

Achebe, Chinua

Geb. 16. 11. 1930 in Ogidi, Nigeria

Mehr als fünf Millionen Exemplare sind von Chinua Achebes Erstlingsroman *Things Fall Apart* (1957; *Okonkwo oder Das Alte stürzt*, 1983) verkauft worden. Er steht vielerorts in Lehrplänen afrikanischer Schulen und Universitäten, und über keinen afrikanischen Autor sind so viele wissenschaftliche Publikationen erschienen. Der Roman handelt vom ersten Kontakt der Igbo mit der Kolonialmacht Großbritannien, vom Beginn des Kolonialismus. Geschrieben hat A. das Werk kurz vor der Unabhängigkeit Nigerias, am Ende der Kolonialzeit. Er hat einen historisch verbürgten Fall des Widerstands gegen das britische Vordringen aufgegriffen. In seiner Fiktionalisierung rückt er das Igbo-Dorf Umuofia in den Mittelpunkt, um die Spannungen zwischen kulturellem Wandel, verkörpert durch Obierika, und konservativem Beharren, verkörpert durch Okonkwo, Inbegriff aller Igbo-Tugenden, zu illustrieren. Okonkwo hat sich als Krieger ausgezeichnet, ist aber durch zwei Tötungsdelikte in einen Konflikt mit seiner Gesellschaft geraten und endet ehrlos durch Selbstmord. Er hat einen Kolonialpolizisten getötet, um sein Dorf zum Aufstand gegen die Briten anzustacheln. An den Anfang des Romans stellt A. den Gründungsmythos Umuofias, der mit dem Sieg über den Geist der Wüstenei die Überwindung des Chaos durch gesellschaftliche Ordnung verdeutlicht. A. zeigt Umuofia als Gemeinwesen, das auf einer klaren Rechtsordnung aufgebaut ist: Erst die Kolonialmacht verwirft diese Ordnung. Unter dem Vorwand, den »Wilden« Zivilisation zu bringen, öffnet sie der Korruption und Willkür die Tür. Okonkwos Selbstmord – ein Verstoß gegen die Erdgöttin – symbolisiert den Zerfall der alten Ordnung. In der Schlußpassage gibt A. dem Distriktverwalter das Wort: Als Beleg seiner zivilisatorischen Mis-

sion wird er in seinem Buch über »Die Befriedung der Wilden am Niger« der Geschichte Okonkwos ein kleines Kapitel widmen. In diesem scheinbar belanglosen Wechsel der Erzählperspektive faßt A. die Grundkonstellation postkolonialer Literatur zusammen: Der Diskurs über Afrika wird von den Kolonialisten beherrscht, das Afrikabild ist aus Ignoranz und rassistischer Arroganz verzerrt worden. Bis zu dieser Passage belegt der Roman, daß die Geschichte Afrikas vor Ankunft der Weißen eben nicht »eine endlose Nacht der Barbarei« war, daß die Afrikaner selbst das Wort ergreifen müssen, um das Bild vom »dunklen Kontinent« zu korrigieren. In der Figur des Distriktverwalters stellt A. einen Hauptvertreter des afrikanischen Kolonialromans bloß: Joyce Cary, der ebenfalls Distriktverwalter in Nigeria war. In A.s Augen repräsentiert er die Arroganz und Ignoranz des Autors im Kolonialdienst, der im Gegensatz zum einfühlsamen Künstler der literarischen Tradition des Westens steht.

Things Fall Apart hat die realistische »Achebe School« begründet. Die folgenden Romane *Arrow of God* (1964; *Der Pfeil Gottes*, 1965), *No Longer at Ease* (1960; *Heimkehr in ein fremdes Land*, 1963), *A Man of the People* (1966; *Ein Mann des Volkes*, 1966) und die Kurzgeschichtensammlung *Girls at War* (1972) führen A.s Projekt der Wortergreifung für eine afrikanische Geschichtsperspektive fort, von der Kolonialzeit in den 1920er Jahren über die Unabhängigkeitsbewegung bis zum ersten Militärputsch und dem Biafra-Krieg. Heute betrachtet die Kritik A.s Erzählwerk differenzierter. Über die rein reaktive Intention des Gegendiskurses (»writing back«) werden A.s Romane als Illustration dessen gelesen, was Theoretiker der Postkolonialität wie Edward Said oder Kwame Anthony Appiah propagieren. Auch A. hat in seinen Essays die literarischen Repräsentationen der Postkolonialität durch theo-

retische Erwägungen ergänzt. In »The African Writer and the English Language« (1965) stellt er klar, daß die Nationalstaaten Afrikas eine historische Konsequenz des Kolonialismus sind, also die Autoren, die in den Kolonialsprachen schreiben, nur diesem Faktum Rechnung tragen. Aber A. beansprucht für sich, die englische Sprache so zu modifizieren, daß sie seinen Vorstellungen von afrikanischer Expressivität genügt. Damit hat A., der seine Erzähltexte in Englisch, seine Lyrik aber in Igbo schreibt, in dem Streit, in welcher Sprache afrikanische Autoren schreiben sollten, eine pragmatische Position markiert und eine Lanze für sprachliche Experimente mit Varietäten des Englischen gebrochen. A. hat sich zudem mit der Imagologie und den hegemonialen Strukturen des Afrika-Diskurses auseinandergesetzt, wie er über den Kanon der »Great Tradition« perpetuiert wird. Nachdem er Kolonialautoren wie Joyce Cary, Graham Greene und John Buchan auf ihren Platz verwiesen hatte, nahm er sich in »African Literature as Restoration of Celebration« (1991) einen Schlüsseltext dieser Tradition vor, Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899): Er habe lange gebraucht, bis ihm klar wurde, daß er nicht an Bord von Marlows Boot den Kongo aufwärts fahre, sondern einer der Wilden sei, die grimmassierend am Ufer tanzen; Conrad entwerfe ein Bild von Afrika als dem fundamental Anderen, der Antithese zu Europa und zur Zivilisation, als Ort, an dem statt der Intelligenz, Bildung und des Anstands die Bestialität des Menschen vorherrscht. Auch mit seinen Essays hat A. eine neue Tradition begründet, die des Afrika-zentrierten kritischen Diskurses. Nach 20jährigem Schweigen hat A. mit dem Roman *Anthills of the Savannah* (1987; *Termitenhügel in der Savanne*, 1989) nochmals eine Neuorientierung in der afrikanischen Literatur eingeführt: die multiperspektivische Erzählweise. A. be-

