

Leyla Ercan

# Metropolen durchquert und durchkreuzt: Männliche Schritte und Spuren in StadtTexten von Orhan Pamuk und Paul Auster

*Stadt als Schauplatz des Zeichens*

»Geschriebenes ist wie eine Stadt, zu der die Worte tausend Tore sind« bemerkte einer der einflußreichsten Metropolenliteraten und -theoretiker dieses Jahrhunderts, Walter Benjamin (Bolle 1994, 32). Mit der Figur des allegorisierten Großstadtflaneurs, der auf seinen Wanderungen die zeichenhafte Metropole und die sie bevölkernden Menschen zu dechiffrieren sucht, schuf Benjamin gleichsam ein Urbild für alle nachfolgenden literarischen Großstadterwanderer.

Während der Benjaminsche Flaneur sich noch sicher im Glauben an eine Lesbarkeit des Stadtraumes wähnt, drohen die Figuren, die die Großstadt im Roman der Gegenwart bewandern, geradezu an der UnLesbarkeit der Städte zugrunde zu gehen. Galip und Daniel Quinn, die Protagonisten in den Romanen *Das Schwarze Buch* von Orhan Pamuk und *City of Glass* von Paul Auster, sind wie ihre modernen und vor-modernen Vorgänger auf der Suche nach »urban legibility, born of the desire to read or make sense out of an immense and seemingly inhuman structure« (Sharpe; Wallock 1987, 6).

Beim ersten Lesen scheinen die beiden gewählten Romane äußerst unähnlich. Paul Austers Kurzroman *City of Glass* spielt in der Metropole der westlichen Welt des 20. Jahrhunderts, New York. *Das Schwarze Buch* von Orhan Pamuk hingegen ist ganz Istanbul gewidmet, einer orientalischen, überbevölkerten Dritte-Welt-Metropole, die heimgesucht wird von einer Vielzahl politischer und wirtschaftlicher Probleme. Auf unterschiedliche Art, jedoch in hohem Maße selbstreflexiv, ringen beide Autoren in ihren Erzählungen mit dem unerschöpflichen textlichen, d.h. literarischen, geschichtlichen und kulturellen Erbe ihrer Heimatstadt.

Trotz des offenbar unterschiedlichen kulturellen Ursprungs und Rezeptionskontexts, trotz inkomparabler Erzähltechniken stehen diese zeitgenössischen Romane prototypisch für die Metropolenliteratur des späten 20. Jahr-

hunderts. *Das schwarze Buch* und *City of Glass* können am ehesten als befremdliche ›Anti-Detektivromane‹ etikettiert werden, die sich mit epistemologischen und (post)metaphysischen Fragen beschäftigen. Die Pseudo-Detektive, eigentlich Leser-Schriftsteller, verbringen den Großteil ihrer Nachforschungen damit, labyrinthische Karten zu zeichnen, Rätsel zu lösen oder sich in Paradoxien zu verfangen. Sie begeben sich auf die Suche nach vermißten Personen, tauchen ein in das städtische Leben. Zielloos durch die Straßen von New York und Istanbul schweifend, verlieren sie sich in und verschmelzen mit der Stadt. Ihre verzweifelten Versuche, die urbane Zeichenwelt, die »Architektur« der Metropole zu entziffern, um der Lösung des Falls näherzukommen, schlagen fehl. Und immer wieder werden sie zurückgeworfen auf sich selbst, verfangen sich in ihren eigenen projektiven Sinnkonstruktionen.

Beide Romane weisen eine hochgradig philosophische Matrix auf, die, meiner Lesart nach, von einer beträchtlichen Absorption und Verarbeitung poststrukturalistischer Ideengänge zeugt. Es sind vor allem die sprachphilosophischen Kontemplationen, die den zeitgenössischen Großstadtroman auszeichnen und zu einem selbst-referentiellen Genre avancieren lassen, zu einer Gattung, die entgegen der heraufbeschworenen Erschöpfung und Aushöhlung des Stadtromans, neue ästhetische Formen hervorzubringen vermag. Wie in den metaphysischen Detektivromanen der Postmoderne, die das Genre begründeten, in Pynchons *The Crying of Lot 49* und Ecos *Il Nome della Rosa*, wird auch hier die anfängliche Fahndung nach verschwundenen Personen allmählich abgelöst von einer teleologischen Suchbewegung, dem Aufspüren eines urbanen Sinnzentrums.

Das Begehren der zumeist männlichen Protagonisten nach sprachlichen und erkenntnisstiftenden Gewißheiten in der Stadt, nach urbanen Zeichen, die ihrem Leben und ihrer verunsicherten männlichen Identität Sinn- und Seinspräsenz verleihen können, findet jedoch keine Erfüllung.

Es ist kein Zufall, daß die flanierend Suchenden und Lesenden im Großstadtroman nahezu ausschließlich männlichen Geschlechts sind. Wie Sigrid Weigel in *Topographien der Geschlechter* anhand von Texten der Neuzeit und Moderne aufzeigt, stützt sich die »Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Stadt« als eine kulturgeschichtliche Narrative auf eine weitestgehend androzentrische Stadterfahrung und ist deshalb eng verknüpft mit der konfliktreichen Geschichte der Geschlechterverhältnisse (Weigel 1990, 115). Es sind immer männliche Subjekte – Eroberer, Entdecker, Stadtgründer, Flaneure, die den Stadtraum als Natur, als Körper, als Organismus, als Schrift imaginieren und in die Nähe von Diskursen über Weiblichkeit rücken.

Selbst im postmodernen Großstadtroman, der die tradierten binären Denk- und Sprachmuster der abendländischen Kultur zu durchkreuzen vorgibt, werden, in ausgesprochen subtiler Manier, die altbewährten Bilder der Männlichkeit-Weiblichkeit-Dichotomie perpetuiert. Auch wenn das Lesen des Stadtraums und seiner Zeichen, die Sinn- und Identitätskonstitution des männlichen Subjekts in Pamuks und Austers Romanen scheitert, wird noch im Scheitern konnotativ auf einen – wenn auch bis zur Unkenntlichkeit entkörperlichten und zur Schriftphilosophie sublimierten – Weiblichkeitsdiskurs verwiesen.

Die instabile Identität des Istanbuler Wanderers Galip ist, wie bei Benjamin, eine explizit männliche. Anfänglich jagt Galip dem Traum, der flüchtigen Essenz des Weiblichen, versinnbildlicht in der Person seiner Frau Rüya, nach, von der er sich jedoch schnell ab- und dem ›Rätsel der Stadt‹ zuwendet. Die Andersheit der Stadt und die Materialität der urbanen Schriftzeichen ersetzen mehr und mehr die undurchdringliche Alterität der Weiblichkeit Rüyas, über die Galip seine Männlichkeit schöpft.

