die Autorin ebenso wie Robert Graves ihren „Lebenslauf in übergreifende Zusammenhänge“⁷⁶³ einordnet. Neben dem identischen Titel⁷⁶⁴ weisen die autobiographischen Bezüge des Essays auf eine Anspielung auf *Goodbye to All That* hin. Daniel Hill stellt die Inhalte der beiden literarischen Werke wie folgt gegenüber:

Graves is writing about unhappy schooldays, the horrors of World War One trench-fighting, and the breakdown of his first marriage. In Didion's less topically-powerful case, she is writing about the years following college when she worked in New York City as a staff writer for *Vogue*.⁷⁶⁵

Im Alter von zweiundzwanzig Jahren⁷⁶⁶ gewann die Autorin den durch die Zeitschrift *Vogue* ausgeschriebenen „Prix de Paris“, woraufhin sie nach New York zog, um für diese Zeitschrift zu arbeiten. In der Zwischenzeit schrieb sie ihren ersten Roman *Run River* und lernte ihren Mann John Gregory Dunne kennen, den sie 1964 heiratete. Wie im Essay beschrieben, kehrte sie mit ihm zusammen nach Kalifornien zurück. („one morning in April (...) he called and told me that he wanted to get out of New York for a while“⁷⁶⁷).

4.2.1.3 Die Titel „Goodbye to All That“, *Goodbye to All That* und *1066 and All That*

Die ersten Worte in *Goodbye to All That* verdeutlichen, dass der Autor das Bedürfnis verspürt, sich von seiner Vergangenheit zu verabschieden:

⁷⁶³ Wilpert, s.v. *Autobiographie*.

⁷⁶⁴ Vgl. Abschnitt 4.2.1.3.

⁷⁶⁵ Daniel Hill, „On Display: The Celebrity Self in Contemporary American Nonfiction“ (Rutgers University, New Brunswick, 1991), *Dissertation Abstracts International* 52.12 (Juni 1992): 4329A.

⁷⁶⁶ Im Essay ist die Erzählerin erst zwanzig Jahre alt, als sie nach New York zieht („When I first saw New York I was twenty“, Z. 8). Diese Variation der Realität soll durch die Assoziation des noch nicht volljährigen Alters der Erzählerin die Darstellung einer unbeschwerten Jugendzeit unterstreichen.

⁷⁶⁷ Ebd., Z. 346-348.

The objects of this autobiography, written at the age of thirty-three, are simple enough: an opportunity for a formal good-bye to you and to you and to you and to me and to all that; forgetfulness, because once all this has been settled in my mind and written down and published it need never be thought about again.⁷⁶⁸

Wie durch die weiteren Ausführungen in dem Buch deutlich wird, handelt es sich bei Graves' Vergangenheit u. a. um unglückliche Kindheitsszenen, eine gescheiterte Ehe und die Erfahrungen des ersten Weltkrieges („all that“), um die Menschen, mit denen er Teile seines Lebens verbrachte („to you and to you and to you“) sowie um seine frühere eigene Person („me“). Wie für Joan Didion, so ist auch für Robert Graves das Schreiben eine Möglichkeit, seine Gedanken zu ordnen und diese somit als Ursache für weitere psychische Unruhen zu beseitigen („it need never be thought about again“). Adolf Frisé schreibt: „Der große Zweck der Autobiographie ist Befreiung und Vertiefung des Lebens durch Selbstbesinnung“.⁷⁶⁹ Der Titel drückt diese Befreiung durch das Wort „goodbye“ aus, das als Paradoxon, d. h. als „scheinbar widersinnige und zunächst nicht einleuchtende (...) Behauptung“⁷⁷⁰, fungiert. In derselben Weise wie der Autor durch das schriftliche Ordnen seiner Gedanken anstrebt, diese zu vergessen, werden die Erlebnisse durch die Veröffentlichung des literaturhistorischen Bestsellers für die Nachwelt verewigt. Dass es Graves nicht gelingt, seine Kindheits- und Kriegserfahrungen bis zum Vergessen zu verdrängen, zeigt das zwei Jahre später veröffentlichte Buch *But It Still Goes On*, dessen Vorwort bezeichnenderweise mit dem folgenden Satz endet:

Nor, though I have said my good-bye to all that, do I wish to seem unaware that it still goes on, behind my back, so to speak, with every appearance of variety and experiment; and on and on.⁷⁷¹

„Das ‚Nie mehr‘, das aus dem Titel seines Buches klingt“⁷⁷², wird ebenfalls durch

⁷⁶⁸ Robert Graves, *Goodbye to All That* (London: Cape, 1929), 13.

⁷⁶⁹ Adolf Frisé, Hg., *Definitionen: Essays zur Literatur* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1963), 66.

⁷⁷⁰ Wilpert, s.v. *Paradoxon*.

⁷⁷¹ Graves, *But It Still Goes On*. Das Vorwort unterliegt keiner Seitenzählung.

⁷⁷² *Kindlers neues Literaturlexikon*, s.v. *Graves*.

den Essaytitel „Goodbye to All That“ impliziert, den Didion wahrscheinlich von Robert Graves übernommen hat⁷⁷³. Auch Didion versucht, sich von einem Teil ihrer Vergangenheit zu trennen. Zwar birgt die Jugendzeit der Autorin nicht derartig negative Erinnerungen des Krieges und Leidens, dennoch hat der Reifungsprozess, durch dessen Einsetzen die unbeschwerte Zeit endet, den Wunsch aufkommen lassen, über ihr bisheriges Leben und die gesellschaftliche Situation in den sechziger Jahren zu reflektieren. Nachdem sie einige Jahre im Großstadtfleur der Metropole New York gelebt hatte, begriff sie, dass sich dort Oberflächlichkeit und Gleichgültigkeit ausbreiteten, die für das zukünftige Wohl einer Gesellschaft nicht anzustreben seien. Da es sich bei diesem Werte- und Lebenswandel um ein globales Phänomen in den sechziger und siebziger Jahren handelte, vermutet Henderson, dass der abschließende Satz von „Goodbye to All That“ möglicherweise ironisch zu verstehen ist⁷⁷⁴. Der Titelessay „Slouching Towards Bethlehem“ unterstützt diese Vermutung, stellt Didion doch das Leben im kalifornischen San Francisco dar, das keine Ordnung und keine Werte mehr kennt. Die räumliche Trennung reicht daher nicht aus, um Abstand zu gewinnen. Aus diesem Grund zeigt die Autorin in diversen Essays ihre geistigen Antworten auf gesellschaftliche Phänomene auf.⁷⁷⁵

Bei der Übertragung des Essaytitels „Goodbye to All That“ auf *1066 and All That* steht nicht der Abschied im Vordergrund, sondern der Ausdruck „all that“. Wie bereits erwähnt, stellt für die beiden Autoren des Buches die Eroberung Englands im Jahre 1066 ein herausragendes Ereignis dar, weil England seitdem seine Vormachtstellung in der Welt ausbauen konnte („England (...) was able to become top nation“⁷⁷⁶). Diese Jahreszahl wird durch die aufzählende Konjunktion „and“ mit den beiden besagten Wörtern verbunden. Hierdurch wird deutlich, dass sich in „all that“ weitere erinnerungswürdige Ereignisse verbergen, die sich auf die

⁷⁷³ Vgl. Winchell, *DLB*, 38.

⁷⁷⁴ Vgl. Henderson, 114.

⁷⁷⁵ Siehe Kapitel 2.

⁷⁷⁶ Sellar/Yeatman, *1066 and All That*, 25.

Entwicklung Englands retardierend oder akzelerierend ausgewirkt haben. Während sich „all that“ hier auf die Zeit der englischen Vormachtstellung bezieht, steht dieser Ausdruck im Essaytitel für die verträumte Jugendzeit der Autorin, von der sie mit dem Verlassen ihrer Wohnung in New York Abschied nimmt.⁷⁷⁷ Sowohl der Schlussteil des Essays als auch der des Buches beschreiben plötzliche Veränderungen, so dass nicht nur die literarischen Kompositionen enden, sondern auch wichtige zeitliche Abschnitte („all that“), die in ihnen behandelt werden.

Die Erzählerin in „Goodbye to All That“ berichtet am Schluss von ihrer veränderten, sich durch Kritikfähigkeit auszeichnende Lebensauffassung, die ihr mit achtundzwanzig Jahren aufgefallen ist, und dass sie deshalb New York verlassen musste.⁷⁷⁸ Auch in *1066 and All That* kommt es zu einem Bruch mit der zuvor dargestellten Geschichte. England verliert seine Vormachtstellung an die USA, woraufhin der erwähnenswerte, wichtige Teil der Geschichtsschreibung nach Ansicht der Autoren ein Ende gefunden hat⁷⁷⁹. Parallel zur o. g. Autobiographie ist auch zu *1066 and All That* eine Fortsetzung erschienen, die mit *And Now All This* betitelt ist. In ihrer Einleitung beschreiben die Autoren die Verbindung zu ihrem vorherigen Buch: „In our first educational work [*1066 and All That*] we congratulated everyone on the fact that History was at an end. Vol. I of the Hole Pocket Treasury [*And Now All This*] signalises the fact that *Education has begun afresh*, and that this time you will All be Top at Everything“⁷⁸⁰. Auf der Suche nach neuen Möglichkeiten, die bedeutendste Weltmacht zu werden, haben die Autoren für die Engländer die Allgemeinbildung („all this“) entdeckt. Deshalb haben sie - wiederum satirisch - alles Wissenswerte in ihrem zweiten Buch zusammengestellt.

⁷⁷⁷ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 367-369.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., Z. 302ff.

⁷⁷⁹ Vgl. Sellar/Yeatman, *1066 and All That*, 123.

⁷⁸⁰ Walter C. Sellar und Robert J. Yeatman, *And Now All This* (London: Methuen, 1932), VIII.

4.2.2 „Goodbye to All That“: eine als Essay getarnte Kurzgeschichte

Da Didions Veröffentlichungen zur Hälfte aus fiktionaler und zur anderen Hälfte aus nichtfiktionaler Literatur bestehen, scheint es angebracht, Didions nicht-fiktionale Werke auf Kennzeichen fiktionaler Natur zu untersuchen. Aufgrund des geringen Umfangs der meisten ihrer Essays liegt eine Verbindung zur Gattung der Kurzgeschichte nahe, von denen sie selbst drei in dem Buch *Telling Stories*⁷⁸¹ zusammengefasst hat. Bei einer genauen Prüfung fällt auf, dass „Goodbye to All That“ von einem Handlungsstrang durchzogen wird, der sich als narrative Spannungskurve erweist. Der sog. „plot“ gehört nach Joseph Berg Esenwein zu den sieben Merkmalen, die dieser Gattung zu eigen sind und aufgrund derer er folgende Definition für die Short Story entwickelt hat:

A Short-Story is a brief, imaginative narrative, unfolding a single, predominating incident and a single chief character, it contains a plot, the details of which are so compressed, and the whole treatment so organized, as to produce a single impression.⁷⁸²

Unter zusätzlicher Berücksichtigung der Hauptmerkmale der Short Story nach Doderer, die neben der „Einheitlichkeit der erzeugten Stimmung“⁷⁸³ auch die „Wiedergabe eines Schicksalsbruches oder eines die Lebenszusammenhänge plötzlich offenbarenden Lebensausschnittes“⁷⁸⁴ sowie eine „Situationsschilderung oder [einen] Lebensbericht“⁷⁸⁵ beinhalten, soll der Essay „Goodbye to All That“ zuerst separat und schließlich in Verbindung mit F. Scott Fitzgerald’s „My Lost City“⁷⁸⁶ betrachtet werden. Die gemeinsame Betrachtung dieser beiden Kurzprosastücke liegt aus zwei Gründen nahe: zum einen zeigen beide eine

⁷⁸¹ Joan Didion, *Telling Stories* (Berkeley, Kalifornien: Friends of the Bancroft Library, 1978).

⁷⁸² Bungert, *Die amerikanische Short Story*, VIII.

⁷⁸³ Franz H. Link, „ ‚Tale‘, ‚Sketch‘, ‚Essay‘ und ‚Short Story‘“, *Die amerikanische Short Story: Theorie und Entwicklung*, Hg. Hans Bungert (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972), 211.

⁷⁸⁴ Ebd.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ F. Scott Fitzgerald, „My Lost City“, *The Crack-Up*, Hg. Edmund Wilson (London: New Directions, 1945), 23-33.

thematische Übereinstimmung und zum anderen sind in Didions Werken zahlreiche Anspielungen auf Fitzgeralds Romane und Kurzgeschichten verarbeitet.⁷⁸⁷

4.2.2.1 Die Einheitlichkeit der Stimmung als ein Merkmal der Short Story in „Goodbye to All That“

Schon bei einer oberflächlichen Betrachtungsweise ist augenfällig, dass ein Charakter, namentlich der der Erzählerin, im Vordergrund steht, aus deren Leben eine Episode in Form des zeitlich begrenzten Aufenthaltes in New York dargestellt wird. Dominiert wird die Schilderung von der einer Metropole eigenen Atmosphäre und deren Wirkung auf die jugendliche Erzählerin, die zu deren Desillusionierung führt. Das überwältigende, traumhafte Flair, das diese Großstadt umgibt, wird an verschiedenen Stellen im vorliegenden Essay ausgedrückt. So zwingt sie sich selbst zur präzisen Formulierung, indem sie hervorhebt, dass nicht die Stadt an sich, sondern „the idea of New York“⁷⁸⁸ ausschlaggebend ist, und dass es sich nicht um irgend eine Stadt handelt, sondern um „the city“⁷⁸⁹. Des weiteren wird durch die Begriffe „Xanadu“⁷⁹⁰ und „Fair“⁷⁹¹ auf zwei literarische Werke angespielt, in Zusammenhang mit welchen eine eindeutige Stimmung in Bezug auf die Weltstadt und gleichzeitig den Essay dominierend wirkt.

Xanadu ist der Name einer Landschaft in dem Gedicht „Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream. A Fragment“ von Samuel T. Coleridge. Der Dichter verfiel während einer Krankheit 1797 durch schmerzstillende Mittel in einen Schlaf, in dem er mehrere hundert Verse komponierte. Als er nach einigen Stunden aufwachte und seinen Traum niederschrieb, wurde er durch eine Störung unter-

⁷⁸⁷ Vgl. Barbara Lounsberry, *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction* (New York: Greenwood, 1990), 107-137.

⁷⁸⁸ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 161.

⁷⁸⁹ Ebd., Z. 167.

⁷⁹⁰ Ebd., Z. 178.

⁷⁹¹ Ebd., Z. 305.

brochen, wodurch er den Fortgang des Gedichts vergaß und dieses lediglich als Fragment veröffentlicht werden konnte.

Die Verbindung zwischen dem Gedicht und „Goodbye to All That“ bildet die Landschaft „Xanadu“, die in ersterem als romantische Ideallandschaft beschrieben wird, die eine unvorstellbare Faszination auf den Menschen ausübt. Mit Beschreibungen wie „Alph, the sacred river, ran through caverns measureless to man“⁷⁹², „fertile ground“⁷⁹³, „gardens bright with sinuous rills“⁷⁹⁴ und durch weitere Adjektive („sunny“⁷⁹⁵, „holy and enchanted“⁷⁹⁶, „mighty fountain“⁷⁹⁷, „dancing rocks“⁷⁹⁸) wird das harmonische Bild einer Landschaft geschaffen, wie es nur in der menschlichen Phantasie existieren kann. Die Erzählerin in „Goodbye to All That“ spielt auf dieses Bild an, als sie davon berichtet, dass New York für sie mehr gewesen ist als nur eine gewöhnliche Stadt, sondern einen Traum bzw. eine romantische Vorstellung verkörperte. Durch die Begriffe „romantic“⁷⁹⁹ und „dream“⁸⁰⁰ leitet sie die Anspielung auf Coleridges romantisches Gedicht ein, das aus einem Traum entstanden ist. „To think of ‘living‘ there was to reduce the miraculous to the mundane; one does not ‘live‘ at Xanadu“⁸⁰¹: Auf dieselbe Weise wie „Xanadu“ eine für den Menschen unbeschreibliche Landschaft darstellt, war die Erzählerin von der Stadt New York fasziniert. Sie konnte sich während ihrer Jugendzeit nicht vorstellen, dass man dort nur wohnt, wie in irgendeiner anderen

⁷⁹² Samuel T. Coleridge, „Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream. A Fragment“, *The Norton Anthology of English Literature: The Major Authors*, 5. Aufl., Hg. M. H. Abrams (New York: Norton, 1987), 1555, V. 3/4.

⁷⁹³ Ebd., V. 6.

⁷⁹⁴ Ebd., V. 8.

⁷⁹⁵ Ebd., V. 11.

⁷⁹⁶ Ebd., V. 14.

⁷⁹⁷ Ebd., V. 19.

⁷⁹⁸ Ebd., V. 23.

⁷⁹⁹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 174.

⁸⁰⁰ Ebd., Z. 176.

⁸⁰¹ Ebd., Z. 176-178.

Stadt; sie durchlebte vielmehr einen Traum, der sich deutlich vom irdisch Faßbaren abhob.

Schon in der Einleitung des Essays sind Anklänge an Coleridges Gedicht zu finden, wenngleich der Name dort noch nicht genannt wird. Die Erzählerin erinnert sich an ihre ersten Eindrücke in New York zurück, an einen starken Sommerregen („a flood of summer rain“⁸⁰²), der exotisch auf sie gewirkt hat („even that seemed remarkable and exotic“⁸⁰³). Exotisch wirkt auch „Kubla Khan“ auf den Leser, dadurch, dass fremdländische geographische Begriffe verwendet werden wie „Abyssinian maid“⁸⁰⁴ und „Mount Abora“⁸⁰⁵. Darüber hinaus erinnert „a flood of summer rain“ an die folgenden Verse:

And ´mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momentarily the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean.⁸⁰⁶

Der Fluss, der in ständiger Bewegung die Landschaft durchfließt, bevor er in einen stillen Ozean einmündet, ist wie der Sommerregen, der in nächtlicher Stille über New York niederfällt.

Auch in dem Artikel „A Trip to Xanadu“ behandelt Joan Didion das Thema des Reifungsprozesses und der anschließenden Desillusionierung. Wiederum verwendet sie die Metapher Xanadu für einen Ort kindlicher Träume: das Schloss San Simeon des Zeitungsverlegers William Randolph Hearst. Die Autorin beschreibt es als „exactly the castle a child would build“⁸⁰⁷. Durch Phrasen wie „a place swimming in warm golden light“, „water glittered in the great pools (...) and

⁸⁰² Ebd., Z. 33f.

⁸⁰³ Ebd., Z. 34f.

⁸⁰⁴ Coleridge, 1556, V. 39.

⁸⁰⁵ Ebd., V. 41.

⁸⁰⁶ Ebd., 1555/1556, V. 23-28.

⁸⁰⁷ Joan Didion, „A Trip to Xanadu“, *The Saturday Evening Post* (21.09.1968): 16.

eland roamed the golden hills“ und „all year long the roses (...) blossomed“⁸⁰⁸ sind die Ortsbeschreibungen an Coleridges Gedicht „Kubla Khan“ angelehnt⁸⁰⁹. Zu Hearsts Lebzeiten verkörperte San Simeon die Wünsche, Verspieltheit und Grenzenlosigkeit, die die kindliche Imaginationskraft im Gegensatz zu der eines Erwachsenen auszeichnet. Dieses fasst Didion in einem Satz zusammen:

The Spirit of San Simeon was uninhibited by nervous adult distinction about what was correct and what was not, what was good and what was less good, what was „art“ and what not: If William Randolph Hearst liked something he bought it (...).⁸¹⁰

Wie die Stadt New York in „Goodbye to All That“ deromantisiert wird, so wird auch San Simeon einem Wandel unterzogen. Das Schloss wurde nach Hearsts Tod an den Staat verkauft und als ein Museum erhalten. Es unterliegt somit dem Kalkül auf Profit ausgerichteter, erwachsener Kaufleute, die San Simeon als – wie die Autorin es ausdrückt – „just another rich man’s estate“⁸¹¹ ansehen. Bei Führungen durch das Schloss wird auf die nüchternen Fakten hingewiesen. An die Stelle des märchenhaften Flairs sind Zahlen getreten, die die Besucher beeindrucken sollen: „2,144 rose bushes (...), 5,400 volumes in Mr. Hearst’s private library“⁸¹² etc.

Die von Didion verwendete Vokabel „Fair“ suggeriert die Vorstellung von einem Ort des sorgenfreien Aufenthaltes. 1848 wurde Thackerays *Vanity Fair, Or, A Novel Without A Hero* als dreibändige Buchausgabe veröffentlicht. In *Vanity Fair*⁸¹³ werden nicht nur zwei verschiedene Frauentypen gegenübergestellt – die

⁸⁰⁸ Ebd.

⁸⁰⁹ Vgl. Coleridge, 1555, V. 8-11:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.

⁸¹⁰ Didion, „A Trip to Xanadu“, 16.

⁸¹¹ Ebd.

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ Obwohl der Roman eigentlich einen Untertitel (*A Novel Without A Hero*) besitzt, fehlt dieser bei der vorliegenden Ausgabe.

passiv scheinende „Tochter eines reichen Kaufmanns“⁸¹⁴, Amelia Sedley, und die ehrgeizige, früh verwaiste Rebecca Sharp –, sondern auch die beiden Ehemänner miteinander verglichen: der egoistische Mann Amelias, der in der Schlacht von Waterloo ums Leben kommt und seine Frau verarmt zurücklässt, sowie der treusorgende Ehemann von Rebecca, Rawdon Crawley. Thackeray kritisiert mit seinem Roman neben Hochzeitsmotiven und Formen des Ehelebens auch menschliche Schwächen und, wie bereits der Titel verrät, die menschliche Eitelkeit. *Vanity Fair* betitelt einen Roman, der weder einen Helden noch einen richtigen Handlungsstrang vorzuweisen hat.⁸¹⁵ Wie auf einem Jahrmarkt, auf dem es verschiedene, herausragende Attraktionen gibt, finden sich in dem Roman unterschiedlich wichtige Charaktere und Ereignisse. Auch die Erzählerin in „Goodbye to All That“ ist nur eine von vielen „temporary exiles“⁸¹⁶ und „new faces“⁸¹⁷ in New York, die sich auf Parties treffen.

Für die Erzählerin in dem Essay gleicht das Leben in New York dem Treiben auf einem Jahrmarkt: es kommt ihr vor wie ein Spiel („making a living seemed a game to me“⁸¹⁸), so, als hätte sie vom wirklichen Leben Urlaub genommen, um sich auf einem Spielplatz wiederzufinden⁸¹⁹. Nach einigen Jahren in New York wurde der Erzählerin schließlich bewusst, dass sie der sorglosen Lebensweise überdrüssig geworden ist, und aufgrund ihres labilen gesundheitlichen Zustandes sieht sie ein, dass sie zu lange „auf dem Jahrmarkt“ gewesen ist („it is distinctly possible to stay too long at the Fair“⁸²⁰). Vor allem die Großschreibung des Begriffs „Fair“ verrät, dass es sich hierbei um eine Anspielung auf o. a. Roman handelt, in dem sich die Charaktere in einer ähnlichen Situation befinden wie die Erzählerin in New York, die unkritisch und scheinbar ohne eigenen Willen am

⁸¹⁴ *Kindlers neues Literaturlexikon*, s.v. *Thackeray*.

⁸¹⁵ Vgl. ebd., s.v. *Thackeray*.

⁸¹⁶ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 145.

⁸¹⁷ Ebd., Z. 69.

⁸¹⁸ Ebd., 229 (108f.).

⁸¹⁹ Vgl. Henderson, 114f.

⁸²⁰ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 304f.

gesellschaftlichen Leben in der Großstadt teilgenommen hat. Als willenlos werden auch die Charaktere im Roman bezeichnet, die als Figuren eines Puppentheaters anzusehen sind; denn der Roman endet mit den Worten: „come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out“⁸²¹. Ebenso wie die Erzählerin in „Goodbye to All That“ muss Major William Dobbins erkennen, dass er zu lange an dem ‚Spiel‘ teilgenommen hat. Zu dieser Einsicht gelangt, verabschiedet er sich von Amelia, die ihn finanziell ausgenutzt hat, um zu Wohlstand und somit zu Ansehen zu gelangen: „No, you are not worthy of the love which I have devoted to you. (...) Good-bye. I have spent enough of my life at this play“⁸²².

4.2.2.2 Die den Handlungsstrang auszeichnende Spannungskurve in „Goodbye to All That“

Zu Beginn des Essays berichtet die Erzählerin von ihrer jugendlichen Unerfahrenheit und Naivität im Alter von zwanzig Jahren. Deutlich drückt sie ihre Motivation für die Komposition dieses Prosastücks aus. Aus ihrer rückblickenden Verwunderung darüber, dass überhaupt jemals jemand derartig unbedarft gewesen sein kann, ergibt sich die Motivation für die Komposition dieses Prosastücks: „(...) was anyone ever so young? I am here to tell you that someone was.“⁸²³ sowie „Part of what I want to tell you is what it is like to be young in New York.“⁸²⁴. Bereits im hierauf folgenden Absatz zeichnet sich ein Konflikt ab, da Hinweise gegeben werden, dass New York ausschließlich für weitgereiste junge Menschen eine Attraktivität besitzt, die mit zunehmendem Alter verblasst. Durch die Bemerkungen „New York is (...) a city for only the very young“⁸²⁵ und „I

⁸²¹ William M. Thackeray, *Vanity Fair* (Erstausgabe: 1848; Nachdr. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1955), 728.

⁸²² Ebd., 708.

⁸²³ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 42f.

⁸²⁴ Ebd., Z. 52f.

⁸²⁵ Ebd., Z. 64.

enter a revolving door at twenty and come out a good deal older”⁸²⁶ wird der Leser auf eine zunehmende Diskrepanz zwischen der Eigenschaft dieser Metropole und dem Alter der Erzählerin aufmerksam gemacht.

Die Spannung wird erhöht, als die Erzählerin berichtet, dass sie mit achtundzwanzig Jahren ihre Unbedarftheit allmählich zu verlieren beginnt. Einhergehend mit der Erfahrung von Enttäuschungen wird ihr bewusst, was es heißt, Verantwortung für sich und im Umgang mit anderen zu tragen: „I was discovering that not all of the promises would be kept, that some things are in fact irrevocable and that it had counted after all, every evasion and every procrastination, every mistake, every word, all of it.“⁸²⁷ Aus dem Missverhältnis zwischen der inneren Reifung der Erzählerin und ihrer Umgebung erwächst ein Konflikt, da sie sich nicht von der für sie nach wie vor faszinierenden Metropole lossagen kann. Diesem Zwiespalt versucht die Erzählerin zu entgehen, indem sie durch ausgedehnte Spaziergänge vom alltäglichen Trubel Abstand nimmt und hin und wieder in der Wohnung einer verreisten Freundin Zuflucht sucht. Durch einen parenthetischen Einschub deutet die Erzählerin rückblickend bewertend eine Eskalation des Konfliktes an („the canker (...) was already in the rose“⁸²⁸), die sich schließlich in weiteren Konsequenzen für ihr Verhalten äußert, was durch die Rekurrenz der Phrase „I could **no longer**“⁸²⁹ ausgedrückt wird. Im weiteren Verlauf wird das rekurrente Muster durchbrochen und durch die variierte Konstruktion „I could **not**“⁸³⁰ ersetzt, welches in der Klimax in Form von Depressionen seitens der Erzählerin gipfelt. Aufgrund der aufgekommenen Unfähigkeit, ihre Gefühle, Gedanken und Äußerungen zu kontrollieren, konsultiert sie einen Arzt, der sie an einen Psychiater verweist.

⁸²⁶ Ebd., Z. 57f.

⁸²⁷ Ebd., Z. 212-216.

⁸²⁸ Ebd., Z. 286.

⁸²⁹ Ebd., Z. 309; 312.

⁸³⁰ Ebd., Z. 318; 323; 325.