schreibt die Militärregime nach dem Bürgerkrieg von vier verschiedenen Standpunkten. Drei Schüler des Lugard-Gymnasiums repräsentieren drei Entwicklungsmöglichkeiten des unabhängigen Nigerias. Sam, Chef der Militärjunta, steht für die autoritäre Macht. Chris, Sams Informationsminister, vertritt die korrumpierte Privilegentia, die überall mitspielt, solange sie persönlich profitieren kann. Ikem, Journalist und Dichter, träumt von einer »Graswurzel-Demokratie, die allein den afrikanischen Humanismus politisch umsetzen könne. Durch ihren Lebensweg und die persönliche Freundschaft miteinander verbunden, werden die drei zu tödlichen Kontrahenten. Ikem wird von Sams Geheimdienst ermordet, Sam fällt einem Putsch zum Opfer, Chris wird auf der Flucht von einem Polizisten erschossen. Die vierte Perspektive ist die von Beatrice, die zwar mit allen drei Männern liiert ist, aber ihre Unabhängigkeit bewahrt und als einzige überlebt. Sie repräsentiert das (Über-)Lebensprinzip in einer von Männern korrumpierten, außer Kontrolle geratenen Gesellschaft. Die feministische Kritik hatte A. wegen seines Frauenbildes in den früheren Romanen heftig kritisiert. *Anthills of the Savannah* zeigt auch darin einen Neuansatz, daß Männerdominanz als destruktiv gekennzeichnet wird und die maßgebliche Bedeutung der Feminität für die Aufrechterhaltung der Humanität betont wird.

Eckhard Breitinge

Ackroyd, Peter

Geb. 5. 10. 1949 in London

Peter Ackroyd, der als experimenteller Lyriker, Essayist, Kulturkritiker, Rezensent, Herausgeber, Biograph und Romanschriftsteller tätig ist, bewältigt in seinen fiktionalen und kritischen Werken die Gratwanderung zwischen publikumswirksamen Bestsellern und

mehrfach preisgekrönter Literatur mit Bravour, obwohl die Texte als hermetisch verschiebene postmodern-dekonstruktivistische Thesen auf hohem intellektuellem Niveau reflektieren. Nach A.s Aussage finden sich die Themen und theoretisch-philosophischen Vorannahmen seiner Biographien, Romane und lyrischen Werke bereits in dem Essay *Notes for a New Culture* (1976), dessen Titel auf T.S. Eliots *Notes Towards the Definition of Culture* (1948) anspielt. Dieses literarphilosophische Manifest faßt in polemisch zugespitzter Form die Erkenntnisse des nach dem Abschluß des Clare College in Cambridge (1968–71) durch ein Stipendium ermöglichten Studiums an der Yale University 1971–73 zusammen, wo A. mit den Thesen der sogenannten *Yale Critics* konfrontiert wurde. Der Text deutet die englische Geistesgeschichte als Verfallsgeschichte, da England seit der Restauration den Anschluß an außerinsulare Modernisierungsschübe verpaßt habe und sich bis in das 20. Jahrhundert an einem essentialistisch konzipierten *aesthetic humanism* festklammere. Dieser negativ konnotierte ›Humanismus‹ manifestiert sich laut A. vornehmlich in den Konzeptionen von Selbst, Welt und Sprache und ignoriert als modernistisch charakterisierte, sprachzentriert-konstruktivistische Entwürfe von Subjektivität, Realität und Kunst, die A. im Rückgriff auf Theoretiker wie Roland Barthes, Jacques Derrida und Jacques Lacan entwickelt. – Analog zu den Thesen des Essays verwischen sowohl A.s Biographien über Ezra Pound (1980), T.S. Eliot (1984; *T.S. Eliot*, 1988), Charles Dickens (1991), William Blake (1995; *William Blake: Dichter, Maler, Visionär*, 2001) und Thomas More (1998) wie auch seine bislang neun Romane die ontologische Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit. In *The Life of Thomas More* z.B. evozieren Anekdoten und Briefe, Dialoge, juristische Dokumente und mittelalter-

liche Kirchentexte ein in der betonten Selektivität von Daten und Textsorten lebhaftes Bild Londons im Umbruch vom Katholizismus zum Anglikanismus.