Daniel Quinn indes bewegt sich in einem scheinbar geschlechtslosen, frauen-freien, ätherischen StadtSprachRaum, nichtsdestotrotz schwingen in dem in *City of Glass* dominierenden Motiv des unintentionalen Schreibens mit dem Körper weiterhin die traditionellen Mythen von weiblichem Unbewußten und Körperlichkeit in subtiler Form mit.

### *1. Istanbul – Architextonische Phantasmagorien einer orientalischen Metropole in Das schwarze Buch von Orhan Pamuk*

#### *Großstadt als Historisches Palimpsest*

»Meine private Enzyklopädie von Istanbul« (Pamuk 1995, 35), wie Orhan Pamuk seinen Roman *Das schwarze Buch* zu nennen pflegt, ist in der Tat ein *opus magnum*, das alles absorbiert zu haben scheint, was bis dato geschrieben wurde. Neben Joyce, deQuincey, Borges, Eco, Pynchon, an denen Pamuk wiederholt gemessen wird, lassen sich auch Spuren von Carroll, Proust, Poe, Freud und Lacan in seinem Werk entdecken. Nicht zu vergessen ist auch Pamuks kатарthische Auseinandersetzung mit dem Vermächtnis des islamischen Mystizismus, der Sufi-Dichtung und des mystischen Hurufismus, die dem Autor neben Lobpreisungen auch viele kritische Stimmen eingebracht hat.

Nicht nur, daß Pamuk mit seinem Kompendium des postmodernen türkischen Seins und Schreibens literarisch-selbstreflexiv eine ganz eigene Synthese aus europäisch-westlicher Literaturtradition und orientalischer Erzählart vollbringt, er läßt darüber hinaus auch das zu Wort kommen, was das heutige Istanbul politisch und kulturgeschichtlich ›umtreibt‹. Der »Auster vom Bosphorus«, wie er von Jamal Tuschick genannt wird (Tuschick 1995, 42), wagt eine historiographische ›Neuerfindung‹ der Geschichte Istanbuls, einer Stadt, die wie keine andere in der Türkei eng mit der Vergangenheit des Landes verwoben ist und emblematisch für dessen sprichwörtlich gewordene Zerrissenheit steht. Aus der Perspektive der östlichen ›Verlierer‹ entfaltet Pamuk eine anti-faktische Phantasieversion der offiziell dokumentierten Geschichte Istanbuls und der Türkei,

Die weitschweifige Geschichte des Romans ist kurz erzählt: Der windige Istanbuler Rechtsanwalt Galip sucht seine geliebte Frau Rüya, die spurlos verschwunden ist. Rüya, deren Name im Türkischen »Traum« oder »Traumgesicht« bedeutet, ist nie körperlich präsent in der Geschichte. Die Abwesenheit ihrer für Galip identitätsstiftenden Weiblichkeit stürzt ihn in eine umfassende Sinn- und Seinskrise. »Und er begann sie zu suchen. Wo er auch hinging in-

nerhalb der Stadt, fand er eine Spur von ihr, doch nie sie selbst.« »Er liest seine eigene Vergangenheit aus den Spuren in der Stadt, dieser Mann. Die Spuren seiner Vergangenheit mit seiner schönen Frau« (113). Die sich Galip entziehende Weiblichkeit steht als Allegorie für die Unbeständigkeit und Flüchtigkeit der individuellen Erinnerungen, die mit dem kollektiven Gedächtnis, der Geschichte des türkischen Volkes verflochten ist. Doch vergeblich versucht Galip in seinen verschwommenen Erinnerungen nachträglich dem Wesen seiner mysteriösen Frau und ihrer Weiblichkeit habhaft zu werden. Unweigerlich schreibt er sie, wie die Geschichte des Landes, im Akt des Erinnerns immer wieder neu, ohne je die ›wirkliche‹ Rüya zu begreifen. Er sinnt lange nach über das letzte Telefongespräch mit ihr, darüber, »ob es wohl Rüya gewesen sein mag, mit der ich gesprochen habe oder eine andere«, und stellt sich vor

*wie diese andere ihn getäuscht hatte, weil Rüyas Worte sich ständig wandelten in seiner Erinnerung und er ihnen mißtraute. Ein andermal wieder sollte er meinen, zwar richtig gehört zu haben, was Rüya gesagt hatte, aber nicht sie, sondern er selbst sei nach dem Telefongespräch ein anderer geworden. Er konstituierte mit seiner neuen Persönlichkeit von neuem, was er falsch gehört oder falsch behalten zu haben glaubte (32).*

Galips Subjektivität, begründet in binärer Abgrenzung zur ›anderen‹ Präsenz seiner Frau, ist in deren Abwesenheit permanent von Auflösung und Dezentrierung bedroht, einem Zerfallsprozeß, der sich auf narratologischer Ebene unter anderem durch die zunehmende Vermischung der Erzählperspektiven ausdrückt.

Dennoch ist die geheimnisvolle, traumähnliche Rüya schon bald vergessen, erfolglos wendet Galip sich der Stadt Istanbul zu und verliert sich in den Istanbul-Kolumnen des Journalisten Celal Salik, Rüyas Halbbruder, der auch vermißt wird. In der Hoffnung, in Celals täglichen Istanbul-Meditationen und historischen Kontemplationen einen geheimen codierten Hinweis auf den Verbleib der Geschwister zu finden, begibt sich Galip auf eine Lesereise, die sich alternierend zu seinen Stadtwanderungen entfaltet. Die Suche nach der realen Rüya, dem weiblichen Subjekt, wird mehr und mehr sublimiert zur Erkundung des Prinzips der Weiblichkeit im Text, in der Textur der Stadt, deren auffällig weiblich konnotiertes Mysterium es ersatzweise zu begreifen, gewissermaßen zu penetrieren gilt. Und inmitten dieser intertextuellen *twilight zone* erwächst die Metropole Istanbul, die an die Stelle von Rüya tritt und zur eigentlichen Protagonistin aufrückt, als ein historisches Palimpsest, collagiert aus den mannigfaltigen Bedeutungssystemen der Vergangenheit und der Gegenwart: »Byzantion, Byzos, Nova Roma, Romani, Tsargrad, Miklagard, Konstantinopolis, Cospoli und Istin-Polis« (213). Oder in den prägnanten Worten von Juan Goytisolo: die Vergangenheit Istanbuls wird geschichtsrevisionistisch »konstantinopolisiert«, »dekonstantinopolisiert« und »rekonstantinopolisiert« und somit enttotalisiert (Goytisolo 1996, 312f.).