Die Klimax manifestiert sich in folgendem Absatz, der sprachlich die angespannte Psyche der Erzählerin veranschaulicht:

I hurt the people I cared about, and insulted those I did not. I cut myself off from the one person who was closer to me than any other. I cried until I was not even aware when I was crying and when I was not, cried in elevators and in taxis and in Chineses laundries, and when I went to the doctor he said only that I seemed to be depressed, and should see a 'specialist.' He wrote down a psychiatrist's name and address for me, but I did not go.⁸³¹

Innerhalb dieser drei Sätze kommt das Personalpronomen „I“ elfmal vor, das zusätzlich durch die anaphorische Position in allen drei Sätzen stark hervorgehoben wird. Innerlich abgeschnitten von der Außenwelt, ist die Erzählerin in ihrem eigenen Selbst gefangen und sucht Hilfe von außen. Abrupt fällt die Spannung mit der letzten, durch „but“ eingeleiteten Bemerkung in diesem Paragraphen ab: die Erzählerin ist wieder in der Lage Entscheidungen zu treffen und lehnt daher einen Besuch bei einem Facharzt ab. Eine Lösung kündigt sich im nächsten Satz an („Instead I got married, which as it turned out was a very good thing to do“⁸³²), die das innere Gleichgewicht der Erzählerin aber noch nicht vollständig wieder herzustellen vermag. Noch dominieren das Pronomen „I“ und die erneute Rekurrenz der Phrase „I (...) could not“ die Syntax.⁸³³ Erst durch die Umkehr der Phrase ins Positive „I could meet him [her husband]“⁸³⁴ bahnt sich die endgültige Entspannung in Form des Denouements an, die durch eine räumliche Trennung von der Metropole im Osten der USA erfolgt. Wie ein erleichtertes Aufatmen zu dem Vorschlag, für eine Weile New York zu verlassen, wirkt der Satzanfang „And then one morning in April (...)“⁸³⁵.

⁸³¹ Ebd., Z. 327-334.

⁸³² Ebd., Z. 335f.

⁸³³ Vgl. ebd., Z. 336-344.

⁸³⁴ Ebd., Z. 345.

⁸³⁵ Ebd., Z. 346.

4.2.2.3 Thematische und lexikalische Gemeinsamkeiten von „Goodbye to All That“ und „My Lost City“

Für den Erzähler in „My Lost City“ gibt es drei Merkmale, die symbolhaft die Stadt New York verkörpern: eine Fähre, die bei Abenddämmerung den Hafen verlässt, steht für Triumph; zwei Mädchen, die der Erzähler verehrt, erinnern an eine zauberhafte und glanzvolle Atmosphäre; und die Wohnung eines Freundes, in der viele Parties veranstaltet werden, spiegelt den Geist der Großstadt, den sog. „Metropolitan spirit“, wider.⁸³⁶ Die Eindrücke von New York, die außer durch die Wohnung noch durch zurückkehrende, umjubelte Truppen des ersten Weltkriegs, den Boom der zwanziger Jahre und exzessiven Alkoholgenuss verstärkt werden, verschwinden mit dem Zusammenbruch der New Yorker Börse im Jahr 1929. Auf einmal, mit der plötzlichen Verarmung vieler Menschen, wird dem Erzähler schmerzlich bewusst („the awful realization“⁸³⁷), dass auch die Weltstadt New York ihre Grenzen hat („it had limits“⁸³⁸) und nicht mit dem gesamten Universum gleichzusetzen ist („New York was a city after all and not a universe“⁸³⁹). Die Erzählung endet mit einer ähnlichen Desillusionierung, die auch die Erzählerin in „Goodbye to All That“ erfährt: „it [New York] no longer whispers of fantastic success and eternal youth“⁸⁴⁰.

Auffallend bei einer detaillierten Betrachtung der beiden vorliegenden Werke sind synonymhafte Übertragungen vergleichbarer Sachverhalte an über zwanzig Stellen. In Anbetracht der Tatsache, dass Didion über eine umfangreiche Kenntnis der Prosastücke Fitzgeralds verfügt, liegt die Vermutung nahe, dass es der Autorin bewusst oder unbewusst passend erschien, ein übereinstimmendes Thema mit ähnlichen Mitteln darzustellen, von denen hier ein paar genannt werden sollen. Obwohl beide Erzählerfiguren kein exaktes Ende ihrer vollständigen

⁸³⁶ Vgl. Fitzgerald, 24.

⁸³⁷ Ebd., 32.

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Ebd., 33.

Identifizierung mit dem Flair der Weltstadt bestimmen können, ist der Anfang derselben in beiden Fällen eindeutig feststellbar. Der erste Satz des Essays „It is easy to see the beginnings of things, and harder to see the ends.“⁸⁴¹ spiegelt in Zusammenhang mit der Bemerkung „I cannot lay my finger upon the moment it ended“⁸⁴² die Beobachtung des Erzählers in „My Lost City“ wider: „there was a third symbol that I have lost somewhere, and lost forever. I found it on a dark April afternoon (...)“⁸⁴³. Gegenstand dieser gleichartigen „found and lost“-Betrachtungen ist das Flair, das eine Weltstadt vor allem auf junge Menschen ausüben kann, welches einerseits als „Metropolitan spirit“⁸⁴⁴ definiert und andererseits als „the idea of New York“⁸⁴⁵, „Xanadu“⁸⁴⁶ und „Fair“⁸⁴⁷ umschrieben wird. Ein wichtiger Bestandteil der Atmosphäre in New York sind Parties, die nicht nur dadurch gekennzeichnet sind, dass übermäßig viel Alkohol konsumiert wird,⁸⁴⁸ sondern auch dadurch, dass das Beziehungskarussell sich dreht. In „My Lost City“ wird dieser Sachverhalt als „the sole purpose (...) is for unattached men to find complaisant women“⁸⁴⁹ und in Didions Essay durch „there had been fifteen people in the room, and he [a friend] had already slept with five of the women“⁸⁵⁰ beschrieben. Darüber hinaus wird in beiden Prosastücken die Weihnachtszeit als trostlose („difficult season“⁸⁵¹, „lonesome Christmas“⁸⁵²) Zeit geschildert, in der Bekannte und Freunde sich an anderen Orten aufhalten.

⁸⁴¹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 1f.

⁸⁴² Ebd., Z. 4f.

⁸⁴³ Fitzgerald, 23.

⁸⁴⁴ Ebd., 24.

⁸⁴⁵ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 161.

⁸⁴⁶ Ebd., Z. 178.

⁸⁴⁷ Ebd., Z. 305.

⁸⁴⁸ Vgl. Fitzgerald, 30.

⁸⁴⁹ Ebd., 25.

⁸⁵⁰ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 74f.

⁸⁵¹ Ebd., Z. 150.

⁸⁵² Fitzgerald, 27.

Zu einem Zeitpunkt, da die Erzählerin dem Lebensstil in New York überdrüssig wird, zieht sie sich häufig in die Wohnung einer Freundin zurück.⁸⁵³ Ebenso spricht der Erzähler in „My Lost City“ von einer ersehnten Wohnung in einem anderen Teil der Stadt, „the Bronx“⁸⁵⁴. Doch ohne eine dauerhafte Lösung in Sicht, verblasen nach und nach des Erzählers Träume,⁸⁵⁵ so wie auch die Erzählerin im Didionschen Essay eine Ernüchterung erfährt.⁸⁵⁶ Mit extremen Gefühlsausbrüchen antworten die beiden Erzählerfiguren auf ihre desillusionierte Situation: Während der eine sich betrinkt,⁸⁵⁷ verfällt die andere in Depressionen.⁸⁵⁸ Beide verlassen für ein halbes Jahr die Stadt, um in dem Gefühlschaos wieder ein Gleichgewicht herzustellen. Zwar kehren die beiden Personae mit unterschiedlichen Motiven zurück, da einerseits der Erzähler sein Leben dort für eine bestimmte Zeit fortsetzt und andererseits die Erzählerin nur als Besucherin erscheint, dennoch kommen beide am Ende mit einem Abstand von drei Jahren rückblickend zu derselben Einsicht. Die abschließenden Gedanken im Essay Didions,

we took an afternoon flight back to Los Angeles, and on the way home from the airport that night I could see the moon on the Pacific and smell jasmine all around (...). There were years when I called Los Angeles ‘the Coast,’ but they seem a long time ago,⁸⁵⁹

sind ebenso im letzten Teil von Fitzgerald zu finden:

Then I understood – (...) the city was not the endless succession of canyons that he had supposed but that it had limits – from the tallest structure he saw for the first time that it faded out into the country on all sides, into an expanse of green and blue that alone was limitless.⁸⁶⁰

Ursprünglich hatte Didion den letzten Essay der Sammlung *Slouching Towards*

⁸⁵³ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 280ff.

⁸⁵⁴ Fitzgerald, 25.

⁸⁵⁵ Fitzgerald, 26.

⁸⁵⁶ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 302-307.

⁸⁵⁷ Fitzgerald, 26.

⁸⁵⁸ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 332f.

⁸⁵⁹ Ebd., Z. 364ff.

⁸⁶⁰ Fitzgerald, 32.

Bethlehem mit dem Titel „Farewell to the Enchanted City“ überschrieben, der als Wiederklang des Namens des Kurzprosastückes „My Lost City“ erscheint. Barbara Lounsberry vermutet, dass Didion sich unentschieden hat, weil sie sich bewusst von Fitzgeralds Glorifizierung des Großstadtflairs abgrenzen wollte⁸⁶¹, da die Phrase „all that“ nicht in gleicher Weise positiv konnotiert ist wie das Attribut „enchanted“. Des weiteren klingt „goodbye“ alltäglicher und gewöhnlicher als das eher märchenhaft anmutende „farewell“. In Fitzgeralds Werk trauert der Erzähler dem sorgenfreien Lebensstil nach, eine Tatsache, die durch den Ausruf „Come back, come back, O glittering and white!“⁸⁶² eine nachhaltige Wirkung auf die Leserschaft ausübt. Im Gegensatz hierzu muss die Erzählerin zwar auch gestehen, dass die Jugendzeit ihre Vorzüge besaß,⁸⁶³ doch der Essay endet mit einem hoffnungsvollen Blick in die Zukunft, in der die Erzählerin für sich neue Entfaltungsmöglichkeiten im Westen der USA sieht.

In beiden Werken übereinstimmend verändern sich nicht nur die Erzählerpersönlichkeiten, für die der Lebensabschnitt in New York ein Ende hat, sondern auch Bekannte und Freunde derselben. In „My Lost City“ waren viele junge Leute im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs der zwanziger Jahre („steady golden roar“⁸⁶⁴; „the boom days“⁸⁶⁵) zu Reichtum gelangt und hörten zum Teil auf zu arbeiten.⁸⁶⁶ Stattdessen vergnügten sie sich auf endlosen Parties mit exzessivem Alkoholkonsum.⁸⁶⁷ Der Zusammenbruch der Aktienkurse an der New Yorker Börse am sog. „Schwarzen Freitag“, dem 25.10.1929, jedoch bescherte diesen Menschen hohe Geldverluste und führte sie in tiefe Verzweiflung. Der Übermut vieler Anleger und Spekulanten hat ein abruptes Ende gefunden und ein trostloser Alltag holt sie ein. Eine Gegenüberstellung der beiden folgenden Sätze zeigt

⁸⁶¹ Vgl. Lounsberry, 119.

⁸⁶² Fitzgerald, 33.

⁸⁶³ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 49-51.

⁸⁶⁴ Fitzgerald, 30.

⁸⁶⁵ Ebd.

⁸⁶⁶ Vgl. ebd., 31.

⁸⁶⁷ Vgl. ebd., 30.

symptomatisch die Entwicklung der damaligen wirtschaftlichen Lage und die hiermit verbundenen persönlichen Schicksale:

My barber retired on a half million bet in the market and I was conscious that the head waiters who bowed me, or failed to bow me, to my table were far, far wealthier than I.⁸⁶⁸

My barber was back at work in his shop; again the head waiters bowed people to their tables, if there were people to be bowed.⁸⁶⁹

Für den Erzähler hat die Stadt New York mit dem Ende des Aufschwungs ihre Faszination verloren („All is lost save memory.“⁸⁷⁰), und die drei zum Anfang der Geschichte genannten Symbole haben für ihn keine Bedeutung mehr:

Seen from the ferry boat in the early morning, it no longer whispers of fantastic success and eternal youth. The whoopee mamas who prance before its empty parquets do not suggest to me the ineffable beauty of my dream girls of 1914. And Bunny (...) has gone over to Communism (...).⁸⁷¹

Interessant für den Vergleich mit dem Essay Didions ist an dieser Stelle vor allem der Sinneswandel des Freundes Bunny, dessen Wohnung für den Erzähler das dritte Symbol für den Flair der Metropole dargestellt hat. Dem Kapitalismus den Rücken gekehrt, ist er zum Kommunismus übergetreten und beschäftigt sich seitdem mit den Missständen südlich lebender Fabrikarbeiter und westlich ansässiger Landwirte.⁸⁷²

In Anlehnung an Fitzgeralds Prosastück schreibt Didion „at some point the golden rhythm was broken, and I am not that young any more“⁸⁷³. Viele der Leute, die sie zu kennen geglaubt hatte, haben sich ebenfalls von New York verabschiedet und sind nach Dallas gezogen oder haben sich ins Ländliche zurückgezogen und sich z. B. eine Farm in New Hampshire gekauft. Auch hier ist der Kontrast zum

⁸⁶⁸ Ebd., 31.

⁸⁶⁹ Ebd., 32.

⁸⁷⁰ Ebd., 33.

⁸⁷¹ Ebd., 33.

⁸⁷² Vgl. ebd.

⁸⁷³ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 359f.

vorherigen Lebensstil deutlich: die Menschen suchen neue Wege der Selbstverwirklichung in Form von einer Orientierung in abgeschiedene und/oder westliche Gegenden. Wie eine Fortsetzung von „My Lost City“ wirkt die Bemerkung „Many of the people (...) had gone on Antabuse (...)“, d. h. dass sie mittels eines Medikaments, das unangenehme Symptome bei zusätzlichem Alkoholkonsum hervorruft,⁸⁷⁴ versuchen, von der Droge loszukommen. Da diese Wirkung erst in den dreißiger Jahren entdeckt wurde, konnten die Alkoholsüchtigen in den ausgehenden zwanziger Jahren noch nicht hiervon profitieren, was die Feststellung des Erzählers „Young people wore out early (...)“⁸⁷⁵ bestätigt.

In „My Lost City“ wird ein Bezug zur zeitgenössischen, realen Welt in Form des wirtschaftlichen Aufschwungs der zwanziger Jahre mit dem Börsencrash im Jahre 1929 und der hierauf folgenden Wirtschaftskrise zugrunde gelegt. Analog hierzu weist die Autorin in dem Essay „Goodbye to All That“ auf die Fortschritte in der Weltraumforschung in den sechziger Jahren hin und erwähnt einen Astronauten, der einen Weltraumspaziergang macht.⁸⁷⁶ Zwar kann dieses Ereignis keine vergleichbaren Auswirkungen auf das alltägliche Leben der einzelnen Menschen in New York haben wie die Geschehnisse in den zwanziger Jahren und deren Ende. Dennoch hat es die Erzählerin in ihrem persönlichen Tagesablauf beeinflusst, da auch sie versucht hat, sich vor dem Fernseher in einem Lokal wachzuhalten, um diese Begebenheit mitzuerleben.⁸⁷⁷

⁸⁷⁴ Vgl. *The Columbia Encyclopedia. Sixth Edition*, 6. Aufl. (New York: Columbia University Press, Okt. 2003), s.v. *Antabuse* <http://www.bartleby.com/65/an/Antabuse.html>.

⁸⁷⁵ Fitzgerald, 30.

⁸⁷⁶ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 245.

⁸⁷⁷ Vgl. ebd., Z. 243ff.

4.3 „Goodbye to All That“: ein Spaziergang als Imitation des Denkprozesses mit sprachlichen Experimenten

4.3.1 Der essayistische Spaziergang als strukturgebendes Prinzip

Ein Spaziergang zeichnet sich im Allgemeinen durch Ruhe, Erholung, Pausen und Interesse an der Umgebung aus. „Wer ziellos, frei, offen dem Einzelnen und Zufälligen umherschlendert, kann auch beliebige Umwege machen, darf Nebenwege gehen“⁸⁷⁸. Einem derartigen essayistischen Spaziergang vergleichbar, bei dem man hin und wieder stehen bleibt, um eine Sache genauer zu betrachten und sich eventuell ihr annähert, um besser sehen zu können, führt die Erzählerin den Leser durch ihre Gedankenwelt. Diese Methode ist neben den bereits genannten strukturgebenden Kohärenzmustern eine, die die Autorin gleichbedeutend mit den übrigen verwendet hat. Mit dem Spaziergangsmotiv ist daher nicht primär die physische Bewegung gemeint, die in vielen Essays thematisiert wird, sondern vor allem eine gedankliche Reise, die im Fall von „Goodbye to All That“ in die Vergangenheit führt. Die einzelnen Abschnitte oder Abschweifungen können „weitgehend voneinander unabhängig“⁸⁷⁹ sein, beziehen sich aber gleichwohl trotzdem auf ein gemeinsames Thema. So kehrt die Erzählerin in „Goodbye to All That“ trotz ausgedehnter Passagen über die Abwesenheit von Möbeln in ihren Wohnungen in New York,⁸⁸⁰ ihre Affinität zu Parties⁸⁸¹ und das Geldverdienen⁸⁸² immer wieder zum chronologischen Erzählstrang zurück. Die Abschweifungen können als paradigmatische Ergänzungen in Form von beispielhaften Verdeutlichungen angesehen werden. Sie sind äquivalent und tragen deshalb nicht zum zeitlichen Fortgang der Geschichte bei, sondern verweilen an einer Stelle und betrachten einen temporalen Abschnitt intensiver.

⁸⁷⁸ Ebd., 48.

⁸⁷⁹ Martin Christadler, *Der amerikanische Essay 1720-1820* (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968), 355.

⁸⁸⁰ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 183ff.

⁸⁸¹ Vgl. ebd., Z. 65ff.; Z. 293ff.

⁸⁸² Vgl. ebd., Z. 100ff.

4.3.1.1 Assoziative Abschweifungen als paradigmatische Erläuterungen

Besonders hervorgehoben wird auf diese Weise die unbeschwerte Jugendzeit, die die Erzählerin während der ersten Jahre ihres Aufenthaltes in New York erfahren durfte. Mit zahlreichen Abschweifungen stellt die Erzählerin ihre Ausschweifungen in der Metropole an der Ostküste dar. Durch eine gewisse Gleichgültigkeit exakten Zeitpunkten gegenüber, an denen erinnerungswürdige Ereignisse stattgefunden haben, wird eine entspannte Atmosphäre erzeugt. Die ungenaue Zeitangabe „I remember **once, one** cold bright December evening in New York“⁸⁸³, die am Anfang einer Rückblende steht, deren Begebenheit sich an irgendeinem kalten Dezemberabend zugetragen hat, genügt, um dem Leser auf aufgelockerte Weise eine Erinnerung zu schildern, so dass dieser sich anhand der beschriebenen Jahreszeit in die Situation hineinzusetzen vermag. Ebenso verhält es sich an einer anderen Textstelle: In dem Satz „I remember walking across Sixty-second Street one twilight that **first spring, or the second spring**, they were all alike for a while“⁸⁸⁴ kommt es nicht auf das genaue Datum an, sondern vielmehr darauf, dass es sich um die Anfangszeit ihres Aufenthaltes in New York handelt, als die Natur und die Stadt noch die volle Faszination für sie besessen haben. Der entspannte Schreibstil wird in Didions Essay auch durch Einschübe bewirkt, welche die Erzählgeschwindigkeit reduzieren. Schon in der Einleitung hat die Autorin eine solche Passage eingefügt.

Of course it might have been some other city, had circumstances been different and the time been different and had I been different, might have been Paris or Chicago or even San Francisco, but because I am talking about myself I am talking here about New York.⁸⁸⁵

Während die Erzählerin erklärt, warum der Essay sich mit New York und nicht mit einer anderen Großstadt beschäftigt, gewinnt der Leser Zeit, um sich nach der Einführung in die Thematik, die in dem Essay behandelt werden soll, an diese zu gewöhnen und sich gedanklich auf sie einzustellen. Eine vergleichbare Funktion hat der erste Absatz des dritten Abschnitts, der eine Unterbrechung in der Abfolge

⁸⁸³ Ebd., Z. 65f.

⁸⁸⁴ Ebd., Z. 85-87.

⁸⁸⁵ Ebd., Z. 26-30.

von Erinnerungen darstellt, in der die Erzählerin aus gegenwärtiger Perspektive heraus berichtet, durch welche optischen und olfaktorischen Reize Erinnerungen an die Jugendzeit geweckt werden („Now when New York comes back to me it comes in hallucinatory flashes“⁸⁸⁶). Entgegen einer Inhaltsverdichtung wird der Erzählstrang unterbrochen und in entspannter Weise ein schweifendes Nachdenken ermöglicht, das Carl H. Klaus als „the wandering airs of thought“⁸⁸⁷ bezeichnet.

Die erste Assoziation, die die Erinnerung an das sorglose Leben in New York weckt, bezieht sich auf die Parties, auf denen sich gelangweilte Jugendliche treffen, um gemeinsam die Zeit sinnlos zu verbringen.⁸⁸⁸ Die hierauf folgenden Gedanken haben ebenfalls die Zeit als Gegenstand, und zwar in dem Sinne von „alle Zeit der Welt haben“, an einer Straßenecke stehen bleiben und sich am Leben freuen:

I was late to meet someone but stopped at Lexington Avenue and bought a peach and stood on the corner eating it and knew that I had come out of the West and reached the mirage. I could taste the peach and feel the soft air blowing from a subway grating on my legs and I could smell lilac and garbage and expensive perfume (...) ⁸⁸⁹

Diese Passage verdeutlicht, was es heißt, spazierend seine Gedanken schweifen zu lassen, so wie Carl Klaus es ausdrückt: „The essay is unhurried (...); it enjoys an idea like a fine wine“⁸⁹⁰. Vergleichbar einem Feinschmecker lässt die Erzählerin den Geschmack des Pfirsichs und andere Sinneswahrnehmungen auf sich wirken.

Weitere assoziative Abschweifungen bezüglich der ersten Jahre in New York

⁸⁸⁶ Vgl. ebd., Z. 217-219.

⁸⁸⁷ Carl H. Klaus, „Essayists on the Essay“, *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*, Hg. Chris Anderson (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989), 161.

⁸⁸⁸ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 65ff.

⁸⁸⁹ Ebd., Z. 87-93.

⁸⁹⁰ Klaus, 163.

schließen sich an. Sie setzen sich zusammen aus Erinnerungen an ihre Sorglosigkeit trotz des geringen Lohns,⁸⁹¹ an die Faszination des für die Erzählerin von der Weltmetropole ausgehende traumhafte Flair,⁸⁹² an das hiermit verbundene fehlende Mobiliar in ihrer Wohnung,⁸⁹³ denn, wie sie es ausdrückt, „one does not ‘live’ at Xanadu“⁸⁹⁴, und sie erinnert sich an die besondere Atmosphäre der Morgendämmerung nach durchgemachten Nächten.⁸⁹⁵ All diese einzelnen Rückblicke beinhalten Kommentare, die auf ein Ganzes hindeuten. Zu ihnen gehören „I knew that it would cost something sooner or later – because I did not belong there, did not come from there“⁸⁹⁶; „nothing was irrevocable; everything was within reach“⁸⁹⁷ sowie „none of it would count“⁸⁹⁸.

Trotz der vielen Erinnerungen, von denen hier ein paar genannt worden sind, zeichnet sich „Goodbye to All That“ durch die „Einheit des Ortes und [die] räumliche Rückkehr zum Ausgangspunkt des Essays“⁸⁹⁹ aus, und in diesem wie auch in anderen Essays „vereinigen sich gedankliche Offenheit und gestalthafte Rundung“⁹⁰⁰. Von der gegenwärtigen Situation ist die Erzählerin in der Einleitung („now“⁹⁰¹) aufgebrochen, um im Schlussteil („not (...) any more“⁹⁰²; „they seem a long time ago“⁹⁰³) dorthin zurückzufinden. In der Zwischenzeit erinnert die

⁸⁹¹ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 100ff.

⁸⁹² Vgl. ebd., Z. 159ff.

⁸⁹³ Vgl. ebd., Z. 179ff.

⁸⁹⁴ Ebd., Z. 177f.

⁸⁹⁵ Vgl. ebd., Z. 234ff.

⁸⁹⁶ Ebd., Z. 93-95.

⁸⁹⁷ Ebd., Z. 122.

⁸⁹⁸ Ebd., Z. 137.

⁸⁹⁹ Christadler, 356.

⁹⁰⁰ Haas, 51.

⁹⁰¹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 2; 20; 55.

⁹⁰² Ebd., Z. 360.

⁹⁰³ Ebd., Z. 370.

Erzählerin durch Kommentare wie „it strikes me now“⁹⁰⁴ und „now when New York comes back to me“⁹⁰⁵ sowie durch Sätze, die mit „I remember“⁹⁰⁶ und „I recall“⁹⁰⁷ beginnen, an den rückblickenden Charakter des Essays und die einheitliche Erzählsituation.

4.3.1.2 Die Schilderung konkreter Situationen im Essay (*rhetoric of particularity*)

Eng verbunden mit der assoziativen Wiedergabe von Sachverhalten und Erinnerungen ist die Tendenz eines Essayisten, durch detaillierte Schilderungen des alltäglichen Lebensablaufs, „das Einzelne gegen den Hintergrund des Universalen auszuleuchten“⁹⁰⁸. In Bezug auf Joan Didion kennzeichnet Barbara Lounsberry die Methode der Autorin, Kritik an nationalen Entwicklungen zu äußern, folgendermaßen: „she uses herself as both a probe and a mode of American society“⁹⁰⁹. Didion kritisiert die alternativen Lebensformen, denen die Hippies verfallen sind, indem sie ihre eigene ziellose Jugendzeit mit vielen Parties und durchgemachten Nächten beschreibt, die dann aber in Depressionen endete. Die Erzählerin schildert ihre sorglose Lebensauffassung damit, wieviel Geld sie monatlich verdient hat und dass es ihr wie ein Spiel vorgekommen sei, für ihren Lebensunterhalt zu sorgen.⁹¹⁰ Dass sie ohne Pläne für die Zukunft die Tage in New York verlebt hat, zeigt sich in der Tatsache, dass sie sich nie Möbel gekauft hat,⁹¹¹ da sie keinerlei Vorstellung von der Dauer ihres Aufenthaltes hatte und es ihr sinnlos erschien, sich in ihrer Wohnung vollständig einzurichten („it was difficult (...) for me to understand those (...) girls who bought toasters and

⁹⁰⁴ Ebd., Z. 199.

⁹⁰⁵ Ebd., Z. 217f.

⁹⁰⁶ Ebd., Z. 65; 85; 234; 285.

⁹⁰⁷ Ebd., Z. 244.

⁹⁰⁸ Haas, 21.

⁹⁰⁹ Lounsberry, 136.

⁹¹⁰ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 108f.

⁹¹¹ Ebd., Z. 183ff.

installed new cabinets in their apartments and committed themselves to some reasonable future. I never bought any furniture in New York“⁹¹²).

Mit Hilfe von Detailbeschreibungen werden die Parties charakterisiert, auf denen die Erzählerin in New York anzutreffen war („Saturday-afternoon parties given by recently married couples who lived in Stuyvesant Town, West Side parties given by unpublished or failed writers who served cheap red wine“⁹¹³). Als *rhetoric of particularity* bezeichnet Chris Anderson⁹¹⁴ Didions Fähigkeit, das Abstrakte, d. h. die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft, durch das Konkrete, d. h. ihre eigenen Erfahrungen, darzustellen. Beginnend mit den Worten „here are some particulars towards which Joan Didion’s mind veers, again and again in a number of essays“⁹¹⁵ zählt Merritt Mosley einige Einzelheiten auf, die die Autorin mehrfach verwendet, um allgemeine Phänomene zu verdeutlichen. In dieser Liste taucht u. a. der Begriff „hangovers“ auf, der zu Beschreibungen des Abend- und Nachtlebens der Erzählerin in „Goodbye to All That“ passt („I remember sitting in a lot of apartments with a slight headache about five o’clock in the morning“⁹¹⁶). Mosley fährt fort, indem er den Einzelheiten Abstrakta gegenüberstellt, die die Autorin kritisiert: „here are some of the abstractions that recur (...) as the symbolic referents of the particulars in these essays: dread, hysteria, apocalypse, social atomism, triviality, decline and fall“⁹¹⁷. In gleicher Weise wie die unbeschwerte Jugendzeit, die den Werteverfall in der Gesellschaft symbolisiert, die Erzählerin zu Depressionen führt, sieht die Autorin eine Gefahr im Lebenswandel vieler Menschen für das Wohlergehen der Nation als Ganzes.

Mosleys Ausführungen basieren auf Didions Vortrag „Why I Write“, in welchem

⁹¹² Ebd., Z. 179-184.