Auch A.s Romane stellen häufig das von der (Literatur-)Geschichtsschreibung konstruierte Bild historischer Personen in Frage, wenn z.B. *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983; *Das Tagebuch des Oscar Wilde*, 1999) in Tagebuchform die Perspektive des homosexuellen Ästhetizisten Wilde (1854–1900) auf seinen skandalumwitterten gesellschaftlichen Abstieg imaginativ (re-)konstruiert. Besonders ausgeprägt in den magisch-esoterischen Romanen *Hawksmoor* (1985; *Der Fall des Baumeisters*, 1988), *First Light* (1989; *Die Uhr in Gottes Händen*, 1992), *The House of Doctor Dee* (1993) und *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994; *Der Golem von Limehouse*, 1998) wirkt die transhistorisch-mythische Magie von London, dem bevorzugten Handlungsort von A.s Fiktionen, aktiv an der Auflösung fester Identitätsgrenzen mit, indem das seit Urzeiten an diesem Platz konzentrierte Wissen ›Englands‹ zeitübergreifend Charaktere beeinflusst. Bereits A.s erster Roman, *The Great Fire of London* (1982), überlagert historische und fiktionale Wirklichkeiten des 19. und 20. Jahrhunderts, die sich um den viktorianischen Autor Charles Dickens (1812–70) drehen. In *Hawksmoor* unterminiert das okkulte Weltbild des Kirchenarchitekten Nicholas Dyer im 18. Jahrhundert, einer fiktionalen *alter ego*-Figur des historischen Nicholas Hawksmoor (1661–1736), die dem Denken der Aufklärung verpflichteten, rationalistisch-fortschrittsgläubigen Überlegungen des Detektivs Nicholas Hawksmoor im London des 20. Jahrhunderts bei seiner Suche nach dem Mörder von in Dyers Kirchen aufgefundenen Leichen so radikal, daß die Bewußtseinsinhalte von Dyer aus dem 18. Jahrhundert und diejenigen Hawks-

moors im 20. Jahrhundert zu verschmelzen scheinen.

Strukturell setzt ein Großteil der Texte in unterschiedlichen Epochen angesiedelte Wirklichkeitsentwürfe relativierend zueinander in Beziehung, um sowohl den Konstruktcharakter der historisch spezifischen Denkformationen als auch die interesselgeleitete Nachträglichkeit der historiographischen oder biographischen Deutung aufzudecken. Im Zentrum dieser fiktionalen Dekonstruktion stehen die in *Notes for a New Culture* erwähnten Schlüsselkonzepte des Selbst oder der Identität und der Sprache bzw. der Kunst. Die historiographische Metafiktion *Chatterton* (1987; *Chatterton*, 1990) z. B. verknüpft exemplarische Identitäts- und Kunstkonzepte von historischen und fiktionalen Künstlerfiguren des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, um dem Verhältnis von individueller Originalität und intertextuell geprägter Kopie bei der Schöpfung einer personalen Identität wie auch eines Kunstwerkes nachzugehen. *Milton in America* (1996) schreibt das Leben des englischen Dichters John Milton (1608–74) nach dem Sturz Oliver Cromwells fiktional in einer puritanischen Siedlung in Amerika fort und stellt dem exzessiv schriftgläubigen John Milton mit seinem Diener Goosequill einen zwar des Lesens und Schreibens kundigen, jedoch dominant von mündlichen Traditionen geprägten Charakter gegenüber, um die kognitiven Codierungen eines mündlich und eines schriftlich geprägten Bewußtseins hinsichtlich des Selbstbildes, der Kommunikationsformen und der politischen Ethik zu veranschaulichen. Gleichzeitig illustriert der Roman die Besonderheiten der oralen und literalen Kommunikation, indem er Miltons von Goosequill niedergeschriebene – und respektlos kommentierte – Tagebucheinträge, Predigten und (innere) Monologe, aber auch seitenlange, wie Dramentexte notierte Dialogpassagen zwischen Goose-

quill und seiner Frau wiedergibt. *The Plato Papers* (1999) schließlich befaßt sich mit den Bedingungen eines Denkens von Transzendenz und begreift die transzendente Obdachlosigkeit der (Post-)Moderne als Chance, eine nicht absolut gesetzte Transzendenz zu entdecken – oder zu konstruieren –, die sich an Derridas *différance* orientiert. Das Konzept wird herausgearbeitet über den Protagonisten Plato, der in diesem historiographisch-metafiktionalen Science-fiction-Roman 3705 n. Chr. aus Fragmenten eine Mentalitätsgeschichte der Menschheit zu konstruieren sucht. Platos ‚Fehldeutungen‘ verschiedener Quellentexte aus der *Era of Mouldwarp* ca. 1500–2300 n. Chr., die der Leser als Bruchstücke der für das 19. und 20. Jahrhundert bedeutenden antimetaphysischen Wirklichkeitsmodelle von Charles Darwin (1809–82), Karl Marx (1818–83) und Sigmund Freud (1856–1939) erkennt, parodieren einerseits diese Meisterdiskurse selbst, andererseits den Objektivitätsanspruch historiographischer Rekonstruktion. So wird Darwins *On the Origin of Species* als »comic masterpiece« eines Autors namens Dickens kategorisiert, Marx' Werk dem absurden Humor der Marx Brothers zugeordnet und Freud aufgrund seines aus Platos Sicht satirisch reduzierten Menschenbildes als »a great comic genius of his age« namens Fraud gedeutet.

Anna-M. Horatschek

Albee, Edward

Geb. 12. 3. 1928 in Washington, D. C.

Der Anfang von Edward Albees Biographie liest sich wie ein modernes amerikanisches Märchen: Zwei Wochen nach seiner Geburt wird das unerwünschte Kind von einem New Yorker Millionärshepaar adoptiert und nach dem neuen Großvater, Mitbesitzer einer Kette von Vaudeville-Theatern, be-

nannt. Das Waisenkind wächst so in einem äußerst exklusiven Milieu auf, bis es gegen den Wunsch der Adoptiveltern 1950 in New Yorks Künstlerviertel Greenwich Village umzieht, um eine Karriere als Schriftsteller bzw. – seit den späteren 50er Jahren – als Dramatiker in Angriff zu nehmen. Der große Erfolg der Uraufführung seines Erstlingswerks *The Zoo Story* (1959; *Die Zoo-Geschichte*, 1962) in West-Berlin (in deutscher Sprache) öffnet A. den Zugang zu den Off-Broadway-Theatern und begründet seinen Aufstieg zu einem der wichtigsten Bühnendichter der amerikanischen Gegenwartsliteratur. Es ist nicht ohne Ironie, daß ausgerechnet A. – in seiner frühen Biographie eine nahezu prototypische Verkörperung des amerikanischen Traums – sich in seinem literarischen Schaffen zu einem der scharfsinnigsten Analytiker und schonungslosesten Kritiker amerikanischer Ideologeme entwickelt hat. Obwohl A. als einziger zeitgenössischer Dramatiker gleich dreimal den renommierten Pulitzer Preis für sich gewinnen konnte, blieb diese Auszeichnung seinem populärsten (und wohl bedeutendsten) Bühnenwerk *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1962; *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*, 1962), das heute weltweit ein unbestrittener Klassiker im Repertoire des modernen Theaters ist, aufgrund einer skandalösen Juryentscheidung verwehrt.