Galips Reise durch die dunklen Gassen der verfallenden Metropole entfaltet sich immer mehr als eine intertextuelle Reise. Die Plätze, an die er ziellos

gerät, sind fast durchweg literarischen Orten nachempfunden, eingezeichnet in die Straßen einer imaginären literarischen Stadtkarte. Das Schaufensterpuppen-Atelier im Untergrund, das Galip aufsucht, entpuppt sich als eine interessante Parodie auf Dantes ›Inferno der Verdammten‹. Die Beschreibung der mit Müll und Relikten der Vergangenheit gefüllten Istanbuler Hochhausschluchten erinnert an die Brunnenschächte in Rumis *Mesnevi*, und die stürmische Winternacht, die Galip mit einer Schar junger Geschichtenerzähler im Pavillion Pera Palas verbringt, ist offensichtlich Boccaccios *Dekameron* entnommen. Sogar Freuds topographisches Modell der menschlichen Psyche geht ein in die Struktur der Stadt und läßt diese zu einer von der ›Wiederkehr‹ der verdrängten Vergangenheit bedrohten antropomorphen Landschaft verschmelzen.

Diesem vielschichtigen urbanen Unbewußten, dem Chaos und den Frauen gibt sich Galip auf seinen nächtlichen labyrinthischen Wanderungen durch die desintegrierende, apokalyptische Metropole hin. Die Istanbuler Nächte sind weibliche Nächte, bevölkert von desillusionierten Filmsternchen, hoffnungsvoll den Messias erwartenden Prostituierten, ehemaligen Verehrerinnen, Ausgeschlossenen und Marginalisierten. Es ist die verschwundene, verdrängte Rüya, ihre imaginierte Weiblichkeit, die in heteromorphen Manifestationen, in Untergrundtunneln und Bordellen, das männliche Subjekt des nachts heim sucht und destabilisiert. Die sonderbaren Gestalten, auf die Galip stößt, und deren Geschichten scheinen allesamt Variationen seiner eigenen Erlebnisse und Angstphantasien zu sein, verworfene Teilaspekte seiner selbst. Diese in Istanbul zirkulierenden Geschichten von besessenen, verblendeten Liebhabern, von obsessiven Liebschaften und unerwiderten Lieben, die wiederholten Anklänge an Poes und Prousts sterbende oder verschwundene schöne Frauen, bewirken eine Erotisierung der Stadt und transformieren diese in einen phantasmagorischen Raum bedrohlicher Weiblichkeit.

Die unvermeidlich in eine Lesereise mündenden Nachforschungen des Helden bewirken eine Literarisierung bzw. Textualisierung der urbanen Wirklichkeit. Die immateriellen Stadtphantasmagorien wechseln sich mit der Darstellung der ›wirklichen‹ gegenständlichen Stadt ab, deren Realität jedoch weder eine monolithisch gegebene noch eine ausschließlich textlich konstruierte ist. Vielmehr durchdringen Fiktion und Realität einander und erschaffen somit einen fortwährend zwischen Stofflichkeit und Textlichkeit oszillierenden Stadtraum, der zu verkörpern scheint, worauf Derrida mit »Il n'y a pas de hors-texte« anspielt (Derrida 1976, 158). Diese Vertextlichung der Realität macht auch keinen Halt vor dem Menschen. Als Allegorie einer »schonimmer-Verschwundenen« ist Rüya kein handelndes Subjekt. In Galips unzuverlässigen Reminiszenzen manifestiert sie sich als eine Schriftspur, als ein sich aus den tradierten Symbolisierungssystemen der Vergangenheit komponiertes intertextuelles Wesen, das lediglich präsent ist in den Worten ihres Abschiedsbriefes: in den geheimnisvollen, in grüner Tinte festgehaltenen Schriftzügen, die im Laufe der Geschichte an den unerwartetsten Orten zum Vorschein kommen und auf den textlichen Charakter Rüyas und ihre Präsenz in der Materialität der Schrift schließen lassen.

### *Im Rausch der Zeichenstadt – Hurufische Schriftkörper*

Aus Mangel an handfesten, ›wirklichen‹ Hinweisen, klammert sich der verwirrte Mochtgerm-Detektiv an einen fatalen Fingerzeig – man vermutet, daß der ehrbare Journalist Celâl Salik ein moderner Hurufi ist, der in seinen täglichen Istanbulphantasien verborgene Botschaften an seine Ordensfreunde weitergibt – und wird hinabgezogen in die Aporien des islamischen Mystizismus. Zunehmend infiziert die mystische Schriftlehre des Hurufismus die *quest* des Helden durch die Metropole. Im Verlauf von Galips exzessiven Projektionen infiltriert der Raum der Textlichkeit alle übrigen Räume und Oberflächen der städtischen Welt, vormals distinkte Bereiche vermischen sich immer mehr: die leeren Menschengesichter, die Spiegelflächen, der Stadtraum. Die Schriftphilosophie des Hurufismus, die, ähnlich wie die jüdische Kabbala die Exegese der manifesten Zeichen, der anagrammatischen Buchstabenkombinationen und der Numerologie im Koran betreibt, verwandelt den Detektiv in einen zornigen Kryptologen, einen Dechiffrierer der geheimen hurufischen Kalligraphie der Stadt.<sup>1</sup>

Neben der Allegorisierung Rüyas als Stadt, findet somit eine Verschiebung des Augenmerks von der Frau auf den textlichen Stadtdiskurs und schließlich auf die Architekturalität und die Schriftzeichen der Stadt statt, in deren Verlauf die Materialität und Körperlichkeit der Sprache den Diskurs über den Verlust der ›realen‹, körperlichen Weiblichkeit aufzufangen scheint. Galips Trachten nach der ›zweiten Wahrheit‹ hinter den manifesten graphischen Zeichen eines Textes, in der Materialität der urbanen Zeichenwelt steht für das in die Sprache, in das sprachliche Unbewußte abgedrängte Begehren nach dem Weiblichen.

Das Unbewußte der Stadt kreuzt im Diskurs der Schrift, dem ›Körper‹ oder ›Leib‹ der Sprache, ein gleichermaßen weiblich assoziiertes Unbewußtes der Sprache. Die Bestrebungen des männlichen Subjekts, die Stadt sprachlich zu repräsentieren, d.h. in die symbolische Ordnung zu heben, vollzieht sich stets über den Ausschluß, die Nicht-Präsenz der Frau. Und es ist die Wiederkehr der verdrängten Weiblichkeit und Leiblichkeit in der Materialität der Schrift, die eine sabotierende Wirkung auf Galips Sinnkonstruktionen ausübt.

### *Im Herzen der Metropole*

Der hurufische Mystizismus, wie er im Roman beschrieben ist, sucht einer im Text präsenten, die Einheit des Textes in graphische Atome zersetzenden radikalen Alterität oder Differenz habhaft zu werden und zum Ausdruck zu verhelten und scheint daher mit gewissen dekonstruktivistischen Strategien zusammenzufallen: dem Lacanianischen Konzept des Unbewußten, dem Anderen, das in der materiellen Basis eines Textes insistiert.<sup>2</sup> Das poetische ›Drängen‹ des Buchstabens unterwandert die angenommene Transparenz des Textes und stellt, meines Erachtens, somit eine Dekonstruktion *avant Derrida* dar.