⁹¹³ Ebd., Z. 294-297.

⁹¹⁴ Vgl. Anderson, *Style as Argument*, 134.

⁹¹⁵ Merritt Mosley, „Joan Didion’s Symbolic Landscapes“, *The Critical Response to Joan Didion*, Hg. Sharon Felton (Westport: Greenwood, 1994), 133.

⁹¹⁶ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 234-236.

⁹¹⁷ Mosley, 133.

sie über ihre schriftstellerische Motivation und ihre Art der Ideensammlung für die Handlungsabläufe und Charaktere in ihren Werken referiert hat. Ausgehend von ihrer eigenen Unfähigkeit, abstrakte Gedanken zu fassen und nachzuvollziehen, beschreibt sie Situationen, mit deren Wirkungen auf ihre Sinne sie lebhaftere Erinnerungen verbindet, diese aber eigentlich nur Randerscheinungen und Nebensächlichkeiten darstellen („my attention was always on the periphery“⁹¹⁸). So kann sie sich beispielsweise nicht an inhaltliche Kernaussagen in ihren schriftlichen Ausarbeitungen zu Miltons bekanntem Werk *Paradise Lost* erinnern,⁹¹⁹ sondern an die äußeren Umstände, die die wöchentlichen Anreisen zu dem von ihr gestalteten Seminar mit sich brachten. Hierzu zählen „the exact rancidity of the butter in the City of San Francisco’s dining car“⁹²⁰ und „the way the tinted windows on the Greyhound bus cast the oil refineries (...) into a grayed and obscurely sinister light“⁹²¹. Hiermit vergleichbar berichtet die Erzählerin in „Goodbye to All That“ davon, dass eine Küchenschabe auf den Fußbodenkacheln ihre gesamte Aufmerksamkeit auf sich zog, als im Fernsehen ein Astronaut in den Weltraum spazierte,⁹²² und davon, dass sie während einer Party damit beschäftigt ist, aus dem Fenster zu schauen und die Lichtreflexe von Weihnachtsbäumen auf sich wirken zu lassen.⁹²³

Mit derartigen Eindrücken verbindet die Autorin in ihrer geistigen Vorstellung komplexe Bilder - „images that shimmer around the edges“⁹²⁴. Sie veranschaulicht diese Gabe durch einen Vergleich mit einer bestimmten Art der Wahrnehmung schizophrener Patienten und mit Menschen, die Halluzinogene zu sich nehmen. Für diese vermischen sich reale Eindrücke mit eingebildeten Vorstellungen. Auch die Autorin hat eine ähnliche Veranlagung, wenn auch nicht in

⁹¹⁸ Didion, „Why I Write“, 6.

⁹¹⁹ Ebd.

⁹²⁰ Ebd.

⁹²¹ Ebd.

⁹²² Didion, „Goodbye to All That“, Z. 246f.

⁹²³ Ebd., Z. 76ff.

⁹²⁴ Didion, „Why I Write“, 6.

krankhafter Form. Sie stellt sich z. B. vor, wie das Wasser eines Springbrunnens zu Schneeflocken kristallisiert („The Seagram Building fountains dissolve into snowflakes“⁹²⁵). Manche Bilder, die im Denken der Autorin besondere Formen annehmen, stellen für sie die Grundlage des Schreibens dar. Mit Hilfe der vollen Konzentration auf diese Eindrücke ist es für sie möglich, eine Geschichte zu entdecken. Genau dieses Phänomen beschreibt sie in „Goodbye to All That“ mit den Worten „Now when New York comes back to me it comes in hallucinatory flashes (...)“⁹²⁶ und „I suppose a lot of us who have been young in New York have the same scenes on our home screens.“⁹²⁷

4.3.1.3 Das Motto – eine einführende Vorausdeutung

Unterstützt wird das Spaziergangsmotiv in Joan Didions Essay auch durch das Motto⁹²⁸, das der Einleitung vorangestellt ist. Martin Christadler bemerkt, dass „die ‚schweifende‘ Struktur (...) ihre typischen Ausprägungen im (...) Essay [fand], der nach dem Vorbild der Predigt den Titel oder ein gegebenes Motto sprachlich (...) entfaltet“⁹²⁹. Neben dem Titel⁹³⁰ kommt daher dem Motto eine zentrale Rolle bei der Betrachtung des Essays zu, nicht zuletzt, weil New York mit der biblischen Stadt Babylon gleichgesetzt wird. Hiermit werden der Ostküstenmetropole die Attribute von „Glanz und Luxus“⁹³¹ sowie „ausschweifender Leidenschaft“⁹³² zugewiesen, durch die Babylon in der biblischen Offenbarung charakterisiert wird. Tatsächlich machte die Großstadt New York auf die Einwohner des ländlichen Sacramento einen Eindruck, den

⁹²⁵ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 56f.

⁹²⁶ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 216ff.

⁹²⁷ Ebd., Z. 233f.

⁹²⁸ Didion, „Goodbye to All That“, Z. I-VI.

⁹²⁹ Ebd., Z. 355.

⁹³⁰ Die Bedeutung des Titels für den Essay wurde bereits in Kapitel 4.2.1 behandelt.

⁹³¹ *Die Bibel in heutigem Deutsch: Die Gute Nachricht* (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983), Off. 18,7.

⁹³² Ebd., Off. 18,3.

Katherine Henderson als „uncivilized, almost barbaric“⁹³³ bezeichnet. Folglich scheint das unsichere, verwirrte Verhalten der Erzählerin in den ersten Tagen, die sie in New York verbringt,⁹³⁴ verständlich, denn – so stellt sich Henderson die Situation der jungen Erzählerin vor – „by the time she arrived in New York City after graduation from Berkeley she must have felt herself light-years away from the quiet town of Sacramento“⁹³⁵. Über die Motive, die die Autorin trotz der negativen Assoziationen nach New York führten, wird viel spekuliert. Katherine Henderson vermutet, dass sie entweder einen Drang verspürte, neue Erfahrungen zu sammeln⁹³⁶, oder lediglich zu jung war, um die wirkliche Bedeutung des Lebenswandels zu begreifen. „Goodbye to All That“ unterstützt vor allem letztere These, verdeutlicht die Erzählerin doch die jugendliche Naivität, indem sie die Faszination bezüglich der „new faces“ offenlegt⁹³⁷ und das Leben in der Weltstadt als ein Spiel betrachtet („At that time making a living seemed a game to me“⁹³⁸). Mark R. Winchell deutet den Namen Babylon sogar als Abwandlung des Begriffs „Babyland“⁹³⁹, der dem Ort New York („...land“) besondere Attribute einer unbeholfenen Kindheit und unbeschwerten Jugendzeit („Baby...“) zuschreibt.

Wie weit ist es bis Babylon („How many miles to Babylon“⁹⁴⁰) bzw. bis dort, wo es keine Werte und Zwänge mehr gibt? Sowohl im realen Leben mit dem Flugzeug als auch in der geistigen Dimension stellt es kein Problem dar, nach New York zu reisen und wieder zurückzukehren („Can I get there by candlelight? Yes, and back again“⁹⁴¹). Neben der gedanklichen Reise in die Vergangenheit, die die Erzählerin in dem Essay vollzieht, erwähnt sie ihre erste Landung in New

⁹³³ Henderson, 9.

⁹³⁴ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 30ff.

⁹³⁵ Henderson, 108.

⁹³⁶ Vgl. ebd., 9.

⁹³⁷ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Z. 65ff.

⁹³⁸ Ebd., Z. 108f.

⁹³⁹ Winchell, *Joan Didion*, 20.

⁹⁴⁰ Didion, „Goodbye to All That“, Z. I.

⁹⁴¹ Ebd., Z. III-IV.

York,⁹⁴² die immerwährende Möglichkeit, ins Flugzeug zu steigen, um nach Kalifornien zurückzukehren („who always knew when the flights left for (...) California“⁹⁴³), und den zehntägigen Aufenthalt mit ihrem Mann in der Ostküstenmetropole („We stayed ten days, and then we took an afternoon flight back to Los Angeles“⁹⁴⁴).

4.3.2 Ein prozesshafter Schreibstil als Nachbildung intellektueller Meinungsbildung

Ein wichtiges Merkmal des *personal essay* besteht in der prozesshaften Darstellung des Problems bzw. des Themas. Vor allem die sprachliche Gestaltung trägt dazu bei, dass der Essay mit einem Gericht verglichen werden kann, bei dem jedoch „nicht das Urteil (...) das Wesentliche“ ist, „sondern der Prozeß des Richtens“⁹⁴⁵. Einerseits darf aufgrund der künstlerischen und literarischen Ausgestaltung bezweifelt werden, dass „der Essay wirklich *den Prozeß* des Denkens darstellt“⁹⁴⁶, andererseits sehen Schriftsteller im Schreiben eine Möglichkeit, ihre Gedanken zu formulieren, zu ordnen und zu einem Meinungsbild zusammenzufügen. So antwortete Saul Bellow⁹⁴⁷ auf die Frage, was er über die Verleihung des Nobelpreises denke: „I don't know, I haven't written about it“⁹⁴⁸. Ebenso erwiderte E. M. Forster als er gefragt wurde, ob er seine litera-

⁹⁴² Ebd., Z. 9f.

⁹⁴³ Ebd., Z. 146f.

⁹⁴⁴ Ebd., Z. 364f.

⁹⁴⁵ Lukács, 31.

⁹⁴⁶ Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus* (Berlin: Akademischer Verlag, 1995), 287.

⁹⁴⁷ Der 1915 in Quebec, Kanada, geborene Schriftsteller Saul Bellow erhielt 1975 für seinen Roman *Humboldt's Gift* den Pulitzer Preis und wurde 1976 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Vgl. David Crystal, Hg., *The Cambridge Biographical Dictionary* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), s.v. *Bellow*.

⁹⁴⁸ Joan Didion, „Making Up Stories“, *The Writer's Craft: Hopwood Lectures, 1965-81*, Hg. Robert A. Martin (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982), 235.

rischen Kompositionen zuvor plane: „How do I know what I think until I see what I say?“⁹⁴⁹.

Die letzte Bemerkung Forsters („I see what I say“) weist auf ein weiteres, dem Gespräch ähnliches Merkmal hin, das ebenfalls auf die Verwendung bestimmter Stilmittel zurückgeführt werden kann. Der Parallelismus stellt eine von Didion favorisierte Kategorie dar, die nicht nur in ihren Essays, sondern auch in ihren Interviews zu finden ist. Folgende Beispiele aus den Gesprächen mit Susan Stamberg und Sara Davidson sollen dieses verdeutlichen:

- But most stories are banal stories. *Anna Karenina* is a banal story. (...) *Madame Bovary* is a banal story.⁹⁵⁰
- I am not only too small, I am too thin, I am pale, I do not look like a California person.⁹⁵¹
- When I'm working I don't read much. If it's a good book it will depress me because mine isn't as good. If it's a bad book it will depress me because mine's just as bad.⁹⁵²

Wie Montaigne findet Joan Didion in ihrem „Denken genug Leben und gleichsam körperliche Wärme, um zu schreiben, als ob (...) [sie] spräche“⁹⁵³ und sich direkt an den Leser wende. Sowohl der Gesprächscharakter als auch der durch die Form des Essays vermittelte Eindruck, dass das Schreiben zeitlich mit dem Denkprozess übereinstimmt, sollen im Folgenden erklärt werden.

4.3.2.1 Parallele Strukturen als für Didion charakteristische Stilmittel

Der Begriff des Parallelismus bezieht sich auf die Wiederholung sowohl von einzelnen Wörtern als auch von ganzen Satzstrukturen. Da diese beiden

⁹⁴⁹ William Howarth, „Itinerant Passages: Recent American Essays“, *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Hg. Alexander J. Butrym (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989), 248.

⁹⁵⁰ Stamberg, 22.

⁹⁵¹ Ebd., 27.

⁹⁵² Sara Davidson, „A Visit With Joan Didion“, *The New York Times Book Review* (03.04.1977): 38.

⁹⁵³ Haas, 48.

Wesenszüge eng miteinander verbunden sind, kann die eine Kategorie („lexical parallelism“⁹⁵⁴) nicht ohne die andere („syntactic parallelism“⁹⁵⁵) betrachtet werden. Zur Verdeutlichung führt Dennis Rygiel sieben Arten des lexikalischen Parallelismus an und beschreibt ihre jeweiligen syntaktischen Umfeldler, indem er deren „Parallelitätsstärken“ bestimmt:

With initial lexical parallelism (anaphora), (...) the syntactic parallelism must be moderate to strong, and the units (...) must be of the same grammatical rank and type. With initial and final (symploce), medial, and final lexical parallelism (epistrophe), the units need not be of the same rank and type. And with final-initial (anadiplosis) and the crossing pattern (chiasmus), even weak syntactic parallelism is sufficient.⁹⁵⁶

Mit Hilfe dieser Einteilung hat Rygiel die Häufigkeit von lexikalischem Parallelismus in den Werken von Joan Didion mit denen anderer Essayisten – u. a. James Baldwin, George Orwell, E. B. White und Lewis Thomas – verglichen und herausgefunden, dass der Parallelismus in Didions Texten weit häufiger vorkommt, als in den untersuchten Abschnitten der anderen Autoren⁹⁵⁷. Aus diesem Grund scheint es unausweichlich, „Goodbye to All That“ auf dieses Merkmal hin zu untersuchen. Zwar sind in ihren Werken alle sieben Kategorien vertreten, doch soll hier eine Auswahl getroffen und die für den Essay wesentlichen (Anapher und Anadiplose) betrachtet werden. Darüber hinaus spielt paralleler Satzbau in Verbindung mit antithetischen Strukturen eine wichtige Rolle, die ebenfalls den Zweck der „Vertiefung des Ausgesagten durch andere Formulierung“⁹⁵⁸ erfüllt.

Als die Erzählerin zum ersten Mal in New York landet, wird sie an alles erinnert,

⁹⁵⁴ Dennis Rygiel, „Lexical Parallelism in the Nonfiction of Joan Didion“, *Repetition in Discourse: Interdisciplinary Perspectives*, Hg. Barbara Johnstone (Norwood, NJ: Ablex, 1994), 114.

⁹⁵⁵ Ebd.

⁹⁵⁶ Ebd., 115.

⁹⁵⁷ Vgl. Rygiel, „Lexical Parallelism“, 116: „Didion does in fact use lexical parallelism more than all the other writers studied except Baldwin, and that exception holds for only one of Didion’s four samples“.

⁹⁵⁸ Wilpert, s.v. *Parallelismus*.

was sie zuvor von der Großstadt gesehen, gehört und gelesen hat, und zählt dieses anaphorisch auf:

Some instinct, programmed by **all the** movies **I had ever** seen and **all the** songs **I had ever** heard sung and **all the** stories **I had ever** read about New York, informed me that it would never be quite the same again.⁹⁵⁹

Neben dem dreimaligen „all the“ weisen auch die sich jeweils anschließenden Relativsätze rekurrente Wörter und Satzstrukturen auf („I had ever“ + Partizip), wodurch der Einschub übersichtlich gegliedert wird. Außer dem Zweck der „übersichtl. Gliederung“⁹⁶⁰ wird durch den Gebrauch einer Anapher auch die Absicht der „stärkere[n] Eindringlichkeit“⁹⁶¹ verfolgt. Dieses soll am nächsten Beispiel gezeigt werden, in dem das sorgenfreie Leben in New York hervorgehoben wird. Die Erzählerin genießt nicht nur ihre Freizeit, sondern auch ihre beruflichen Verpflichtungen als Journalistin:

I liked going to work, **liked** the soothing and satisfactory rhythm of getting out a magazine, **liked** the orderly progression of four-color closings (...). **I liked** all the minutiae of proofs and layouts, **liked** working late on the nights the magazine went to press.⁹⁶²

Auffällig ist bei diesem Beispiel die parallele Satzstruktur zweier aufeinander folgender Sätze (eingeleitet durch „I liked“) sowie die Parallelität der internen syntaktischen Konstruktionen, bei denen das Subjekt „I“ ausgelassen wird. Die Technik des sich wiederholenden Verbs und Pronomens kommt in ausgeprägter Form in Didions Essay „After Henry“ vor, in dem zwei Absätze⁹⁶³ von der anaphorischen Konstruktion „I remember“ dominiert werden. Mit ihrer Hilfe werden verschiedene Erinnerungen an den Herausgeber Henry Robbins aneinander gereiht. Die Funktion der Anapher, die Rygiel als „a frame to recollect or think something through“⁹⁶⁴ beschreibt, kann auf den o. a. Textausschnitt

⁹⁵⁹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 13-16.

⁹⁶⁰ Wilpert, s.v. *Parallelismus*.

⁹⁶¹ Ebd.

⁹⁶² Didion, „Goodbye to All That“, Z. 257-265.

⁹⁶³ Joan Didion, *After Henry* (New York: Simon & Schuster, 1992), 19/20.

⁹⁶⁴ Rygiel, „Lexical Parallelism“, 122.

übertragen werden, da Didion ihre Erinnerungen zusammenstellt, um zu der Schlussfolgerung zu gelangen, dass sie ihrem Herausgeber trotz zwischenzeitlicher Meinungsverschiedenheiten vertraute („I remember believing him“⁹⁶⁵).

Neben Verben und Pronomen dienen in „Goodbye to All That“ auch Präpositionen („**about** the advances (...), **about** plays (...), or **about** people“⁹⁶⁶) und Konjunktionen („**that** not all of the promises would be kept, **that** some things are in fact irrevocable and **that** it had counted after all“⁹⁶⁷) zur Bildung paralleler, hervorhebender Strukturen. Substantive hingegen weisen im vorliegenden Essay eher die Form des Kyklos auf, d. h. der „Wiederholung des Anfangswortes e. Satzes (...) als Schlußwort desselben Satzes“⁹⁶⁸: „New faces, (...) don’t tell me about *new faces*“⁹⁶⁹. Am Ende von „Goodbye to All That“ beschreibt die Erzählerin ihre Rechtfertigungsversuche auf die Frage, warum sie mit ihrem Mann aus New York weggezogen ist: „There is no possible, no adequate answer to that, and so we give certain stock **answers**, the **answers** everyone gives“⁹⁷⁰. Durch die Anadiplose hervorgehoben, stellt das Wort „answers“ einen zentralen Begriff dar, schreibt die Autorin doch diesen Essay, um selbst eine Antwort auf ihre gegenwärtige Situation zu erhalten, die sie veranlasste, nach Kalifornien zurückzukehren. Zusätzlich kritisiert die Erzählerin die ausweichende Qualität der Antworten, die in der Gesellschaft zu einer standardisierten Form geworden ist.⁹⁷¹ Der in diesem Fall mit der Anadiplose einhergehende Chiasmus⁹⁷² räumt dem Begriff „everyone“ eine Sonderstellung zwischen Objekt („the answers“) und

⁹⁶⁵ Didion, *After Henry*, 20.

⁹⁶⁶ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 313-315.

⁹⁶⁷ Ebd., Z. 213-215.

⁹⁶⁸ Wilpert, s.v. *Kyklos*.

⁹⁶⁹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 71f.

⁹⁷⁰ Ebd., Z. 354f.

⁹⁷¹ Siehe Kapitel 3.2.1.

⁹⁷² M. H. Abrams definiert in *A Glossary of Literary Terms* (6. Aufl. Orlando: Harcourt Brace, 1993), s.v. *Rhetorical Figures*, Chiasmus wie folgt: „a sequence of two phrases or clauses which are parallel in syntax, but reverse the order of the corresponding words“.

Verb („gives“) ein und beschreibt somit das Ausmaß der sich ausbreitenden Veränderungen.

Ein weiteres Stilmittel, das der Antithese, wird von der Autorin verwendet, um die Unbeschwertheit und Sorglosigkeit des jugendlichen Lebens in der Weltmetropole darzustellen („Nothing was irrevocable; everything was within reach“⁹⁷³). In *A Glossary of Literary Terms* formuliert Abrams die Beziehung zwischen Antithese und Parallelismus, indem er jenes definiert als „contrast or opposition in the meanings of contiguous phrases or clauses that is emphasized by parallelism – that is, a similar order and structure – in the *syntax*“⁹⁷⁴. Didion beschreibt die USA der sechziger Jahre, in denen es kein Wertesystem mehr gibt, das Verhaltensgrenzen setzt und den Jugendlichen Leitlinien und Anhaltspunkte für den verantwortungsbewussten Umgang mit anderen Menschen und Sachgegenständen offeriert. Stattdessen scheint jedem alles erlaubt, ohne bestraft zu werden. Dieses zeigt sich vor allem in den alternativen Lebensformen der Hippies, den eskalierenden Protestbewegungen sowie den zahlreichen Morden, die in den sechziger Jahren ausgeübt worden sind. Gleichermaßen wie im obigen Beispiel die Antithese einen einzigen Sachverhalt durch die Gegenüberstellung extremer Begriffe hervorhebt, taucht dieses Stilmittel in „Goodbye to All That“ auf, um gegensätzliche Sichtweisen verschiedener Menschen bezüglich der Stadt New York zu betonen. Diejenigen, die dort geboren sind, betrachten die Metropole als gewöhnliche Stadt, mit der sie sich bestenfalls identifizieren können („New York is just a city, albeit *the city*“⁹⁷⁵), während New York für diejenigen, die aus anderen Teilen der USA zugereist sind, ein einem Traum ähnelnden Abstraktum gleicht („New York was no mere city“⁹⁷⁶).

Des weiteren dient der antithetische Parallelismus dazu, dem Text eine kohärente Struktur zu verleihen und ihn zu gliedern. Hierdurch gelingt der Autorin die

⁹⁷³ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 122.

⁹⁷⁴ Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, s.v. *Antithesis*.

⁹⁷⁵ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 167.

⁹⁷⁶ Ebd., Z. 173f.

Verknüpfung verschiedener Gedanken im Verlauf des Essays, wodurch sie in diesem Fall erneut ihren Reifungsprozess hervorhebt. Entgegen o. a. Definition tritt das folgende antithetische Muster nicht in benachbarten Sätzen auf, eine Tatsache, die für diesen Essay unwichtig erscheint, da die volle Wirkung der Antithese erhalten bleibt. Ebenso wie Montaigne⁹⁷⁷ gelingt es besonders durch die sprachlichen Mittel auch Joan Didion, weit voneinander entfernte Gedankengänge zu verbinden. Es gibt in „Goodbye to All That“ mehrere Abschnitte, die durch anaphorisch geprägte, parallele Satzkonstruktionen charakterisiert sind, die wiederum durch Antithesen miteinander verbunden sind. Auf diese Weise schildert die Erzählerin zunächst ihre unbegrenzten Möglichkeiten in New York („**I could** always get it“⁹⁷⁸; „**I could** write a (...) column“⁹⁷⁹; „**I could** smuggle gold“⁹⁸⁰; „**I could** stay up all night“⁹⁸¹), bevor sie im Schlussteil auf ihre geistige Reifung zu sprechen kommt, deren temporale Abfolge die Erzählerin hier durch Variationen des anaphorischen Satzbeginns darstellt. Aus „**I could no longer** listen. **I could no longer** sit“⁹⁸², das durch „no longer“ auf die Vergangenheit hinweist, wird „**I could not** go to Times Square“⁹⁸³, „**I could not** go into a Schrafft’s“⁹⁸⁴. Schließlich deutet die Erzählerin durch „still“ das Ende der ohnmächtigen Phase an: „**I still could not** walk on upper Madison Avenue (...) and **still could not** talk to people“⁹⁸⁵. Dass der Erzählerin aus der Heirat und der Rückkehr nach Kalifornien neue Möglichkeiten erwachsen sind, zeigt die abschließende Abkehr von der negativierenden Satzkonstruktion zum bereits beschriebenen Parallelismus („**I could** meet him at Michael’s Pub“⁹⁸⁶; „**I could**

⁹⁷⁷ Vgl. Klaus, 167.

⁹⁷⁸ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 117f.

⁹⁷⁹ Ebd., Z. 118.

⁹⁸⁰ Ebd., Z. 119f.

⁹⁸¹ Ebd., Z. 136.

⁹⁸² Ebd., Z. 309.

⁹⁸³ Ebd., Z. 323.

⁹⁸⁴ Ebd., Z. 325.

⁹⁸⁵ Ebd., Z. 336-338.

⁹⁸⁶ Ebd., Z. 345.

see the moon on the Pacific“⁹⁸⁷). An einer anderen Stelle wird durch einen antithetischen Parallelismus verdeutlicht, dass der Text als Ganzes und die einzelnen Abschnitte nur im Zusammenhang zu verstehen sind. Die Erzählerin berichtet, dass selbst nach einem dreijährigen Aufenthalt in der Stadt diese die Faszination für sie noch nicht verloren hat („I still believed in possibilities then“⁹⁸⁸). Aus „still believed“ wird am Ende „I stopped believing“⁹⁸⁹. Die sich ändernde Lebensauffassung, die mit dem Erwachsenwerden verbunden ist, wird durch die parallele Konstruktion und gleichzeitig gegensätzliche Aussage hervorgehoben. New York war nicht mehr das Symbol der unbegrenzten Möglichkeiten, das sie von Anfang an in der Stadt sah, sondern hatte jegliche Faszination für sie verloren.

4.3.2.2 Variationen und Rekurrenzen: sprachliche Experimente in Form von Periphrasen, Synonymen und Alliterationen

Eine Form der Variation ist bereits behandelt worden, die des Parallelismus, der auch als Satzvariation bezeichnet wird, weil es sich um eine Abwandlung, d. h. den „Ausdruck desselben Gedankens in versch. sprachl. Form“⁹⁹⁰, handelt. Außer den Variationen in der Syntax gibt es solche auf bildlicher und lexikalischer Ebene, deren Anwendungen und Funktionen anhand von Beispielen für Periphrasen bzw. für Synonyme aus „Goodbye to All That“ dargestellt werden sollen. Das Wiederholen eines Gedankens in (mehrfach) variiertes Form erweckt im Leser den Eindruck, dass die Autorin sich noch während der Niederschrift im Denkprozess befindet und versucht, ihre Gedanken möglichst verständlich und präzise auszudrücken.

⁹⁸⁷ Ebd., Z. 367.

⁹⁸⁸ Ebd., Z. 97f.

⁹⁸⁹ Ebd., Z. 303.

⁹⁹⁰ Wilpert, s.v. *Variation*.

„I cannot lay my finger upon the moment it ended.“⁹⁹¹ Dieses Zitat beschreibt das Ende eines zeitlichen Abschnitts, das jedoch nicht exakt festgelegt werden kann. Der Inhalt des Pronomens „it“ wird im weiteren Verlauf des Satzes umschrieben: „[I] can never cut through the ambiguities and second starts and broken resolves to the exact place on the page where the heroine is no longer as optimistic as she once was“⁹⁹². Statt mit einfachen Worten zu erklären, dass die Erzählerin aufgrund eines andauernden Reifungsvorgangs nicht das genaue Ende ihrer unbeschwernten Jugendzeit und den Beginn des Denkens als erwachsener Mensch bestimmen kann, führt sie den indirekten Vergleich (Metapher) ihres Lebens mit der Seite eines Buches an, in dem sie die Hauptfigur ist. Es erscheint ihr unmöglich, die genaue Stelle herauszufinden, an der sich inmitten von Zweifeln, Niederlagen und Neuanfängen der tatsächliche Wandel zur Desillusion gegenüber vorigem Optimismus zugetragen hat. Durch die Periphrase werden Details des Lebens in New York offenbart, die dem Leser die Richtung für die auf die einleitenden Bemerkungen folgenden Ausführungen weisen. Weckt doch der Jugendbegriff bei jedem Leser individuell unterschiedliche Erinnerungen, spezifiziert die Erzählerin den nachzuvollziehenden Gedankengang dahingehend, dass der besagte Lebensabschnitt sich in mentalem Chaos auflöste, bevor die Ernüchterung und die Absage an eine Scheinwelt kam, die keine Grenzen kennt.

So, wie Periphrasen durch bildhafte Umschreibung die Vorstellungskraft des Lesers inspirieren sollen, dient die Aneinanderreihung von Synonymen zur „Verstärkung der Aussage (...), indem sie den umfassenden Begriff in den einzelnen Inhalten verdeutlichend aufzählen, seine Grenzen abschreiten, um Mißverständnisse zu verhüten“⁹⁹³. Als die Erzählerin ihren Status als Zugereiste in der fremden Stadt New York beschreibt, schildert sie durch Synonyme die unbestimmte Dauer ihres Aufenthaltes und ihre Scheu, sich auf einen Abreisetag festzulegen: „In my imagination I was always there for just another few months“

⁹⁹¹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 4f.