Schon der Einakter *The Zoo Story* konfrontiert den Zuschauer mit Themen, die für A.s gesamtes Œuvre konstitutiv sind: die Sinnsuche in einer postmetaphysischen Welt, die Auflösung einfacher Täter-Opfer-Strukturen, Grausamkeit als Mittel zur Selbsterkenntnis, Destabilisierung von Identität. Anhand des Kontrastes zwischen den Handlungsträgern Jerry und Peter, die sich hinsichtlich ihrer sozialen Stellung (Unterschicht/Mittelklasse), ihres Verhaltens (Nonkonformismus/Konformismus), ihrer Lebensentwürfe (Rebell/

amerikanischer Durchschnittsbürger) und ihrer sprachlichen Kompetenz (kreative Sprachgewalt/schematisierte Sprechformeln) deutlich voneinander unterscheiden, inszeniert das Drama eine existentielle Konfrontation, die eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten eröffnet. So läßt sich die Figur Jerrys beispielsweise entweder sozialkritisch (als Opfer der sozialen Schere, als Produkt urbaner Anonymität oder als Verkörperung einer Gegenwelt zur bornierten Behaglichkeit des Establishments), individualpsychologisch (psychopathologischer und homosexueller Subtext), kollektivpsychologisch (als Peters dunkler Doppelgänger), mythologisch (als »Guide Figure« im Sinne eines Initiationsdramas) oder poetologisch (als Sprachrohr für A.s dramentheoretische Programmatik) interpretieren. Das Zweipersonenstück endet mit einem absurden Kampf um eine Parkbank, die vordergründig für Peters unheilig-heile, kleinbürgerliche Sonntagsruhe steht, hintergründig aber auch ein Symbol für seine Flucht vor einer weiblich dominierten Familie und für seine unerschwelligen ›Territorialinstinkte‹ darstellt. Im Verlauf der Auseinandersetzung spielt Jerry Peter ein Messer zu, in das er sich dann mit selbstmörderischer Entschlossenheit stürzt.

In seinen Stücken ist es A.s erklärtes Ziel, »die unsichtbare vierte Wand« zum Zuschauerraum zu zerstören. Das Ende der *Zoo Story* liefert hierfür ein markantes Beispiel: Jerry stirbt, Peter flüchtet, die Zuschauer werden mit desorientierender Beklemmung aus dem Stück entlassen. Unter Aneignung tragender Prinzipien des »Theaters der Grausamkeit« von Antonin Artaud versucht A., die voyeuristische Behaglichkeit seines Publikums zu unterlaufen, es emotional in das Bühnengeschehen zu involvieren und im günstigsten Fall existentiell zu erschüttern. Wie kaum ein zweiter zeitgenössischer Bühnenautor versucht er somit, das klassische Katharsis-Konzept

zu aktualisieren. Der mit dem Titel seines Erstlingswerks evozierte Bildbereich hat deshalb auch eine poetologische Relevanz: Erst das Ausreißen trennender Gitterstäbe, so A.s existentialistische Prämisse, ermöglicht Vitalität und den Ausbruch des Animalischen, was sich auch als eine Chiffre für ein riskantes, aber authentisches Leben in Angst und Freiheit verstehen läßt.

Auf therapeutische Effekte zielt auch der Schluß des Meisterwerks *Who's Afraid of Virginia Woolf?* ab. Ausgangssituation des Stücks ist eine stark alkoholisierte Nachfeier zu einer offiziellen Party an einem kleinen, neuenglischen College, zu der die Gastgeber Martha (Tochter des College-Präsidenten) und George (Dozent für Geschichte) den jungen Assistenzprofessor für Biologie Nick und dessen Frau Honey eingeladen haben. Wider Willen wird das konsternierte junge Paar zum Zeugen und Instrument eines rücksichtslosen Ehekriegs. Nach der schonungslosen (und verbal brillanten) Inszenierung eines Macht- und Geschlechterkampfes zwischen Martha und George, nach zahllosen Wortfeuerwerken und Schimpftiraden, Vorwürfen und Verletzungen, Beleidigungen und Enthüllungen (allesamt im Kern lang eingübte, ritualisierte ›Spiele‹) endet das Stück mit einer exorzistischen Szene (»The Exorcism« lautet die Überschrift zum letzten Akt). Im letzten ihrer bitteren Spiele erklärt George den fiktiven Sohn, den sich das Ehepaar erfunden und dessen Leben es seit 21 Jahren mit immer neuen Details ausgeschmückt hat, für tot. Das Drama schließt mit Marthas einsilbig artikulierter Angst vor der Zukunft. Die Ambivalenz dieses Ausgangs läßt es offen, ob das Ende dieser Illusion den Anfang einer neu begründeten Zuneigung zwischen den Eheleuten oder aber mit dem Ende der Spiele auch das Ende der Beziehung markiert. Kein Zweifel hingegen besteht an dem kalkulierten kathartischen Effekt des auf psychoana-

lytische Techniken rekurrierenden Desillusionierungsprozesses, dem das Publikum unterzogen wird. Bei dem Theaterstück handelt es sich keineswegs nur um eine radikal zugespitzte Version des traditionellen Ehedramas skandinavischer Prägung. Vielmehr läßt ein eng geflochtenes Gewebe aus intertextuellen, zeit- und ideengeschichtlichen Anspielungen zu allegorischen, mythenkritischen und gesellschaftsdiagnostischen Interpretationen ein. So kann der Konflikt zwischen Nick und George auch als eine Rekonfiguration des Gegensatzes zwischen Natur- und Geisteswissenschaft oder zwischen opportunistischem Pragmatismus und ineffizientem Intellektualismus gedeutet werden. Zudem spielen allein schon die Vornamen der beiden Hauptprotagonisten parodistisch auf das erste Präsidentenehepaar der USA an. Wenn das Kind der Washingtons zu Grabe getragen wird, sind weiterführende symbolische Bedeutungen impliziert: der Verlust der Illusion von adamitischer Unschuld, die Sterilität bzw. Impotenz der Kinder des amerikanischen Traums, das Scheitern grandioser Phantasien über geschichtlichen Neuanfang oder apokalyptische Erlösung.

In einigen seiner späteren Werke greift A. erneut auf Konventionen des psychologischen Symbolismus und speziell auf das Figurenpersonal des Familiendramas zurück, um existentielle Grenzerfahrungen in Szene zu setzen, so etwa in *A Delicate Balance* (1966; *Empfindliches Gleichgewicht*, 1967), *All Over* (1971; *Alles vorbei*, 1973), *The Lady from Dubuque* (1980; *Die Dame von Dingsville*, 1982) und zuletzt in *Three Tall Women* (1991; *Drei große Frauen*, 1992). Insbesondere in den drei letztgenannten Bühnenstücken konfrontiert A. sein Publikum schonungslos und direkt mit gerade im Kontext der amerikanischen Unterhaltungsindustrie tabuisierten Themen wie Krankheit, Alter und Tod. In anderen Stücken wie *Tiny Alice*

(1964; *Winzige Alice*, 1967) und *Seascape* (1974; *Seeskapade*, 1975) hingegen widmet sich A. mit der Mischung von Dramenstilen und der Integration von phantastisch-surrealistischen Elementen in ein parabolisches Handlungs-geschehen verstärkt avantgardistischen Experimenten. In A.s Spätwerk nimmt *Three Tall Women*, vielleicht das bitterste seiner Stücke, eine herausragende Position ein. Das Drama stellt die Hauptfigur in drei verschiedenen Phasen ihres Lebens – als A (90jährig), B (mit 52) und C (im Alter von 26 Jahren) – simultan auf die Bühne. Mit eindringlichen Mitteln und unter völligem Verzicht auf sentimentale oder melodramatische Tonlagen produziert A. einen niederschmetternden Kontrast zwischen dem Verlust an Erinnerung, Kontrolle und Würde im Alter und dem unfundierten, zukunfts-gewissen Idealismus der frühen Jahre. Letztlich werden die mythobiographischen Selbststilisierungen eines jeden Lebensalters als verhängnisvolle Selbsttäuschungen demaskiert. Was vordergründig im ersten (naturalistischen) Akt als Identitätsmultiplikation beginnt, endet im zweiten (surrealistischen) Teil in einer Identitätsauflösung, die einer grimmigen, pechschwarzen, nihilistischen Weltsicht Ausdruck verleiht.

Seit dem Welterfolg von *Who's Afraid of Virginia Woolf* wartet die Theaterkritik auf ein zweites unstrittiges Meisterstück aus der Feder A.s, nur um ihm immer wieder das partielle Scheitern zu attestieren. Genau dieser hochgespannte Erwartungsdruck wird selbst zum Gegenstand einiger Werke. Der Zweiakter *The Man Who Had Three Arms* (1983; *Der Mann, der drei Arme hatte*, 1984) gerät so zu einer nur spärlich verschlüsselten, autobiographisch eingefärbten Selbststudie über die unheilvollen Auswirkungen eines zu frühen Erfolgs. Ein braver Familienvater avanciert zu einem allseits bestaunten Weltwunder, nachdem ihm urplötzlich ein

dritter Arm gewachsen ist. Nach dem ebenso plötzlichen Verschwinden des Auswuchses kompensiert der Titelheld seine Reduktion auf eine Durchschnittsexistenz mit einsamen Zechtouren und haßerfüllten, aber ohnmächtigen Anklagen, für die er kein Publikum findet. Diese selbstreferentielle Qualität der späten Dramen ist A. insbesondere von der amerikanischen Theaterkritik oft zum Vorwurf gemacht worden. Nicht in der Wahl seiner Themen und Motive, sehr wohl aber in seiner Vorliebe für bestimmte Formen und Strukturen ist A. vermutlich der »europäischste« unter den zeitgenössischen amerikanischen Dramatikern. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum die europäische (vor allem die deutsche und französische) Literaturkritik mit seinen späteren Werken tendenziell nachsichtiger verfahren ist. Diesseits wie jenseits des Atlantiks herrscht jedoch weitgehend Einvernehmen darüber, daß es A. mit dem vermutlich einmaligen Geniestreich *Who's Afraid of Virginia Woolf?* gelungen ist, sich einen festen Spitzenplatz in der Geschichte des amerikanischen Dramas zu sichern.

Werner Reinhart

Atwood, Margaret [Eleanor]

Geb. 18. 11. 1939 in Ottawa, Kanada

»There was a great advantage to being a Canadian back in 1956, the year I started writing in a manner I then considered serious: there was no heritage of intimidating geniuses looming above you as you wrote [...]. There were a few Canadian writers then, but with their usual modesty the Canadians hid them from view, and you had to dig for them at the very backs of bookstores, among the maple syrup cookbooks and the autumn scenery. All that has now changed.« Was Margaret Atwood hier anlässlich einer der zahlreichen Preisverleihungen (zuletzt der *Booker Prize*

2000) übergeht, ist, daß sie selber wie niemand sonst zu der bemerkenswerten »Canadian Renaissance« seit den 1960er Jahren, die Kanada auf die literarische Weltkarte setzte, beigetragen hat. Mit ihren äußerst vielseitigen Talenten, die sich in einem umfangreichen Gesamtwerk niederschlagen, ihrer intellektuellen und sprachlichen Brillanz, ihrem kanadischen (literarischen) Nationalismus und zugleich global-politischen Bewußtsein, ihrer Gabe zur humorvoll ansprechenden, komplexen Tiefenschärfe und ihrer medienkompatiblen Persönlichkeit, die ihre zahlreichen öffentlichen Auftritte zu einem Ereignis werden läßt, ist A. die unbestritten bedeutendste und auch öffentlichkeitswirksamste Repräsentantin der kanadischen Literatur und eine der faszinierendsten zeitgenössischen Schriftstellerinnen überhaupt.

Zu A.s. *Œuvre* gehören über ein Dutzend Lyriksammlungen, von denen *Eating Fire: Selected Poetry 1965–1995* (1998) eine breit gefächerte Auswahl bietet; zehn Romane, darunter *Surfacing* (1972; *Der lange Traum*, 1979), *Lady Oracle* (1976; *Lady Orakel*, 1984) und *The Blind Assassin* (2000; *Der blinde Mörder*, 2000); fünf Kurzprosasammlungen, darunter *Wilderness Tips* (1991; *Tips für die Wildnis*, 1991); ferner diverse wichtige literatur- und kulturkritische Werke wie *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972), *Second Words: Selected Critical Prose* (1982), *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* (1995) und *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002). Obwohl A. wiederholt die Gattungsgrenzen weitet – etwa in *Murder in the Dark: Short Fictions and Prose Poems* (1983; *Die Giftmischer*, 1985) oder *Good Bones* (1992; *Gute Knochen*, 1995) – und sowohl in ihrer Kurzprosa als auch in ihren Romanen erzählerisch experimentiert, ist A.s. Erzählwerk der Tradition des psychologischen Realismus zuzuordnen, die post-

modernistischer Werteindifferenz ablehnend gegenübersteht: A. ist eine politisch (auch geschlechterpolitisch) engagierte Schriftstellerin, die Literatur nicht zuletzt in einem didaktisch-moralischen Sinne als Sozialkritik versteht (»If we cease to judge this world, we may find ourselves, very quickly, in one which is infinitely worse«). Ihr immer wieder auf die Geschlechterdifferenzen verweisendes Werk, das häufig die systembedingte, gleichwohl persönlich charakterisierte Situation weiblicher Figuren in den Mittelpunkt rückt (»to take the capital W off woman«), ist Konsequenz ihres mit großer intellektueller Schärfe betriebenen radikalen Humanismus: ein bis auf die Wurzeln zurück- und durchdenkender engagierter Humanismus, der zwangsläufig die hergebrachte Rolle der Frau als abgeleitet-zweitrangig konstatieren muß, radikalisiert etwa in der patronymischen Namensgebung (»Offred«) in *The Handmaid's Tale* (1985; *Der Report der Magd*, 1987). Doch A. wendet sich auch gegen Auswüchse der Frauenbewegung (vgl. die Bücherverbrennung in *The Handmaid's Tale*) und entmystifiziert den Mythos der opferbereiten, friedfertigen Frau besonders in ihrem späteren Erzählwerk: *Cat's Eye* (1988; *Katzenauge*, 1989), *The Robber Bride* (1993; *Die Räuberbraut*, 1994), *Alias Grace* (1996; *Alias Grace*, 1996). A. zeigt die psychologischen und sozialen Gesetze und Ambivalenzen von Vereinnahmung, Diskriminierung, Opfermentalität, Machtausübung, Auflehnung und Neubestimmung auf, wiederholt auch von überlieferten bzw. volksliterarischen Erzählungen ausgehend, die sie aufschlußreich und virtuos um- bzw. neuschreibt, z. B. in »The Little Red Hen Tells All« (Nischik 1994). A.s. Gesamtwerk demonstriert, wie höchster ästhetischer Anspruch, eine außergewöhnliche sprachliche und imaginative Kraft und unmittelbar zeitbezogene sozialpolitische Relevanz (etwa in Themen wie

Ökologie und Multikulturalismus) auf-rüttelnde Werke hervorbringen können, die national wie international große Breitenwirkung erzielt haben und gleichzeitig bereichernde ›Pflichtlektüre‹ für eine (akademische) Beschäftigung mit kanadischer Literatur und Kultur darstellen.

Reingard M. Nischik

Austen, Jane

Geb. 16. 12. 1775 in Steventon,
Hampshire; gest. 18. 7. 1817
in Winchester, Hampshire

Jane Austen vollbrachte mit ihrer Entwicklung des figurengebundenen Erzählens (*point-of-view narration*) am Beginn des 19. Jahrhunderts eine der bedeutendsten Innovationen in der Geschichte des Romans. Sie wurde früh von Walter Scott wegen ihrer realistischen Darstellung gelobt, aber Charlotte Brontë z. B. vermißte Gefühle und Leidenschaften in ihrem Werk. Seit dem späten 19. Jahrhundert gehört sie zu den Klassikern, zur ›*great tradition*‹ (F. R. Leavis). In neuerer Zeit hat sich die feministische Literaturkritik intensiv mit A. auseinandergesetzt, und auch Vertreter kulturgeschichtlicher Ansätze haben sich ihrem Werk zugewandt. Die A. immer wieder zugesprochene Zugehörigkeit zu einem spezifisch englischen kulturellen Kontext – *her Englishness* – hat ihre weltweite Popularität nicht verhindert. – A. war das jüngste Kind eines Pfarrhauses in Steventon. Sie erhielt ihre Erziehung im wesentlichen durch ihren Vater, George Austen, der sie zum Lesen ermunterte und ihre schriftstellerische Neigung unterstützte. Große äußere Ereignisse fehlen in A.s Leben. Die Familie zog 1801 nach Bath, nach dem Tod des Vaters 1806 nach Southampton und 1809 zurück nach Hampshire (Chawton). Aufschluß über ihr Leben und ihr Literaturverständnis bieten ihre Briefe, die allerdings von ihrer Schwe-

ster Cassandra einer Zensur unterworfen wurden.

Schon in ihrer Jugend setzte sich A. in komischen Texten mit Gattungen und Formen des Romans auseinander, z. B. in *Love and Friendship* (1790), einer Parodie auf die Gattung des Briefromans sowie auf die Übertreibungen und stilistischen Affektiertheiten des sentimentaligen Genres. Die kreative Auseinandersetzung mit populären Romangattungen, speziell mit den sentimental Liebesromanen (*romances*) und den Schauerromanen (*gothic novels*), lebt in A.s Romanwerk fort, besonders deutlich in dem 1797/98 geschriebenen, aber erst 1818 postum veröffentlichten Roman *Northanger Abbey* (*Die Abtei von Northanger*, 1948), dessen Protagonistin Catherine Morland sich auf dem Weg zur Selbst- und Wirklichkeitserkenntnis – ein Ziel aller Heldinnen A.s – von den Denkklišees aus Ann Radcliffes Schauerroman *The Mysteries of Udolpho* (1794) lösen muß. A.s Romanwerk besteht aus fünf vollendeten Texten, denen ihr einziger Briefroman, *Lady Susan* (1793–94; *Lady Susan*, 1992), und das Fragment *The Watsons* (1804–07; *Die Watsons*, 1978) vorausgingen. Ihr letzter Roman, *Sanditon* (1817; *Sanditon*, 1980), der in seiner realistischen Darstellung neue Wege zu weisen scheint, blieb Fragment. In allen Romanen A.s ist die Handlung auf das Ziel der Eheschließung der Protagonistin ausgerichtet (*marriage plot*). Das glückliche Ende (*happy ending*) ist allerdings vielfach leicht ironisiert, da es zu den Versatzstücken der von A. kritisierten Liebesromane (*romances*) gehört. Das Hauptinteresse gilt den komplexen moralischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Problemen, die sich auf dem Weg zur Ehe stellen. Kontrastierende Nebenhandlungen stellen andersartige Liebesbeziehungen dar.

A.s erster vollständiger Roman ist *Sense and Sensibility* (1811; *Vernunft und Gefühl*, 1984), der auf eine in Brief-

form geschriebene Fassung mit dem Titel *Elinor and Marianne* aus dem Jahre 1795 zurückgeht. Den beiden gegensätzlichen Begriffen im Titel des Romans – *sense* (Vernunft) und *sensibility* (Gefühl) – entsprechen in einer Tradition antinomischer Präsentation des späten 18. Jahrhunderts die beiden Hauptfiguren, Elinor Dashwood, die das vernunftgemäße, auf Schicklichkeit (*decorum*) ausgerichtete Verhalten repräsentiert, und ihre Schwester Marianne, die die Position des Gefühls (*feeling*) und der Phantasie (*fancy, imagination*) vertritt. Diese beiden Standorte werden am Beispiel der Liebesschicksale der beiden Schwestern expliziert: Elinors zumindest nach außen hin kontrolliertem Umgang mit den Enttäuschungen und dem letztendlichen Glück ihrer Liebe zu dem angehenden Geistlichen Edward Ferrars und Mariannes gesellschaftliche Normen mißachtendem, exzessiv emotionalem Verhalten in ihrer romantischen Liebe zu Willoughby, der sich als ein charakterloser Verführer – in der Tradition von Richardsons Lovelace (*Clarissa*) und Fanny Burneys Willoughby (*Evelina*) – erweist. *Sense and Sensibility* privilegiert den Standort Elinors, aus deren Sicht auch das Schicksal Mariannes dargestellt wird. Komplexität ergibt sich daraus, daß Elinor mehr an Empfindung für ihre Schwester aufbringt als für sich selbst. Mariannes die sozialen Normen durchbrechende Verteidigung ihrer von Mrs. Ferrars beleidigten Schwester ist ein erzählerischer Höhepunkt. Mariannes Ehe mit Colonel Brandon erscheint durch die tätige Liebe des Mannes und die zur Selbsterkenntnis führende Entwicklung in der jungen Frau als ein glaubwürdiges glückliches Ende. Charakteristisch für A. ist die Art, wie die Handlung des Romans aus der durch das Erbrecht benachteiligten Lage einer Witwe, die nur Töchter hat, hergeleitet wird. Sozialkritik drückt sich in der satirischen Darstellung von Nebenfiguren aus, die

Mißgunst (Mrs. John Dashwood), Raffgier (Mr. John Dashwood), soziale Arroganz (Mrs. Ferrars) und weibliches Intrigantentum (Lucy Steele) bloßstellen.