Galips Begehren nach *plots*, *maps*, nach Strukturen und Zentren in der Stadt speist sich aus dem hurufischen Glauben an ein Rätsel Byzantiums, an das un-

begreifbare Mysterium, von dem man annimmt, daß es die Stadt in ihrem Innersten aufrecht erhält. Überall läßt ihn seine gesteigerte Wahrnehmung die Omnipräsenz einer »Hand« spüren, »die alles auf geheime Weise ordnete« (240). In seiner paranoiden Überempfindlichkeit für Bedeutungsstrukturen sucht Galip, »die Spiele dieser Hand« offenzulegen. In der einen Sekunde fühlt Galip sich bestätigt, daß »Ganz Istanbul (...) ihm bekannt (war); die Stadt barg kein Geheimnis für (ihn)« (372), um Momente später zu fragen: »Worauf deutet dieser Schnee?« (377). Bis zum Schluß versieht der Leser-Detektiv Galip die Zeichen, Signifikanten der Stadt, immer wieder mit neuem Sinn, entledigt sie dieser Substanz, nur um sie erneut mit Bedeutung zu besetzen. Zeichen und Bedeutung, Signifikant und Signifikat, driften unablässig zusammen und auseinander und verwandeln die Stadt in ein Terrain der Unentscheidbarkeit. Was dieser Sehnsucht nach dem urbanen Mysterium innewohnt, ist die viel grundlegendere Sehnsucht des männlichen Subjekts nach einem Sinn generierenden Zentrum, dessen strukturierender, zentrierender Impetus die Stadt zu durchdringen scheint. Wie Rüya, die von Galip als Mysterium und zentrales Motiv seines Begehrens inszeniert wird, entzieht sich ihm auch dieses mysteriöse Sinnzentrum: die Stadt weigert sich, das göttliche Signifikat preiszugeben. Galip ist ein Reisender, der durch »die Straßen des Stadtplans wandert und dabei in den Straßen, die er wählt und durchstreift, auf den Steigungen, die er nimmt, auf der eigenen Reise und im eigenen Leben das Geheimnis entdeckt, welches sich, je mehr es enthüllt, desto weiter ausbreitet, und je mehr es sich ausbreitet, desto mehr enthüllt« (351).

Das Zentrum der Stadt, Celâl Saliks Apartement mit dem bezeichnenden Namen Sehirikalp, persisch für »Herz der Stadt« oder »Stadtherz«, in dem sich Galip niederläßt, stellt sich als ein Schriftenarchiv heraus, eine museale Sammlung von Textspuren, zu deren Bedeutung Galip bis zuletzt nicht durchstößt. Die mysteriöse Weiblichkeit, die er in den Texten gefunden zu haben glaubt, ist verschoben oder unbegreifbar, sie nährt und enttäuscht zugleich das Begehren nach einer zentralen Struktur.

Angesichts der radikalen textlichen und räumlichen Dezentrierung, der die Stadt und sogar das Stadtherz unterworfen zu sein scheinen, entgleitet Galip seine Frau mehr und mehr. Sein metonymisches, labyrinthisches Umherschweifen in der Stadt allegorisiert die ununterdrückbare menschliche Sehnsucht nach einem offensichtlich nicht existenten, jedoch machtvollen *telos*, einem Sinnzentrum, das ein »Sein als Präsenz« (Derrida 1966, 116) garantiert. Ohne ein transzendentes Zentrum, welches »die Struktur orientiert« (Derrida 1966, 114), ist sowohl die Stadt als auch die sich über sie generierende männliche Identität Verfallsprozessen unterworfen. Istanbul wird durchgehend beschrieben als eine infernale Stadt der Verluste, Verluste, die Galips Ich ins Wanken bringen: der Verlust der Weiblichkeit und des Traums, der Verlust des individuellen Gedächtnisses und der kollektiven Geschichtlichkeit, der Verlust von Präsenz und Identität, von Macht und Eindeutigkeit. Doch wird dieser Verlust der Sinnzentren nicht prinzipiell beklagt. Vielmehr bietet das Spiel mit dem Nicht-Zentrum eine Chance, sich aus der hierarchischen Ordnung zu lösen, ohne gewaltsam neue Wahrheitszentren einzuführen. »Unser bescheide-

nes Reich ist überall, hat kein Zentrum, ist in keinem Kartenwerk eingezeichnet« (364). Heterogenität, Flux und Unbestimmbarkeit determinieren sowohl die Subjekte als auch die Oberflächen- und Tiefenstrukturen der dezentrierten Metropole.

*Im Spiegel der Frau, im Spiegel der Stadt, in der Spiegelstadt*

In einer finalen, allumfassenden Spiegelparabel verdichten sich die im Roman zirkulierenden Diskurse über Stadt, Schrift, Weiblichkeit und Männlichkeit. Das Begehren nach dem Anderen der Weiblichkeit wird metonymisch verschoben und umgelenkt auf Celâl, der als Allegorie der männlichen Erhabenheit und Größe und als Galips alter ego einen Gegenpol zur radikalen Alterität der Frau und der Stadt darstellt. Der ambivalente Versuch der Konstitution des männlichen Selbst erfolgt zum einen über die Ausgrenzung des weiblichen Anderen, zum anderen jedoch auch durch die identifizierende Einverleibung und Anverwandlung des Anderen im Spiegelbild. Im Gegensatz zur verdrängten und metonymisch aufgeschobenen Frau, die den männlichen Seinsmangel und das Begehren nach einer Eliminierung dieses Mangels nährt, fesselt und löscht die narzißtisch-homoerotische Fixierung auf das Ebenbild das männliche Subjekt aus.

In einem der letzten Kapitel, »Das Geheimnis der Bilder«, wird die Geschichte zweier Bilder von Istanbul erzählt, die an einander gegenüberliegenden Wänden in einem Nachtclub in Beyoglu hängen: »An der einen Wand ein herrliches Bild von Istanbul, an der anderen aber einen [sic] Spiegel, der im Lichte der silbernen Leuchter jenes Bild glänzender, schöner und reizvoller wiedergab, als es in Wirklichkeit war« (343). Viele Jahre lang zieht das verzauberte Spiegelbild die Gäste dermaßen in seinen Bann, daß sie »stundenlang zwischen dem einen und dem anderen [Werk] hin- und herpendelten« (343). Die Betrachter sind befremdet von dem Eigenleben, das das gespiegelte Istanbulporträt angenommen zu haben scheint. Das Spiegelbild reflektiert zwar die Realität des »eigentlichen« Bildes, verändert und verzerrt sie aber zugleich, reichert sie mit »neuem Sinn«, »seltsamen Anzeichen«, »unbekannten Weiten« an.