⁹⁹² Ebd., Z. 5-8.

⁹⁹³ Wilpert, s.v. *Synonym*.

wird erweitert durch „just until Christmas or Easter or the first warm day in May“⁹⁹⁴. Hierdurch zeigt die Erzählerin, dass sie, obwohl sie nicht heimisch geworden ist in New York, dennoch den Tag ihrer Rückkehr nach Kalifornien in Gedanken stets nach hinten verschiebt. Die Autorin drückt durch dieses Stilmittel die Unentschlossenheit und Planlosigkeit der Erzählerin aus, von denen ihr Leben in New York bestimmt wird. Einige Sätze später versucht die Erzählerin zu definieren, worin der Reiz besteht, den die Metropole auf sie ausübt. Durch das synonymhafte „Ringen um den richtigen sprachl. Ausdruck des inneren Bildes“⁹⁹⁵ kristallisiert sich eine Klimax⁹⁹⁶ heraus. Von der Einsicht ausgehend, dass New York keine gewöhnliche Stadt verkörpert,⁹⁹⁷ gelangt sie zu der Erkenntnis, dass es sich um mehr als nur eine romantische Idee⁹⁹⁸ und die geheimnisvolle Verknüpfung aller Liebe, Macht und allen Reichtums⁹⁹⁹ handelt: „[It was] the shining and perishable dream itself“¹⁰⁰⁰. Mit Hilfe der Steigerung von „city“ über „romantic notion“ und „mysterious nexus“ zu „dream“ erfährt der Leser, dass die Stadt in der Vorstellung der Erzählerin ein Abstraktum darstellt, das sich aus den verschiedenen o. a. Komponenten zusammensetzt.

Wurde bisher auf die realitätsnahe Gestaltung des Essays „Goodbye to All That“ hingewiesen, in dem Didion ebenso wie in ihren Interviews Parallelismen verwendet, soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass die Autorin durch die

⁹⁹⁴ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 139-141.

⁹⁹⁵ Wilpert, s.v. *Synonym*.

⁹⁹⁶ Wilpert, s.v. *Klimax*, definiert diese als „Anordnung e. Wort- oder Satzreihe nach stufenweiser Steigerung in Aussageinhalt (...) oder Aussagekraft“.

⁹⁹⁷ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 173f.

⁹⁹⁸ Ebd., Z. 174.

⁹⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰⁰ Ebd., Z. 175f.

„erhöhte Rekurrenz einzelner Phoneme“¹⁰⁰¹ einen Verfremdungseffekt¹⁰⁰² erzielt. Die Abweichungen von der realen Alltagssprache¹⁰⁰³, d. h. von der statistischen Wahrscheinlichkeit der Häufigkeit, mit der Phoneme auftreten, führen dazu, dass der Leser durch die bewusste Wahrnehmung inhaltliche Aspekte, die dem Autor wichtig erscheinen, neu überdenkt. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Stilmittel der Alliteration, das in diesem Abschnitt in der Weise verwendet wird, dass durch die erhöhte Rekurrenz anlautender Konsonanten charakterisiert ist, auf die aber nicht zwangsläufig unterschiedliche Vokallaute folgen müssen.

Als die Erzählerin bereits einige Jahre in New York verbracht hat, verdeutlicht das Phonem /w/, das häufig Fragewörter einleitet, ihre fragende und unsichere Haltung. In „**where** I was or **what** I was doing“¹⁰⁰⁴ erscheint das letzte Wort – in diesem Satzteil das eigentliche Verb – als unbedeutend, da die Alliteration im Zusammenhang mit der rhythmischen Abwechslung von einsilbigen betonten und

¹⁰⁰¹ Eicher/Wiemann, 41.

¹⁰⁰² Im *Sachwörterbuch der Literatur* (s.v. *Verfremdung*) definiert Gero von Wilpert den Begriff der Verfremdung allgemein als „bewußte künstl. Distanzierung zwischen realer Alltagswelt bzw. -sprache und der künstler.-poet. fiktiven Welt und deren Sprache“.

Der Ausdruck Verfremdungseffekt (od. V-Effekt) ist vor allem durch das epische Theater des deutschen Schriftstellers Bertholt Brecht (1896-1956) sozialistisch-ideologisch geprägt. Mit Hilfe von sprachlichen Mitteln, irrealen Charakteren und Bühnentechnischen Besonderheiten ist er bemüht, eine Distanz zwischen dem Zuschauer und der fiktiven Situation zu schaffen. Durch die fehlende Identifikation soll eine kritische Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen ermöglicht werden. Vgl. *Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen*, 2., überarb. Aufl., Hg. Irmgard und Günther Schweikle (Stuttgart: Metzler, 1990), s.v. *Verfremdungseffekt*.

¹⁰⁰³ Volker Wiemann bezeichnet diese als „automatisierte Folie“ und die Abweichungen von ihr als „Novum“ (vgl. Eicher/Wiemann, 25).

¹⁰⁰⁴ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 278.

unbetonten Wörtern¹⁰⁰⁵ den parallelen Aufbau der durch „or“ verknüpften Phrasen in den Vordergrund hebt, so dass das auf ihre Taten eingeschränkte „what I was doing“ auf „what I was“ reduziert wird und erste Zweifel an ihrer bedeutungslosen Existenz in New York ankündigt. Unterstützt wird dieses Phänomen durch die enge Beziehung von „what“ und „was“, die zusätzlich durch das assonanzhafte Auftreten des Vokallauts /ɔ/ verbunden sind, so dass die Form des Hilfsverbs einen stärkeren Einfluss auf das Verständnis des Inhalts ausübt als das Vollverb „to do“.

Weitere Alliterationen heben im Verlauf des Essays einige der Autorin wichtige Sachverhalte hervor. Am Beginn von „Goodbye to All That“ verdeutlicht sie den Gegensatz zwischen der kalifornischen Hauptstadt Sacramento und der Metropole an der Ostküste sowie ihre Zugehörigkeit zur ersten, da diese durch den /s/-Anlaut mit der Beurteilung ihres Kleides verbunden ist: „a new dress which had seemed very smart in Sacramento but seemed less smart already“¹⁰⁰⁶. Außerdem betont sie, was New York für sie nicht ist: „a plausible place for people to live“¹⁰⁰⁷; denn einige Sätze später erklärt sie, dass es sich keineswegs um einen gewöhnlichen Ort¹⁰⁰⁸ handelt, in dem man lebt.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁵ Das Betonungsschema für das Zitat könnte folgendermaßen aussehen:

/ ʊ (l) ʊ / ʊ ʊ / ʊ

„where I was or what I was doing“.

Durch die Alliteration resultiert eine dem Lekythion (katalektischer trochäischer Dimeter, vgl. Wilpert, s.v. *Lekythion*) vergleichbare Betonung mit einer Zäsur vor „doing“:

/ ʊ / (l) / ʊ / (l) ʊ

„where I was or what I was | doing“.

¹⁰⁰⁶ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 10f.

¹⁰⁰⁷ Ebd., Z. 167f.

¹⁰⁰⁸ Die Bedeutung der Stadt New York ist im Kapitel 4.3.1 eingehend erläutert worden.

¹⁰⁰⁹ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 173-178.

4.3.3 Fragmentarische Muster als sinngebende Gedankenträger in Didions Essays

In Didions Werken spielt wiederholt die Erscheinungsform „weiß“ eine wesentliche Rolle. Nicht zuletzt hat sie ihre zweite Essaysammlung nach dem Doppelalbum der Beatles, das 1968 erschienen ist, *The White Album*¹⁰¹⁰ genannt. Für Katherine Henderson ist „weiß“ „the most paradoxical of colors – at once the lack of color and the presence of all colors, positive and reassuring in its association with light and purity, but also ambiguous or even sinister in its blank indefiniteness“¹⁰¹¹, und Barbara Lounsberry charakterisiert die Bedeutung der Farbe Weiß für Didions Essaysammlung mit den Worten „white can suggest the blank page, tabula rasa, the null and void, and death – and it can represent the immaculate white light of truth“¹⁰¹². *The White Album* erinnert vor allem an die Gegensätzlichkeit und Zusammenhanglosigkeit der einzelnen Lieder der Beatles, die auf dem Doppelalbum zusammengefasst sind. Didion reiht in ihren Essays Szenen aneinander, die optisch nicht miteinander verbunden sind, was im Folgenden am Beispiel des Essays „Slouching Towards Bethlehem“ aus ihrer ersten Essaysammlung gezeigt und auf „Goodbye to All That“ übertragen werden soll.

Die weißen Lücken zwischen den einzelnen Abschnitten sprechen für sich, da die Erzählerin unfähig scheint, aus den einzelnen Begebenheiten ein Kontinuum zu entwickeln, das letztendlich darin besteht, dass alle Werte und Grenzen verschwinden und die Gesellschaft in mehrere Fragmente zerbricht, die nicht miteinander vereinbar sind. Die Autorin verwendet die Erscheinungsform „weiß“ aber nicht nur, um dieses gesellschaftliche Phänomen zu verdeutlichen, sondern auch als Stilmittel, das Paul Heilker basierend auf der Rezeptionsästhetik von

¹⁰¹⁰ Das Doppelalbum der Beatles trägt eigentlich keinen Namen, doch aufgrund seines weißen Covers wurde es *The White Album* genannt.

¹⁰¹¹ Henderson, 116f.

¹⁰¹² Lounsberry, 121.

Wolfgang Iser als „white space in which to echo“¹⁰¹³ beschreibt, so dass dem Leser durch Leerzeilen und lückenhafte Schreibweise die Möglichkeit gegeben wird, angedeutete Interpretationsmuster und implizierte kritische Kommentare gedanklich nachzuvollziehen. Zu diesem Zweck unterbricht die Erzählerin in „Goodbye to All That“ häufig ihre Sätze durch Parenthesen, was anhand von in Klammern oder Gedankenstrichen eingeschlossenen Einschüben erklärt werden soll.

4.3.3.1 Leerzeilen zur optischen Strukturierung des Essays

Der Titelessay „Slouching Towards Bethlehem“ charakterisiert das Amerika der sechziger Jahre, indem die Autorin von den Erfahrungen ihres Aufenthalts in San Franciscos Bezirk Haight-Ashbury berichtet. Sie reiht nicht zusammenhängende Szenen aneinander, die ihre Kontakte mit verschiedenen Mitgliedern der Hippie-Bewegung und deren Lebensauffassung beschreiben. Die einzelnen Abschnitte sind deutlich sichtbar durch Leerzeilen voneinander getrennt, so dass der Leser durch sie eine Möglichkeit bekommt, seine Gedanken fortzuführen bzw. zu ordnen. Auf diese Weise erhält jeder separate Teil ein eigenes *lingering image*¹⁰¹⁴, so, wie es der gesamte Essay am Ende aufweist. Die Beschreibungen der unbeständigen Lebensgewohnheiten des Hippies Deadeye beendet die Erzählerin zum Beispiel mit der Bemerkung, dass Deadeye in San Francisco einen sog. Teenager-Evangelismus ins Leben zu rufen versucht, dessen Inhalte der Leser sich selbst vorzustellen hat, da die Erzählerin sich nach der Leerzeile auf eine andere Personengruppe bezieht.

In „Goodbye to All That“ gibt es drei dieser sog. „double-line breaks“¹⁰¹⁵, wodurch sich der Essay in vier Abschnitte teilt. Obwohl sich die formale

¹⁰¹³ Paul Heilker, „The Struggle for Articulation and Didion’s Construction of the Reader’s Self-Respect in *Slouching Towards Bethlehem*“, *CEA-Critic* 54.3 (Frühj. 1992): 27.

¹⁰¹⁴ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

¹⁰¹⁵ Winchell, *DLB*, 38.

Strukturanalyse an einer Stelle¹⁰¹⁶ über die optische Einteilung hinwegsetzt, hat diese ihren Sinn, da die Abschnitte sich inhaltlich auf bestimmte Phasen ihres Lebens in New York beziehen. Mark R. Winchell fasst die erste der vier Entwicklungsstufen wie folgt zusammen:

At first, she is the ingenuous young Sacramento girl (...). According to Didion, youth is not just a time of life but a state of delusion – the delusion that the emotional costs we incur in life can be indefinitely deferred. When those costs began coming due for her, her youth was over. The process of disillusionment came only gradually to Didion.¹⁰¹⁷

Die den ersten Abschnitt abschließende Phrase „I stayed eight years“¹⁰¹⁸ regt die Leserschaft zum weiteren Nachdenken an. Sie deutet, nachdem die Erzählerin ihre Unsicherheiten am Anfang des Aufenthaltes in New York beschrieben hat, an, dass sie im Verlauf der Zeit gelernt hat, sich in der Stadt zurechtzufinden und wohl zu fühlen. Aus dem weiteren Essaytext geht hervor, dass die Erzählerin in der Folgezeit ihre Schüchternheit überwunden hat, die sie in den ersten drei Tagen daran gehindert hat, sich mit dem Zimmerservice des Hotels in Verbindung zu setzen, um sie vor einer Erkältung aufgrund der laufenden Klimaanlage zu bewahren.¹⁰¹⁹ Die Abkehr von der anfänglichen Scheu hin zum genussvollen Leben in New York wird im zweiten und dritten Abschnitt deutlicher, deren umfangreiche Inhalte Winchell versucht, mit zwei Sätzen zusammenzufassen: „we see Didion living in New York as if she has been transported into a magic kingdom. In the third section she is simply *living* there – (...) breaking ties with old friends“¹⁰²⁰. Winchell erwähnt jedoch nicht, dass in diesen Abschnitten nicht nur vom zwanglosen Leben berichtet wird, sondern auch von der Ernüchterung, die die Erzählerin nach acht Jahren Aufenthalt in der Stadt erfährt. Die jeweiligen Abschlussbemerkungen der Abschnitte kündigen an, dass sich ein dramatischer

¹⁰¹⁶ Vgl. Didion, „Goodbye to All That“, Übergang Z. 48 auf Z. 49.

¹⁰¹⁷ Winchell, „Joan Didion“, 38. In Kapitel 4.2.1 dieser Arbeit wird gezeigt, dass die Gleichsetzung der Autorin mit der Erzählerin des Essays, die Winchell hier vornimmt, nicht ganz korrekt ist.

¹⁰¹⁸ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 48.

¹⁰¹⁹ Vgl. ebd., Z. 36-42.

¹⁰²⁰ Winchell, *DLB*, 38.

Wandel im Denken der Erzählerin vollzieht, der die Scheinwelt der unendlichen Möglichkeiten auflöst in eine reale (erwachsene) Welt der Fehler, Sorgen und Missverständnisse. Durch die Leerzeilen wird erneut ungefüllter Raum geboten, um gedanklich auf die *lingering images* einzugehen, und der Rezensent hat die Möglichkeit, sich individuell auf den Essay einzulassen: Während der eine sich selbst oder Familienangehörige wiedererkennt, überträgt ein anderer die Ereignisse vielleicht auf ein postmodernes gesellschaftliches Phänomen.

Im Gegensatz zu „Goodbye to All That“ gibt es in dem Titelessay keine inhaltlichen Vorausdeutungen auf den nächsten Abschnitt, der dadurch unabhängig vom vorigen zu sein scheint. Erst durch die Kombination aller Abschnitte ergibt sich ein zusammenhängender Eindruck vom Leben der Hippies in der Haight-Ashbury-Region in San Francisco. Passend schreibt Mark R. Winchell über den Essay „Slouching Towards Bethlehem“: „the general consistency of ambience and mood and Didion’s own artistic control are so skillfully managed that these fragments form a larger mosaic.“¹⁰²¹

4.3.3.2 Parentesen mit verzögernder, ergänzender bzw. beurteilender Funktion

Außer den Leerzeilen verwendet die Autorin Satzzeichen, um optisch Gedanken voneinander zu trennen. Durch Klammern, Gedankenstriche oder Fragezeichen wird die „Durchbrechung der zusammengehörigen Konstruktion e. Satzes in der Mitte durch unverbundene Einschaltung e. anderen, grammatisch selbständigen, oft beiläufigen (...) Gedankens“^{1022; 1023} erreicht. Hierbei können die Einschübe

¹⁰²¹ Ebd., 42.

¹⁰²² Wilpert, s.v. *Parentese*.

¹⁰²³ Vgl. *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *parenthesis*: Im Englischen bezieht sich der Ausdruck „parenthesis“ sowohl auf das Satzzeichenpaar (), dessen Funktion beschrieben wird als „used in writing to mark off an interjected explanatory or qualifying remark“ (s.v. *parenthesis 1*), als auch auf die grammatische Form, die charakterisiert ist durch „a qualifying, explanatory, or appositive word, phrase, clause, sentence, or other sequence which interrupts a syntactic construction without otherwise affecting it“ (s.v. *parenthesis 2*).

verschiedene Funktionen erfüllen. Zum einen wirken sie sich verzögernd auf die Ausführungen aus, oder sie signalisieren lediglich das Auslassen von Wörtern¹⁰²⁴; zum anderen beinhalten sie Erklärungen oder Beispiele, ohne den eigentlichen Verlauf eines Gedankengangs innerhalb eines Satzes zu beeinflussen. Eine derartige Erklärung stellt „because I did not belong there, did not come from there“¹⁰²⁵ dar, die – in Gedankenstrichen eingeschlossen – die eigentliche Äußerung nicht tangiert, dass der Lebensstil in der Weltmetropole nicht ohne Folgen bleiben werde, die allerdings dem Verständnis einer Zweiundzwanzigjährigen verschlossen seien. In diesem Fall erinnert sich der durch die optische Hervorhebung zum Nachdenken angeregte Leser an die Ausgangssituation der Erzählerin und an ihr ursprüngliches, ländliches Umfeld, in dem sie aufgewachsen ist und das sich deutlich von dem Lebensstil in New York unterscheidet.

Des Weiteren macht die Autorin vom Gedankenstrich Gebrauch, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, an einer bestimmten Stelle im Satz zu verweilen, und das bis dorthin Beschriebene auf eine zusammenhängende übergeordnete Ebene zu heben. Dem augenscheinlichen Signal schließt sie eine aus dem vorher Gesagten gewonnene Erkenntnis an:

It did not occur to me to call a doctor, because I knew none, and although it did occur to me to call the desk and ask that the air conditioner be turned off, I never called, because I did not know how much to tip whoever might come – was anyone ever so young? I am here to tell you that someone was.¹⁰²⁶

Die Erzählerin führt ihr schüchternes Verhalten in den ersten Tagen des Aufenthaltes in der fremden Stadt an der Ostküste auf ihr jugendliches Alter zurück, aus dem mangelnde Erfahrung resultiert. Sie drückt diese Erkenntnis zunächst durch eine Frage aus, die äußerlich zwar rhetorische Eigenschaften aufweist, da sie sie im folgenden Satz selbst beantwortet, dennoch in diesem Zusammenhang auch als Frage an den Leser verstanden werden kann, der sich

¹⁰²⁴ Vgl. *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, s.v. *dash* 17.

¹⁰²⁵ Didion, „Goodbye to All That“, Z. 94f.

¹⁰²⁶ Ebd., Z. 38-43.

durch die Art der Formulierung hier direkt angesprochen fühlt. Das Fragezeichen regt den Leser zur Reflexion der eigenen Vergangenheit an, indem dieser prüft, ob er sich mit den geschilderten Problemen identifizieren kann.

Neben Gedankenstrichen und Fragezeichen stellen auch Klammern Platzhalter für komplexe Gedankengänge dar. In „Goodbye to All That“ schließen sie vor allem Einschübe ein, die rückblickend die Erinnerungen bewerten. Die Erzählerin begründet im Nachhinein die Faszination, die die Stadt New York auf sie ausübte, durch die Erscheinung des starken Sommerregens, den es im Westen der USA nicht gab („even that seemed remarkable and exotic, for I had come out of the West where there was no summer rain“¹⁰²⁷). Mittels Klammern hebt die Erzählerin die Beobachtung aus den Schilderungen des naiven Verhaltens heraus, um zu gewährleisten, dass der Leser sich einerseits gänzlich der Vorstellung des unsicheren Verhaltens der Zugezogenen widmen kann, ohne dass sie durch Stellungnahmen von einem späteren Standpunkt aus geschwächt wird; andererseits soll der Leser nicht des Einschubs ungeachtet mit der Lektüre fortfahren, da er ihm einen Einblick in die Thematik des Essays gewährt, weil er anzeigt, dass die Erzählerin offensichtlich in der Lage ist, sich von ihrer eigenen Vergangenheit zu distanzieren und über sie aus diesem Abstand heraus zu reflektieren.

4.4 Der Essay „Some Dreamers of the Golden Dream“ – ein Essay mit überwiegend narrativen Anteilen

Der erste Essay aus Didions Sammlung *Slouching Towards Bethlehem*, „Some Dreamers of the Golden Dream“¹⁰²⁸, beschäftigt sich inhaltlich mit dem tragischen Ende des Lebenstraumes der Lucille Miller, die nach Südkalifornien gekommen war, um dort ihr Glück zu finden. Die folgende Betrachtung des

¹⁰²⁷ Ebd., Z. 34-36.

¹⁰²⁸ Joan Didion, „Some Dreamers of the Golden Dream“, *Slouching Towards Bethlehem*, 3-28.

Essays wird zeigen, dass in ihm die Gattungsmerkmale der Kurzgeschichte ebenso hervortreten wie in „Goodbye to All That“.

Aufgrund der fast schon epischen Darstellungsweise kann der Essay „Some Dreamers of the Golden Dream“ als deskriptiv/referierend nach Berger, als narrativ nach Scholes und Klaus sowie als erklärend/beschreibend (*expository*¹⁰²⁹) nach Brashers angesehen werden. „Some Dreamers of the Golden Dream“ ist optisch in vier Abschnitte geteilt, von denen der erste die Einleitung, die mittleren beiden den Hauptteil und der letzte den Schluss im Sinne eines *expository essay* verkörpern. Der erste Satz des Essays beinhaltet sowohl eine Zusammenfassung des Inhaltes als auch eine Hinführung zu demselben. Mit „This is a story about love and death in the golden land“¹⁰³⁰ wird der Inhalt als „story“ klassifiziert, die entweder fiktiver Natur oder berichterstattend, journalistisch geprägt sein kann. Die Interpretation des Essays wird zeigen, dass beide Charakteristika zutreffen. Die Ortsbestimmung „in the golden land“ enthält eine klischeehafte Benennung des US Bundesstaates Kalifornien, der im zweiten Teil des Satzes „and begins with the country“¹⁰³¹ als wichtig und möglicherweise ursächlich für die bevorstehenden Ereignisse angesehen wird. Anhand der jahreszeitlich bedingten Naturerscheinungen wird der zeitliche Rahmen für die Handlungen gesteckt: „October is the bad month for the wind, the month when breathing is difficult and the hills blaze up spontaneously. There has been no rain since April. (...) It is the season of suicide and divorce (...)“¹⁰³². Aufgegriffen werden diese Hinweise im Hauptteil, als es darum geht, dass Elaine, die Freundin und Ehefrau des Liebhabers der Hauptfigur Lucille, im April gestorben ist „and nothing good happened after that“¹⁰³³. Im folgenden Sommer hat Gordon Miller Selbstmordgedanken und Lucille reicht die Scheidung ein. Doch als die Ehe wieder intakt scheint, kommt Gordon Miller im Oktober ums Leben. Als kurze, thesenartige

¹⁰²⁹ Siehe Kapitel 1.2.3.2. und 1.2.3.3.

¹⁰³⁰ Didion, „Some Dreamers of the Golden Dream“, 3.

¹⁰³¹ Ebd., 3.

¹⁰³² Ebd., 3.

¹⁰³³ Ebd., 16.

Inhaltsangabe (*statement of thesis*¹⁰³⁴) dienen die folgenden Sätze:

The future always looks good in the golden land, because no one remembers the past. (...) Here is the last stop for all those who come from somewhere else, for all those who drifted away from the cold and the past and the old ways. Here is where they are trying to find a new life style, trying to find it in the only places they know to look: the movies and newspapers.¹⁰³⁵

Die zentrale Stellung der Medien wird angedeutet, die – wie sich im weiteren Verlauf des Essays zeigen wird – für den Ausgang des Schicksals der Lucille Miller verantwortlich sind. Auch wenn im letzten Teil der Einleitung keine strukturelle Vorgehensweise des Essayisten offenbart wird, so erhält der Leser dennoch eine Vorschau auf die Problematik in Form einer kurzen Zusammenfassung: Lucille kann ihren schlafenden Mann nicht aus dem brennenden Volkswagen heraus befreien und wird daraufhin vorläufig als Mörderin im Gefängnis festgehalten.

Der Hauptteil des Essays ist weitestgehend chronologisch geordnet. Nach einem kurzen Lebenslauf der Lucille Miller und einer Beschreibung ihrer zeitweise problemgeladenen Ehe mit Gordon Miller wird von den tragischen Umständen berichtet, die zu seinem Tod und Lucilles Inhaftierung geführt haben. Es folgen die Ermittlungen, die zum einen von Lucilles Affäre mit dem befreundeten Anwalt Arthwell Hayton und dem plötzlichen Tod seiner Frau Elaine handeln¹⁰³⁶ und zum anderen von der Gegenüberstellung der Positionen der Staatsanwaltschaft und der Verteidigung bestimmt werden.¹⁰³⁷

Den Übergang zum Schlussteil bildet eine Leerzeile, die symbolisch die letzte Handlung des Vaters im Gerichtssaal („blew her a kiss off his fingertips“¹⁰³⁸) mit in das Gefängnis herüberträgt, durch dessen Beschreibung der letzte Abschnitt

¹⁰³⁴ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

¹⁰³⁵ Didion, „Some Dreamers of the Golden Dream“, 4.

¹⁰³⁶ Vgl. ebd., 15ff.

¹⁰³⁷ Vgl. ebd., 22ff.

¹⁰³⁸ Ebd., 25.

eröffnet wird. Der Übergang (*the signal*¹⁰³⁹) wird fortgesetzt, in dem über die zuvor erwähnte Schwangerschaft durch die Geburt des vierten Kindes der Millers berichtet wird:

Lucille Miller chose (...) to have it outside, and paid for the guard who stood outside the delivery room in St. Bernardine's Hospital. Debbie Miller came to take the baby home from the hospital, (...) and Debbie was allowed to choose a name. (...) The children live with Harold and Joan Lance now, because Lucille Miller will probably spend ten years at Frontera.¹⁰⁴⁰

Der Essay endet nicht an dieser Stelle, sondern er wird abgerundet, indem als Letztes auf den Anfang hingewiesen wird, auf den Einfluss, den die Stimmung des San Bernardino Valley auf die Menschen im Allgemeinen ausübt und auf die Menschen, die dorthin ziehen, um ihre Träume zu verwirklichen. Zuletzt wird berichtet von Arthwell Hayton, der erneut heiratet. Seine Braut, das Kindermädchen, ist ebenfalls den Träumen unterlegen, die schon viele vor ihr in das „goldene Land“ getrieben haben. Im abschließenden Satz wird dieses Phänomen sprachlich durch „illusion veil“¹⁰⁴¹ veranschaulicht.

4.4.1 Einheitliche Stimmung durch den Zusammenhang von Natur und menschlichem Tun

Eines der Kennzeichen einer Kurzgeschichte ist nach Doderer die einheitliche Stimmung. Sie steht in diesem Essay im Vordergrund und in direkter Wechselbeziehung zum menschlichen Denken und Handeln. Am Beginn dieses Essays wird der Leser durch eine Beschreibung der Atmosphäre in der Umgebung des San Bernardino Valley auf die bevorstehenden Ereignisse in dieser Geschichte vorbereitet, die wie in vielen Essays Didions in unmittelbarem Zusammenhang mit der Natur stehen. In seinem Aufsatz „Didion's Symbolic Landscapes“ betrachtet Merrit Mosley diese Beziehung genauer und beschreibt sie wie folgt:

¹⁰³⁹ Siehe Kapitel 1.2.3.3.

¹⁰⁴⁰ Didion, „Some Dreamers of the Golden Dream“, 25.

¹⁰⁴¹ Ebd., 28.