Die Ausgangslage von *Pride and Prejudice* (1813; *Stolz und Vorurteil*, 1830) ist, der des ersten Romans vergleichbar, die ungesicherte Existenz der Familie Bennet mit ihren fünf Töchtern, da nach dem Erbrecht ihr Landsitz in Hertfordshire an den nächsten männlichen Verwandten fällt (Primogenitur). Elizabeth Bennet hat es in der Hand, ihre Familie zu retten, aber sie lehnt den Heiratsantrag des Erben, ihres Cousins Mr. Collins, ab. Auch den Antrag Mr. Darcys, Eigentümer eines großen Herrensitzes in Derbyshire, weist sie zurück, weil sie ihn des Hochmuts verdächtigt. Elizabeth läßt sich, anders als ihre Freundin Charlotte Lucas, nicht auf eine Versorgungsehe ein und geht doch am Ende, von ihren Vorurteilen befreit und zur Selbsterkenntnis gelangt, durch die Annahme von Darcys zweitem Antrag eine höchst vorteilhafte Ehe ein. Der Roman präsentiert ein ganzes Spektrum von Einstellungen zur Liebe, von der spontanen Liebe der ältesten Bennet-Tochter Jane bis zur ungezügelten Sinnlichkeit der jüngeren Lydia, die zum willigen Opfer eines Verführers wird. Mit Nebenfiguren wie dem Pfarrer Mr. Collins wird, anders als in *Sense and Sensibility*, Sozialkritik eher komisch als satirisch artikuliert. Kritik an der Aristokratie drückt sich in Elizabeths Zurückweisung von Lady Catherine de Bourghs arrogantem Versuch der Verhinderung einer Ehe zwischen Elizabeth und ihrem Neffen Darcy aus. Diese Szene ist ein Beispiel für die Dialogkunst des Romans.

In *Mansfield Park* (1814; *Mansfield Park*, 1968), A.s. ernstestem Werk, dominiert die Perspektive der weiblichen Hauptfigur Fanny Price in einer Weise, die Henry James' Standpunkttechnik vorwegnimmt. Als Außenseiterin beob-

achtet Fanny die Geschehnisse auf dem Herrnsitz Mansfield Park rigoros moralisch wertend: die Verirrungen und moralischen Verfehlungen, in welche die beiden Söhne von Sir Thomas Bertram – Tom und Edmund – und die beiden Töchter – Maria und Julia – involviert sind. Diese spitzen sich während einer Geschäftsreise des Hausherrn nach Antigua in Westindien zu, als eine von Fanny mißbilligte Aufführung von Kotzebues *Kind der Liebe* (1791) inszeniert wird. In dem moralischen Chaos beweist nur Fanny Integrität und Stabilität. Das zeigt sich z. B. darin, daß sie, wie es so gut wie alle Heldinnen A.s einmal tun, einen scheinbar vorteilhaften Heiratsantrag ablehnt, hier den des reichen Nachbarsohns Henry Crawford. Das *happy ending*, Fannys Verbindung mit Edmund Bertram, der als zweiter Sohn der Familie Geistlicher geworden ist, stellt A. mit charakteristischer Ironie dar.

A.s erzählerisches Meisterstück ist *Emma* (1816; *Emma*, 1961). Die Heldin Emma Woodhouse ist eine selbsternannte Ehestifterin, die sich bei ihren Eheanbahnungsversuchen moralisch sehr fragwürdig verhält. Zuerst versucht sie mit viel Arroganz, der naiven Harriet Smith ihren Liebhaber, einen einfachen Bauern, mies zu machen und sie mit dem Vikar des Dorfes Highbury, Mr. Elton, zu verkuppeln. Dieses Projekt scheitert kläglich, als nämlich der Pfarrer ihr, Emma, selbst einen Heiratsantrag macht. Immer wieder zerbrechen ihre ehestifterischen Illusionen an der Wirklichkeit, und sie nimmt sich vor, sich zu bessern, wird aber stets rückfällig. Ihr letztes Projekt führt Emma in eine tiefe Krise. Sie versucht, Harriet für den oberflächlichen Frank Churchill, einen reichen Erben, zu interessieren, muß aber erfahren, daß Frank heimlich verlobt ist. Als Harriet gesteht, daß sie in Wahrheit Mr. Knightley, einen langjährigen Freund der Familie Woodhouse, als Ehemann im Au-

ge hat, wird Emma bewußt, daß sie selbst Mr. Knightley liebt. Durch ihre Einbildungskraft steht Emma in der Tradition von Charlotte Lennox' weiblicher Quijote-Figur Arabella in *The Female Quixote* (1752). A. führt den Leser in einer perfektionierten *point-of-view*-Technik durch das Mittel der erlebten Rede (freie indirekte Gedankenwiedergabe) ganz nahe an das Bewußtsein ihrer Heldin heran und hält ihn durch das Mittel der Ironie zugleich in einer Distanz. Eine weitere Innovation liegt in der Handlungsdarstellung. Von Emmas ehestifterischen Unternehmungen erfährt kaum eine andere Figur des Romans. Sie bleiben weitgehend auf das Bewußtsein der Protagonistin beschränkt, eine vor A. nicht bekannte Verinnerlichung der Handlung, die auf den Bewußtseinsroman vorausdeutet. Gleichzeitig kommt es in diesem Werk mit einer Heldin, deren Denken über weite Strecken von sozialem Vorurteil und Snobismus gekennzeichnet ist, zu einer höchst differenzierten und nuancierten Wertung moralischer Sachverhalte, z. B. in dem Box-Hill-Kapitel, als Emma sich Miss Bates, einer sozial benachteiligten Frau, gegenüber zu einer verletzenden Bemerkung hinreißen läßt, ein Geschehen, das scheinbar beiläufig präsentiert und von den anderen Romanfiguren nicht kommentiert wird. Um so größer ist Emmas Bestürzung, als ihr Mr. Knightley am Schluß des Kapitels heftige Vorwürfe macht. Hier zeigt sich A.s Kunst der Entwicklung von Sozialkritik aus der Darstellung alltäglicher Situationen. Unter den vielfach komisch und satirisch dargestellten Nebenfiguren, wie etwa Mrs. Elton, hebt sich die bereits genannte Miss Bates heraus, deren Redefluß durch die Assoziationstechnik auf den Bewußtseinsstrom der modernen Erzählkunst verweist.

Persuasion (1817; *Überredung*, 1822), A.s Roman mit den stärksten politischen Implikationen, variiert den für