Der Spiegel doppelt das Gemälde von Istanbul, das ja lediglich eine Spiegelung bzw. Darstellung der »realen« Stadt ist. Er reflektiert und vervielfältigt die Oberflächenrealität *ad infinitum*, löscht im unendlichen Regress die Kategorien von »Wirklichkeit« und »Spiegelung«, von »Original« und »Kopie« aus. Diese gespiegelte Spiegelung bewirkt auf einer metafictionalen Ebene eine Potenzierung, eine *mise en abyme*, von sprachlichen Spiegelungs- und Sinngebungsprozessen. Spiegel und Wörter, gleichermaßen Reflektoren einer vermeintlichen Realität, schaffen einen physisch nicht lokalisierbaren Illusionsraum, der die Ununterscheidbarkeit von Referent und Zeichen, Signifikant und Signifikat, Selbst und Anderem suggeriert: Es kann nicht mehr zwischen einem Innerhalb und einem Außerhalb der sprachlichen Spiegelungsprozesse differenziert werden. Die selbst-referentielle und selbst-reflexive Spiegelung

und Zirkulation von Zeichen und Diskursen der Stadt schafft einen Oberflächenraum von Simulacren und Simulationen, die sich im Netzwerk der urbanen Zeichensysteme endlos verdoppeln und multiplizieren und als Symbolisierungsmechanismen auch übergreifen auf den Konflikt Raum der Geschlechter: die Auslöschung der Differenz, des Raums zwischen männlichem Selbst und dem Anderen der Weiblichkeit im Akt der Selbstspiegelung führt unweigerlich zum Tod des männlichen Subjekts.

Die Unentschiedenheit des *Raumes zwischen zwei Spiegeln*, der nichtlokalisierbare Inter-Text/Raum, den Istanbul zu besetzen scheint, vereint in sich auch die im Roman konkurrierenden Diskurse über die Konstruktion des männlichen Selbstverständnisses durch Identifikation und Abgrenzung. Das Konzept der Unentschiedenheit entkräftet in letzter Konsequenz das Denken in ›entweder/oder‹-Oppositionen und ersetzt es durch ein oszillierendes ›sowohl/als auch‹, jenseits von hierarchisierenden binären Denkstrukturen.

## 2. Paul Austers *New York – Topographie einer gläsernen Stadt*

### *Gefangen im Stadtplan*

Daß »New York (...) von allen amerikanischen Städten die kontinuierlichste Tradition als Literaturmetropole und literarisches Sujet« hat, steht für Paul Auster außer Zweifel (Kreutzer 1985, 36). In seinem Kultroman *City of Glass*, wie auch in den beiden anderen Kurzromanen seiner *New York Trilogy*, macht es sich Auster zur Aufgabe, »the most mythical of cities« als eine substanzlose »antiquity, an artifice of the imagination« zu entlarven und zu entmythisieren (Oates 1981, 30f.).

Seine Hommage an das überwältigende amerikanische literarische Erbe vermittelt sich durch einen hybriden Erzählstil, der eine einfache, luzide Prosa-sprache mit poststrukturalistischer Thematik paart: hinter der Simplizität und Transparenz des Stils lauert jederzeit eine abgründige Welt der »questions, paradoxes, mysteries«, denn das wahre Rätsel dieser »meta-anti-detective story« (Barone 1995, 15, 23) dreht sich um »the nature, function, and meaning of language« (Russell 1990, 71). Die *quest* des Detektivs wandelt sich, wie auch bei Orhan Pamuk, in eine Exploration des mysteriösen Raums der Signifikationsprozesse und eine Infragestellung von sprachlichen, epistemologischen und ethischen Parametern; ein Unterfangen, das in der aporetischen narrativen Illustrierung einer sich selbst annullierenden Mimesis gipfelt. Diese paradoxe Repräsentation der Nicht-Repäsentierbarkeit wird besonders augenfällig in der Beschreibung des Raums der Großstadt. Mit der präzisen Angabe von Straßennamen, Gebäuden, Parkanlagen und Plätzen und seitenlangen, ermüdend detaillierten Schilderungen der Wanderrouten von Verfolger und Verfolgtem wird ein »effet du réel« (Barthes zit. bei Furst 1990, 26) geschaffen, der jedoch irreführend ist. Denn die benannten Lokalitäten bleiben sonderbar unbestimmt, leer, ganz im Gegensatz zum üppigen realistischen Großstadroman, den Aus-

ter als »crammed full of details, descriptive passages, local color« schmählt (Auster 1993, 311).

Noch potenziertes als in Pamuks Metropole scheint in Austers New York kein ›Jenseits der Stadtkarte‹ zu existieren. Das, was erzählt wird, ist lediglich das Skelett des New Yorker Stadtplans, von Henry James pointiert als »topographischer Fluch« (de Cortanze 1998, 42) bezeichnet: ein lückenlos erschlossener Raum, der vollends die Möglichkeit der Darstellbarkeit und der Existenz eines ›eigentlichen‹ Ortes negiert.

Sogar das Nichts, in das der sinnierende Wanderer Quinn sich zurückziehen möchte, ist kein absolutes Nichts, sondern immer ein von ihm projiziertes, konstruiertes, eine Hervorbringung seines ›mental mapping‹: »On his best walks he was able to feel that he was nowhere. New York was *the nowhere he had built around himself*, and he realized that he had no intention of ever leaving it again« [Hervorhebung, LE] (4).

Das Ich Quinns, der seit dem Tode seiner Ehefrau und seines Sohnes jeglichen Lebensantrieb verloren zu haben scheint, ist von Anfang an ein fragmentiertes, dezentriertes, das sich in seinem entfremdeten Schriftstellerdasein – er veröffentlicht unter dem Pseudonym William Wilson Geschichten vom Detektiv Max Work – manifestiert: »In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist, Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise« (6).

Eine kleine biographische Notiz von Paul Auster zur Entstehung des Romans und zur Figur des Daniel Quinn legt nahe, daß es die Abwesenheit der Familie, insbesondere der Frau und des weiblichen Prinzips ist, die Quinn in die Identitätsverwirrung treibt: »In many ways, I think of *City of Glass* as an homage to Siri [seine Ehefrau, Anmerkung LE], as a love letter in the form of a novel. I tried to imagine what would have happened to me if I hadn't met her, and what I came up with was Quinn« (Auster 1993, 313).