Before we meet Lucille Miller, the author gives us the sense of place: a place of the mind, Banyan Street, where Lucille Miller's husband perished in a flaming Volkswagen – but remember, we don't know this yet; this is just the composition of place, the consolidation of atmosphere, the creation of a locale where the thin whine of hysteria is natural, where a violation of the social order is likely to take a violent and extreme form.¹⁰⁴²

Tatsächlich lässt die Wortwahl nichts Gutes vermuten. Der Landstrich gilt als „haunted by the Mojave“¹⁰⁴³ und „devastated by the hot dry Santa Ana wind“¹⁰⁴⁴ und wird weiter klassifiziert als „curious and unnatural“¹⁰⁴⁵, „a place where little is bright or graceful“¹⁰⁴⁶ und „a place for snakes to breed“¹⁰⁴⁷ mit einer Vegetation, die als „the greenery of nightmare“¹⁰⁴⁸ bezeichnet wird. Ironischerweise kommen hierher die Menschen, die einen neuen Anfang abgeschieden von jeglicher Zivilisation machen und ihre Vergangenheit hinter sich lassen möchten.¹⁰⁴⁹ Die Hauptfigur dieser Geschichte, Lucille Marie Maxwell Miller, ist ein Prototyp jener Menschen („dreamers“¹⁰⁵⁰), die auf der Suche nach einem neuen Lebensstil waren und von vorne anfangen wollten.¹⁰⁵¹ Zwar gab es von Zeit zu Zeit Unstimmigkeiten in ihrer Ehe, dennoch konnten sich Lucille und ihr Mann Gordon den Wunsch nach drei Kindern und einem ansehnlichen Haus erfüllen. Schließlich wird die Familie von unglücklichen Ereignissen eingeholt: „It might have been anyone's bad summer, anyone's siege of heat and nerves and migraine and money worries, but this one began particularly early and particularly

¹⁰⁴² Mosley, 59.

¹⁰⁴³ Didion, „Some Dreamers of the Golden Dream“, 3.

¹⁰⁴⁴ Ebd.

¹⁰⁴⁵ Ebd., 5.

¹⁰⁴⁶ Ebd., 16

¹⁰⁴⁷ Ebd., 5.

¹⁰⁴⁸ Ebd.

¹⁰⁴⁹ Vgl. ebd., 4.

¹⁰⁵⁰ Ebd., 3.

¹⁰⁵¹ Vgl. ebd., 3; 7.

badly.“¹⁰⁵² Eine Verbindung des heißen Sommers mit durch die Hitze strapazierten Nerven wird sprachlich durch die austauschbaren Phrasen des „bad summer“ und „sieve of heat and nerves (...)“ angedeutet. Depressionen, Selbstmordgedanken, Scheidungsabsichten und Unfälle sind die Folgen.¹⁰⁵³ Letztere passieren an einem heißen Tag im Oktober: am frühen Abend überfährt Gordon Miller mit seinem Auto einen Schäferhund, und in der folgenden Nacht wird er selbst Opfer eines Brands in demselben Wagen. Seine schwangere Frau Lucille wird trotz fehlender Beweise als Schuldige festgenommen und ein halbes Jahr später zu lebenslanger Haft verurteilt. Wie die Vegetation sich an die extreme Sommerhitze angepasst hat, so passt auch das Interesse der Medien zu dem Landstrich, in dem die Vergangenheit vergessen wird und das Leben jeden Tag von neuem beginnt. Nach Abschluss der wochenlangen Gerichtsverhandlungen, die mit großem Interesse von den Medien verfolgt wurden, verschwindet der Fall umgehend aus der Öffentlichkeit: „In the district attorney’s offices they are prosecuting other murders now, and do not see why the Miller trial attracted so much attention.“¹⁰⁵⁴

4.4.2 Schicksalsbruch und Offenbarung der Lebenszusammenhänge im Leben der Lucille Miller

Der 7. Oktober 1964 verändert das Leben der Lucille Miller, als ihr Mann Gordon schlafend im gemeinsamen Volkswagen verbrennt.¹⁰⁵⁵ Dieses tragische Ereignis stellt den Mittelpunkt des Essays dar, um den herum sich die restliche Handlung entfaltet. Einerseits wird der Fortgang des Lebens der Lucille Miller betrachtet, die wegen Mordes an ihrem Mann angeklagt und zu lebenslanger Haft verurteilt wird. Kurze Zeit später bekommt sie ihr viertes Kind, das ebenso wie die drei

¹⁰⁵² Ebd., 9.

¹⁰⁵³ Vgl. ebd., 9/10.

¹⁰⁵⁴ Ebd., 27.

¹⁰⁵⁵ Vgl. ebd., 10f.

älteren bei Freunden aufwachsen wird.¹⁰⁵⁶ Andererseits werden im Verlauf der rechtlichen Untersuchungen des Falles Fakten aus ihrem bisherigen Leben offenbart, die eine Aufklärung der Todesursache herbeibringen sollen, letztendlich aber keine eindeutigen Beweise für einen Mord liefern. Zu Beginn der Ermittlungen wird in dem Essay auf die Prominenz der Medien und deren Einfluss hingewiesen: „It was a spotty case, and to make it work at all the State was going to have to find a motive. There was talk of unhappiness, talk of another man. That kind of motive, during the next few weeks, was what they set out to establish.“¹⁰⁵⁷ So ergeben die Untersuchungen, dass Lucille eine Affäre mit einem befreundeten Rechtsanwalt, Arthwell Hayton, hatte, dessen Frau im Frühjahr 1964 plötzlich verstorben war, woraufhin die Affäre von Seiten des Rechtsanwalts beendet wurde, welcher schließlich sein Kindermädchen heiratet.¹⁰⁵⁸ Des weiteren wird anhand der Befragungen und des Fortgangs des Prozesses die rechtliche Willkür offenbart, die zur Verurteilung der Angeklagten führt: „Over the seven weeks that it would take to try Lucille Miller for murder, Assistant District Attorney Don A. Turner and defense attorney Edward P. Foley would between them unfold a curiously predictable story.“¹⁰⁵⁹ Die anaphorische Aufbereitung der Ermittlungsergebnisse zeigt den vorgegebenen, geradlinig durchdachten Weg der Beweisführung gegen Lucille Miller. Die leichte Variation der Anapher am Ende der Aufzählung zeigt schließlich die Willkür der Rechtsvertreter, die im Sinne der Sensationsgier der Medien eine Schuldige brauchen. Aus „there were“ wird „there was“¹⁰⁶⁰, welches sich auf den plötzlichen Todesfall der Elaine Hayton bezieht. War dieser zuvor als Unfall („perhaps the result of an allergy to hair spray“¹⁰⁶¹) abgetan worden – möglicherweise, um einflussreiche Personen zu schützen („somebody didn’t want to rock the boat“¹⁰⁶²; „These were prominent

¹⁰⁵⁶ Vgl. ebd., 26.

¹⁰⁵⁷ Ebd., 15.

¹⁰⁵⁸ Vgl. ebd., 16ff.

¹⁰⁵⁹ Ebd., 16.

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Ebd., 17.

¹⁰⁶² Ebd., 20.

people.“¹⁰⁶³) - wird der gesamte Fall nun aus einer anderen Perspektive betrachtet, da bekannt geworden ist, dass Lucille am Vorabend die letzte Person gewesen ist, die Elaine lebend gesehen hat: „It seemed that there had been barbiturates in Elaine Hayton’s blood, and there had seemed some irregularity about the way she was dressed on that morning when she was found under the covers, dead.“¹⁰⁶⁴ Sofort distanziert Arthwell Hayton sich öffentlich von dem Gedanken echter Zuwendung für Lucille und nutzt die Medien für die Verbreitung seiner Beteuerungen, indem er zu einer Pressekonferenz in seinem Büro einlädt: „So they had come to see Arthwell, these crowds who now milled beneath the dusty palms outside the courthouse, and they had also come to see Lucille (...), already pale from lack of sun“.¹⁰⁶⁵ Trotz der Zeugenaussagen von Personen, die Lucille besonders nahe gestanden haben, die bestätigen, dass sie ihren Mann vor einem Selbstmord bewahrt hat,¹⁰⁶⁶ wird Lucille nach richterlicher Willkür den Erwartungen der Presse folgeleistend verurteilt.¹⁰⁶⁷

4.4.3 Spannungskurve in „Some Dreamers of the Golden Dream“

Auch in diesem Essay ist eine Spannungskurve zu erkennen, die ein weiteres Indiz für die Ähnlichkeit des Essays „Some Dreamers of the Golden Dream“ zur Gattung der Kurzgeschichte ist. Ausgehend von den dramatischen Ereignissen, die mit dem Tod des Gordon Miller enden, steigt die Spannung an, die in dem Gerichtsurteil gipfelt. Der Spannungsbogen beginnt in der Schicksalsnacht, als ein guter Freund und Rechtsanwalt der Millers zum dritten Mal vom Unfallort nach Hause zu seiner Frau und Lucille zurückkehrt und Lucille rät, von nun an zu schweigen.¹⁰⁶⁸ Aufgrund von Ungereimtheiten im Erinnerungsvermögen von

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Ebd.

¹⁰⁶⁵ Ebd., 21.

¹⁰⁶⁶ Vgl. ebd., 24.

¹⁰⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁶⁸ Vgl. ebd., 11.

Lucille die tatsächlichen Ereignisse betreffend wird sie festgenommen. Eine wenig glaubwürdige Hypothese bezüglich eventueller Mordabsichten wird aufgestellt („it did not seem on its own any more or less credible than Lucille Miller’s own story. Moreover, some of the physical evidence did seem to support her story“¹⁰⁶⁹) und ein Motiv gesucht und gefunden („they found the wedge they wanted closer at hand than they might have at first expected“¹⁰⁷⁰). Der Fall scheint offensichtlich („In some ways it was the conventional clandestine affair in a place like San Bernardino“¹⁰⁷¹), so dass die Spannung sich im Folgenden daraus ergibt, in welcher Weise die Fakten gewichtet werden, dass sich das gewünschte Ergebnis ergibt. Um das Aufsehen in den Medien zu erhöhen, fordert der Staatsanwalt die Todesstrafe für die schwangere Witwe. Staatsanwalt Turner und Verteidiger Foley stellen Aussage gegen Aussage und finden Leute, die jeweils in ihrem Sinne aussagen. Dieses wird vor allem durch die Wortwahl in den beiden Sätzen „The prosecution produced experts who said that the Volkswagen fire could not have been accidental.“¹⁰⁷² und „Foley produced witnesses who said that it could not have been.“¹⁰⁷³ verdeutlicht. Nach weiteren Befragungen von Zeugen gewinnen die Medien den Fall, was zu Lucilles Verurteilung als Mörderin führt:

Two months dragged by, and the headlines never stopped. Southern California’s crime reporters were headquarterd in San Bernardino for the duration (...). Two months in which the Miller trial was pushed off the Examiner’s front page only by the Academy Award nominations and Stan Laurel’s death. And finally (...) the case went to the jury.

Die Klimax zeigt Lucille vor Gericht, als das Urteil verkündet wird: „guilty of murder in the first degree“¹⁰⁷⁴. Unmittelbar im Anschluss folgt eine dramatische Situation im Gerichtssaal, als diejenigen Menschen die Fassung verlieren, die Lucille während der ganzen Zeit des Prozesses treu geblieben sind: Ihre

¹⁰⁶⁹ Ebd., 14.

¹⁰⁷⁰ Vgl. ebd., 15.

¹⁰⁷¹ Ebd., 16.

¹⁰⁷² Ebd., 23.

¹⁰⁷³ Ebd., 23/24.

¹⁰⁷⁴ Ebd., 25.

vierzehnjährige Tochter Debbie schreit auf, und ihr Kindermädchen bricht schreiend zusammen. Lediglich Lucilles Vater nimmt in ruhiger Weise Anteil „and blew her a kiss off his fingertips“¹⁰⁷⁵.

Die Spannung fällt ab, denn das nächste, was beschrieben wird, ist Lucilles Aufenthalt im Gefängnis für Frauen, wo sie voraussichtlich für zehn Jahre bleiben muss. Die Realität wird nun, am Schluss, dem Gerichtsurteil angepasst: Das ehemalige Haus der Millers steht zum Verkauf, und die Presse ist nicht mehr interessiert an dem Fall („In the district attorney’s offices they are prosecuting other murders now, and do not see why the Miller trial attracted so much attention.“¹⁰⁷⁶).

¹⁰⁷⁵ Ebd.

¹⁰⁷⁶ Ebd., 27.

5 Schlussfolgerungen

Nach der vorangegangenen Analyse von Didions Essays aus ihren Sammlungen *Slouching Towards Bethlehem* und *The White Album* wird deutlich, dass sie Essays in der Tradition der *personal essays* verfasst hat, die auf Bacon und Montaigne zurückgehen. In der erweiterten Betrachtung von Form und Inhalt zeigt sich, dass die Essays von Didion über die klassische Essaymuster hinausgehen. Hierzu gehören Charakteristika der Kurzgeschichte, die besonders hervortreten, sprachliche Auffälligkeiten, die Didions Experimentierfreudigkeit mit dem Medium Sprache offenbaren, sowie die inhaltliche Integration postmoderner Problematiken und Topoi in essayistische Themen. In gewisser Weise entspricht die Autorin durch die Einarbeitung dieser Merkmale dem Zeitgeist, der nach neuen Inhalten und Schreibformen verlangt. Hierdurch begegnet sie als Journalistin den akzelerierten zeitgenössischen Lebensumständen und übt zugleich Kritik an denselben. Richard Ruland hat das postmoderne Bestreben wie folgt zusammengefasst:

When centuries and millenia end, the imaginative arts are apt to take on a special significance. Time as well as space is a new frontier, another 'Newfounde land.' And it too demands its discovering fictions, fictions adequate to explore the strange, ever more plural world to come.¹⁰⁷⁷

Als charakteristisch für Didions Essays lassen sich insbesondere folgende Kennzeichen herausarbeiten:

1. Die Essays von Joan Didion folgen den traditionellen strukturgebenden Prinzipien, die eine Einleitung, einen Haupt- und einen Schlussteil aufweisen. Angelehnt an die essayistischen Strukturmerkmale, die Howard C. Brashers in seiner Veröffentlichung *The Structure of Essays: Expository, Persuasive, Informal* nennt, konnte anhand der vorgestellten Essays gezeigt werden, dass die genannten Kennzeichen diesen Werken zugrunde liegen. Als überwiegend erklärend/beschreibend (*expository*) können die Essays „Goodbye to All That“

¹⁰⁷⁷ Ruland/Bradbury, 429.

und „Some Dreamers of the Golden Dream“ klassifiziert werden. Die Einleitung des erstgenannten ist dadurch gekennzeichnet, dass die Erzählerin die Leserschaft in ihre Gedankenwelt im Nachsinnen über ihren Lebensabschnitt in New York einbezieht. Der Hauptteil setzt sich aus chronologisch geordneten Rückblicken zusammen, die sich an den Wahrheitsgehalt der zuvor genannten These, dass New York als Metropole nur eine Stadt für junge Leute sei, annähern. Im Schlussteil wird der Essay durch die Bekräftigung der These abgerundet. Nach demselben Schema ist „Some Dreamers of the Golden Dream“ aufgebaut, der durch die Beschreibung des San Bernardino Valley im einleitenden Abschnitt sowohl die Stimmung als auch den zeitlichen Rahmen für die beschriebenen Geschehnisse im Hauptteil vorgibt. Dieser ist hier weniger chronologisch als thematisch geordnet. Die anfängliche Behauptung, dass in dem Landstrich Vergangenes sofort in Vergessenheit gerate und daher der Zukunft stets naiv optimistisch entgegen gesehen werde, findet Bestätigung in den den Essay beschließenden Gedanken.

An den strukturellen Vorgaben eines kritischen (*persuasive*) Essay orientiert sich „On Morality“. Dieser Abhandlung liegt eine induktive Argumentationsstruktur zugrunde, anhand derer dem Leser im Rahmen eines *personal essay* eine Definition des abstrakten Begriffs der Moral vermittelt werden soll. Auch in diesem Essay besteht der rhetorische Trick in einer Beschreibung des Ortes, die im Folgenden mit menschlichem Denken und Handeln in Beziehung gesetzt wird. Nach der Wiedergabe konkreter Situationen wird im Schlussteil auf abstraktem Niveau sowohl eine Definition des Begriffes gegeben als auch Kritik am postmodernen Verständnis desselben dargebracht.

Auf den Essay „On the Road“ können in erster Linie die *informal norms* nach Brashers angewendet werden. Die Frage, in welche Richtung sich die amerikanische Gesellschaft bewegt, durchzieht als Leitgedanke den gesamten Essay und wird beantwortet, indem sich die Erzählerin am Ende von den inhaltsleeren Gedankenmustern der Masse distanziert.

Nicht eindeutig in die durch Brashers vorgegebene Differenzierung der Essays lässt sich „Good Citizens“ einordnen, der zum einen durch die Kontrastierung der Meinungsbildung in den sechziger Jahren im Vergleich zur Zeit davor auffällt, zum anderen durch seinen vorwiegend ironischen Charakter. Nach Berger gehört er somit zu der separat zu betrachtenden Gruppe der ironischen Essays, die weniger durch strukturelle als durch sprachlich/stilistische Besonderheiten auffallen.

Als ein weiteres strukturgebendes Prinzip der traditionellen *personal essays* kann die inhaltliche Darlegung der Gedanken in Form von Assoziationen angesehen werden. So reiht auch Didion in ihren Essays Rückblicke und konkrete Ereignisse aneinander und wird dem Spaziergangsmotiv gerecht, bei dem einem geistigen Spaziergang vergleichbar an verschiedenen Stellen der Erinnerung verweilt und über diese nachgedacht wird. Die Abschweifungen hin zu prägenden Situationen und Umständen können als Paradigmen zur exemplarischen Veranschaulichung und hiermit einhergehenden Erläuterung des jeweiligen geistigen Zustandes der Erzählerfigur angesehen werden. Seien es Einzelheiten über die finanzielle Lage und die Wohnungseinrichtung der Erzählerin, Beobachtungen der Natur, Verhaltensweisen anderer Menschen oder die Möblierung von Fernsehstudios, die die Autorin in ihren Essays offenbart, stets spiegeln die Schilderungen punktuell einen bestimmten Zeitabschnitt wider, so dass der Leserschaft die allgemeine Stimmung in der Gesellschaft sowie die persönlichen Gefühlswelten einzelner (und vorwiegend die der Erzählerin) zugänglich gemacht werden. Diese Assoziationsabschnitte können auf unterschiedliche Weise arrangiert sein. So findet sich in „Goodbye to All That“ eine chronologische Anordnung, die das jeweilige Befinden der Erzählerin in der Großstadt New York wiedergibt. Beginnend mit den ersten Eindrücken am Flughafen bei ihrer Ankunft und den ersten Tagen im Hotelzimmer führt die Zeitenfolge zu einer Mitteilung über ihre finanziellen Verhältnisse und beruflichen Aktivitäten. Die Jugendzeit der Erzählerin endet schließlich mit einer inneren Krise, aus der sie durch Heirat und Umzug

befreit wird. Spätere Besuche in New York zeigen, dass die Zeit vorangeschritten ist und Veränderungen im persönlichen Reifegrad der Erzählerin stattgefunden haben. Die Anspielung auf das Buch *1066 and All That* verdeutlicht das Bedürfnis nach einer chronologisch korrekten, wenn auch subjektiv gefärbten Darstellung eines bestimmten Zeitabschnitts. Eine andere Anordnung wählte Didion in „Some Dreamers of the Golden Dream“, in der die Geschehnisse thematisch rekonstruiert werden. Ausgehend von den Umständen des Unfalls und der Beerdigung des Ehemannes wird die Festnahme Lucilles geschildert, bevor auf ihr Leben bis zu diesem Zeitpunkt, ihren Seitensprung und die Beweggründe der Rechtsprechung, die zu ihrer Verurteilung geführt haben, eingegangen wird.

Häufig scheinen die Assoziationen eines *personal essays* autobiographischer Natur zu sein, wodurch die Gattung eine Annäherung an das autobiographische Genre erfährt. So lassen sich einige der Essays in der Weise betrachten, dass sie einerseits eigene Lebenserfahrungen der Autorin thematisieren, andererseits durch eine kreierte Erzählerfigur die Gesellschaft als Ganzes reflektieren. Diese Qualität hat W. Martin Lüdke in Übereinstimmung mit den vorliegenden Ergebnissen veranlasst, wie folgt auf Didions Schilderungen persönlicher Erfahrungen in Bezug auf gesellschaftliche Phänomene hinzuweisen:

Was sie schreibt, scheint autobiographisch, doch beschreibt sie – durch ihre Erfahrungen hindurch – die amerikanische Wirklichkeit, ein Stück Bewußtsein des gegenwärtigen Amerika auf dem Hintergrund (ihrer und damit) der amerikanischen Geschichte.¹⁰⁷⁸

In gleicher Weise, wie „Goodbye to All That“ die vergangene Jugendzeit und den damit verbundenen Reifungsprozess thematisiert, lassen sich vielen ihrer Essays Episoden aus ihrem Leben zuordnen. In „On the Road“¹⁰⁷⁹ beschreibt

¹⁰⁷⁸ W. Martin Lüdke, „Den Glauben verloren: Joan Didions Essays und Reportagen“, *Die Zeit* (02.09.1983): 40.

¹⁰⁷⁹ Didion, „On the Road“, 173-179.

sie eine Werbetour durch die USA, und in „After Henry“¹⁰⁸⁰ zeigt sie den Weg zur erfolgreichen Schriftstellerin auf. Während Didion in „Letter from Paradise, 21°19’N., 157°52’W.“¹⁰⁸¹ ein prägendes Erlebnis ihrer frühen Kindheit, den Angriff der Japaner auf Pearl Harbor, verarbeitet, beschäftigen sich einige Essays aus dem Band *The White Album* mit ihrer Studienzeit in Berkeley, und der Essay „In Bed“¹⁰⁸² handelt von Migräne, eine Erkrankung, die das Leben der Autorin sehr beeinflusst. Obwohl sich die Darlegungen am realen Leben orientieren, erfordert der narrative Effekt Abweichungen von der Wirklichkeit. Deshalb ist die Erzählerfigur stets unabhängig von der Autorin zu betrachten, da sie eine von dieser geschaffene Person darstellt, wie Didion in Interviews bekräftigt hat. Im Essay „Goodbye to All That“ und der gleichnamigen Biographie von Robert Graves kommt schon allein aufgrund der Assoziationen, die der Titel weckt, dem Thema Abschied eine besondere Bedeutung zu, die im Verlauf der beiden Werke ausführlich behandelt wird. Interessant ist an dieser Stelle, dass in keinem der Fälle die Trennung eine endgültige sein kann, da zu den beiden titelverwandten Büchern die Fortführungen *And Now All This* und *But It Still Goes On* erschienen sind. Vergleichbar kann Didions zweite Essaysammlung *The White Album* in mancher Hinsicht als Weiterführung der Gedanken in „Goodbye to All That“ und der gesamten ersten Sammlung *Slouching Towards Bethlehem* betrachtet werden.

2. Einem Essayisten in der Tradition des *personal essay* ist daran gelegen, seine Abhandlungen als Wiedergabe eines Denkprozesses bzw. als sprachliche Experimente um einen bestimmten Gegenstand herum erscheinen zu lassen. Zugleich zählt die Experimentierfreudigkeit auch zu den charakteristischen Merkmalen postmodernistischer Literatur, die neben anderen der Literaturtheoretiker Hassan in seinen Überlegungen festgelegt hat. Das fragmen-

¹⁰⁸⁰ Didion, „After Henry“, *After Henry*, 15-22.

¹⁰⁸¹ Didion, „Letter from Paradise, 21°19’N., 157°52’W.“, *Slouching Towards Bethlehem*, 187-204.

¹⁰⁸² Didion, „In Bed“, *The White Album*, 168-172.

tarische Schreiben in Form von Leerstellen zur Illustration unzusammenhängender Gedanken bestimmt allerdings nicht den Gesamteindruck der Essays von Joan Didion, in denen der Inhalt nicht wie in vielen anderen Werken bis zur Bedeutungslosigkeit verstummt. Stattdessen sorgt der Inhalt neben einheitlichen Stimmungsmustern und anderen Stilmitteln für eine kohärente Werkeinheit. Nicht fragmentarisches Schreiben als Zeichen von Auseinanderbrechen und Zerfall, sondern mosaikhaftes Komponieren mit der Betonung auf der Zusammengehörigkeit der einzelnen durch Leerstellen voneinander getrennten Abschnitte und Phrasen liegt den behandelten Essays zugrunde. Die Autorin verwendet sowohl Leerzeilen als auch Parenthesen, um den Textfluss zu unterbrechen; die strukturgebende Funktion zur Ein- und Abgrenzung differenter inhaltlicher Betrachtungen stellt aber nur einen Zweck der Unterbrechungen dar. Eine andere Funktion ist in der Kommunikationsmöglichkeit der Autorin mit der Leserperson zu finden. Letztere kann mit dem Werk interagieren und sich aktiv mit den geäußerten Gedanken auseinandersetzen. Die Verlangsamung des Tempos durch Klammern, Gedankenstriche oder sonstige auffällige Satzzeichen kann den Leser zum Nachsinnen über gemachte Erfahrungen und zur eigenen Meinungsbildung anregen, bevor er die Lektüre und Auseinandersetzung mit Aspekten des persönlichen und gleichzeitig allgemeingültigen Interesses fortsetzt.

Ein weiteres, der Kommunikation und damit dem Essaygenre zugewandtes und zugleich für den Postmodernismus typisches Stilmittel besteht in dem Vorzug von parataktischen gegenüber hypotaktischen Konstruktionen. Didions Werke zeichnen sich insbesondere durch ein überdurchschnittlich häufiges Auftreten von aneinander gereihten Parallelkonstruktionen aus. Alle analysierten Essays zeigen einen extensiven Gebrauch paralleler Syntaxen, die darüber hinaus den rekurrenten Einsatz der Stilmittel Anapher, Anadiplose und Antithese beinhalten, durch die die Parallelität unterstrichen wird. Vor allem in „On Morality“ werden wiederholt paradigmatische Variablen dahingehend ersetzt, dass eine inhaltliche Klimax entsteht, wodurch der Leser graduell an ein Resultat oder eine überraschende Erkenntnis herangeführt

wird. Zusätzlich eignet sich das Stilmittel, um gemäß seinem Gesprächscharakter onomatopoetisch in Staccatoform Atemlosigkeit und Aufgebrachtheit zu imitieren. Wiederkehrende syntaktische Strukturen können außerdem Kohärenz erzeugen, indem sie wie in „Goodbye to All That“ einzelne Absätze beschließen und diese hierdurch in eine Beziehung zueinander setzen oder wie in „On the Road“ als wiederkehrende Frage den Essay durchziehen. Mit den zahlreichen Funktionen, mit denen die Autorin die parataktischen Konstruktionen in ihren Essays versehen hat, reagiert sie auf die von ihr kritisierte Unfähigkeit postmoderner Menschen, komplexe Gedankengänge fassen zu können.

Der kommunikativen Komponente verwandt ist ein prozesshafter Schreibstil, der nicht nur durch parallele Satzkonstruktionen erzeugt wird, sondern auch durch andere variierte und verfremdete Schreibformen, mit denen Didion experimentiert und die sie als Stilmittel einsetzt. Durch Periphrasen und Synonyme werden in den vorangehenden Betrachtungen Aussagen präzisiert, so dass der Anschein einer prozesshaften gedanklichen Annäherung der Erzählerin an einen Sachverhalt erweckt wird. Hierdurch wird ebenfalls verhindert, dass es zu einem Missverständnis über die inhaltliche Intention der Autorin kommen kann, da sie offenbar von mehreren Ausdrucksweisen die adäquateste gefunden hat und diese hiermit einhergehend hervorhebt. Auch die Alliteration, eine Form der Verfremdung durch Rekurrenz, dient der Betonung einer Äußerung. Hier steht nicht mehr die Wiedergabe des Gedankengangs der Autorin oder Erzählerin im Vordergrund, sondern der Denkprozess des Lesers, der durch die verfremdete Erscheinung aufmerksam gemacht und zum erneuten Durchdenken der Äußerungen angeregt wird.

3. Unerwartet und hervorstechend scheint das Auftreten der Merkmale einer Kurzgeschichte in den behandelten Essays. Als Baugerüst hinter den Erzählsträngen verbirgt sich eine Spannungskurve, deren Existenz in dem Kapitel über den Essay „On the Road“ bereits angedeutet und am Beispiel von „Goodbye to All That“ und „Some Dreamers of the Golden Dream“

ausführlicher betrachtet wird. Über eine allmähliche Hinführung zum Konflikt gelangt der Leser zur Klimax und der sich anschließenden Lösung. In den beiden erstgenannten Essays führen innere Spannungen der Erzählerin zu einem Höhepunkt, auf dem sie orientierungslos erscheint. Sie erkennt allerdings ihre missliche Lage und kann durch einen räumlichen und psychischen Abstand von der kritischen Umgebung zur Ruhe kommen. Anders verhält es sich in dem dritten hieraufhin untersuchten Essay, bei dem die Erzählerfigur in den Hintergrund tritt und aus scheinbar objektiver Sicht das Schicksal einer anderen Person schildert. Hier entwickelt sich die Spannung anhand der (fiktiven) Fakten, die den Mordprozess der Lucille Miller begleiten und in ihrer Verurteilung wegen Mordes an ihrem Ehemann gipfeln. Gelöst wird die Spannung durch die geordneten Geschehnisse nach der Gerichtsverhandlung, als beschrieben wird, unter welchen Umständen Lucille, ihre Kinder und Bekannten weiterleben.

Zu den Merkmalen einer Kurzgeschichte gehört neben der narrativen Spannungskurve auch die Einheitlichkeit der erzeugten Stimmung. In der vorliegenden Arbeit sind zwei Essays hieraufhin untersucht worden. Dominierend ist in „Goodbye to All That“ das überwältigende, traumhafte Flair der Metropole New York und in „Some Dreamers of the Golden Dream“ die Beschreibung der natürlichen Beschaffenheit und klimatischen Bedingungen des San Bernardino Valley. Die Atmosphäre der Großstadt wird in den Begriffen „Xanadu“ und „Fair“ kenntlich gemacht, die als Anspielungen auf literarische Werke von Samuel T. Coleridge und William Thackeray zu verstehen sind. Vor dem Hintergrund dieser Kenntnis wecken sie Assoziationen eines Traumes, des Märchenhaften, Romantischen, Harmonischen sowie der Sorglosigkeit und Unbeholfenheit, aber auch naiver Manipulierbarkeit. Die Erzählerin durchlebt in „Goodbye to All That“ den Großteil ihres Aufenthaltes in New York wie in Trance, aus der sie sich am Ende befreit und sich in die nicht nur traumhafte Realität des Erwachsenendaseins einfindet. Eine Gegenüberstellung des Essays mit „My Lost City“ von F. Scott Fitzgerald hat gezeigt, dass letztere in ähnlicher Weise das unbeschwerte

Leben in der Weltmetropole New York thematisiert, von dem sich in beiden Werken abschließend die Erzählerfiguren distanzieren. Sowohl die Beispiele zur Konkretisierung des Großstadtflairs als auch die zur Veranschaulichung der Gemütszustände der Erzählerpersonen sind von Didion in Übereinstimmung mit dem früheren Werk gewählt worden. Zwar hat Fitzgerald die Zeit zwischen den Weltkriegen behandelt, während bei Didion die sechziger Jahre im Mittelpunkt stehen; dennoch erscheint Didions Echo auf den Boom der zwanziger Jahre und der sich anschließenden Depression als adäquates Mittel, um die Umstände des postmodernen Lebens in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu illustrieren. In „Some Dreamers of the Golden Dream“ wird die dominierende Stimmung durch die Wiedergabe der extremen klimatischen Verhältnisse im San Bernardino Valley erzeugt. Als wüstenartig heiß, heimgesucht durch den Santa Ana-Wind und somit als sonderbar und unnatürlich sowie als Brutstätte für Schlangen und Alpträume wird der Landstrich dargestellt. Der Leser kann sich ausmalen, dass durch ein derartig extremes Klima das Denken und Handeln der dort ansässigen Menschen beeinflusst wird. Leonard spielt wohl auf diesen Essaytitel an, als er Didion als „dreamer of bad dreams“¹⁰⁸³ bezeichnet. Diese Charakterisierung ist jedoch unzureichend, da Didion mit dem Death Valley eine vergleichbare Gegend und eine ebenso unheilvolle Stimmung in „On Morality“ darstellt, aber Auswege für das menschliche Handeln aus derselben aufzeigt.

Darüber hinaus ist das Merkmal der einzigen Hauptperson („a single chief character“)¹⁰⁸⁴ in einer Kurzgeschichte in „Some Dreamers of the Golden Dream“ zu entdecken, da dem Leser die Lebenszusammenhänge der Lucille Miller als alleinige Hauptfigur mitgeteilt und ein Schicksalsbruch in ihrem Leben näher betrachtet wird. Der Tod ihres Mannes Gordon im brennenden Auto hat ihr Leben drastisch verändert, da sie die folgenden Jahre ohne ihre Kinder und das Neugeborene im Gefängnis verbringen muss. Gleichzeitig

¹⁰⁸³ Leonard, 151.

¹⁰⁸⁴ Siehe Kapitel 4.2.2.

werden ihre unechten Freunde entlarvt, die sich aufgrund des öffentlichen Interesses an dem Fall von ihr abwenden. Hier ist vor allem ihr ehemaliger Liebhaber Arthwell Hayton zu nennen, der sogar eine Pressekonferenz einberuft, um sich selbst vor eventuellen Anschuldigungen und einer Zerstörung seines Rufes als Rechtsanwalt zu bewahren.

4. Wie schon Bacon und Montaigne behandelt Joan Didion Themen in ihren Essays, die von allgemeinem Interesse sind. Durch eine Vermischung objektiver und subjektiver Erkenntnisse zeichnen sich die Essays durch eine intellektuelle Subjektivität aus und beeindrucken besonders durch die Belesenheit der Autorin, die aus ihren zahlreichen Anspielungen hervorgeht. Als Journalistin nutzte sie die Essays, um den Wertewandel in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts kritisch zu hinterfragen. In den ausführlich betrachteten Essays geht es um die Beeinflussung des menschlichen Verhaltens durch äußere Umstände. Die Unübersichtlichkeit und Komplexität in allen Bereichen des postmodernen Lebens hat bei vielen Menschen zu Unsicherheit, oberflächlichem Wissen und einer hiermit einhergehenden Resignation vor der Kompliziertheit zahlreicher Vorgänge und Äußerungen geführt. Hierdurch ist die Grundlage für eine leichte Manipulierbarkeit durch die Medien gelegt. In Didions Essays besteht eine kausale Beziehung zwischen den allgegenwärtigen Medien und den sich auffallend verändernden Wertvorstellungen in den USA des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts. Mit ihren Veröffentlichungen nutzt Didion ebenfalls die Medien, um die Leserschaft auf derartige Missstände aufmerksam zu machen und um Wege aus ihnen heraus aufzuzeigen.

„Mehr Schein als Sein“ lautet die Devise, die Didion in vielen ihrer Essays kritisiert. Besonders deutlich tritt der postmoderne Topos der omnipräsenten Medien in dem Essay „On the Road“ hervor. Nach und nach wird die Erzählerin auf ihrer Werbetour durch die USA von der nicht fundierten Meinungsbildung und dem einseitigen Interesse für Äußeres im Mediengeschäft vereinnahmt. Besonders fällt diese Attitüde im Bereich der

Medien auf, da öffentlich Ansichten vertreten werden und sich unterschwellig manipulierend auf zahllose Haushalte auswirken. Inauthentisches Verhalten ist vielerorts die Folge. Durch die in dem Essay rekurrente Phrase „Where are we heading“ wird das zuvor Genannte hinterfragt. Nachdem die Erzählerin sich trotz einer anfänglichen Skepsis unbewusst, aber vollständig an die Geschäftswelt angepasst hat, distanziert sie sich am Ende ihrer Werbetour willentlich von dem kurz zuvor adaptierten Lebensschema und sucht Abstand, der sowohl räumlich als auch psychisch und die Lebenseinstellung betreffend gemeint ist.

Substanzlos und sinnentleert erscheinen auch die politischen Diskussionen, die in dem Essay „Good Citizens“ erwähnt werden. Ebenfalls getrieben vom Medienrummel dominieren plakative Floskeln politisch motivierte Treffen. Hierzu gehört ebenso eine Debatte über Rassismus wie auch ein Kongress der *Jaycees*. Was einst abwechslungsreich und inhaltsvoll war, verkommt mehr und mehr zu langweiligen und überflüssigen Unterhaltungen. Das Maximum an Lächerlichkeit stellt die Szene dar, in der ein Kameramann Nancy Reagan bei einer scheinbar alltäglichen Situation, dem Pflücken von Blüten im Garten, filmen und dieses zuvor üben möchte.

In „Some Dreamers of the Golden Dream“ behandelt die Autorin ebenfalls die Beeinflussung der Menschen durch die Medien. Die Ermittlungen im Mordfall der Lucille Miller werden tagtäglich über einen Zeitraum von zwei Monaten auf den Titelseiten der Presse verfolgt, was die Rechtsvertreter dazu veranlasst, einen möglichst pointierten Fall zu kreieren. Der Seitensprung bietet sich als sensationeller Blickfang an, dessen Ernsthaftigkeit vom betroffenen Liebhaber, ein Rechtsanwalt, wiederum auf einer eigens hierfür einberufenen Pressekonferenz negiert wird. Hierdurch gelingt es ihm, Schaden von seiner Reputation abzuwenden. Das menschliche Streben nach Anerkennung ist ein Hauptgrund für die Verhaltensweisen vieler Menschen, die Didion als unmoralisch ansieht.

Neben den Medien nennt die Autorin in ihren Essays andere Faktoren, die zu verantwortungslosem Verhalten beitragen. Hierzu gehört das allgemeine Lebensumfeld der Menschen: das Klima, die Natur und die Mitbewohner. Eindrücklich beschreibt die Erzählerin in „On Morality“, wie die Psyche durch äußere Stimmungen, die durch klimatische Begebenheiten und das Verhalten anderer Menschen hervorgerufen werden, bei andauernder Exposition beeinflusst und sogar Sinnestäuschungen ausgelöst werden können. Bewusst kann die Erzählerin sich allerdings über diese hinwegsetzen und aus einem geistigen Abstand heraus abstrakt über ihr eigenes Verhalten und jenes von anderen Menschen nachsinnen und Unterschiede im Verständnis des Moralbegriffes feststellen. Während die genannten Massenmörder einem Trend unterliegen, der in der Postmoderne verstärkt auftritt, der sich durch einen oberflächlichen und inflationären Gebrauch des Begriffs Moral definiert und durch den somit unreflektiert nahezu alle Handlungsmuster gerechtfertigt werden können, nimmt die Erzählerin für sich eine Verwendung des Begriffs in Anspruch, der über Generationen in der ursprünglichen Bedeutung überliefert worden ist. Hier geht es um das zeitlose wahrhaft Gute, an das die Autorin ihre Forderung nach einem verantwortlichen Umgang mit persönlichen Wertvorstellungen knüpft. Der Essay „Good Citizens“ knüpft an diese Thematik an, in dem die Autorin ironisch darlegt, wie sie gute Bürger im postmodernen Verständnis einschätzt: indifferent gegenüber politischen Diskussionen und niveaulos im Umgang miteinander.

In der Regel beschließt Didion ihre Essays nicht auf einer pessimistischen Note, sondern zeigt eine Möglichkeit auf, unerwünschten postmodernen Strömungen zu entkommen. Ein möglicher Zufluchtsort kann das Zuhause sein, das sich weniger an einer bestimmten Umgebung als an den anwesenden Personen festmacht. Eng verbunden mit dem Gefühl des Zuhause-seins ist das Siedlervermächtnis, das in der Überlieferung von Traditionen und Werten sowie einer auf existentiellen Dingen basierenden Prioritätensetzung besteht. Für viele Siedler, die mit Enttäuschung erkennen mussten, dass die Pazifikküste das Ende ihrer Bewegung westwärts bedeutete, blieb das geistige

Erbe verschlossen, das für die Erzählerinnen in Didions Abhandlungen ein Eldorado repräsentiert. Joan Didion ist nicht nur in der literarischen Tradition des *personal essay* verwurzelt, sondern ebenso in ihrer eigenen Familiengeschichte über mehrere Generationen, die unmittelbar mit dem *frontier*-Vermächtnis der gesamten Nation verknüpft ist. Zwar sind die Möglichkeiten des physischen Umsiedelns in unberührte Landstriche begrenzt, dennoch gibt es auf psychischer Ebene die Gelegenheit, sich von dem Nachhall der Desillusionierung der enttäuschten Siedler, aber auch von dem hiermit in Zusammenhang stehenden typisch postmodernen Drang, zu neuen *frontiers* in Wissens- und Forschungsgebieten vorzudringen, die zu unübersichtlicher Komplexität geführt haben, zu entfernen. Das Zuhause erscheint als eine erfrischende Oase inmitten einer Wüste ohne Moral und Gedankentiefe. Die Autorin kritisiert die Lebenseinstellung der Mehrheit der postmodernen amerikanischen Bevölkerung, die sich wie in „Some Dreamers of the Golden Dream“ ausschließlich auf die Gegenwart bezieht („The future always looks good in the golden land, because no one remembers the past.“¹⁰⁸⁵) oder wie in „Good Citizens“ durch Adaptationsschwierigkeiten an dieselbe gekennzeichnet ist („It was supposed to have been their time. It was not.“¹⁰⁸⁶). Didion vermag keine positiven Prognosen für deren Zukunft zu stellen, dennoch resigniert sie nicht inmitten der apokalyptischen Prophezeiungen und negativen Strömungen, die sie in der zeitgenössischen Gesellschaft beobachtet. Stattdessen zeigt sie einen Ausweg aus der Resignation vor der ständig komplexer werdenden Umwelt auf.

Dass Joan Didion sich nicht dem postmodernen Zeitgeist in Form von Oberflächlichkeit und Inhaltsleere beugt, zeigen die zahlreichen Anspielungen in ihren Abhandlungen, die den Essays inhaltliche Tiefe verleihen. Die Autorin setzt einen Leser voraus, der sowohl intellektuell gebildet ist als auch über eine umfassende Kenntnis zeitgenössischer populärer Veröffentlichungen verfügt. Da sich häufig die Wiedergabe von emotionalen Eindrücken und

¹⁰⁸⁵ Didion, „Some Dreamers of the Golden Dream“, 4.

¹⁰⁸⁶ Didion, „Good Citizens“, 95.

umfangreichen Kritikpunkten als schwierig erweist, greift Joan Didion wiederholt auf bekannte Werke der Weltliteratur zurück, in denen vergleichbare Stimmungen und Gefühlswelten geschildert werden. Zum einen beinhalten mehrere Essaytitel, wie z. B. „On the Road“, „The White Album“, „Goodbye to All That“ und „Slouching Towards Bethlehem“, Referenzen auf bekannte Veröffentlichungen, zum anderen befinden sich unzählige Anspielungen innerhalb ihrer Essays. Die gedankliche Fülle zur Beschreibung der Metropole New York in „Goodbye to All That“, die beispielsweise in den Begriffen „Xanadu“ und „Fair“ enthalten ist, eröffnet sich dem Leser nur, wenn er die literarischen Werke von Coleridge und Thackeray kennt. Auch die scheinbar beiläufige Nennung anderer Bücher wie z. B. *Seduction and Betrayal* und *To the Finland Station* in „On the Road“ verfolgt den Zweck der inhaltlichen Bezugnahme auf diese zur Untermauerung wichtiger Kernaussagen. Hierzu muss der Leser mit den Inhalten der erwähnten Bücher vertraut sein, um sie mit den Aussagen des entsprechenden Essays verknüpfen zu können, welches in diesen Fällen unter dem Gesichtspunkt der Authentizität erfolgt. Es bedarf einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den genannten Büchern, um deren Wahrheitsgehalt und fiktive Qualität einstufen zu können.

Demgegenüber stehen Anspielungen auf zeitgenössische Werbeartikel und Musikgruppen, die für die Autorin ein Abbild der unerfreulichen Strömungen in der postmodernen Gesellschaft darstellen. In dem Essay „On the Road“ wird die Substitution der aufmerksamen Beschäftigung mit herkömmlichen Printmedien durch das (beiläufige) Hören von musikalischen Parolen thematisiert und anhand des Hinweises auf die Popularität der Musikgruppe „Steely Dan“ veranschaulicht. Wer die Verse der zugehörigen Lieder sowie die der Popgruppe „Fleetwood Mac“ und des Liedes „Baby the Rain Must Fall“, das in „On Morality“ erwähnt wird, kennt, dem erschließt sich die volle inhaltliche Tiefe der Essays. Trotz des zur trivialen Kultur gehörenden Musikguts eröffnet sich dem Leser in Didions Abhandlungen die intellektuelle

Intention hinter den Anspielungen und er wird nicht zum Rezensenten trivialer Kompositionen gemacht.

Des weiteren hat die Autorin syntaktisch und lexikalisch außersprachliche Phänomene imitiert, um auf sie anzuspieren und die inhaltlichen Aussagen nicht nur hervorzuheben, sondern umfassend zu veranschaulichen. Dem naturwissenschaftlich denkenden Leser fallen Parallelen zu der Funktion eines physikalischen Pendels auf, das die durch äußere Einflüsse manipulierte schwankende Meinungsbildung der Erzählerin illustriert. Einem anderen Abschnitt liegt das Wissen über einen elektrischen Kurzschluss zugrunde, durch dessen Widerspiegelung im Arrangement der Wörter das geistige Chaos der Erzählerin im Mediendschungel veranschaulicht werden soll. Chemisches Wissen des Lesers ist ebenfalls unentbehrlich für ein tiefgehendes Verständnis eines Textabschnitts in „On the Road“, da die Autorin auf die Anwendungsbereiche und Wirkungen der zu den Amphetaminen zählenden Droge „Speed“ aufmerksam macht.

Didion hat es geschafft, verschiedene Erzählformen in einem Werk nebeneinander gleichermaßen dominant bestehen zu lassen und Grenzen einzuhalten. Als würde man durch verschiedene Filter schauen, erscheinen ihre Abhandlungen mit den unterschiedlichen Schwerpunkten. Die Erzählerinnen in Didions Essays resignieren nicht vor den Unwegbarkeiten gegenwärtiger Lebensumstände, sondern zeigen dem Leser Möglichkeiten auf, mit postmodernen Einflüssen umzugehen. Die Untersuchungen dieser Arbeit fortführend wäre sicherlich eine detaillierte Analyse der späteren Essays von Joan Didion interessant, deren politischer Schwerpunkt bei den meisten vorhandenen Betrachtungen im Vordergrund steht. In einer Stellungnahme zu Didions Veröffentlichung „Where I Was From“ (2003) beschreibt Katie Roiphe die Autorin als „journalist who invented impersonal personality“¹⁰⁸⁷ und charakterisiert den Inhalt der Didionschen Essays mit den

¹⁰⁸⁷ Katie Roiphe, „Joan Didion: The journalist who invented impersonal personality“. Washingtonpost.Newsweek Interactive Co. LLC, 04.09.2003. <http://slate.msn.com/id/2087929/>.

Worten: „If there is a great deal of personality in her essays, there is very little that is personal.“¹⁰⁸⁸ Aufgrund der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit bietet sich weiterführend ebenfalls eine erneute Untersuchung der Romane von Joan Didion an. Hier gilt es zu klären, ob sie nicht auch einen tiefergehenden Gehalt besitzen, als der den Joseph Epstein annimmt, wenn er Joan Didion ironischerweise als „Sunshine Girl“¹⁰⁸⁹ bezeichnet, weil in ihren Werken die Sonne niemals scheine.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁸ Ebd.

¹⁰⁸⁹ Joseph Epstein, *Plausible Prejudices: Essays on American Writing* (New York: Norton, 1985), 239.

¹⁰⁹⁰ Ebd.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Blume, Judy. *It's Not the End of the World*. New York: Bradbury, 1986.

Coleridge, Samuel T. „Kubla Khan, Or, A Vision in a Dream. A Fragment“. *The Norton Anthology of English Literature: The Major Authors*. 5. Aufl. Hg. M. H. Abrams. New York: Norton, 1987. 1555f.

Didion, Joan. *A Book of Common Prayer*. New York: Simon & Schuster, 1977.

Didion, Joan. „After Henry“. *After Henry*. New York: Simon & Schuster, 1992. 15-22.

Didion, Joan. *After Henry*. New York: Simon & Schuster, 1992.

Didion, Joan. „A Trip to Xanadu“. *The Saturday Evening Post* (21.09.1968): 16.

Didion, Joan. „Goodbye to All That“. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Simon & Schuster, 1968. 225-238.

Didion, Joan „Good Citizens“. *The White Album*. Erstausgabe: 1979. Nachdr. New York: Noonday, 1991. 86-95.

Didion, Joan „In Bed“. *The White Album*. Erstausgabe: 1979. Nachdr. New York: Noonday, 1991. 168-172.

Didion, Joan. „Letter from Paradise, 21°19'N., 157°52'W.“. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Simon & Schuster, 1968. 164-168. 187-204.

Didion, Joan. „Making Up Stories“. *The Writer's Craft: Hopwood Lectures, 1965-81*. Hg. Robert A. Martin. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982. 231-244.

Didion, Joan. „On Going Home“. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Simon & Schuster, 1968. 164-168.

Didion, Joan. „On Morality“. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Simon & Schuster, 1968. 157-163.

Didion, Joan. „On the Road“. *The White Album*. Erstausgabe: 1979. Nachdr. New York: Noonday, 1991. 173-179.

Didion, Joan. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Simon & Schuster, 1968.

Didion, Joan. „Some Dreamers of the Golden Dream“. *Slouching Towards Bethlehem*. New York: Simon & Schuster, 1968. 3-28.

Didion, Joan. *Telling Stories*. Berkeley, Kalifornien: Friends of the Bancroft Library, 1978.

Didion, Joan. „Thinking About Western Thinking“. *Esquire* (Febr. 1976): 10; 14.

Didion, Joan. „Why I write“. *Joan Didion: Essays & Conversations*. Hg. Ellen G. Friedman. Princeton, NJ: Ontario Review, 1984. 5-10.

Die Bibel in heutigem Deutsch: Die Gute Nachricht. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Übers. von Hermann Menge. Stuttgart Württembergische Bibelanstalt, 1949.

Fitzgerald, F. Scott. „My Lost City“. *The Crack-Up*. Hg. Edmund Wilson. London: New Directions, 1945. 23-33.

Graves, Robert. *But It Still Goes On: An Accumulation*. New York: Cape & Smith, 1931.

Graves, Robert. *Goodbye to All That*. London: Cape, 1929.

Hardwick, Elizabeth. *Seduction and Betrayal: Women and Literature*. London: Weidenfeld und Nicolson, 1974.

Life Application Bible: New International Version. Wheaton, Illinois: Tyndale House, 1991.

Montaigne, Michel de. „Au lecteur“. *Montaigne: Essais*. Bd. 1. Hg. Maurice Rat. Paris: Garnier Frères, 1962, 1.

Sellar, Walter C., und Robert J. Yeatman. *1066 and All That*. Erstausgabe: 1930. Nachdr. 3. Aufl. London: Mandarin, 1993.

Sellar, Walter C., und Robert J. Yeatman. *And Now All This*. London: Methuen, 1932.

Thackeray, William M. *Vanity Fair*. Erstausgabe: 1848. Nachdr. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1955.

Toplady, Augustus Montague. „Rock of Ages“. *The Book of Heaven: A Fascinating Exploration of the Hereafter*. Hg. Harvey Minkoff. New York: Testament Books, 2001. 157f.

Wilson, Edmund. *To the Finland Station: A Study in the writing and acting of history*. Erstaussgabe: 1940; überarbeitet: 1968; Einleitung: 1972. Nachdr. London: Penguin, 1991.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Erstaussgabe: 1929. Nachdr. London: Hogarth, 1984.

Sekundärliteratur

2000 Jahre - eine Chronik. Köln: Naumann & Göbel, 1999.

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 6. Aufl. Orlando: Harcourt Brace, 1993.

Adams, James T., und R. V. Coleman, Hg.. *Dictionary of American History*. Bd. 2. 6., erw. Aufl. New York: Scribner's Sons, 1940.

Aldridge, Susan. *Magic Molecules: How Drugs Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Amiran, Eyal. „Salman Rushdie“. *Postmodernism – The Key Figures*. Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli. Oxford: Blackwell, 2002. 287-291.

Anderson, Chris, Hg. *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

Anderson, Chris. *Style as Argument: Contemporary American Nonfiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

Antwerp, Margaret A. van. „Joan Didion“. *Dictionary of Literary Biography: Yearbook 1981*. Hg. Karen L. Rood [u. a.]. Detroit: Gale Research, 1982. 56-61.

Applebee, Arthur N. [u.a.]. *The Language of Literature: American Literature – Annotated Teacher’s Edition*. Illinois: McDougal/Littell, 1997.

Armaingaud, Le Dr A. *Oevres Complètes de Michel de Montaigne – Les Essais I (Texte du manuscrit de Bordeaux)*. Paris: Louis Conard, 1924.

Ashdown, Paul. „Joan Didion“. *Dictionary of Literary Biography: American Literary Journalists, 1945-1995 – First Series*. Bd. 185. Hg. Arthur J. Kaul. Detroit: Gale Research, 1997. 69-77.

Babusci, Robert [u. a.]. *Prentice Hall Literature: The American Experience - Annotated Teacher’s Edition*. 2. Aufl. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1991.

Bauman, Zygmunt. *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity, 1997.

Bense, Max. „Über den Essay und seine Prosa“. *Merkur – deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 1.3 (1947): 414-424.

Berger, Bruno. *Der Essay*. Bern und München: Francke, 1964.

Bertens, Hans. „Jean-François Lyotard“. *Postmodernism – The Key Figures*. Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli. Oxford: Blackwell, 2002. 244-248.

Bertens, Hans, und Joseph Natoli, Hg. *Postmodernism – The Key Figures*. Oxford: Blackwell, 2002.

Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern. A History*. London/New York: Routledge, 1995.

Bertens, Hans. „The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey“. *Approaching Postmodernism: Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Hg. Douwe W. Fokkema und Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986.

Borinski, Ludwig. „Die Vorgeschichte des englischen Essay“. *Anglia – Zeitschrift für englische Philologie* 83.1 (1965): 48-77.

Brashers, Howard C. *The Structure of Essays: Expository, Persuasive, Informal*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1972.

Bryan, William F., und Ronald S. Crane. *The English Familiar Essay*. Boston: Ginn, 1916.

Bungert, Hans, Hg. *Die amerikanische Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam, 1977.

Bungert, Hans, Hg. *Die amerikanische Short Story: Theorie und Entwicklung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

Bürger, Christa. „Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA“. *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. 1. Aufl. Hg. Christa u. Peter Bürger. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987. 34-55.

Calinescu, Matei, und Douwe W. Fokkema, Hg. *Exploring Postmodernism: Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987.

Carton, Evan. „Joan Didion’s Dreampolitics of the Self“. *The Critical Response to Joan Didion*. Hg. Sharon Felton. Westport: Greenwood, 1994. 34-51.

Christadler, Martin. *Der amerikanische Essay 1720-1820*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1968.

Chronik des 20. Jahrhunderts. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH, 1999.

Collier's Encyclopedia with biography and index. Bd. 22. Hg. William D. Halsey. New York: Crowell-Collier, 1972.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. New York: Blackwell, 1989.

Contemporary Literary Criticism. Bd. 1. Hg. Carolyn Riley. Detroit: Gale Research, 1973.

Contemporary Literary Criticism. Bd. 3. Hg. Carolyn Riley. Detroit: Gale Research, 1975.

Contemporary Literary Criticism. Bd. 8. Hg. Dedria Bryfonski und Phillis Carmel Mendelson. Detroit: Gale Research, 1978.

Contemporary Literary Criticism. Bd. 14. Hg. Dedria Bryfonski und Laurie Lanzen Harris. Detroit: Gale Research, 1980.

Contemporary Literary Criticism. Bd. 32. Hg. Jean C. Stine und Daniel G. Marowski. Detroit: Gale Research, 1985.

Contemporary Literary Criticism. Bd. 129. Hg. Jeffrey W. Hunter. Detroit: Gale Research, 2000.

Cox, L. M. *The Island of Guam*. Überarb. von Allen H. White. Washington: Government Printing Office, 1926.

Crystal, David, Hg. *The Cambridge Biographical Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 6. Aufl. Bern: Francke, 1967.

Das Lexikon der Weltgeschichte – Von der Steinzeit bis zur Gegenwart. München: Bertelsmann, 1998.

Davidson, Sara. „A Visit With Joan Didion“. *The New York Times Book Review* (03.04.1977): 1; 35-38.

Denton, Sally. *American Massacre: The Tragedy at Mountain Meadows, September 1857*. New York: Knopf, 2003.

Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II. Bd. 2. Hg. Jeffrey Helterman und Richard Layman. Detroit: Gale Research, 1978.