Eine der wenigen Frauen, die Ehefrau seines Auftraggebers Virginia Stillman, deren Bekanntschaft Quinn macht, ist, ähnlich wie Rüya, keine ›reale‹ Frau, sondern eine Parodie auf die stereotype Männerphantasie von der verführerischen *femme fatale*, eine Figur im klassischen amerikanischen *hard boiled*-Detektivroman à la Chandler und Hammett. Quinn ist augenblicklich fasziniert von ihrem sexualisierten Wesen:

*It had been a long time since a warm body had been beside him. For the fact was, he had started lusting after Virginia Stillman the moment he saw her, well before the kiss took place. Nor did her current lack of encouragement prevent him from continuing to imagine her naked. Lascivious pictures marched through Quinn's head each night, and although the chances of their becoming real seemed remote, they remained a pleasant diversion. Much later, long after it was too late, he realized that deep inside he had been nurturing the chivalric hope of solving the case so brilliantly, of removing Peter Stillman from danger so swiftly and irrevocably, that he would win Mrs. Stillman's desire for as long as he wanted it (77).*

Auch nachdem der Fall abgeschlossen zu sein scheint, ist der Gedanke an sie die treibende Feder für sein unermüdliches Rotieren in den Straßen von New York: »If he was unable to contact Virginia Stillman – if, as he believed, he was meant *not* to contact her – how was he to proceed? Did it matter what Virginia Stillman thought he was doing as long as he did what he was supposed to do?« (134)

### *KörperSprachAkte in der Metropole*

Abgesehen von dieser flüchtigen, für den Fortlauf der Handlung jedoch äußerst effektiven Männerprojektion von Weiblichkeit, wird Quinn kaum mit Frauen assoziiert. Sein körperliches Begehren nach Virginia Stillman wird entmaterialisiert zur reinen sprachphilosophischen Reflexion, schlägt sich jedoch über das Motiv des ›Schreibens mit dem Körper‹ auch in einem materialistischen Körper- und Schrift-Diskurs nieder.

*City of Glass* ist eine Erzählung, in der es keinen Stillstand gibt, es ist eine Fabel von Körperbewegungen, von Körper-Raum-Verhandlungen. Der falsche Detektiv Quinn soll einen Peter Stillman beschatten, einen alten Theologieprofessor, der sich zu Quinns Ungunsten als äußerst agil herausstellt: denn der Alte, gerade aus dem Gefängnis entlassen, tut nichts anderes, als tagein-tageaus ziellos durch die Straßen von New York zu schweifen. »*Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body*« [Hervorhebung, LE] wird zum Prinzip, das für Verfolger und Verfolgten gleichermaßen gilt (3–4).

Nach 13tägiger Beschattung, akribisch festgehalten in einem Notizbuch, muß Quinn resigniert erkennen, daß Stillman »was going nowhere«, sich jedoch innerhalb »a narrowly circumscribed area« bewegt. Einer Eingebung folgend, beginnt Quinn eine Topographie der Wanderungen zu erstellen, eine Karte, die den wandernden, flüchtigen Körper Stillmans transzendiert: der *mapper* Quinn erhebt sich über den ›realen‹ Ort New York und nimmt eine übermenschliche himmlisch-göttliche Meta-Perspektive auf die Stadt ein, »reading a cosmos, the whole, of looking down on, totalizing the most immoderate of human texts« (de Certeau 1984, 92). Dabei macht er eine verblüffende Entdeckung: Stillman schreibt mit dem Körper Buchstaben in den Stadtraum ein, Buchstaben, deren Kombination die biblische Wortfügung »The Tower of Babel« ergibt.

Die Anklänge an *peripatos*, die klassische Philosophie des Gehens und des ›wandernden Geistes‹, sind unüberhörbar, werden hier allerdings auf originelle, in gewissem Maße, konterphilosophische Weise erweitert. Quinns Transkription einer Buchstabenlandschaft überführt, wie jede Karte, den vom Menschen erlebten ›realen‹ Raum in die symbolische Ordnung, veranschaulicht im systematisch-abstrakten Charakter der New Yorker Topographie. Nicht nur der Körper wird aus dem System eliminiert, sondern auch dessen flüchtige Bewegung wird fixiert. StillMan, der nicht stillstehen wollende

›Noch-Mensch‹, wird in der Karte und durch die Karte schließlich zum Stillstand gebracht.

Im Sinnbild eines wandernd Schreibenden offenbart sich, daß Sinngebungsprozesse immer einem ursprünglicheren Körper-Raum-Dialog entspringen, der in der logozentrischen Vorstellung von Sprache maßgeblich verdrängt wird. Logozentrische Sinnkonstruktion ist, Kristeva zufolge, ein Akt »of a *transcendental ego, cut off from its body, its conscious, and also its history* [Hervorhebung, LE]« (Kristeva 1973, 182). Der physische, ›natürliche‹, nicht transzendente Körper, im tradierten Geschlechterdiskurs mit dem Weiblichen assoziiert und aus kulturellen Bedeutungssystemen ausgeschlossen, repräsentiert immer das Andere der Sprache. In *City of Glass* wird der phallo-logozentrische Gestus in seiner starren, jenseits menschlicher Körpererfahrung operierenden Strukturiertheit entlarvt. Nur kurze Zeit genießt Quinn die Freiheit seines Körpers von der Tyrannei des logozentrischen Dranges nach einem *telos*: »For two weeks he had been tied by an invisible thread to the old man. Whatever Stillman had done, he had done (...) His *body was not accustomed to this new freedom* (...) The spell was over, and yet his *body did not know it*« [Hervorhebung, LE] (110). Doch schon bald fällt er zurück ins androzentrische Muster des *mapping*, hält wieder Ausschau nach Strukturen, die die freie Bewegung seines Körpers zentrieren könnten: »There were no streets, no city blocks to mark the stages of his progress (...)« (143).

In *City of Glass* wird über die Metapher des Stadtraums die traditionell verdrängte Beziehung von Körperlichkeit und Sinngebungsprozessen wiederhergestellt. Mit dem unbewußten, unintentionalen Schreiben des Körpers betritt das verdrängte ›Wissen des Körpers‹, und mit ihm die mit dem Unbewußten und der Körperlichkeit assoziierte Weiblichkeit das geschlossene System metaphysischen Denkens.<sup>3</sup>

So vollzieht die alltägliche Praxis der Körperbewegung immer schon einen Schreibakt, jedoch einen unbewußten, flüchtigen, der die logozentrische, männliche Modalität der Bedeutungsfindung gleichzeitig produziert und destruiert. Körperliches Schreiben, die *parole* des solitären Gängers, unterwandert die *langue* des kartographierten Stadtraums und mobilisiert andere subtil widersprüchliche Bedeutungen. Das männliche Individuum, das den Stadtraum zu Fuß durchquert, gebraucht eine dekonstruktive »pedestrian rhetoric of trajectories« (Woods 1995, 126).