Dictionary of Literary Biography: American Literary Journalists, 1945-1995 – First Series. Bd. 185. Hg. Arthur J. Kaul. Detroit: Gale Research, 1997.

Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II. Bd. 173. Hg. James R. und Wanda H. Giles. Detroit: Gale Research, 1996.

Dictionary of Literary Biography: Yearbook 1981. Hg. Karen L. Rood [u. a.]. Detroit: Gale Research, 1982.

Dictionary of Literary Biography: Yearbook 1986. Hg. Jean W. Ross. Detroit: Gale Research, 1987.

Didion, Joan. „Introduction“. *Seduction and Betrayal: Women in Literature*. Elizabeth Hardwick. New York: New York Review of Books, 2001. v-viii.

Docherty Thomas, Hg. *Postmodernism – A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

Doll, Mary. „Joan Didion“. *Dictionary of Literary Biography: Yearbook 1986*. Hg. Jean W. Ross. Detroit: Gale Research, 1987. 247-252.

Domańska, Ewa. „Hayden White“. *Postmodernism – The Key Figures*. Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli. Oxford: Blackwell, 2002. 321-326.

DUDEN – Fremdwörterbuch. Bd. 5. 7., neu bearb. und erw. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 2001.

DUDEN - Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache. Bd. 7. 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 2001.

DUDEN – Zitate und Aussprüche. Bd. 12. 2., neu bearb. u. aktualisierte Aufl. Mannheim: Dudenverlag, 2002.

Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996.

Eco, Umberto. „Postmodernismus, Ironie und Vergnügen“. *Wege aus der Moderne – Schlüsseltex te der Postmoderne-Diskussion*. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, 1988. 75-78.

Eicher, Thomas, und Volker Wiemann, Hg. *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Paderborn: Schöningh, 1996.

Epstein, Joseph. *Plausible Prejudices: Essays on American Writing*. New York: Norton, 1985.

Falcoff, Mark. Auszug aus „Two Weeks“. *Contemporary Literary Criticism*. Bd. 32. Hg. Daniel G. Marowski und Jean C. Stine. Detroit: Gale Research, 1985. 144.

Feldman, Paula R. „Joan Didion“. *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*. Bd. 2. Hg. Jeffrey Helterman und Richard Layman. Detroit: Gale Research, 1978. 121-127.

Felton, Sharon, Hg. *The Critical Response to Joan Didion*. Westport: Greenwood, 1994.

Fiedler, Leslie A. „Überquert die Grenze – schließt den Graben! Über die Postmoderne“. *Wege aus der Moderne – Schlüsseltex te der Postmoderne-Diskussion*. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, 1988. 57-74.

Fine, David, Hg. *Los Angeles in Fiction: A Collection of Original Essays*. Albuquerque: University of New Mexico, 1984.

Fleetwood Mac. *Rumours*. Warner Bros. Records Inc., 1977. Einlegeblatt.

Fokkema, Douwe W., und Hans Bertens, Hg. *Approaching Postmodernism: Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam: John Benjamins, 1986.

Fokkema, Douwe W. *Literary history, modernism, and postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins, 1984.

Fokkema, Douwe W. „The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts“. *Approaching Postmodernism: Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Hg. Douwe W. Fokkema und Hans Bertens. Amsterdam: John Benjamins, 1986. 81-98.

Freese, Peter. „Die Story ist tot, es lebe die Story: Von der Short Story über die Anti-Story zur Meta-Story der Gegenwart“. *Die amerikanische Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Hg. Hans Bungert. Stuttgart: Reclam, 1977. 228-251.

Friedberg, Leora. „Did Unilateral Divorce Raise Divorce Rates? Evidence from Panel Data“. *The American Economic Review* 88.3 (Jun. 1998): 608-627.

Friedman, Ellen G., Hg. *Joan Didion: Essays & Conversations*. Princeton, NJ: Ontario Review, 1984.

Frisé, Adolf, Hg. *Definitionen: Essays zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1963.

Gaskell, Elizabeth C. *The Life of Charlotte Brontë*. Erstveröffentlichung: 1857. Nachdr.: London: Lehmann, 1947.

Geherin, David J. Auszug aus „Nothingness and Beyond: Joan Didion’s ‘Play It As It Lays’“. *Contemporary Literary Criticism*. Bd. 8. Hg. Dedria Bryfonski und Phillis C. Mendelson. Detroit: Gale Research, 1978. 173.

Gérin, Winifred. *Charlotte Brontë: The Evolution of Genius*. Oxford: Clarendon, 1967.

Gordon, Lyndall. *Charlotte Brontë: A Passionate Life*. London: Chatto and Windus, 1994.

Graff, Gerald. „The myth of the postmodernist breakthrough“. *TriQuarterly* 26 (Winter 1973): 383-417.

Grand Dictionnaire de la Philosophie. Paris: Larousse, 2003.

Greffrath, Matthias. „Mit den Dingen arbeiten, statt sie anzuglotzen: Kleine Pauschal-Predigt gegen die zitierwütige Postmoderne. *Frankfurter Rundschau* (20.07.1985): ZB 2.

Guillaume, Marc. „Post-Moderne Effekte der Modernisierung“. *Verabschiedung der (Post-)Moderne? – Eine interdisziplinäre Debatte*. Hg. Jacques Le Rider und Gérard Raulet. Übers. Ruthard Stäblein und Gerhard Mahlberg. Tübingen: Narr, 1987. 75-88.

Haas, Gerhard. *Essay*. Stuttgart: Metzler, 1969.

Hardison, O. B., Jr.. „Binding Proteus: An Essay on the Essay“. *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Hg. Alexander J. Butrym. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989. 14/15.

Hassan, Ihab. *Contemporary American Literature: 1945-1972 – An Introduction*. 1. Aufl. New York: Frederick Ungar, 1974.

Hassan, Ihab. „POSTmodernISM“. *New Literary History* 3.1 (Herbst 1971): 5-30.

Hassan, Ihab. „The Aura Of A New Man“. *Salmagundi* 67 (Summer 1985): 163-170.

Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press, 1987.

Heilker, Paul. „The Struggle for Articulation and Didion’s Construction of the Reader’s Self-Respect in *Slouching Towards Bethlehem*“. *CEA-Critic: An Official Journal of the College English Association* 54.3 (Frühj. 1992): 26-36.

Henderson, Katherine U. Auszug aus *Joan Didion. Contemporary Literary Criticism*. Bd. 32. Hg. Jean C. Stine und Daniel G. Marowski. Detroit: Gale Research, 1985. 142-144.

Henderson, Katherine U. *Joan Didion*. New York: Frederick Ungar, 1981.

Hill, Daniel. „On Display: The Celebrity Self in Contemporary American Nonfiction“. (Rutgers University, New Brunswick, 1991). *Dissertation Abstracts International* 52.12 (Juni 1992): 4329A.

Hirsch, Kathleen. „The Return of the Essay: A Profile of Robert Atwan“. *Poets & Writers* 23.6 (1995): 30-37.

Höffe, Otfried, Hg. *Lexikon der Ethik*. München: Beck, 1977.

Hoffmann, Gerhard [u.a.]. „'Modern,' 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature“. *Amerikastudien* 22.1 (1977): 19-45.

Höfling, Oskar. *Physik: Band 1*. 16. Aufl. Bonn: Dümmler, 1980.

Homer, Sean. „Fredric Jameson“. *Postmodernism – The Key Figures*. Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli. Oxford: Blackwell, 2002. 180-188.

Hove, Thomas B. „William H. Gass“. *Postmodernism – The Key Figures*. Hg. Hans Bertens und Joseph Natoli. Oxford: Blackwell, 2002. 155-161.

Howarth, William. „Itinerant Passages: Recent American Essays“. *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Hg. Alexander J. Butrym. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989. 241-249.

Hügli, Anton, und Poul Lübcke, Hg. *Philosophielexikon – Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1997.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Huysen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: MacMillan, 1986.

Huysen, Andreas. „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“. *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. Andreas Huysen und Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986. 13-44.

Huysen, Andreas, und Klaus R. Scherpe, Hg. *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek: Rowohlt, 1986.

Ickstadt, Heinz. „Die unstabile Postmoderne oder: Wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman“. *Poststrukturalismus - Dekonstruktion – Postmoderne*. Hg. Klaus Hempfer. Stuttgart: Steiner, 1992. 39-51.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. (1. Aufl. 1976). München: Fink, 1994.

Iser, Wolfgang. „Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“. *Rezeptionsästhetik*. Hg. Rainer Warning. 2. Aufl. (1. Aufl. 1975). München: Fink, 1979. 228-252.

Iyer, Pico. „Five Thousand Miles from Anywhere: Is Australia a Lonely Place?“. *Australia – true stories of life down under*. Hg. Larry Habegger. San Francisco: Travelers' Tales, 2000. 28-45.

Jameson, Fredric. „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“. *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Übers. von Hildegard Föcking und Sylvia Klötzer. Reinbek: Rowohlt, 1986. 45-102.

Jameson, Fredric. „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“. *Postmodernism – A Reader*. Hg. Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. 62-92.

Kaiser, Elisabeth. „Die ganz normalen Unruhen: ‚Demokratie‘ – ein Roman der amerikanischen Autorin Joan Didion“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.05.1986): 26.

Kakutani, Michiko. „Joan Didion: Staking out California“. *Joan Didion: Essays & Conversations*. Hg. Ellen G. Friedman. Princeton, NJ: Ontario Review, 1984. 29-40.

Kazin, Alfred. Auszug aus „Joan Didion’s Portrait of a Professional“. *Contemporary Literary Criticism*. Bd. 3. Hg. Carolyn Riley. Detroit: Gale Research, 1975. 127.

Kindlers neues Literaturlexikon. Hg. Walter Jens. München: Kindler, 1988.

Klaus, Carl H. „Essayists on the Essay“. *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*. Hg. Chris Anderson. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989. 155-175.

Klepper, Martin. „Die Moderne entläßt ihre Kinder: Pynchons V. und die Probleme des postmodernen Wissens“. *Amerikastudien* 38.4 (1993): 601-623.

Klinkowitz, Jerome. *The American 1960s: Imaginative Acts in a Decade of Change*. Ames: Iowa State University Press, 1980.

Köhler, Michael. „Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick". *Amerikastudien* 22.1 (1977): 8-18.

Lasch, Christopher. *Das Zeitalter des Narzißmus*. Übers. von Gerhard Burmundt. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995. (Amerikanische Originalausgabe: *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. NY: Norton, 1979.)

Leonard, John. Auszug aus „The White Album". *Contemporary Literary Criticism*. Bd. 14. Hg. Dedria Bryfonski und Laurie Lanzen Harris. Detroit: Gale Research, 1980. 151.

Leppmann, Wolfgang. „Die Welt aus Süß- und Kunststoff: Zur deutschen Ausgabe eines Essaybandes von Joan Didion". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (27.04.1983): 24.

Linden-Ward, Blanche, und Carol H. Green. *American Women in the 1960s: Changing the Future*. New York: Twayne, 1993.

Link, Franz H. „Tale', ,Sketch', ,Essay' und ,Short Story'". *Die amerikanische Short Story: Theorie und Entwicklung*. Hg. Hans Bungert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. 211-221.

Lippert, Herbert. *Lehrbuch Anatomie*. 3., erw. Aufl. München: Urban & Schwarzenberg, 1993.

Lodge, David. *Working with Structuralism*. London: Routledge, 1981.

Lopate, Phillip, Hg. *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Anchor, 1994.

Lopate, Phillip. „The Essay Lives – in Disguise“. *The New York Times Book Review* (18.11.1984): 1.

Lounsberry, Barbara. *The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*. New York: Greenwood, 1990.

Lüdke, W. Martin. „Den Glauben verloren: Joan Didions Essays und Reportagen“. *Die Zeit* (02.09.1983): 40.

Lukács, Georg. *Die Seele und die Formen: Essays*. Berlin: Luchterhand, 1971.

Lyotard, Jean-François. „Answering the Question : What is Postmodernism?“ *Postmodernism – A Reader*. Hg. Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. 38-46.

Lyotard, Jean-François. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexzte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, 1988. 193-203.

Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen – Ein Bericht*. Hg. Peter Engelmann. 3., unveränd. Neuaufl. Übers. von Otto Pfersmann. Wien: Passagen, 1994. (französische Originalausgabe: *La condition postmoderne*. 1979.)

Lyotard, Jean-François. „Note on the Meaning of ‘Post-‘“ *Postmodernism – A Reader*. Hg. Thomas Docherty. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993. 47-50.

Lyotard, Jean-François. *Postmoderne für Kinder – Briefe aus den Jahren 1982-1985*. Hg. Peter Engelmann. Dt. Erstausgabe. Übers. von Dorothea Schmidt. Wien: Passagen, 1987. (französische Originalausgabe: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. 1986.)

Mackensen, Prof. Dr. Lutz. *Deutsches Wörterbuch*. 10., erw. Aufl. München: Südwest, 1982.

Marx, Karl. „Reflections of a Youth on Choosing an Occupation (1835)”. *Writings of the Young Marx on Philosophy and Society*. Hg. Loyd D. Easton und Kurt H. Guddat. New York: Anchor, 1967. 35-39.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.

McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.

Merkin, Daphne. Auszug aus „Didion Looking Down”. *Contemporary Literary Criticism*. Bd. 14. Hg. Dedria Bryfonski und Laurie Lanzen Harris. Detroit: Gale Research, 1980. 152/153.

Metzler Lexikon englischsprachiger Autorinnen und Autoren. Hg. Eberhart Kreuzer & Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2002.

Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Aufl. Hg. Irmgard und Günther Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1990.

Meyer, Gerald J. „From Hippies To Hawaii“. *The Critical Response to Joan Didion*. Hg. Sharon Felton. Westport: Greenwood, 1994. 33.

Mosley, Merritt. „Joan Didion’s Symbolic Landscapes“. *The Critical Response to Joan Didion*. Hg. Sharon Felton. Westport: Greenwood, 1994. 133-143.

Muggli, Mark Z. „Joan Didion and the Problem of Journalistic Travel Writing“. *Temperamental Journeys*. Hg. Michael Kowalewski. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1992. 176-194.

Müller-Funk, Wolfgang. *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademischer Verlag, 1995.

Newman, Charles. „The Post-Modern Aura“. *Salmagundi* 63-64 (Spring-Summer 1984): 3-199.

Nünning, Ansgar, Hg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, 1998.

Oppenheimer, Mark. „Children’s books: Essay - Why Judy Blume Endures“. *New York Times* (16.11.1997): 44.

Owens, Clarke Wayne. „Person and Place in the Works of Joan Didion“. (The Ohio State University, 1985). *Dissertation Abstracts International* 46.6 (Dez. 1985): 1624A.

Philadelphia, Marion. *The Sense of Loss – The Lost Sense of Belonging: Joan Didions Sicht eines moralischen und politischen Verfalls der amerikanischen Gesellschaft*. Hamburg, 1988.

Ruland, Richard, und Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. New York: Penguin, 1991.

Rygiel, Dennis. „Lexical Parallelism in the Nonfiction of Joan Didion“. *Repetition in Discourse: Interdisciplinary Perspectives*. Hg. Barbara Johnstone. Norwood, NJ: Ablex, 1994. 113-127.

Sanders, Scott Russell. „The Singular First Person“. *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Hg. Alexander J. Butrym. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1989. 31-42.

Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*. New York: Simon & Schuster, 1988.

Schärf, Christian. *Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Scherpe, Klaus R. „Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne“. *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986. 270-301.

Scholes, Robert, und Carl H. Klaus. *Elements of the Essay*. New York: Oxford University Press, 1969.

Schulte-Sasse, Jochen. „Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue“. *Cultural Critique* 5 (1987): 5-22.

Show, H. Wayne. „*Out of Africa, The White Album, and the Possibility of Tragic Affirmation*“. *English Studies* 67.1 (Febr. 1986): 35-50.

Smolik, Hans-Wilhelm. *Weltreich der Tiere*. Revid. Neuaufl. München: Naturalis, 1987.

Snyder, Lela Fern Kropf. „Joan Didion: A ‘State of Rather Eerie Serenity’“. (University of Oregon, 1985). *Dissertation Abstracts International* 46.7 (Jan. 1986): 1943A-1944A.

Spiller, Robert E. [u.a.]. *Literary History of the United States: History*. 4. Aufl. New York: MacMillan, 1975.

Stamberg, Susan. „Cautionary Tales“. *Joan Didion: Essays & Conversations*. Hg. Ellen G. Friedman. Princeton, NJ: Ontario Review, 1984. 22-28.

Steely Dan. *The Royal Scam*. ABC Records, Inc., 1976. Langspielplattenhülle.

The Oxford English Dictionary. Second Edition. Hg. J. A. Simpson und Edmund S. Weimer. Oxford: Clarendon, 1989.

Ueding, Gert, Hg. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

Vetter, Helmuth, Hg. *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*. Hamburg: Meiner, 2004.

Weber, Horst, Hg. *Der englische Essay - Analysen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

Weber, Ronald. *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1980.

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language. New York: Random House, 1994.

Welsch, Wolfgang. „Die Postmoderne in Kunst und Philosophie und ihr Verhältnis zum technologischen Zeitalter“. *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?* Hg. Walther Ch. Zimmerli. München: Fink, 1988. 36-72.

Welsch, Wolfgang, Hg. *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, 1988.

White, Geoffrey M. *Identity Through History – Living stories in a Solomon Islands society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Whitman, Walt. „I Hear America Singing.“ *Leaves of Grass: A textual variorum of the printed poems – Volume II: Poems, 1860-1867*. Hg. Sculley Bradley [u.a.]. New York: New York University Press, 1980. 316.

Wilcox, Leonard. „Narrative Technique and the Theme of Historical Continuity in the Novels of Joan Didion“. *Joan Didion: Essays & Conversations*. Hg. Ellen G. Friedman. Princeton, NJ: Ontario Review, 1984. 68-80.

Williams, Robert Chadwell. „Los Alamos: The Plutonium Connection“. *Klaus Fuchs, Atom Spy*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. 75-91.

Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1989.

Wilson, Richard, Hg. *Essays and Other Writings of Francis Bacon*. London: J.M. Dent & Sons Ltd., o.A.

Winchell, Mark R. *Joan Didion*. Hg. Warren French. Boston: Twayne, 1980.

Winchell, Mark R. „Joan Didion“. *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*. Bd. 173. Hg. James R. und Wanda H. Giles. Detroit: Gale Research, 1996. 37-53.

Wolfe, Tom. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.

Wyatt, Edward. „Literary Prize for Judy Blume, Confidante to Teenagers“. *New York Times* (15.09.2004): 3.

Zapf, Hubert, Hg. *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1996.

Ziegler, Heide, Hg. *The End of Postmodernism: New Directions; Proceedings of the First Stuttgart Seminar in Cultural Studies, 04.08.-18.08.1991*. Stuttgart: M und P, Verl. für Wissenschaft und Forschung, 1993.

Zima, Peter V. *Moderne/Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. 2. Aufl. Tübingen/Basel: Francke, 2001.

Zimmerli, Walther Ch., Hg. *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne?* München: Fink, 1988.

Zizek, Slavoj. „From Virtual Reality to the Virtualization of Reality“. *Reading Digital Culture*. Hg. David Trend. Oxford: Blackwell, 2001. 17-22.

Internetadressen

(Die Internetadressen sind nicht mit einzelnen Zugriffsdaten versehen, da sie alle letztmalig vor Abschluss dieser Arbeit am 14. November 2005 auf ihre Aktualität überprüft worden sind. Zusätzlich befinden sich die genannten Dateien auf der beigefügten CD.)

akademie.de asp GmbH. 2003. <http://www.net-lexikon.de/Kurzschluss.html>.

AT&T. „The Train of Thought: 1951 Direct-Dial Service“. 2003.
<http://www.research.att.com/history/51dial.html>.

Blume, Judy. „Judy Blume Talks About Censorship“. 1997-2001.
<http://www.judyblume.com/censors.html>.

Breck, Fr. John. „The Role of Conscience“. In *Communion*, 05. April 1999.
<http://www.incommunion.org/breck.htm>.

Cioffi, Frank L. „Postmodernism, etc.: an Interview with Ihab Hassan“. Princeton University, Nov. 1998 – Jan. 1999.

http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm.

„Colleen McCullough on ... Colleen McCullough“. ninemsn Pty Ltd, 1997-2003.

<http://aca.ninemsn.com.au/stories/397.asp>.

Crawford, Robert J. „Grand intellectual history of an idea for action“, 20. Mai 200. <http://www.amazon.com>, s.v. *To the Finland Station*.

„'Friendly fire' pilots: Air Force pushes 'go pills' – Lawyers say amphetamines led to accidental killing“. CNN, 02.01.2003.

<http://edition.cnn.com/2003/US/01/02/mistaken.bombing/index.html>.

Gilbert, C. „The history of the revolutionary dream“, 1. Oktober 2003.

<http://www.amazon.com>, s.v. *To the Finland Station*.

Hayes, Brian J. [u.a.]. „Jules Michelet – History of France“, Oktober 2002.

http://www.age-of-the-sage.org/sources/Jules_Michelet.html.

Homann, Ursula. „Zwei deutsche Autorinnen“, Frühling 2002.

<http://ursulahomann.de/WelcheRolleSpieltGottInDerModernenLiteratur/kap008.html>

Köster, Dr. Thomas. „Postmoderne“.

<http://www.cpw-online.de/lemmata/postmoderne.htm>.

Narconon Arrowhead Network. „History of methamphetamine“. Oklahoma, 2002.

http://www.methamphetamineaddiction.com/methamphetamine_hist.html.

Naval Strike and Air Warfare Center (NSAWC). „Performance Maintenance During Continuous Flight Operations – A Guide for Flight Surgeons”, NAVMED P-6410, 01.01.2000.

<http://www.safetycenter.navy.mil/aviation/aeromedical/downloads/performancemanual.pdf>.

Porter, Jay. „Slouching Towards Postmodern: Joan Didion and the Crisis of Narrative“. Yale College, 1995. <http://members.tripod.com/~JayP/stptext.html>.

Roiphe, Katie. „Joan Didion: The journalist who invented impersonal personality“. Washingtonpost.Newsweek Interactive Co. LLC, 04.09.2003. <http://slate.msn.com/id/2087929/>.

„Show preview – Baby the Rain Must Fall (1965)“.

<http://www.amctv.com/show/detail/0,,176-1-EST,00.html>.

The American Heritage[®] Dictionary of the English Language. 4. Aufl., 2000. <http://www.bartleby.com/61/74/E0227400.html>.

The Columbia Encyclopedia. Sixth Edition. New York: Columbia University Press, Okt. 2003. <http://www.bartleby.com/65/an/Antabuse.html>.

Urry, John. „The Global Media and Cosmopolitanism“. Hg. Department of Sociology Lancaster University, 16. Juni 2001. <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/urry-global-media.pdf>.



On Morality

AS IT HAPPENS I am in Death Valley, in a room at the Enterprise Motel and Trailer Park, and it is July, and it is hot. In fact it is 119°. I cannot seem to make the air conditioner work, but there is a small refrigerator, and I can wrap ice cubes in a towel and hold them against the small of my back. With the help of the ice cubes I have been trying to think, because *The American Scholar* asked me to, in some abstract way about "morality," a word I distrust more every day, but my mind veers inflexibly toward the particular. 10

Here are some particulars. At midnight last night, on the road in from Las Vegas to Death Valley Junction, a car hit a shoulder and turned over. The driver, very young and apparently drunk, was killed instantly. His girl was found alive but bleeding internally, deep in shock. I talked this afternoon to the nurse who had driven the girl to the nearest doctor, 185 miles across the floor of the Valley and three ranges of lethal mountain road. The nurse explained that her

husband, a talc miner, had stayed on the highway with the boy's body until the coroner could get over the mountains from Bishop, at dawn today. "You can't just leave a body on the highway," she said. "It's immoral."

It was one instance in which I did not distrust the word, because she meant something quite specific. She meant that if a body is left alone for even a few minutes on the desert, the coyotes close in and eat the flesh. Whether or not a corpse is torn apart by coyotes may seem only a sentimental consideration, but of course it is more: one of the promises we make to one another is that we will try to retrieve our casualties, try not to abandon our dead to the coyotes. If we have been taught to keep our promises—if, in the simplest terms, our upbringing is good enough—we stay with the body, or have bad dreams.

I am talking, of course, about the kind of social code that is sometimes called, usually pejoratively, "wagon-train morality." In fact that is precisely what it is. For better or worse, we are what we learned as children: my own childhood was illuminated by graphic litanies of the grief awaiting those who failed in their loyalties to each other. The Donner-Reed Party, starving in the Sierra snows, all the ephemera of civilization gone save that one vestigial taboo, the provision that no one should eat his own blood kin. The Jayhawkers, who quarreled and separated not far from where I am tonight. Some of them died in the Funerals and some of them died down near Badwater and most of the rest of them died in the Panaminis. A woman who got through gave the Valley its name. Some might say that the Jayhawkers were killed by the desert

summer, and the Donner Party by the mountain winter, by circumstances beyond control; we were taught instead that they had somewhere abdicated their responsibilities, somehow breached their primary loyalties, or they would not have found themselves helpless in the mountain winter or the desert summer, would not have given way to acrimony, would not have deserted one another, would not have failed. In brief, we heard such stories as cautionary tales, and they still suggest the only kind of "morality" that seems to me to have any but the most potentially mendacious meaning.

You are quite possibly impatient with me by now; I am talking, you want to say, about a "morality" so primitive that it scarcely deserves the name, a code that has as its point only survival, not the attainment of the ideal good. Exactly. Particularly out here tonight, in this country so ominous and terrible that to live in it is to live with antimatter, it is difficult to believe that "the good" is a knowable quantity. Let me tell you what it is like out here tonight. Stories travel at night on the desert. Someone gets in his pickup and drives a couple of hundred miles for a beer, and he carries news of what is happening, back wherever he came from. Then he drives another hundred miles for another beer, and passes along stories from the last place as well as from the one before; it is a network kept alive by people whose instincts tell them that if they do not keep moving at night on the desert they will lose all reason. Here is a story that is going around the desert tonight: over across the Nevada line, sheriff's deputies

20

25

30

35

40

45

75 are diving in some underground pools, trying to retrieve a couple of bodies known to be in the hole. The widow of one of the drowned boys is over there; she is eighteen, and pregnant, and is said not to leave the hole. The divers go down and come up, and she just stands there and stares into the water. They have been diving for ten days but have found no bottom to the caves, no bodies and no trace of them, only the black 90° water going down and down and down, and a single translucent fish, not classified. The story tonight is that one of the divers has been hauled up incoherent, out of his head, shouting—until they got him out of there so that the widow could not hear—about water that got hotter instead of cooler as he went down, about light flickering through the water, about magma, about underground nuclear testing.

90 That is the tone stories take out here, and there are quite a few of them tonight. And it is more than the stories alone. Across the road at the Faith Community Church a couple of dozen old people, come here to live in trailers and die in the sun, are holding a prayer sing. I cannot hear them and do not want to. What I can hear are occasional coyotes and a constant chorus of "Baby the Rain Must Fall" from the jukebox in the Snake Room next door, and if I were also to hear those dying voices, those Midwestern voices drawn to this lunar country for some unimaginable atavistic rites, *rock of ages cleft for me*, I think I would lose my own reason. Every now and then I imagine I hear a rattlesnake, but my husband says that it is a faucet, a paper rustling, the wind. Then he stands by a window, and plays a flashlight over the dry wash outside.

What does it mean? It means nothing manageable. There is some sinister hysteria in the air out here tonight, some hint of the monstrous perversion to which any human idea can come. "I followed my own conscience." "I did what I thought was right." How many madmen have said it and meant it? How many murderers? Klaus Fuchs said it, and the men who committed the Mountain Meadows Massacre said it, and Alfred Rosenberg said it. And, as we are rotely and rather presumptuously reminded by those who would say it now, Jesus said it. Maybe we have all said it, and maybe we have been wrong. Except on that most primitive level—our loyalties to those we love—what could be more arrogant than to claim the primacy of personal conscience? ("Tell me," a rabbi asked Daniel Bell when he said, as a child, that he did not believe in God. "Do you think God cares?") At least some of the time, the world appears to me as a painting by Hieronymous Bosch; were I to follow my conscience then, it would lead me out onto the desert with Marion Faye, out to where he stood in *The Deer Park* looking east to Los Alamos and praying, as if for rain, that it would happen: "... let it come and clear the rot and the stench and the stink, let it come for all of everywhere, just so it comes and the world stands clear in the white dead dawn."

Of course you will say that I do not have the right, even if I had the power, to inflict that unreasonable conscience upon you; nor do I want you to inflict your conscience, however reasonable, however enlightened, upon me. ("We must-

II / *Personals*

be aware of the dangers which lie in our most generous wishes," Lionel Trilling once wrote. "Some paradox of our nature leads us, when once we have made our fellow men the objects of our enlightened interest, to go on to make them the objects of our pity, then of our wisdom, ultimately of our coercion.") That the ethic of conscience is intrinsically insidious seems scarcely a revelatory point, but it is one raised with increasing infrequency; even those who do raise it tend to *segue* with troubling readiness into the quite contradictory position that the ethic of conscience is dangerous when it is "wrong," and admirable when it is "right."

You see I want to be quite obstinate about insisting that we have no way of knowing—beyond that fundamental loyalty to the social code—what is "right" and what is "wrong," what is "good" and what "evil." I dwell so upon this because the most disturbing aspect of "morality" seems to me to be the frequency with which the word now appears; in the press, on television, in the most perfunctory kinds of conversation. Questions of straightforward power (or survival) politics, questions of quite indifferent public policy, questions of almost anything: they are all assigned these factitious moral burdens. There is something facile going on, some self-indulgence at work. Of course we would all like to "believe" in something, like to assuage our private guilts in public causes, like to lose our tiresome selves; like, perhaps, to transform the white flag of defeat at home into the brave white banner of battle away from home. And of course it is all right to do that; that is how, immemorably, things have gotten done. But I think it is all right only so

162

ON MORALITY

long as we do not delude ourselves about what we are doing, and why. It is all right only so long as we remember that all the *ad hoc* committees, all the picket lines, all the brave signatures in *The New York Times*, all the tools of agitprop straight across the spectrum, do not confer upon anyone any *ipso facto* virtue. It is all right only so long as we recognize that the end may or may not be expedient, may or may not be a good idea, but in any case has nothing to do with "morality." Because when we start deceiving ourselves into thinking not that we want something or need something, not that it is a pragmatic necessity for us to have it, but that it is a *moral imperative* that we have it, then is when we join the fashionable madmen, and then is when the thin whine of hysteria is heard in the land, and then is when we are in bad trouble. And I suspect we are already there.

1965

163

On the Road

Where *are we heading*, they asked in all the tele-
vision and radio studios. They asked it in New York
and Los Angeles and they asked it in Boston and Wash-
ington and they asked it in Dallas and Houston and
Chicago and San Francisco. Sometimes they made eye
contact as they asked it. Sometimes they closed their
eyes as they asked it. Quite often they wondered not
just where we were heading but where we were head-
ing "as Americans," or "as concerned Americans," or
"as American women," or, on one occasion, "as the
American guy and the American woman." I never
learned the answer, nor did the answer matter, for one
of the eerie and liberating aspects of broadcast dis-
course is that nothing one says will alter in the slightest
either the form or the length of the conversation. Our
voices in the studios were those of manic actors as-
signed to do three-minute, four-minute, seven-minute
improvs. Our faces on the monitors were those of con-
cerned Americans. On my way to one of those studios
in Boston I had seen the magnolias bursting white
down Marlborough Street. On my way to another in
Dallas I had watched the highway lights blazing and
dimming pink against the big dawn sky. Outside one
studio in Houston the afternoon heat was sinking into
the deep primeval green of the place and outside the
next, that night in Chicago, snow fell and glittered in

SOJOURNS

the lights along the lake. Outside all these studios America lay in all its exhilaratingly volatile weather and eccentricity and specificity, but inside the studios we shed the specific and rocketed on to the general, for they were The Interviewers and I was The Author and the single question we seemed able to address together was *where are we heading*.

30

"8:30 A.M. to 9:30 A.M.: LIVE on WFSB TV/THIS MORNING.

35

"10 A.M. to 10:30 A.M.: LIVE on WINF AM/ITHE WORLD TODAY.

"10:45 A.M. to 11:45 A.M.: PRESS INTERVIEW with HARTFORD COURANT.

40

"12 noon to 1:30 P.M.: AUTOGRAPHING at BARNES AND NOBLE.

"2 P.M. to 2:30 P.M.: TAPE at WDRC AM/FM.

"3 P.M. to 3:30 P.M.: PRESS INTERVIEW with THE HILL INK.

45

"7:30 P.M. to 9 P.M.: TAPE at WHNB TV/WHAT ABOUT WOMEN."

From 12 noon to 1:30 P.M., that first day in Hartford, I talked to a man who had cut a picture of me from a magazine in 1970 and had come round to Barnes and Noble to see what I looked like in 1977. From 2 P.M. to 2:30 P.M., that first day in Hartford, I listened to the receptionists at WDRC AM/FM talk about the new records and I watched snow drop from the pine boughs in the cemetery across the street. The name of the cemetery was Mt. St. Benedict and my husband's father had been buried there. "Any Steely Dan come in?" the receptionists kept asking. From 8:30 A.M. until 9 P.M., that first day in Hartford, I neglected to mention the name of the book I was supposed to be promoting. It

50

55

On the Road

was my fourth book but I had never before done what is called in the trade a book tour. I was not sure what I was doing or why I was doing it. I had left California equipped with two "good" suits, a box of unanswered mail, Elizabeth Hardwick's *Seduction and Betrayal*, Edmund Wilson's *To the Finland Station*, six Judy Blume books and my eleven-year-old daughter. The Judy Blume books were along to divert my daughter. My daughter was along to divert me. Three days into the tour I sent home the box of unanswered mail to make room for a packet of Simon and Schuster press releases describing me in favorable terms. Four days into the tour I sent home *Seduction and Betrayal* and *To the Finland Station* to make room for a thousand-watt hair blower. By the time I reached Boston, ten days into the tour, I knew that I had never before heard and would possibly never again hear America singing at precisely this pitch: ethereal, speedy, an angel choir on Dexamyl.

Where were we heading. The set for this discussion was always the same: a cozy oasis of wicker and ferns in the wilderness of cables and cameras and Styrofoam coffee cups that was the actual studio. On wicker settees across the nation I expressed my conviction that we were heading "into an era" of whatever the clock seemed to demand. In green rooms across the nation I listened to other people talk about where we were heading, and also about their vocations, avocations, and secret interests. I discussed L-dopa and bio-rhythm with a woman whose father invented prayer breakfasts. I exchanged makeup tips with a former Mouseketeer. I stopped reading newspapers and started relying on bulletins from limo drivers, from

SOJOURNS

Mouseketeers, from the callers-in on call-in shows and from the closed-circuit screens in airports that flashed random stories off the wire ("CARTER URGES BAR-BITURATE BAN" is one that got my attention at La Guardia) between advertisements for *Shenandoah*. I gravitated to the random. I swung with the non-sequential.

95

I began to see America as my own, a child's map over which my child and I could skim and light at will. We spoke not of cities but of airports. If rain fell at Logan we could find sun at Dulles. Bags lost at O'Hare could be found at Dallas/Fort Worth. In the first-class cabins of the planes on which we traveled we were often, my child and I, the only female passengers, and I apprehended for the first time those particular illusions of mobility which power American business. Time was money. Motion was progress. Decisions were snap and the ministrations of other people were constant. Room service, for example, assumed paramount importance. We needed, my eleven-year-old and I, instant but erratically timed infusions of consommé, oatmeal, crab salad and asparagus vinaigrette. We needed Perrier water and tea to drink when we were working.

100

We needed bourbon on the rocks and Shirley Temples to drink when we were not. A kind of irritable panic came over us when room service went off, and also when no one answered in the housekeeping department. In short we had fallen into the peculiar hormonal momentum of business travel, and I had begun to understand the habituation many men and a few women have to planes and telephones and schedules. I had begun to regard my own schedule—a sheaf of thick cream-colored pages printed with the words "SIMON & SCHUSTER/A DIVISION OF GULF & WESTERN

105

Mouseketeers, from the callers-in on call-in shows and from the closed-circuit screens in airports that flashed random stories off the wire ("CARTER URGES BAR-BITURATE BAN" is one that got my attention at La Guardia) between advertisements for *Shenandoah*. I gravitated to the random. I swung with the non-sequential.

110

115

120

125

On the Road

CORPORATION"—with a reverence approaching the mystical. We wanted 24-hour room service. We wanted direct-dial telephones. We wanted to stay on the road forever.

130

WE SAW AIR AS OUR ELEMENT. In Houston the air was warm and rich and suggestive of fossil fuel and we pretended we owned a house in River Oaks. In Chicago the air was brilliant and thin and we pretended we owned the 27th floor of the Ritz. In New York the air was charged and crackling and shorting out with opinions, and we pretended we had some. Everyone in New York had opinions. Opinions were demanded in return. The absence of opinion was construed as opinion.

135

140

Even my daughter was developing opinions. "Had an interesting talk with Carl Bernstein," she noted in the log she had been assigned to keep for her fifth-grade teacher in Malibu, California. Many of these New York opinions seemed intended as tonic revisions, bold corrections to opinions in vogue during the previous week, but since I had just dropped from the sky it was difficult for me to distinguish those opinions which were "bold" and "revisionist" from those which were merely "weary" and "rote."

145

150

At the time I left New York many people were expressing a bold belief in "joy"—joy in children, joy in wedlock, joy in the dalliance of life—but joy was trickling down fast to show-business personalities. Mike Nichols, for example, was expressing his joy in the pages of *Newsweek*, and also his weariness with "lapidary bleakness." Lapidary bleakness was definitely rote.

155

We were rethinking the Sixties that week, or Morris Dickstein was.

S O J O U R N S

We were taking another look at the Fifties that week, or Hilton Kramer was.

I agreed passionately. I disagreed passionately. I called room service on one phone and listened attentively on the other to people who seemed convinced that the "texture" of their lives had been agreeably or adversely affected by conversion to the politics of joy, by regression to lapidary bleakness, by the Sixties, by the Fifties, by the recent change in administrations and by the sale of *The Thorn Birds* to paper for one-million-

I lost track of information.

I was blitzed by opinion.

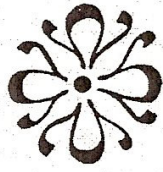
I began to see opinions arcing in the air, intersecting flight patterns. The Eastern shuttle was cleared for landing and so was lapidary bleakness. John Leonard and joy were on converging vectors. I began to see the country itself as a projection on air, a kind of hologram, an invisible grid of image and opinion and electronic impulse. There were opinions in the air and there were planes in the air and there were even people in the air: one afternoon in New York my husband saw a man jump from a window and fall to the sidewalk outside the Yale Club. I mentioned this to a *Daily News* photographer who was taking my picture. "You have to catch a jumper in the act to make the paper," he advised me. He had caught two in the act but only the first had made the paper. The second was a better picture but coincided with the crash of a DC-10 at Orly. "They're all over town," the photographer said. "Jumpers. A lot of them aren't even jumpers. They're window washers. Who fall."

What does that say about us as a nation, I was asked the next day when I mentioned the jumpers and

On the Road

195 window washers on the air. Where are we headed. On the 27th floor of the Ritz in Chicago my daughter and I sat frozen at the breakfast table until the window washers glided safely out of sight. At a call-in station in Los Angeles I was told by the guard that there would be a delay because they had a jumper on the line. "I say let him jump," the guard said to me. I imagined a sky dense with jumpers and fallers and DC-10s. I held my daughter's hand at takeoff and landing and watched for antennae on the drive into town. The big antennae with the pulsing red lights had been for a month our landmarks. The big antennae with the pulsing red lights had in fact been for a month our destinations. "Out I-10 to the antenna" was the kind of direction we had come to understand, for we were on the road, on the grid, on the air and also in it. Where were we heading. I don't know where you're heading, I said in the studio attached to the last of these antennae, my eyes fixed on still another of the neon FLEETWOOD MAC signs that flickered that spring in radio stations from coast to coast, but I'm heading home.

1977



Goodbye to All That

How many miles to Babylon? I
Three score miles and ten—
Can I get there by candlelight?
Yes, and back again—
If your feet are nimble and light V
You can get there by candlelight.

I IS EASY to see the beginnings of things, and harder to 4
see the ends. I can remember now, with a clarity that
makes the nerves in the back of my neck constrict, when I
New York began for me, but I cannot lay my finger upon the 5
moment it ended, can never cut through the ambiguities and
second starts and broken resolves to the exact place on the
page where the heroine is no longer as optimistic as she once
was. When I first saw New York I was twenty, and it was
summertime, and I got off a DC-7 at the old Idlewild tem-
porary terminal in a new dress which had seemed very smart 10

in Sacramento but seemed less smart already, even in the old Idlewild temporary terminal, and the warm air smelled of mildew and some instinct, programmed by all the movies I had ever seen and all the songs I had ever heard sung and all the stories I had ever read about New York, informed me ¹⁵ that it would never be quite the same again. In fact it never was. Some time later there was a song on all the jukeboxes on the upper East Side that went "but where is the school-girl who used to be me," and if it was late enough at night I used to wonder that. I know now that almost everyone ²⁰ wonders something like that, sooner or later and no matter what he or she is doing, but one of the mixed blessings of being twenty and twenty-one and even twenty-three is the conviction that nothing like this, all evidence to the contrary notwithstanding, has ever happened to anyone before. ²⁵

Of course it might have been some other city, had circumstances been different and the time been different and had I been different, might have been Paris or Chicago or even San Francisco, but because I am talking about myself I am talking here about New York. That first night I opened ³⁰ my window on the bus into town and watched for the skyline, but all I could see were the wastes of Queens and the big signs that said MIDTOWN TUNNEL THIS LANE and then a flood of summer rain (even that seemed remarkable and exotic, for I had come out of the West where there was no ³⁵ summer rain), and for the next three days I sat wrapped in blankets in a hotel room air-conditioned to 35° and tried to get over a bad cold and a high fever. It did not occur to me to call a doctor, because I knew none, and although it did

occur to me to call the desk and ask that the air conditioner ⁴⁰ be turned off, I never called, because I did not know how much to tip whoever might come—was anyone ever so young? I am here to tell you that someone was. All I could do during those three days was talk long-distance to the boy I already knew I would never marry in the spring. I would ⁴⁵ stay in New York, I told him, just six months, and I could see the Brooklyn Bridge from my window. As it turned out the bridge was the Triborough, and I stayed eight years.

In retrospect it seems to me that those days before I knew the names of all the bridges were happier than the ones that ⁵⁰ came later, but perhaps you will see that as we go along. Part of what I want to tell you is what it is like to be young in New York, how six months can become eight years with the deceptive ease of a film dissolve, for that is how those years appear to me now, in a long sequence of sentimental ⁵⁵ dissolves and old-fashioned trick shots—the Seagram Building fountains dissolve into snowflakes, I enter a revolving door at twenty and come out a good deal older, and on a different street. But most particularly I want to explain to you, and in the process perhaps to myself, why I no longer ⁶⁰ live in New York. It is often said that New York is a city for only the very rich and the very poor. It is less often said that New York is also, at least for those of us who came there from somewhere else, a city for only the very young.

I remember once, one cold bright December evening in ⁶⁵ New York, suggesting to a friend who complained of having

been around too long that he come with me to a party where there would be, I assured him with the bright resourcefulness of twenty-three, "new faces." He laughed literally until he choked, and I had to roll down the taxi window and hit him 70 on the back. "New faces," he said finally, "don't tell me about *new faces*." It seemed that the last time he had gone to a party where he had been promised "new faces," there had been fifteen people in the room, and he had already slept with five of the women and owed money to all but two of 75 the men. I laughed with him, but the first snow had just begun to fall and the big Christmas trees glittered yellow and white as far as I could see up Park Avenue and I had a new dress and it would be a long while before I would come to understand the particular moral of the story. 80

It would be a long while because, quite simply, I was in love with New York. I do not mean "love" in any colloquial way, I mean that I was in love with the city, the way you love the first person who ever touches you and never love anyone quite that way again. I remember walking across 85 Sixty-second Street one twilight that first spring, or the second spring, they were all alike for a while. I was late to meet someone but I stopped at Lexington Avenue and bought a peach and stood on the corner eating it and knew that I had come out of the West and reached the mirage. I could 90 taste the peach and feel the soft air blowing from a subway grating on my legs and I could smell lilac and garbage and expensive perfume and I knew that it would cost something sooner or later—because I did not belong there, did not come from there—but when you are twenty-two or twenty-three, 95

you figure that later you will have a high emotional balance, and be able to pay whatever it costs. I still believed in possibilities then, still had the sense, so peculiar to New York, that something extraordinary would happen any minute, any day, any month. I was making only \$65 or \$70 a week then 100 ("Put yourself in Hattie Carnegie's hands," I was advised without the slightest trace of irony by an editor of the magazine for which I worked), so little money that some weeks I had to charge food at Bloomingdale's gourmet shop in order to eat, a fact which went unmentioned in the letters I wrote 105 to California. I never told my father that I needed money because then he would have sent it, and I would never know if I could do it by myself. At that time making a living seemed a game to me, with arbitrary but quite inflexible rules.

And except on a certain kind of winter evening—six-thirty 110 in the Seventies, say, already dark and bitter with a wind off the river, when I would be walking very fast toward a bus and would look in the bright windows of brownstones and see cooks working in clean kitchens and imagine women lighting candles on the floor above and beautiful children being 115 bathed on the floor above that—except on nights like those, I never felt poor; I had the feeling that if I needed money I could always get it. I could write a syndicated column for teenagers under the name "Debbi Lynn" or I could smuggle gold into India or I could become a \$100 call girl, and none 120 of it would matter.

Nothing was irrevocable; everything was within reach. Just around every corner lay something curious and interesting, something I had never before seen or done or known

about. I could go to a party and meet someone who called **125** himself Mr. Emotional Appeal and ran The Emotional Appeal Institute or Tina Onassis Blandford or a Florida cracker who was then a regular on what he called "the Big C," the Southampton-El Morocco circuit ("I'm well-connected on the Big C, honey," he would tell me over collard greens on his vast **130** borrowed terrace), or the widow of the celery king of the Harlem market or a piano salesman from Bonne Terre, Missouri, or someone who had already made and lost two fortunes in Midland, Texas. I could make promises to myself and to other people and there would be all the time in the **135** world to keep them. I could stay up all night and make mistakes, and none of it would count.

You see I was in a curious position in New York: it never occurred to me that I was living a real life there. In my imagination I was always there for just another few months, **140** just until Christmas or Easter or the first warm day in May. For that reason I was most comfortable in the company of Southerners. They seemed to be in New York as I was, on some indefinitely extended leave from wherever they belonged, disinclined to consider the future, temporary exiles **145** who always knew when the flights left for New Orleans or Memphis or Richmond or, in my case, California. Someone who lives always with a plane schedule in the drawer lives on a slightly different calendar. Christmas, for example, was a difficult season. Other people could take it in stride, **150** going to Stowe or going abroad or going for the day to their mothers' places in Connecticut; those of us who believed that we lived somewhere else would spend it making and cancel-

ing airline reservations, waiting for weatherbound flights as if for the last plane out of Lisbon in 1940, and finally coming **155** forting one another, those of us who were left, with the oranges and mementos and smoked-oyster stuffings of childhood, gathering close, colonials in a far country.

Which is precisely what we were. I am not sure that it is possible for anyone brought up in the East to appreciate entirely what New York, the idea of New York, means to those of us who came out of the West and the South. To an Eastern child, particularly a child who has always had an uncle on Wall Street and who has spent several hundred Saturdays first at F. A. O. Schwarz and being fitted for shoes at Best's **165** and then waiting under the Biltmore clock and dancing to Lester Lanin, New York is just a city, albeit *the* city, a plausible place for people to live. But to those of us who came from places where no one had heard of Lester Lanin and Grand Central Station was a Saturday radio program, **170** where Wall Street and Fifth Avenue and Madison Avenue were not places at all but abstractions ("Money," and "High Fashion," and "The Hucksters"), New York was no mere city. It was instead an infinitely romantic notion, the mysterious nexus of all love and money and power, the shining and **175** perishable dream itself. To think of "living" there was to reduce the miraculous to the mundane; one does not "live" at Xanadu.

In fact it was difficult in the extreme for me to understand those young women for whom New York was not simply an **180** ephemeral Estoril but a real place, girls who bought toasters and installed new cabinets in their apartments and committed

themselves to some reasonable future. I never bought any furniture in New York. For a year or so I lived in other people's apartments; after that I lived in the Nineties in an apartment furnished entirely with things taken from storage by a friend whose wife had moved away. And when I left the apartment in the Nineties (that was when I was leaving everything, when it was all breaking up) I left everything in it, even my winter clothes and the map of Sacramento County I had hung on the bedroom wall to remind me who I was, and I moved into a monastic four-room floor-through on Seventy-fifth Street. "Monastic" is perhaps misleading here, implying some chic severity; until after I was married and my husband moved some furniture in, there was nothing at all in those four rooms except a cheap double mattress and box springs, ordered by telephone the day I decided to move, and two French garden chairs lent me by a friend who imported them. (It strikes me now that the people I knew in New York all had curious and self-defeating sidelines. They imported garden chairs which did not sell very well at Hamacher Schlemmer or they tried to market hair straighteners in Harlem or they ghosted exposés of Murder Incorporated for Sunday supplements. I think that perhaps none of us was very serious, *engagé* only about our most private lives.)

All I ever did to that apartment was hang fifty yards of yellow theatrical silk across the bedroom windows, because I had some idea that the gold light would make me feel better, but I did not bother to weight the curtains correctly and all that summer the long panels of transparent golden silk would blow out the windows and get tangled and drenched in the

afternoon thunderstorms. That was the year, my twenty-eighth, when I was discovering that not all of the promises would be kept, that some things are in fact irrevocable and that it had counted after all, every evasion and every procrastination, every mistake, every word, all of it.

That is what it was all about, wasn't it? Promises? Now when New York comes back to me it comes in hallucinatory flashes, so clinically detailed that I sometimes wish that memory would effect the distortion with which it is commonly credited. For a lot of the time I was in New York I used a perfume called *Fleurs de Rocaille*, and then *L'Air du Temps*, and now the slightest trace of either can short-circuit my connections for the rest of the day. Nor can I smell Henri Bendel jasmine soap without falling back into the past, or the particular mixture of spices used for boiling crabs. There were barrels of crab boil in a Czech place in the Eighties where I once shopped. Smells, of course, are notorious memory stimuli, but there are other things which affect me the same way. Blue-and-white striped sheets. Vermont cassis. Some faded nightgowns which were new in 1959 or 1960, and some chiffon scarves I bought about the same time.

I suppose that a lot of us who have been young in New York have the same scenes on our home screens. I remember sitting in a lot of apartments with a slight headache about five o'clock in the morning. I had a friend who could not sleep, and he knew a few other people who had the same trouble, and we would watch the sky lighten and have a

last drink with no ice and then go home in the early morning light, when the streets were clean and wet (had it rained in the night? we never knew) and the few cruising taxis still had their headlights on and the only color was the red and green of traffic signals. The White Rose bars opened very early in the morning; I recall waiting in one of them to watch an astronaut go into space, waiting so long that at the moment it actually happened I had my eyes not on the television screen but on a cockroach on the tile floor. I liked the bleak branches above Washington Square at dawn, and the monochromatic flatness of Second Avenue, the fire escapes and the grilled storefronts peculiar and empty in their perspective. 240

It is relatively hard to fight at six-thirty or seven in the morning without any sleep, which was perhaps one reason we stayed up all night, and it seemed to me a pleasant time of day. The windows were shuttered in that apartment in the Nineties and I could sleep a few hours and then go to work. I could work then on two or three hours' sleep and a container of coffee from Chock Full O' Nuts. I liked going to work, liked the soothing and satisfactory rhythm of getting out a magazine, liked the orderly progression of four-color closings and two-color closings and black-and-white closings and then The Product, no abstraction but something which looked effortlessly glossy and could be picked up on a newsstand and weighed in the hand. I liked all the minutiae of proofs and layouts, liked working late on the nights the magazine went to press, sitting and reading *Variety* and waiting for the copy desk to call. From my office I could look across town to the weather signal on the Mutual of New York

Building and the lights that alternately spelled out TIME and LIFE above Rockefeller Plaza; that pleased me obscurely, and so did walking uptown in the mauve eight o'clocks of early summer evenings and looking at things, Lowestoft turrets in Fifty-seventh Street windows, people in evening clothes trying to get taxis, the trees just coming into full leaf, the lambent air, all the sweet promises of money and summer.

Some years passed, but I still did not lose that sense of wonder about New York. I began to cherish the loneliness of it, the sense that at any given time no one need know where I was or what I was doing. I liked walking, from the East River over to the Hudson and back on brisk days, down around the Village on warm days. A friend would leave me the key to her apartment in the West Village when she was out of town, and sometimes I would just move down there, because by that time the telephone was beginning to bother me (the canker, you see, was already in the rose) and not many people had that number. I remember one day when someone who did have the West Village number came to pick me up for lunch there, and we both had hangovers, and I cut my finger opening him a beer and burst into tears, and we walked to a Spanish restaurant and drank Bloody Marys and *gazpacho* until we felt better. I was not then guilt-ridden about spending afternoons that way, because I still had all the afternoons in the world.

And even that late in the game I still liked going to parties, all parties, bad parties, Saturday-afternoon parties given by recently married couples who lived in Stuyvesant Town, West Side parties given by unpublished or failed

writers who served cheap red wine and talked about going to Guadalajara, Village parties where all the guests worked for advertising agencies and voted for Reform Democrats, press parties at Sardi's, the worst kinds of parties. You will have perceived by now that I was not one to profit by the experience of others, that it was a very long time indeed before I stopped believing in new faces and began to understand the lesson in that story, which was that it is distinctly possible to stay too long at the Fair. **300**

I could not tell you when I began to understand that. All I know is that it was very bad when I was twenty-eight. Everything that was said to me I seemed to have heard before, and I could no longer listen. I could no longer sit in little bars near Grand Central and listen to someone complaining of his wife's inability to cope with the help while he missed another train to Connecticut. I no longer had any interest in hearing about the advances other people had received from their publishers, about plays which were having second-act trouble in Philadelphia, or about people I would like very much if only I would come out and meet them. I had already met them, always. There were certain parts of the city which I had to avoid. I could not bear upper Madison Avenue on weekday mornings (this was a particularly inconvenient aversion, since I then lived just fifty or sixty feet east of Madison), because I would see women walking Yorkshire terriers and shopping at Gristede's, and some Veblenesque

gorge would rise in my throat. I could not go to Times Square in the afternoon, or to the New York Public Library for any reason whatsoever. One day I could not go into a Schraff's; the next day it would be Bonwit Teller. **325**

I hurt the people I cared about, and insulted those I did not. I cut myself off from the one person who was closer to me than any other. I cried until I was not even aware when I was crying and when I was not, cried in elevators and in taxis and in Chinese laundries, and when I went to the doctor he said only that I seemed to be depressed, and should see a "specialist." He wrote down a psychiatrist's name and address for me, but I did not go. **330**

Instead I got married, which as it turned out was a very good thing to do but badly timed, since I still could not walk on upper Madison Avenue in the mornings and still could not talk to people and still cried in Chinese laundries. I had never before understood what "despair" meant, and I am not sure that I understand now, but I understood that year. Of course I could not work. I could not even get dinner with any degree of certainty, and I would sit in the apartment on Seventy-fifth Street paralyzed until my husband would call from his office and say gently that I did not have to get dinner, that I could meet him at Michael's Pub or at Toots Shor's or at Sardi's East. And then one morning in April (we had been married in January) he called and told me that he wanted to get out of New York for a while, that he would take a six-month leave of absence, that we would go somewhere. **340**

It was three years ago that he told me that, and we have lived in Los Angeles since. Many of the people we knew in New York think this a curious aberration, and in fact tell us so. There is no possible, no adequate answer to that, and so we give certain stock answers, the answers everyone gives. 355 I talk about how difficult it would be for us to "afford" to live in New York right now, about how much "space" we need. All I mean is that I was very young in New York, and that at some point the golden rhythm was broken, and I am not that young any more. The last time I was in New York 360 was in a cold January, and everyone was ill and tired. Many of the people I used to know there had moved to Dallas or had gone on Antabuse or had bought a farm in New Hampshire. We stayed ten days, and then we took an afternoon flight back to Los Angeles, and on the way home from the 365 airport that night I could see the moon on the Pacific and smell jasmine all around and we both knew that there was no longer any point in keeping the apartment we still kept in New York. There were years when I called Los Angeles 370 "the Coast," but they seem a long time ago.

1967

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die aus den verwendeten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Hamburg, den 15. November 2005