### *Der Spur auf der Spur ...*

Der Duktus der Sprache äußert sich, wie gezeigt wurde, als Spur einer Körperbewegung, als *trace* einer Materialität und Flüchtigkeit gleichermaßen umfassenden Sinngebungsprozesses. Die Buchstabenspur, die Quinn entdeckt, ist nicht tatsächlich eingeschrieben in den Raum, sondern manifestiert sich »through Quinn's inscription of Stillman's path into [his] notebook. In turn, the text of the notebook refers still to another text, Stillman's dissertation. This chain of signifiers links text to text, but Stillman's original act of signification

vanishes into the air of his Manhattan walks« (Alford 1995, 621). Die gezeichnete Spur ist lediglich der Ersatz für die nicht vergegenwärtigbare Dynamik des Gehens.<sup>4</sup>

Weil Präsenz und Bewegung unvereinbar sind, erreicht Quinn nie eine absolute Sinn- und Seinspräsenz im metaphysischen Sinne: »No matter what he did now, he felt that he would always be too late. He could run for a hundred years, and still he would arrive just as the doors were closing« (144).

Die Präsenz der Einschreibungen, die verglichen werden mit den Hieroglyphen, die am Ende von Edgar A. Poes Arthur Gordon Pryn gesichtet werden, ist ein gleichermaßen flüchtiger wie manifester Prozeß wie der Akt des Passierens. Wie Quinn entdeckt auch Poes Held hieroglyphische Graphiken an der Innenwand einer Höhle, Buchstaben »inscribed into the earth itself, as though they were trying to say something that could no longer be understood« (85).

Schreiben mit dem Körper, Transkriptionen der Spuren eines Wanderers, hieroglyphische Einschreibungen in den Boden – bei Auster erfährt die Schriftlichkeit, die Äußerlichkeit von Sprache, die, wie der menschliche Körper, aus dem logozentrischen Denken ausgeblendet wird, eine grammatologische Aufwertung. Die Materialität und Exteriorität von Schriftlichkeit fungiert, Derrida zufolge, als ein Ur-Element von Sprache, als ein Gewebe von Spuren, eine Art Vorstruktur, die sowohl der geschriebenen als auch gesprochenen Sprache unterliegt.<sup>5</sup> Als Quinn die Seiten, der Schreibraum, ausgeht, fragt er sich »if he had it in him to *write it without a pen*, if he could learn to speak instead, *filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city*, even if the light never came back again« [Hervorhebung, LE] (156). Das dekonstruktivistische »writing before the letter« beschreibt eine Aneignung von Raum durch Bewegung – ob nun als Einschreibung in die Erde oder als stimmliche Überquerung des Körperraums – die einen Ur-Text hervorbringt, dem kein metaphysischer, zentraler Sinn inneohnt. Derridas Semi-Konzepte *archi-écriture*, *trace*, *différance*, die hier nur angedeutet werden konnten, werfen ein neues Licht auf die strukturelle Beschaffenheit des New Yorker Stadtraums, dessen Straßennetz, entstanden infolge einer schriftlichen Fixierung der Körperbewegungen einer Vielzahl von »wandermännern« (de Certeau 1984, 94), im Grunde auch ein Gewebe von sich selbst-auslöschenden Schriftspuren ist.

New Yorks gittermusterartige Konstruiertheit schöpft einerseits definierend-ausgrenzend erst einen Raum, andererseits stellt die Straße auch jene Kraft dar, die die Totalität des ›reinen‹ Raumes durchbricht. Es ist dies die paradoxe Selbstausslöschung einer Straßenstruktur, die eigentlich erst das schafft, was sie im gleichen Zuge zersetzt. So verkörpert die New Yorker Gitter-Geometrie in *City of Glass* die Unentrinnbarkeit der allumfassenden Geschlossenheit des metaphysischen Stadtraums und des Sprachraums, die jedoch immer wieder heimgesucht wird von dem überwältigenden Anderen, der Spur, der *différance*, dem Metonymischen, das zur poststrukturalen Metapher für Weiblichkeit wird (Weigel 1989, 196).

Das Metonymische, die zeitlich-räumliche Verschiebung von Sinn, be-

schreibt einen dekonstruktivistischen Gestus, der das vormals logozentrische Denken in Oppositionen entgrenzt. Weil Innen und Außen, Natur und Kultur, Körper und Seele, Männlichkeit und Weiblichkeit einander durchdringen, weil der Stadtraum gleichzeitig »the tiny hole« in des Menschen Kopf ist, kann Quinns finaler Rückzug in ein dunkles, hermetisch abgeschlossenes Zimmer nicht als Rückzug in die Geschlossenheit des metaphysischen Raumes gesehen werden. Vielmehr wird er – wie Stillman »[who] had become a part of the city. He was a speck, a punctuation mark« (109) – zur parasitären Kraft: zum Körper, zur Schrift, Äußerlichkeit, die die vermeintliche Logozentrik des Stadtraums und Einheit des Subjekts aus dem Innern heraus zerfrißt.

### *Metropolen durchquert und durchkreuzt*

Am Beispiel zweier zeitgenössischer Metropolenromane habe ich versucht, zu zeigen, daß die Stadtopographie ein attraktives Paradigma für poststrukturelle Theoriebildung darstellt. Über die Metapher des Stadtraums wird zum einen das Denken eines ontologischen, »natürlich« gegebenen Raums in Frage gestellt und die Strukturiertheit und Textur jeglichen menschlichen Erlebens hervorgehoben. Mit seiner von textlichen Systemen abgeleiteten Struktur konstituiert sich der StadtSprachRaum innerhalb multipler, sich überschneidender Signifikationsnetze, die, wie gesagt, durch die Bewegungen und Wahrnehmungen des Stadtwanderers im Raum gleichzeitig produziert und zerstört werden. Die Stadt wird zu einem Raum, der die Erzählung wie auch die von den Charakteren (und Lesern) durchlaufenen Signifikationsprozesse spiegelt. Das Umherschweifen figuriert als die grundlegende *différance*, die metonymische Geste der Bedeutungsstiftung.

Wie die sich selbst entwaffnende Sprache, radiert auch der Stadtraum sich selbst aus und wird zum Raum der Gleichzeitigkeit von Ordnung und Chaos, von Struktur und unendlichem Spiel, einem Raum der UnEntscheidbarkeit und UnBestimmbarkeit, für die das Weibliche als Metapher erhalten muß: als Metapher »für all das, was der abendländischen Logik entgegengesetzt gedacht wird, für das A-Logische, das Dezentrische, das Uneindeutige und Uneinheitliche, für das Nicht-Festlegbare, oder zur Metapher für die Wahrheit, die sich nicht einnehmen läßt« (Weigel 1989, 197). Sogar in der postmetaphysischen Zentrumslosigkeit und Dezentriertheit des männlichen Seins regiert, Weigel zufolge, ein männliches Erkenntnisinteresse, das das Weibliche zum Austragungsort dekonstruktivistischer, aber nichtstdestotrotz androzentrischer Diskussionen umfunktioniert.

### *Anmerkungen*

- 1 Die Annahme einer verborgenen Präsenz von »Wörtern unter Wörtern« oder »Texten in Texten« (Starobinski 1980) verlangt nach einer Lektüre, die dem Lautbild-Bildlaut des Buchstaben und der – durch die vor-poststrukturalistische logozentrische Fixierung auf den

*Textinhalt* verdrängen – Materialität von Signifikationsprozessen eine unerwartete Bedeutung zuspricht. Jede Form von Geheimcode, die ein cursorisches Lesen von Buchstaben und phonetischen Mustern vorsieht, kreierte einen Überfluß an Worten/ Buchstaben/ Signifikanten und eröffnet einen ›zweiten‹ zusätzlichen Text, der im eigentlichen Text gleichzeitig präsent und absent ist.

- 2 Im Geiste Lacans, den Orhan Kocak bezeichnenderweise zum »modernen Hurufi« adelt – richtet der hurufische Mystizismus das Augenmerk auf die graphische Materialität, die Signifikanten des Korantextes (Kocak in: Esen 1996, 148). Die hurufische Grunderkenntnis, daß der »Ursprung aller Dinge der Buchstabe ist« scheint in unmittelbarer Anlehnung an die Lacanianische Idee vom im Unbewußten drängenden Buchstaben/Signifikanten formuliert zu sein (384). In seiner strukturalistischen Lektüre von Poes Detektivgeschichte »The Purloined Letter« deutet Lacan darauf hin, daß der Ursprung oder die Bedeutung des Briefes/Signifikanten irrelevant oder unentscheidbar ist. Es ist allein der manifeste Brief und dessen metonymische Zirkulation, der einen Sinneffekt generiert. Lacans Interesse am vernachlässigten Signifikanten begründet sich auf der Macht desselben, den metaphysischen Glauben an eine Sinnpräsenz zu unterwandern.
- 3 Der Poststrukturalismus rehabilitiert, indem er Sprache in die Nähe des menschlichen Körpers rückt, auch die Äußerlichkeit der Sprache. Und es ist genau die Wiedereinführung des gewaltsam ent-äußerlichten Körpers, die die binären Oppositionen Außen-Innen, Leib-Seele, Natur-Kultur und damit verbundenen Mythen der Weiblichkeit und Männlichkeit demontiert. Denn der schreibende Körper treibt Sprache an ihre Grenzen: als physisch-organischer Referent befindet sich der Körper außerhalb des Repräsentierbaren, aber gleichzeitig ist die Exteriorität des Körpers ein Ausschluß von Sprache, der sprachlich konstruiert ist. Der Körper besetzt kraft seines inhärenten EntGrenzseins sowohl das Innerhalb als auch das Außerhalb von Signifikationsystemen.
- 4 Derridas Konzept der *trace*, der sich selbst-auslöschenden Spur, ist eine höchst diffizile, im Grunde nicht konzeptualisierbare Denkmetapher. *Trace* artikuliert die Unmöglichkeit, den flüchtigen, vergänglichen Akt des Passierens zu fixieren, einer Bewegung, die im Moment der Transkription *immer schon* vergangen ist. Derridas Konzept der Spur kann man sich am besten vorstellen als den »Flug eines Pfeils«, dessen Bewegung nie präsent ist. »Motion can be present, that is to say, only if the present instant is not something given but a product of the relations between past and future« (Culler 1982, 94).
- 5 In seiner Abhandlung *Of Grammatology* bemüht sich Derrida um eine Rehabilitation der von der phonozentrischen metaphysischen Tradition entmachteten Schrift. Basierend auf einem neuen Schrift-Begriff, entwickelt Derrida eine nicht-phonozentrische Konzeption von Sprache, eine Konzeption, in der Schrift nicht mehr nur als sekundärer Niederschlag des Sinnpräsenz suggerierenden gesprochenen Wortes verstanden wird.

## Literatur

- Auster, Paul (1993): *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews. The Red Notebook*. New York.
- Ders. (1985): *The New York Trilogy*. New York.
- Barone, Dennis (1995): *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Philadelphia.
- Bolle, Willi (1994): *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Köln/ Weimar/ Wien.
- De Certeau, Michel (1984): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley.
- De Cortanze, Gerard (1998): *Paul Austers New York*. Hildesheim.
- Culler, Jonathan (1982): *On Deconstruction. Theory und Criticism after Structuralism*. New York.
- Derrida, Jacques (1968, 1976): *Of Grammatology*. Baltimore/ London.

- Ders. (1966): *Structure, Sign, and Play in Discourse of the Human Sciences*. In: (1995): *Writing and Difference*. London.
- Ders. (1972): Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hrsg) (1986): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt/ Berlin.
- Furst, Lilian: The Game of the Name. In: Bauer, Roger; Fokkema, Douwe (Hrsg) (1990): *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association* Vol 3. München.
- Goytisolo, Juan (1996): Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı. In: Nüket, Esin (Hrsg) (1993): *Kara Kitap üzerine yazılar*. Istanbul.
- Hassan, Ihab: Cities of Mind, Urban Words. The Dematerialization of Metropolis in Contemporary American Fiction. In: Jaye, Michael C. Watts, Ann Chalmers (Hrsg) (1981): *Literature and the American Urban Experience. Essays on the City and Literature*. Manchester.
- Kreutzer, Eberhard (1985): *New York in der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur*. Heidelberg.
- Kristeva, Julia (1973): The System and the Speaking Subject. In: Newton, K. M. (Hrsg) (1990): *Twentieth Century Literary Theory. A Reader*. London S. 180–85.
- Lacan, Jacques (1980): *Schriften I*. Olten /Freiburg.
- Oates, Joyce Carol: Imaginary Cities: America. In: Jaye, Michael C.; Watts, Ann Chalmers (Hrsg) (1981): *Literature and the American Urban Experience. Essays on the City and Literature*. Manchester.
- Pamuk, Orhan (1997): *Das schwarze Buch*. Frankfurt/M.
- Ders.: ›Radikale Kritik wird einfach unterdrückt‹: Orhan Pamuk im Interview mit Dilek Zaptıoğlu. In: *Die Tageszeitung*. 16. März 1995, S. 35.
- Russell, Allison (1990): Deconstructing The New York Trilogy. Paul Auster's Anti-Detective Fiction. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2. S. 71–84.
- Tuschick, Jamal: Rauchende Passanten in Kaffeestuben. In: *Die Welt*. 17. Juni 1995, S. 42.
- Sharpe, William; Wallock, Leonard: From ›Great Town‹ to ›Nonplace Urban Realm‹: Reading the Modern City. In: Sharpe; Wallock (Hrsg) (1987): *Visions of the Modern City*. London.
- Starobinski, Jean (1980): *Wörter unter Wörtern: Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt/M/Berlin.
- Weigel, Sigrid (1989): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg.
- Dies. (1990): *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg.
- Woods, Tim: ›Looking for Signs in the Air‹: Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things* In: Barone, Dennis (Hrsg) (1995): *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia.