

A Voice of Disturbance – Robert Coover und Mythos

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades im Fachbereich Philosophie und
Geisteswissenschaften

Freie Universität Berlin

John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Abteilung Literatur Nordamerikas

vorgelegt von
Elisabeth Ly Bell

Erstgutachter: Prof. Dr. Heinz Ickstadt

Zweitgutachter: Priv.-Doz. Dr. Catrin Gersdorf

Tag der Disputation: 24. Juni 2009

A Voice of Disturbance - Robert Coover und Mythos

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung	1
1.1	Vorhaben, Fragestellung, Ziel	1
1.2	Literaturwissenschaftliche Relevanz	5
1.3	Methodologisches Vorgehen	6
1.4	Vorstellung und Strukturmerkmale des Gesamtwerks	17
	Thematik, Form und Funktion mythischer Systeme der Sinnstiftung und Wirklichkeitserfahrung bei Coover	23
2	Mythos	23
2.1	Die Bedeutung des Mythos für Coover	26
2.2	Vom Mythos zur Populärkultur - Amerikanische Mythen	29
2.2.1	Der amerikanische Cowboy	30
2.2.2	Walt Disney	35
2.2.3	Comics und Cartoons	35
2.2.4	Entertainment	36
2.2.5	Amerikanische Klassiker	37
2.2.6	TV	39
2.2.7	Folklore und Folksongs, am Beispiel von "Casey at the Bat"	41
3	Film und Filmisches	46
3.1	Wahrnehmungsform	46
3.2	Technik	49
3.3	Zitatenreservoir	49
4	Sex und Eros im Werk Coovers: Funktion und Metapher	53
4.1	Theaterstücke: <i>Love Scene, A Theological Position</i>	55
4.2	Märchen, <i>Hair O'the Chine</i> und <i>Stepmother</i>	56
4.3	<i>The Origin of the Brunists</i>	67
4.4	<i>The Universal Baseball Association</i>	68
4.5	<i>Gerald's Party</i>	70
4.6	Die Schlußszenen in Coovers Romanen	74
4.6.1	<i>Origin of the Brunists</i>	75
4.6.2	<i>The Public Burning</i>	76
4.6.3	<i>Pinocchio in Venice</i>	79
4.6.4	<i>The Universal Baseball Association</i>	81
5	Religion	84
5.1	Religion als System und Dogma am Beispiel von <i>The Origin of the Brunists</i>	86
5.2	Bibelgeschichten	93
5.3	Christusparodien	98

6	Geschichte und Wissenschaft als Systeme der Wirklichkeitserfahrung	104
6.1	<i>A Political Fable</i> und <i>Whatever Happened to Gloomy Gus</i>	105
6.2	<i>The Public Burning</i>	107
6.3	<i>The Universal Baseball Association</i>	111
6.4	Wissenschaften	117
6.4.1	"Morris in Chains"	119
6.4.2	Naturwissenschaften und neue Technologien: Katherine Hayles Feldtheorie und Coovers "Beginnings" und "A Sudden Story"	122
6.4.3	<i>Gerald's Party</i>	127
7	Spiel, Spielen und Spiele	131
7.1	Erzspieler Coover	136
7.1.1	Namens- und Wortspiele	139
7.1.2	Zahlenspiele	145
7.1.3	Zitatenspiele	147
7.2	Sportspiele im Werk Coovers	149
7.2.1	Basketball	150
7.2.2	Baseball	152
7.2.3	Football	154
7.2.4	Fußball/Soccer	157
7.3	Spielerfiguren und Sprachspiele	159
8	Gelungene Verwirklichung des Cooverschen Vorhabens an zwei Beispielen	163
8.1	<i>John's Wife</i>	163
8.2	<i>Pinocchio in Venice</i>	179
9	Ausblick	195
10	Anhang	202
10.1	Primärliteratur	202
10.2	Interviews, Diskussionen, etc.	221
10.3	Literarische Biographien / Bibliographien	224
10.4	Über Coover	226
10.5	Sekundärliteratur	271
10.6	Lebenslauf Robert Coovers	310
10.7	Ehrungen, Auszeichnungen, Preise	314
10.8	Abkürzungen der Werke	315

A Voice of Disturbance – Robert Coover und Mythos

Thematik, Form und Funktion mythischer Systeme der Sinnstiftung und Wirklichkeitserfahrung bei Coover

1 Einführung

1.1 Vorhaben, Fragestellung, Ziel

Auf den ersten Blick fallen dem Leser zum Werk Robert Coovers nicht unbedingt die Begriffe Mythos oder Mythisches ein, zumal dieser Autor als Anliegen seines Schaffens deklariert: "to go deeper and deeper into the American experience."¹ Auch bei genauerer Betrachtung lassen sich weder an Coovers Themen oder Titeln, noch an seinen Charakteren – im Gegensatz zum Beispiel zu James Joyce oder John Barth – offensichtliche Bezüge auf Mythisches festmachen. *Warum also die Frage nach der Bedeutung des Mythos für und im Werk Robert Coovers? Welchen Erkenntnisgewinn bringt eine Untersuchung über den inneren Zusammenhang zwischen Mythos, Coovers Themenwahl und seinen Erzählformen?*

Die Antwort ist ebenso vielschichtig wie das Vorhandensein des Mythos in Coovers Erzählen, da für die vorliegende Arbeit Mythos durchgängig verstanden wird als Antwort auf Fragen, die sich menschliche Urbedürfnisse immer wieder suchen, im Versuch mit chaotischen, angstbesetzten und bedrohlichen Erfahrungen umzugehen. Bei Mythen handelt es sich um tradierte (oft als heilig angesehene) Erzählungen und Geschichte, um ein sprachliches Artefakt, dessen Aufgabe es ist, Bedeutung zu erstellen, um ein Modell, mit dem Ziel und Zweck, Widersprüche und Gegensätze zu überbrücken und einer Gemeinschaft Zusammenhalt, eine Richtung und ein Ziel vorzugeben. Mythen sind Erfahrungs- und Erklärungs- und Ordnungssysteme, die (eine formale, nicht unbedingt aber eine inhaltliche) Struktur bringen in die Unordnung des Seins, die die ontologische Kluft zwischen Ereignis und Bedeutung zu überbrücken suchen. Die Eigengesetzlichkeit von Bildern ist ein all diesen Systemen Gemeinsames, in allen wird das Bild dem Wort vorgezogen, erfolgt die Vermittlung und Verstärkung kultureller Werte und Normen durch nicht-bezeichnende Ausdrucksformen, durch Symbole. Solche Systeme können nur in einer Gemeinschaft entstehen, sind keine Privatveranstaltungen, sondern kulturelle, soziale Gebilde. Dies gilt für den Mythos wie auch für Ritual, Kult, okkulte Vereinigungen, Sekten und letztlich für Religion. Wird ein Mythos gesehen als der menschliche Versuch durch Sprache der erlebten Wirklichkeit Sinn und Richtung zu geben, erhebt sich gleichzeitig die Frage, wie, warum und von wem eine solche Geschichte erzählt wird.

Ein Ansatzpunkt ausserhalb des Cooverschen Werkes liegt in der Verbindung zwischen Mythos und dem "American experience." Letzterem, der Auseinandersetzung mit und der Bewältigung von amerikanischer Lebenswirklichkeit, liegt das Konzept des American Dream zugrunde, der zwar in der Vorgabe als ein demokratisches Ideal steht, sich jedoch in der Wirklichkeit von Anfang an als Mythos erweist, als ein Instrument der Unterdrückung, Gewalt und Macht. – Allen großen Entwürfen mit dogmatischem Charakter voller Skepsis gegenüberstehend, macht es Coover sich zur Aufgabe, den Ursachen und Auswirkungen dieser Diskrepanz nachzuspüren, wobei er einerseits die Schwachstellen

¹ André Le Vot, "Robert Coover: An Interview." *Tréma* 1 (1975): 296. – In der vorliegenden Arbeit sind, dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, durchgängig mit dem Begriff "Amerika" die Vereinigten Staaten vom Amerika gemeint und nicht der nordamerikanische Kontinent.

und Schattenseiten des "American experience" aufzeigt, andererseits aber auch dessen positive Aspekte zelebriert. Allerdings gibt er selbst zu, das größere Gewicht in seinen Arbeiten liege auf dem Offenlegen der negativen Aspekte. Dennoch ist Coovers Interesse keineswegs destruktiv; ihn beschäftigt vorwiegend der Widerspruch und die Spannung zwischen Idee und Verwirklichung, oder genauer noch, der Umkehrpunkt, die Schnittstelle, der Raum zwischen den beiden: "That vibrant space between the poles of a paradox: that's where all the exciting art happens, I think."²

Ein werkiterner Ansatzpunkt sind die theoretischen und schreibstrategischen Aussagen des Autors selbst. In fast allen längeren Diskussionen über das Werk Robert Coovers wird vorwiegend seine Widmung an Cervantes aus der Kurzgeschichtensammlung *Pricksongs & Descants* als Beleg für ein schriftstellerisches Manifest herangezogen. Knapp 10 Jahre zuvor jedoch hat er bereits in einer Short Story seine persönliche Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Schreibens und seinen Angang an Fiktion in der Rede eines Polizeibeamten "versteckt," die sich zum Teil wie eine Parodie auf seine Cervantes-Widmung liest. Und weil sich an dieser Story überdies ein Großteil der für das Gesamtwerk Coovers determinanten Faktoren aufzeigen lässt, soll sie am Anfang als Beispiel herangezogen werden. Zwar handelt es sich bei "The Marker" nicht um Coovers erste Veröffentlichung einer Short Story überhaupt, doch steht sie ganz am Beginn seiner literarischen Produktion: diese Geschichte, mit dem deutschen Titel "Das Lesezeichen," stammt aus dem Jahre 1960 und ist Coovers zweite publizierte Short Story.³

Allegorie, Parabel, auktoriales Spiel, Metafiktion in "The Marker" – was hat dies mit Mythos zu tun? Wie eingangs bemerkt, findet sich Coovers Inanspruchnahme des Mythos nicht an der Oberfläche seines Erzählens, sondern erfordert ein genaueres Untersuchen seines Anspruchs, Vorgehensweisen und erzähltechnischen Umsetzung. In dieser frühen, nur vierseitigen Erzählung tauchen bereits alle für Coovers weiteres Schreiben charakteristischen Themen auf: Suche, Kreativität, Eros und Thanatos, Wiedergeburt und Verwandlung, Macht und Gewalt – der Stoff, aus dem seit Beginn des Geschichtenerzählens geschöpft wird, das Grundmaterial eines jeden Mythos. In unterschiedlicher Intensität lassen sich diese Strukturen durchgängig im Werk Coovers festmachen; was sich ändert ist seine rhetorische Methode. Zu diesem Thema äußert er sich selten, doch gibt ein wenig beachtetes Beispiel Einblick in seine kreative Ästhetik. Dieser knappe Essay findet sich als Vorrede zu *The Water Pouter*, einem zuvor unveröffentlichten Kapitel aus seinem ersten Roman über Entstehung einer religiösen Sekte nach einem Bergwerksunglück.⁴

The infinite is all we have! All narratives, like the universe, are explosive. Man's weak vision is not suited for these infinite explosions. To avoid going blind, he attempts to focus on this or that vector, spark, trajectory. But there is too much in the corner of his eye. The eye is jittery, distractable. There is more and more to see on all sides. Into the center, out to the edgeless edge. But if he relaxes his eye altogether, he sees nothing at all. Art is a polarizing lens.

² Larry McCaffery, "An Interview with Robert Coover." (15. Nov. 1979) *Anything Can Happen*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1983. 67 [zuerst in *Genre*, 14.1 (Spring 1981): 54–63].

³ Die erste Kurzgeschichte war "Blackdamp," wozu der Autor anmerkt, er habe eine alte College-Geschichte so abgeändert, dass *Noble Savage* sie (im Oktober 1961) veröffentlichen würde. "The Marker," *Olympia*, 2 (February 1962): 28–30., später mitaufgenommen als die 2. der exemplarischen Fiktionen in *P&D* und hier in der Folge auch nach dieser Ausgabe zitiert. In der *Olympia*-Fassung ist sie nur 2 Seiten lang, dazwischen befindet sich eine Lithographie von Paul Wunderlich.

⁴ *The Water Pouter*. An Unpublished Chapter from *The Origins of the Brunists*. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1972.

Imagine such an explosion. Imagine a survivor. Watch the survivor. But there are many survivors. Else, how could I tell you about it, for you and I are survivors? Yet how drag you to see what I see without losing you to the explosion itself? By design: I can make an attractive and curious shape and drive the narrative through it, absorbing part of your peripheral vision. By modulation: I can warp the trajectories of adjacent narratives through image clusters, and thereby draw your eye back to see what I think I want you to see. And by withholding from you most of what lies in my own peripheral vision.

Thus, I see the mother of the survivor at what she supposes to be the survivor's funeral. I omit this. I watch a trapped man, dying, drink his own piss. I decide not to tell you about this. I trace the long complex trajectory of a Presbyterian minister whose wife joins the survivor's cult, precipitating a revelation. With great difficulty, I tear him out of my report and destroy all evidence of his presence; this leaves unanticipated voids, and all other lives explode into them. I hide from you the dream of the Girl Fried Egg, the farewells of a person leaving a depressed village, a whore celebrating her dead brother's birthday.

And I remove a middle-aged bachelor, highschool teacher and volunteer assistant reporter on the town newspaper, parody of its editor, whose confused vision of things spreads through the narrative like a mild high, comforting, sleep-inducing. When I ask him to leave, I discover that no one else in the story has noticed he was there. This story is one of several such Richard Patterson chapters omitted from the story of *The Origin of the Brunists*. [21 January 1972]

Abgesehen von der exakten Schilderung seiner strengen, strategischen Vorgehensweise und seiner Kompositionsmethode beim Schreiben – design, modulation, withholding – zeigt sich in diesem Aufsatz auch Coovers Orientierung auf den Leser und das auktoriale Spiel mit dessen Erwartungen. Doch ein spielerischer Dialog findet nicht nur zwischen Autor und Leser statt, sondern ebenso entwickelt sich ein selbstbezüglicher Dialog mit dem Text an sich. Als dritte und wichtigste Komponente im Werk Robert Coovers kommt das *dialogische Element* im Sinne Michail Bachtins hinzu. In den beiden oben angeführten, theoretischen Bemerkungen Coovers tauchen die Begriffe "Pol," bzw. "polarisieren" auf, die zusammengebracht mit seinem "there is more and more to see on all sides" oder "there are always other plots, other settings, other interpretations"⁵ und dem Anspruch, exemplarische Fiktionen verfassen zu wollen, sowohl den Ort bestimmen, an dem Coover seine Fiktionen ansiedelt, als auch sein Programm umreißen.

Dessen Kernpunkt ist die Macht der Mythen im amerikanischen Kontext – Coover schreibt ausschließlich über Amerika, über "the American experience," selbst dann, wenn der Schauplatz eines Romans Venedig ist. Um die Wirkungsweise von Mythen aufzuschlüsseln, bedarf es einer Hinterfragung ihres Wahrheits- und Absolutheitsanspruchs, also einer Demythifizierung. Diese leistet Coover, indem er den Monologismus eines Mythos bloßstellt und ihn mit seinem subversiven Gegenstück, der Polyphonie, konfrontiert. Gemäß Bachtin ist die Präsenz aller Stimmen das Ideal eines dialogischen Romans. Gleichzeitig sind Polyphonie und Karneval verwandte Phänomene, denn im Gegensatz zur verordneten Rhetorik der Macht und ihren Regeln, Autoritäten und festgelegten Strukturen ermöglicht der Karneval in einer Inversion derselben öffentliche Intimität, Ambivalenz und die Simultaneität von Ja und Nein. Bei Coover zeigt sich dies am deutlichsten im Ritual, von den Verfassern der "großen Erzählungen" periodisch als "reinigendes" Spektakel veranstaltet, sobald sie

⁵ Larry McCaffery, "An Interview with Robert Coover," 68.

feststellen, dass die offizielle Vorgabe an Wirkungskraft verliert, Dissens und Unzufriedenheit immer stärker hervortreten, ihr Organisationssystem der sozialen Wirklichkeit zunehmend Konfliktstoff bietet und sich alternative Erfahrungsmöglichkeiten breitmachen. Dieser spannungsgeladene Zeitpunkt spielt im Werk Coovers eine bedeutende Rolle: fast alle Romane Coovers enden mit einer klimaktischen, oft orgiastischen Szene, in vielen dieser Schlußszenen hat Feuer (oder Licht) eine wichtige Funktion, in fast allen geht es um Sexualität, Tod und Erneuerung. Und immer entscheidend bei Coover ist, welche *Geschichte* darüber erzählt wird, oder wie Henry in *UBA* fragt: "Who's writing it down?" (50).

Claude Lévi-Strauss erklärt den entsprechenden Hintergrund dazu: "Die Substanz des Mythos liegt weder im Stil noch in der Erzählweise oder der Syntax, sondern in der *Geschichte*, die darin erzählt wird. Der Mythos ist Sprache; aber eine Sprache, die auf einem sehr hohen Niveau arbeitet, wo der Sinn, wenn man so sagen darf, sich vom Sprachuntergrund ablöst, auf dem er anfänglich lag."⁶ Und genau hier liegt Coovers sprachliches Spielfeld und auch seine besondere Kunst, nämlich die Erzählweisen und Strukturen, die er mythischem Material entnimmt und sie umformt zu zeitgenössischen Erzählungen. Deren Erzählformen wiederum entlehnt er vorwiegend dem Bereich der amerikanischen Populärkultur. An diesem Punkt der Betrachtung bietet sich eine Rückkehr zu Bachtin an, und zwar zu dessen Theorie der Lachkultur (in der Renaissance) und was sie mit der heutigen Populärkultur gemeinsam hat: "den nichtliterarischen, bildhaft bewegten, straßentheatralischen, obszönen Habitus, das Ineinandefließen von Kunst und Leben, von Werk und Akt, den Primat des Jetzt. Karneval und Popkultur sind überdies nicht bloß Lachkulturen, sondern Kulturen des öffentlichen und massenhaften Lachens."⁷ Das Lachen bei Coover hat allerdings eine doppelte Motivierung: einerseits das öffentliche Lachen zu einem bestimmten Anlaß, bei einem temporären, karnevalsartigen Ereignis, von den Machthabern von vornherein festgelegt als "eine Lebensform auf Zeit," andererseits das diese Lebensform ermöglichende Prinzip des Lachens, das zeitüberschreitende, universale, kollektive Lachen. Dieses geht, auch wenn es letztlich keine Änderung der Hierarchien zu leisten vermag, dennoch über das zeitlich begrenzte Lachen hinaus, nämlich im permanenten Aufzeigen von Alternativen. Es ist dieser Punkt, der institutionelle Macht in Unruhe versetzt und gleichzeitig der Punkt, an dem Coover einhakt, als "voice of disturbance."

Wendet man Bachtins Theorie der Karnevalskultur und der karnevalisierten Literatur auf Coovers Schaffen an, kommt man zu dem Ergebnis, dass dieser Autor nicht nur die Umkehr und das Negieren der offiziellen Gesellschaft und Kultur mitsamt ihren Regeln und zeremoniellen Formen schildert, also nicht nur die Übertragung des Karnevals in die Sprache der Literatur unternimmt, sondern dass er über Bachtin hinausgeht und in seinem Schaffen Karnevalisierung inszeniert, die als solche von den jeweiligen Machthabern, sprich Besitzern der herrschenden Rhetorik, der "grands récits," nicht intendiert wurde. Es lässt sich behaupten, in gewisser Hinsicht schreibt Robert Coover ausschließlich und immer wieder über das selbe Thema, fast so als hätte er sich Borges' Satz "Denn am Anfang der Literatur ist der Mythos, und ebenso am Ende," zum Vorbild genommen.⁸ Er bezeichnet sein Schaffen

⁶ Claude Lévi-Strauss, "Die Struktur der Mythen," *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Hg. Heinz Blumensath (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972): 28.

⁷ Aus dem Nachwort von Alexander Kaempfe, Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie der Lachkultur* (Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe; München: Hanser, 1969): 146.

⁸ Jorge Luis Borges, "Parable von Cervantes und Don Quijote," *Gesammelte Werke*, Bd. 6 (Übersetzung von Karl August Horst; München: Carl Hanser, 1982): 27 [Original: 1955].

als das Erstellen von Gegen-Geschichten, "counter-stories to the ones that are ruling our lives" und erklärt weiterhin: "wenn ich überhaupt so etwas wie eine zentrale Motivation beim Schreiben habe, dann wäre es [. . .] die, zu provozieren, zu irritieren und die Menschen daran zu erinnern, wie gefährlich die Geschichten sind, in denen sie zu leben beschlossen haben."⁹

Was das Werk Robert Coovers darüber hinaus faszinierend macht, ist die Meisterschaft seiner Umsetzung von Thematik in Form und das Spielen damit. Das Cooversche Erzählen besetzt den Raum, der entsteht, sobald der Totalitätsanspruch eines Mythos untergraben ist, seine dogmatischen und gewaltstiftenden Strukturen offenbar gemacht wurden. Gleichzeitig thematisiert sein Erzählen diese Differenz und füllt den Zwischenraum mit Spiel und Ironie. "We laugh. For a moment, we are free."¹⁰

1.2 Literaturwissenschaftliche Relevanz

Warum noch eine Arbeit über Coover? Bislang lagen in Buchform drei Monographien in englischer Sprache über Robert Coover vor – von Richard Andersen (1981), Lois Gordon (1983) und Jackson I. Cope (1986) – wovon die ersten beiden sehr allgemein und vordergründig gehalten sind und besonders die Arbeit von Lois Gordon wenig mehr bietet als schülerhaft interpretierte Inhaltsangaben.¹¹ Copes Untersuchung andererseits ist sehr anspruchsvoll und speziell ausgerichtet auf Romantheorie, insbesondere auf die von Michail Bachtin.

Es folgen zwei weitere Arbeiten,¹² wovon *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* fast schon als Zumutung betrachtet werden muss, besteht sie doch zu einem Drittel aus direkten und zum Teil sehr umfangreichen Zitaten, während der magere Rest noch unter dem Niveau der Arbeit Gordons bleibt. Thomas E. Kennedy sieht offensichtlich keinen Grund, den nacherzählten Inhalt (von wenigen Ausnahmen abgesehen,) in irgendeiner Weise auch noch zu kommentieren oder gar zu interpretieren. Die beiden anderen Teile dieser Arbeit bestehen aus dem Abdruck zweier bekannter und bereits veröffentlichter Interviews mit Coover sowie dem Nachdruck von acht alten Rezensionen. Auch die Ankündigung, sein eigenes "Interview" mit Coover sei "a useful aid, I think, to contemplating the mechanics of Coover's brilliant, complex, and entertaining short fiction",¹³ wird rasch zur Enttäuschung, denn dieses Interview besteht lediglich aus sechs Fragen, die den bereits existierenden Gesprächen mit Coover kaum etwas Neues hinzufügen können und die Coover obendrein nur widerwillig beantwortet: "I'm tired of interviews, aren't you? I talk so much inside my fictions, I can't really see the point of prolonging the talk outside of them unless it's just to provoke me to say badly what I've already said more or less well" (119).

⁹ Hielscher-Interview, 3.

¹⁰ *A Political Fable*, 31.

¹¹ Richard Andersen, *Robert Coover* (Boston: Twayne, 1981); Lois Gordon, *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983) und Jackson J. Cope, *Robert Coover's Fictions* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986); wengleich keine Coover-Monographie, so doch durchaus des Vergleichs wert: Janusz Semrau, *American Self Conscious Fiction of the 1960s and 1970s*: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick (Poznan: Mickiewicz, 1986).

¹² Paul Maltby, *Dissident Postmodernists*: Barthelme, Coover, Pynchon (Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1991): Chapter 4, 82–130; Thomas E. Kennedy, *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* (Twayne's Studies in Short Fiction Series, 38. New York: Twayne Publishers, 1992).

¹³ Kennedy, *Robert Coover: A Study of the Short Fiction* (New York: Twayne Publishers, 1992), "Interview, 1989," 119. – Abgesehen von der Bibliographie zu Part 1, in der vier von acht Angaben zu Erstveröffentlichungsdaten Coovers falsch sind, fällt Kennedy auch noch auf einen Scherz des Autors herein, wenn er nämlich kommentarlos Coover wiedergibt mit "Ah, the horror, the horror,' as Stanley Elkin has said somewhere" (122).

Paul Maltbys *Dissident Postmodernists* (zuvor als Dissertation, 1989) hingegen zeigt auf, dass es sehr wohl möglich ist, sich Coovers Werk adäquat anzunähern, sowohl vom theoretischen Hintergrund her als auch in den Diskussionen am Text. Diesen stellt Maltby (im 1. Kapitel) einen klar gegliederten und kritischen Überblick über das ausufernde Konzept *Postmodernismus* voran, um dann zu definieren, warum und worin sich sein Ansatz unterscheidet von dem Fredric Jamesons und Terry Eagletons, "that postmodernist art is essentially non-adversarial"(2). Maltby unterscheidet in der postmodernen amerikanischen Fiktion die beiden Richtungen einer introvertierten und einer dissidenten Form: "The difference between these tendencies is best thought of as one of degree: the dissident tendency may be distinguished from the introverted by its *heightened perception* of the politics of language" (37), "*a heightened perception of language as a medium of social integration*" (39). Unter diesem Gesichtspunkt behandelt Maltby in Kapitel 4 das Werk Coovers, insbesondere drei Geschichten aus *Pricksongs & Descants*, *The Universal Baseball Association* und *Spanking the Maid* und liefert eine der bemerkenswertesten Abhandlungen über *The Public Burning*.

Obwohl nur ein Kapitel das Werk Robert Coovers zum Thema hat, stellt doch Arnold L. Weinsteins *Nobody's Home* bislang eine der besten Coover-Studien dar, alleine schon deshalb, weil dieser Autor es vermag, auf erfrischende Weise, sprich: ohne aufgepfropfte Theorie oder krampfhaft-kunstvolle Einordnungsschemata das Prosawerk Coovers zu erfassen.¹⁴ Weinsteins Einschätzung, dass Coover zu den Klassikern von Morgen gehört, soll hier bekräftigt werden.

2003 veröffentlicht Brian Evenson, Direktor des Literary Arts Program der Brown University, *Understanding Robert Coover*, eine chronologische Untersuchung und Analyse des Cooverschen Werkes, die vorwiegend für Studenten gedacht und insofern wichtig ist.¹⁵

Vor diesem Hintergrund und in Anbetracht der Tatsache, dass in deutscher Sprache bisher keine umfassende Diskussion über Robert Coovers Werk existiert, obwohl die meisten seiner Werke übersetzt wurden, sucht die vorliegende Arbeit ein Feld abzustecken zwischen und neben den aufgelisteten Publikationen und wird kritisch die übrigen Positionen der literaturwissenschaftlichen Betrachtung zu Coovers Produktion mitreflektieren. Das primäre Interesse jedoch gilt dem Mythos als thematischer und formgebender Rahmen für das Werk Robert Coovers und somit der Frage: *Was an Coovers Umgang mit dem Mythos ist so bemerkenswert, worin unterscheidet sich sein Beziehen auf den Mythos von dem anderer amerikanischer Autoren und was ist das Resultat?*

1.3 Methodologisches Vorgehen

Ein Problem für diese Arbeit entstammt der Themenvielfalt, Komplexität und Vielschichtigkeit in Coovers Produktion, wenn sie unter dem zentralen Aspekt des Mythos betrachtet wird. Als übergeordnete Perspektiven im Angang an Coovers Werk würden sich auch andere fruchtbare Themenkreise anbieten, wie zum Beispiel: Gewalt und Sex; Individuen (häufig Künstlerfiguren) oder Gruppen, die nach Sinn und Bedeutung suchen und ihre eigenen Systeme zur Daseinsbewältigung erstellen; die Perspektive der Opfer solcher Systeme; Spielen im allgemeinen und das auktoriale Spiel mit der Lesererwartung im besonderen; Spiele und Spielerfiguren; die Rolle des Künstlers in der

¹⁴ Arnold L. Weinstein, *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo* (New York / Oxford: Oxford University Press, 1993). Chapter 12, "Robert Coover: Fiction as Fission," 235–64.

¹⁵ Evenson, Brian. *Understanding Robert Coover*. Columbia, SC: South Carolina University Press, 2003.

Gesellschaft; Film und Filmisches als heutige Wahrnehmungsform, als Schreibtechnik und als Zitate-reservoir für Coover. Ein Sonderaspekt an Coovers Schreiben bringt zudem eine *weitere* Komplikation mit sich: intensiver und vielschichtiger als bei seinen Schriftstellerkollegen findet sich bei ihm das Einbringen von Elementen der amerikanischen Populärkultur in seine Fiktionen, in einigen Fällen sogar als Hauptthema. Die Frage stellt sich: wenn dieses Element so durchgängig in Coovers Arbeiten auftritt, einen so markanten Rang einnimmt, es als Filter für so viele seiner Themen genutzt wird, verdient es dann nicht eine übergeordnete Stellung in der Analyse von Coovers Werk? Eine *dritte* Schwierigkeit in der Diskussion über Coovers Arbeiten unter einem Zentralthema liegt in der Tatsache begründet, dass die meisten seiner Romane sich nicht eindeutig in herkömmlichen Kategorien der Literatureinordnung fassen lassen. Ist zum Beispiel sein Baseball-Roman eine Studie über Sport, eine Abhandlung über Autorenschaft und Kreativität, ein politischer Roman über die sechziger Jahre, eine Metapher für das menschliche Bedürfnis nach Fakten und Geschichtsschreibung, eine Fiktion über die Dialektik des Spiels, über die Ursprünge religiösen Glaubens oder ist das allgemeine Thema die Entropie? Eine ähnliche Auflistung ließe sich für fast alle seiner Romane erstellen.

Dennoch soll darlegt werden, dass Mythos Rahmen, Inhalt und Form für sein Schreiben liefert, dass Mythos sich nicht nur wie ein roter Faden durch Coovers gesamtes Schaffen zieht, in einem Zeitraum von über 50 Jahren eine deutliche Entwicklung in seinem Umgang mit dieser Thematik und ihren Formen festzumachen ist, dass Coover als Mythenmanipulator beinahe zwanghaft dogmatische Perspektiven erforscht, umarbeitet und die in ihnen enthaltenen Ironien und Paradoxa durch sein sprachliches Spiel für neue Sehensweisen zu eröffnen vermag, sondern dass das Resultat sowohl verstörend als auch höchst erheiternd sein kann. Gezeigt wird, dass im Fall Coover Mythos sich nicht erschöpft in der Benennung, der Thematisierung oder dem Spiel mit Mythen, sondern dass vielmehr das Beschäftigtsein mit Mythischem sein Gesamtwerk grundsätzlich und auf unterschiedlichen Ebenen durchdringt, dass sein Unterlaufen von vorgegebenen Systemen und deren Formen in einer Gegeninszenierung ihn von anderen Autoren seiner Zeit abhebt und ihm eine Sonderstellung zuweist.

An Einzelwerken wurde dieser Sachverhalt in der Coover-Rezension bereits dokumentiert, doch erst eine Gegenüberstellung der theoretischen Äußerungen dieses Autors mit einer Zusammenschau der praktischen Umsetzung in seinem Gesamtwerk wird darlegen, wie vielschichtig und tiefgreifend für Robert Coover die Funktion und Wirkung etablierter Erzählformen und Strukturen für Sinnstiftung und Wirklichkeitserfahrung tatsächlich sind. Bei einem solchen Angang wird offenkundig: dieser Schriftsteller schöpft aus einem immensen Kenntnisreservoir – von den Ursprungsmythen der Menschheit über biblische Mythen zu mythischen Erzählungen Europas bis hin zu den Mythen der Populärkultur Nordamerikas. Die Frage, welche Rolle Mythen für und in einer Gesellschaft heute spielen, beziehungsweise noch spielen können oder immer wieder spielen müssen, ist für Coover von größter Wichtigkeit. Wie nun Robert Coover dieser Frage fiktionale Gestalt verleiht, wie er sein (auch moralisches) Anliegen schriftstellerisch umsetzt und inwieweit sein Vorhaben gelingt, wird hier untersucht.

Ein interdisziplinärer Ansatz wird notwendig, da Themen und Stoffe in Coovers Werken aus so unterschiedlichen Bereichen stammen, dass der literaturwissenschaftliche Ansatz allein nicht

ausreichen kann die Interdependenz zwischen gesellschaftlichen und naturwissenschaftlichen Entwicklungen und der Literatur in den USA heute zu erfassen. Zudem muss eine Begriffsabgrenzung erfolgen, denn die Desintegration und Konfusion etablierter Termini, die sich für die Betrachtung des Cooverschen Werkes als zentral erweisen, ist weit fortgeschritten. Die theoretische Annäherung an Mythos (und in der Konsequenz an Religion, Geschichte und Wissenschaft,) erfolgt nicht in einer Aufarbeitung der historischen Beziehung zwischen Mythos und Literatur, sondern wird durch dessen Signifikanz für Robert Coovers Werk festgelegt. Die relevanten Werke der Mythoskritik und Mythenrezeption allerdings werden an entsprechender Stelle herangezogen.

Es wird sich zeigen, dass im Gegensatz zu den Romanen die Kurzgeschichten Coovers sich häufiger der Möglichkeit einer Leseridentifikation sperren, da sie gleich zu Beginn ihre Fiktionalität kundtun ("I wander the island, inventing it"), eine Distanz schaffen zwischen Leser und Stoff und in der Folge einen Dialog mit dem Text selbst eröffnen ("We've nothing present to let us suppose it, except the realization perhaps of being, vaguely, in the country somewhere, yet nevertheless it is true: there is, though we do not yet see her, a milkmaid approaching"), der dann über die gerade gelesene Geschichte metafictional reflektiert ("Our metaphor, with time, has come unhinged! A rescue is called for!").¹⁶ Während einige der Kurzgeschichten sogar die Story selbst zum Thema machen, ergründen die Romane Coovers die übergeordneten Wahrnehmungs-, Ordnungs-, Erklärungs- oder Erfahrungssysteme: Mythen, Religion, Geschichte, Wissenschaft, Politik, Kunst, Spiel und Sex. Und für alle zeigt er auf, dass sie im Grunde fiktionale Gebilde sind, die manipuliert werden können und es auch werden. Die Eingangs erwähnte Kurzgeschichte "The Marker" wird hier als Beispiel genutzt für die Mannigfaltigkeit und die determinaten Faktoren für Robert Coovers Schreiben.

Beginnend mit Regieanweisungen und einführenden Beschreibungen der Charaktere wie für ein Theaterstück oder einen Film – "Of the seven people [. . .] only Jason and his wife are in the room"¹⁷ – ist es anfänglich die vollkommen alltägliche Situation eines Ehepaars: der Ehemann Jason hatte gerade ein Buch gelesen, beobachtet angeregt, wie seine Frau zu Bett geht, legt ein Buchzeichen in seine Lektüre, zieht sich aus und löscht das Licht, um ihr zu folgen. Ab diesem Zeitpunkt wird die Geschichte zunehmend surreal. So sehr Jason sich auch bemüht, für die unsinnigen Vorgänge und Vorfälle im dunklen Raum rationale Erklärungen zu finden, kennt er sich plötzlich in seiner eigenen Wohnung nicht mehr aus, kann das Ehebett nicht finden, stolpert in der Dunkelheit in Möbel hinein, die nun an anderen Orten stehen als zuvor, hört aber seine Frau vom Bett her lachen. Unerwarteterweise findet er doch noch das Ehebett, allerdings entgegengesetzt vom Ort, an dem er es in Erinnerung hatte. Als er mit dem Geschlechtsakt beginnt, fragt er sich kurzfristig, ob dies überhaupt seine Frau sei, schließt diesen Gedanken jedoch in Ermangelung einer alternativen Möglichkeit aus. Es kommt ihm allerdings sonderbar vor, dass seine Frau einen höchst unangenehmen Geruch ausströmt. Genau in diesem Augenblick gehen plötzlich alle Lichter an und fünf Polizeibeamte stürmen in die

¹⁶ Das 1. Beispiel ist der Eingangssatz zu "The Magic Poker," das 2. der zu "The Milkmaid of Samaniego" und das 3. stammt aus "Romance of the Thin Man and the Fat Lady" (146), alle in *P&D*. Weitere Beispiele wären der erste Satz zu "Beginnings," [*Harper's Magazine*, 244 (January 1972): 82–87]: "In order to get started, he went to live alone on an island and shot himself." oder die Schilderung der Szenerie einer Kleinstadt, in "Milford Junction, 1939: A Brief Encounter": "It's all perfectly ordinary perhaps to those who live here, but quite thrilling, you know, if you're from some place like Churley or Ketchworth. Milford: it's like a magical storybook place, just waiting to be filled up, to be, for one wildly happy moment (though it can't last of course, nothing lasts, really) *inhabited* – just the name makes you feel like laughing! It's like watching the pictures and being *in* them at the same time, as though one might be able somehow to eat the whole world with one's eyes, if that's not too idiotic." (In *NM*, 141–42)

Wohnung. Wie sie bemerkt Jason nun, dass die Frau unter ihm seit mindestens drei Wochen tot ist. Da er sich selbst nicht aus ihrem Körper befreien kann, zerren ihn vier der Polizisten von der Leiche weg, schleppen ihn zum Tisch, "where his book still lies with its marker in it," wo ihm der Inspektor sein Geschlechtsteil mit einer Dienstwaffe zu Brei schlägt. Bevor sie den sich krümmend und windend auf dem Fußboden liegenden Jason zurücklassen, dreht sich der Polizeinspektor an der Ausgangstür noch einmal um und hält eine längere, den Umständen vollkommen unangemessene, quasi-philosophische Grundsatzrede. Beim Hinausgehen nimmt er noch kurz Jasons jetzt blutbespritztes Buch in die Hand, lässt beim Zurücklegen das Lesezeichen herausfallen und geht. Die Geschichte endet mit dem Satz: "*The marker!* Jason gasps desperately, but the police officer does not hear him, nor does he want to" (92).

"The Marker" kann auf verschiedene Weisen gelesen werden:

a) Als eine allgemeine Allegorie auf routinemäßige, ritualisierte und banale Lebensabläufe.

b) Als eine Parabel über die "schädlichen" Auswirkungen des Lesens und Rezipierens von Literatur – Jason steht stellvertretend für einen herkömmlichen Leser mit eingeschränkter Sichtweise, der in traditionellen Kunstformen verhaftet ist und immer nur wieder das Gleiche zu finden sucht: die Wiederholung des bereits Bekannten. Daher ist in der Verzweiflung und Pein nach der Entmannung Jasons einziges Anliegen auch, dass er seine vorherige Position als Leser nicht mehr einnehmen kann, während ihn die Rolle des Geschlechtspartners seiner Frau oder deren Schicksal und Todesumstände nicht interessieren. Jason der Leser, seine Frau der konkrete Text – "a rhythm of soft lines on the large white canvas of the bed" (89) – den Jason in der Dunkelheit kurzfristig assoziiert mit abstrakter Schönheit: "The image of his wife [. . .] gradually becoming transformed from that of her nude body crackling the freshness of the laundered sheets to that of Beauty, indistinct and untextured" (89). Als er sich nach dem Geschlechtsakt nicht aus eigenen Kräften von der Leiche befreien kann und die Beamten ihn wegzerren, wird der Vorgang wieder in doppeldeutigen Begriffen geschildert: "The body follows him punishingly in movement for a moment, as a sheet of paper will follow a comb after the comb has been run through hair" (91) und fünf Zeilen weiter schließlich verwendet der Autor für das Ergebnis der polizeilichen Gewalt einen Ausdruck aus der Papierherstellung, der Polizist schlägt Jasons Genitalien zu "pulp."

c) Als eine Allegorie auf die lähmenden Auswirkungen des herkömmlichen Verfassens von Literatur. Jason ist auch der desorientierte Künstler, der in seiner Suche nach Sinn und Struktur wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkommt, aber unterwegs seine Orientierung und seine Wirkungskraft – das herausgefallene Buchzeichen als phallisches Symbol – verloren hat. Seine künstlerische Sterilität wird dadurch symbolisiert, dass er nach dem Geschlechtsakt mit der Leiche sich nicht mehr selbständig von ihr lösen kann. Die Frau, die Form, war einst "beautiful," entsprach einem damaligen Schönheitsideal, war "abstract Beauty," aber auch die Schöne, die zum Tier geworden ist und sich jetzt in der Todesstarre befindet. Als Fazit der Geschichte steht für diese Sichtweise: das Licht sollte eingeschaltet und auf diejenigen Autoren gerichtet werden, die vergangen, längst toten, ja in Verwesung befindlichen Formen "anhängen."

¹⁷ Zur Entstehung gerade dieses Eingangssatzes äußert sich Coover im Interview mit André LeVot (*Tréma*, 1, 1975): 284–85.

d) Als Spiel des Autors mit Wirklichkeitsbestimmung, wenn bereits im zweiten Satz der Kurzgeschichte die auktoriale Rolle ironisierend untergraben wird durch einen Einschub über Jason und das Buch in seiner Hand, "a book he has *doubtless* been reading," [meine Hervorhebung], während am Ende der Geschichte der identische Satz auftaucht, jedoch ohne ein "doubtless." Ähnliches wiederholt sich in den ersten drei Absätzen von "The Marker" bei den Schilderungen von Jasons Ehefrau, die häufig im selben Satz von Indikativ zu Konjunktiv wechseln; hier das erste von mehreren Beispielen: "And she: she is beautiful, affectionate, and has a direct manner of speaking, if we were to hear her speak. She seems always at ease" (88). Wie im Falle von Jasons Buch, ändert sich im Verlauf der Erzählung die anfänglich als möglich oder wahrscheinlich geschilderte Lage zu einer eindeutigen.

e) In einem Nebensinn als auktoriales Spiel mit Sprache und ihren Verweismöglichkeiten, denn im Gegensatz zur deutschen Übersetzung kann man den englischen Titel weitaus vielschichtiger interpretieren als den deutschen, der in der Tat nicht über ein Buchzeichen hinausweist. Das englische Wort "marker" hingegen beinhaltet auch Bedeutungen wie Schiedsrichter, Merkmal, (Kenn-)Zeichen und sogar Grabstein. Unter diesem Blickwinkel ist "the marker" der Protagonist in einer Parabel über die Standortbestimmung des zeitgenössischen Schreibens, selbst wenn Coover den einzig namentlich benannten Charakter dieser Kurzgeschichte auf einen Helden der griechischen Mythologie verweisen lässt. Doch Coovers Jason hat mit dem Führer der Argonauten, dem Ehemann der Zauberin Medea und der Eroberung des Goldenen Vlieses wenig gemein, abgesehen von der Tatsache, dass auch er sich auf einer Art Suche befindet – nach der Ehefrau mit den blonden Haaren. Da es mit Sicherheit kein Zufall ist, dass Coover den Ehemann ausgerechnet Jason nennt, lässt sich folgern, dass er entweder auf den klassischen Mythos anspielt oder auf Jason, den Tyrann von Pherä, der 370 v. Chr. ermordet wurde, als er eine veraltete Herrschaftsform auf das gesamte Land anwenden wollte, oder auf beide, also den Ehemann Jason nennt, um beim Leser Assoziationen und Bedeutungsvarianten wachzurufen, die dann in die Irre führen. In der gleichen spielerischen Manier wählt der Autor sprachliche Wendungen, die sich erst im Nachhinein als doppeldeutig erweisen. Als beispielsweise Jason in seiner dunklen Wohnung herumirrt und feststellt, dass die Lampe, die er gerade erst ausgeknipst hatte, jetzt nicht mehr funktioniert, mutmaßt er: "She had pulled the plug," doch wissen weder Leser noch Jason zu diesem Zeitpunkt, dass der Ehefrau in der Tat "das Licht abgeschaltet wurde."

f) Angesichts der grotesken Situation im Schlafzimmer der Eheleute kommt die Ansprache des Polizeiinspektors vollkommen überraschend und wirkt daher in ihrer abgehobenen Sprache, in Ton und Thematik deplaziert:

You understand, of course, that I am not, in the strictest sense, a traditionalist. I mean to say that I do not recognize tradition *qua* tradition as sanctified in its own sake. On the other hand, I do not join hands with those who find inherent in tradition some malignant evil, and who therefore deem it of terrible necessity that all custom be rooted out at all costs. I am personally convinced, if you will permit me, that there is a middle road, whereon we recognize that innovations find their best soil in traditions, which are justified in their own turn by the innovations which created them. I believe, then, that law and custom are essential, but that it is one's constant task to review and revise them. In spite of that, however, *some things still make me puke!* (91)

Aber gerade wegen dieses diskrepanten Effektes unterstreicht sie nur Coovers Anliegen: das Aufbrechen ritualisierter und zu Dogmen erstarrter Weltansichten, Anschauungen, Betrachtungsweisen und letztlich eine ironische Kritik am Festhalten an ausgedienten literarischen Traditionen. Die Rede des Polizeiinspektors über Literaturgattungen kann verstanden werden als eine autotelische Geschichte, eine Metafiktion über die Suche nach ausdruckskräftigen und der Zeit angemessenen künstlerischen Ausdrucksformen, und die Konsequenzen daraus, was passieren kann, wenn man sich zu sehr an der Vergangenheit orientiert und daran festhält. Der Mittelweg wird vom scheinbar liberalen Beamten ebenfalls abgelehnt, wenn damit so ekeleregende Dinge wie Jasons Aktivitäten gemeint sind.¹⁸

Vorgehensweise: Nach der abrißartigen, chronologisch angeordneten Vorstellung der Cooverschen Werke in Abschnitt 1.4 der Einführung beginnt der Hauptteil dieser Arbeit unter dem Titel "Thematik, Form und Funktion mythischer Systeme der Sinnstiftung und Wirklichkeitserfahrung bei Robert Coover."

Das 2. Kapitel beginnt mit einer knappen Zusammenfassung zum Stand der relevanten Mythosdiskussion, um danach zur Bedeutung des Mythos für Coover überzuleiten (2.1). Zusätzlich zu oben angeführter Mythosbestimmung wird Mythos auch verstanden als ein allgemeiner Oberbegriff, dem in historischer Abfolge andere Weltanschauungs- und Erfahrungssysteme zugeordnet sind: Religion, Geschichte, Wissenschaften. Zu unterscheiden beim Umgang mit Mythos wie auch bei seinen Nachfolgerscheinungen ist jeweils zwischen dem Bezugsrahmen und der Bedeutung. Also erstens: was bezeichnen Mythen, worauf beziehen sie sich, wie werden sie erstellt, was sind die Ursprünge von Mythen? Dieser Rahmen reicht von primitiven über heilige Rituale bis zu Propaganda und Ideologien. Zweitens: erstellt sich die Bedeutung eines Mythos hinsichtlich des Themas, der Form und oder der Wirkung? Für Coover von Interesse sind die strukturellen und interpretativen Dimensionen, das Hinterfragen etablierter Mythen, deren Dekonstruktion, wenn sie sich aus seiner Sicht als nicht mehr funktionstüchtig, ja als irrelevant oder gar gefährlich erweisen. Andererseits sieht er in seinen Fiktionen auch eine Art des Zelebrierens derjenigen Mythen, die noch eine gewisse Gültigkeit haben, wobei er zugesteht, dass in seiner Arbeit das Pendel eher in die Richtung des Entlarvens, des Entmythologisierens ausschlägt, ihm die Konfrontation mehr liegt als die Synthese.

Diese Techniken wendet er gleichermaßen auf Elemente aus der amerikanischen Populärkultur an, weswegen an dieser Stelle (in den Punkten unter 2.2) auch deren typischen Ausformungen und Coovers speziellem Verwenden derselben nachgegangen wird. Was auf den ersten Blick aussieht wie ein gewaltiger Zeitschritt, vom Mythos zur US-Populärkultur, zeigt sich bei näherer Betrachtung und in der Demonstration an Coovers Werk als verblüffend homogen in Struktur, Funktion und Effekt. Gleichzeitig bekräftigt sich in Coovers vielgestaltigem Einsetzen solcher Elemente Walter Benjamins Erkenntnis: ein großer Erzähler wird immer im Volke wurzeln. In den Unterpunkten werden folgende Beispiele aus Coovers Werk diskutiert: der amerikanische Cowboy, Walt Disney-Figuren, Comics und Cartoons, Entertainment, amerikanische Klassiker, TV, Folklore und Folksongs.

¹⁸ Eine andere Auffassung wird vertreten bei Lois Gordon, *Robert Coover: The Universal Fiction-Making Process*, 103–105.

(3) Film und Filmisches durchdringen ebenfalls Coovers Werk und tauchen dreigestaltig auf: prinzipiell als eine unsere Zeit dominierende Wahrnehmungsform, weiterhin als eine vom Autor in verschiedensten Varianten erprobte Technik und schließlich als Zitate-reservoir. Coovers meistanthologisierte Short Story "The Babysitter" wurde verfilmt¹⁹ und 1969 hat er auch selbst einen Film geschrieben, produziert und gedreht: *On a Confrontation in Iowa City*.²⁰ Er behauptet in einem Interview (1979), dass er wahrscheinlich Film dem Papier vorziehen würde, aber vor den hohen Kosten der Filmproduktion zurückschreckt. Dennoch stellt Film für ihn das geeignetste Medium für mimetisches Erzählen dar, denn kein anderes kann Zeit und Zeitabläufe derartig manipulieren und mit ihnen spielen. Als weiterer Anziehungspunkt kommt für Coover der kommunale Aspekt hinzu, einerseits bei der Filmproduktion, andererseits beim Filmkonsum, den er mit einem religiösen Erlebnis gleichsetzt. – Coover-Werke mit Bezug zur Filmwelt in drei Gruppen einteilen zu wollen, ist problematisch, da die meisten in mehr als eine dieser Gruppen gehören. Im Anschluß wird versucht, solche Schriften unter einem vorherrschenden Aspekt zu lesen.

(3.1) Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts dominiert die optisch argumentierende, nonverbale Vermittlungs- und Wahrnehmungsform des Film vor allen anderen Erzählmedien. In ihrer Funktion als primäres Vehikel für Allegorien sind sie auch mit Abstand die populärste zeitgenössische Kunstform. Die suggestive Macht der Bilder, die Reduzierung und Konzentration der Gegenwart auf mythische Muster, die Erstellung von Magie oder die visuelle Darstellung von Träumen durch Spezialeffekte, das kollektive Erleben, all dies wird von Filmen geleistet und von Coover in seine Texte übernommen. Als Beispiele dienen *Charlie in the House of Rue* und "The Babysitter."

Coover sieht etliche Parallelen in Technik und Erstellung von Film und Theaterstücken. Beiden Formen darstellender Künste ist eine anregende Spontaneität zueigen, die er in seinen Werken in die Drehbuchform umzusetzen sucht (*After Lazarus*, *Hair O'the Chine*). *Charlie in the House of Rue* ist zwar nicht als Filmskript angelegt, doch die in dieser Novelle überdeutliche Berufung auf die cinematische Technik der Montage oder Juxtaposition, gepaart mit den Stummfilmkonventionen ermöglichen die Diskussion in dieser Kategorie. Unterkapitel 3.2 bietet *A Night at the Movies* als Cooversche Re-Textualisierung.

Die Filmwelt als Bezugs- und Anknüpfungspunkt spielt in Coovers Werk eine sehr bedeutende Rolle, sowohl im Auflisten, Anspielen und Zitieren (von Klassikern wie auch von populären Schundfilmen), als auch in seinen Neugestaltungen und Erweiterungen dieser Filme. Die Beispiele für diese Kategorie (3.3) in Coovers Schriften sind zahlreich; herangezogen werden hier unter anderen *A Night at the Movies* (Coovers Casablanca-Fortsetzung, dieses großen Trivialmythos des 20. Jahrhunderts, der als Kulturgut fest im kollektiven Bewußtsein verankert liegt), aber auch die Einführungsgeschichte, sowie "After Lazarus," eine *High Noon*-Persiflage, "Gilda's Dream," "Intermission," "Cartoon," und "Top Hat."

¹⁹ *The Babysitter*. Written and directed by Guy Ferland, produced by Kevin J. Messick and Steve Perry. Republic Pictures / Spelling Films International, 1995, 90 min.

²⁰ *On a Confrontation in Iowa City*. 16-mm film. Written, directed and produced by Robert Coover. Photography: Mike McKaie, Chris Parker, Stephen Shrader, Alan Blank. University of Iowa, 1969. – Using documentary footage and voice-over, this film examines the December 5, 1967 demonstration against Dow Chemical's recruitment on the University of Iowa Campus.

(4) Ähnlich wie mit dem Thema Sport verhält es sich in Coovers Werk auch mit dem Thema Sex. Die Inszenierung geschlechtlicher Vorgänge, oft drastischer Art, findet sich durchgängig, vier seiner Romane enden sogar mit Sexszenen (*OB*, *PB*, *PV*, *GP*). Sex bei Coover ist meist sehr einseitig, häufig pornographisch und die vorab veröffentlichten Teile seines großen Lucky Pierre-Projektes bestätigen eine Tendenz des Intensivierens. Niemand würde behaupten, Coover schreibe primär über Sex oder verfasse gar erotische Literatur. Warum also eine derartige Betonung von Geschlechtlichkeit? Wie im vorherigen Abschnitt lässt sich feststellen, es geht im Grunde nicht um Sex oder Sexualität als Thema oder um die detaillierte Beschreibung sexueller Praktiken. Coover erklärt, er halte es eher mit Hesiod und Ovid, dass nämlich Eros die Welt vorwärtstriebe und ein Ignorieren dieser Triebkraft gefährliche Konsequenzen habe. Er bezeichnet seine allgemeine Einstellung dieser Kraft gegenüber als "skeptical surrender." In seinen Werk benutzt er Körperlichkeit, "a widely shared communicative experience," als *den* Grundimpuls, der die animalische Seite des Menschen am deutlichsten hervortreten lässt, wo Verletzlichkeit, Ängste und Zweifel unverstellt und ungeschützt offenliegen. Den erotischen Grundimpuls zu erfassen und dann in Fiktionen umzusetzen, ist für Coover "a way of understanding everything --- philosophy, religion, history." Vielleicht zeigt sich an Coovers Darstellung von Sex am deutlichsten, was er damit meint, wenn er erklärt, er möchte den Leser schockieren, verstören und aufrütteln?

Die hier zum Beleg herangezogenen Beispiele aus seinem Gesamtwerk sind: (in 4.1) zwei seiner Theaterstücke aus den frühen 70 Jahren. Wenn dann im Unterpunkt 4.2 auch Märchen aufgelistet werden, so liegt dies darin begründet, dass sie als kollektive Erzählformen betrachtet und als solche auch von Coover genutzt werden. Behandelt wird Coovers Transformation weltberühmter Märchen, mit Beispielen aus 40 Jahren seines Schaffens. An der Veröffentlichung von *Briar Rose*, Coovers Version der Dornröschengeschichte, und von *Stepmother* wird deutlich, welchen Weg der Autor seit seiner ersten Märchenbehandlung 1969 beschritten hat. Generell schöpft Coover für seine fiktionale Umgestaltung aus dem kompletten Fundus europäischer und amerikanischer an Märchen, Fabeln und Legenden, wenn er beispielsweise in "The Door" drei klassische, eigenständige Volkserzählungen der Alten Welt mit einer aus der Neuen Welt zu *einem* Multimärchen zusammenmischt, was (abgesehen von allen anderen und weitaus wichtigeren Intentionen dieser Eingangsgeschichte zu *Pricksongs & Descants*) höchst amüsante Verwandtschaftsverhältnisse ergibt. Coovers Märchen werden hier diskutiert vor dem Hintergrund des psychoanalytischen Ansatzes Bruno Bettelheims und dem dazu im Widerspruch stehenden, historisierenden der Kulturkritikerin Marina Warner. Obgleich beide Autoren korrekterweise Mythen von Märchen scharf unterscheiden, wird in der vorliegenden Arbeit nicht auf die Unterschiede, sondern vielmehr auf die funktionalen und strukturellen Gemeinsamkeiten dieser beiden kollektiven Erzählformen eingegangen: beide Formen bieten Verhaltensmodelle, Bedeutungs- und Wertgewinn, beiden unterliegen archetypische Muster und beide benutzen symbolische Sprachbilder zur Vermittlung des Inhalts. In den Unterpunkten zu 4. werden die Romane *The Origin of the Brunists*, *UBA* und *Gerald's Party* durchforscht im Hinblick auf ihre Darstellung und Verwendung von Sex und am Ende dieses Kapitels erfolgt (in 4.6) eine Übersicht über die klimaktischen Schlußszenen aus vier Romanen Robert Coovers.

Im Anschluß an diesen Teil wird unter anderem Blickwinkel auf Coovers Werk die praktische Umsetzung seiner theoretischen Standpunkte nachverfolgt. Zwar würde ein strikt chronologisches

Vorgehen naheliegen, da sich in seinen Arbeiten eine Entwicklungslinie betreffs der Nutzung des Mythos ziehen lässt, wenn in einem Schaffenszeitraum von mehr als 50 Jahren mythische Stoffe anfangs augenfällig thematisiert werden, dann immer weniger an der Oberfläche festmachbar und in den meisten späteren Werken schließlich nur schwerlich direkt zu benennen sind. Und in gewisser Hinsicht folgt die Argumentationsführung auch in etwa diesem Prozess, nur liegt darin nicht der Grund für die gewählte Gliederungsanordnung, denn sie wird der von der Entwicklung des Mythischen vorgegebenen Reihe folgen: Religion, Geschichte, Wissenschaften.

(5) Seit der ersten Publikation 1961 durchziehen Religion und religiöse Themen Coovers Werk, häufig in der Abänderung der Erzählperspektive oder des Blickwinkels auf allseits bekannte Bibelereignisse, in einer verblüffenden Neuinterpretation eines Evangeliums oder der Auseinandersetzung mit irrationalen religiösen Dogmen, wie z.B. der unbefleckten Empfängnis Jesu, der Coover gleich zwei Abhandlungen widmet. Religion, die "American Civil Religion" und Coovers persönlicher sowie theoretischer Hintergrund werden zu Beginn des 5. Kapitels erörtert. Beispiele für diese Thematik finden sich in Coovers Werk zuhauf, doch sollen hier neben seinem ersten Roman in Religion als System und Dogma (5.1) auch seine Bibelgeschichten (5.2) und sieben Christusparodien (5.3) vorgestellt werden.

(6) Ein gedankliches Verbindungsglied zwischen dem vorherigen Abschnitt und dem über Geschichte im Werk Robert Coovers wäre Novalis Forderung, dass im Lauf der Zeit Geschichte ein Märchen (also eine Erzählung, eine Story) werden muss, um damit wieder zu dem zu werden, was sie am Anfang war. In Coovers Fall bedeutet dies, dass sein intensives Beschäftigtsein mit Historischem ihn häufig an die Ursprünge oder zu den Originalquellen eines bestimmten geschichtlichen Ereignisses zurückführt. Oder aber er erforscht allgemein geschichtliche Muster und ihre Wirkung, legt ihre Mechanik offen, liefert eine konträre Lesart zur bestehenden und zeigt letztlich auf, wie auch in Geschichte mythische Verstärkungsmechanismen (meist negativ) funktionieren. Coover sieht seine moralisch-politische Aufgabe als Schriftsteller darin, etablierte historische Sachverhalte und Sehensweisen zu unterminieren und ihnen vermittels der De- und Rekodierung eine andere Version gegenüberzustellen. Getragen wird seine bilderstürmerische Haltung von tiefem Mißtrauen gegenüber allen Formen verfestigter Anschauungen, deren vereinnahmender Konsequenzen, gegenüber den gesellschaftlichen Repräsentanten und deren Machtmöglichkeiten.

In den Unterpunkten zu Geschichte und Geschichtskorrektur werden zunächst die offensichtlich historische Phasen thematisierenden Arbeiten besprochen, wenn nicht in der Reihenfolge, in der sie diese Zeiträume abdecken: für die späten 30er bis frühen 40er Jahre *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?* (6.1), für die 50er *The Public Burning* (6.2) und *A Political Fabel* (6.1) für die 60er Jahre. In der Sekundärliteratur zu Coover gibt es auch die Einstellung, *The Universal Baseball Association* wäre als allegorischer, politischer Roman über die 60er Jahre zu verstehen, inklusive JFK-Mord und Aufruhr um den Vietnamkrieg, doch dieser Auffassung wird hier nicht nachgegangen. Vielmehr wird *UBA* (in 6.3) unter dem Gesichtspunkt Coovers Kommentar über Mythos, Religion und Geschichte gelesen.

(6.4) Verglichen mit den Romanen von Thomas Pynchon oder Don DeLillo spielen Wissenschaften im Werk Coovers explizit eine eher geringe Rolle. Implizit jedoch gibt es vielerlei Hinweise auf sie, die

alle in eine Richtung weisen: die Rolle der Naturwissenschaften (insbesondere die der Mathematik und der Physik) ist die gleiche wie die aller künstlich auferlegten Systeme zur Welterfassung. Als Beleg dient erst die Kurzgeschichte "Morris in Chains" (6.4.1) als "kybernetisches Pastoral," sowie "Beginnings" zur Bebilderung der Feldtheorie und des Ursache-Wirkungs-Prinzips und "A Sudden Story" (6.4.2). Der Roman *Gerald's Party* taucht in der Abteilung über Wissenschaften wiederum auf (6.4.3), in diesem Fall gelesen als Parodie auf die Quantentheorie. Verkörpert wird der Wechsel vom klassischen zum quantenmechanischen Weltbild, der Wandel vom Beobachter zum Teilnehmer, im Polizeieinspektor, der zwischen den beiden Daten Position und Impuls wählen muss und dadurch den Fall, den er untersuchen soll verändert, bzw. erst erschafft.

Kapitel 7 befasst sich mit einem Themenbereich, der in Coovers Schaffen eine prägnante Position einnimmt: Spiel, Spielen und Spiele. Ihre höchst unterschiedliche Verwicklung mit und Verbindung zum Mythos wird an den entsprechenden Werken Coovers aufgezeigt. Auch dieser Themenkreis wird unter dem Gesichtspunkt untersucht: die Funktion von ordnungsstiftenden, vor- oder nichtbewußten Formen, die als Strukturen notwendig sind, die aber gleichzeitig permanent hinterfragt werden müssen und durch neue zu ersetzen sind, sobald sie dogmatischen Charakter annehmen. "Spielen, Spiel und Sport" stellen die Rahmenbegriffe, wobei Spielen (play) und Spiel (game) auf drei Ebenen bedeutsam sind. Die Ursprünge des Spielens gehen an den Beginn der menschlichen Zivilisation zurück und finden sich im unmittelbaren Umfeld von Religion und Ritual. Vor diesem Hintergrund wird Spielen erstens als menschliches Spiel an sich thematisiert, dann als auktoriales Spielen mit Sprache und / oder dem Material, das (drittens) ein bestimmtes Spiel (game) zum Thema haben kann.

(7.1) Im Anschluß wird "Robert Coover, der Meisterspieler" diskutiert, seine Freude am Spiel in jeder Form und mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, seine besondere Vorliebe für *punning*, dem verbalen Wortspiel und Wortwitz und noch mehr den *structural puns*, sowie seine Beherrschung und die fiktionale Umsetzung von Alltagssprache. In den drei Unterpunkten stehen Coovers Namen-, Zahlen- und Zitatenspiele.

(7.2) Wie die meisten anderen gesellschaftlichen Rituale reflektieren organisierte Spiele die Strukturen und Mentalitäten einer Großgruppe (Volk, Nation, Interessensgemeinschaft) und als ein solches System wird Sport auch von Coover thematisiert: die jeweils zeitgenössische Version eines mythischen Dramas, ein Glaube ohne Theologie, ein Anliegen ohne Ideologie, aber von hohem ästhetischem Reiz. Das eigentliche Spiel und dessen Regeln sind in der fiktionalen Darstellung für Coover von geringerem Interesse, denn die jeweilige Sportart dient in seinen "Sportfiktionen" lediglich als Folie, auf der Handlung, Charakterzeichnung und Bildsprache ausgebreitet werden. Da sich in den von Coover gewählten Spielen – Baseball, Football, Soccer (Fußball) – drei konsequente Entwicklungsstufen der Gesellschaft festmachen lassen, sie also jeweils als Mikrokosmos eine historische Phase verkörpern, werden sie im Anschluß auch in dieser Reihenfolge präsentiert. Vorangestellt jedoch ist eine Funktionsbestimmung des Basketball-Spiels in *OB* und als Sonderfall das Kartenspiel, mit Poker in *OB* und "Bridge Hand," Coovers Hörspiel mit seinen für Außenstehende rätselhaften Dialogen nach geheimbündlerischen Riten.

(7.2.1) Das Basketball-Spiel taucht in Coovers erstem Roman auf, wo es sich einerseits wie ein roter Faden durch den Lebenslauf Justin Millers zieht, andererseits der Kleinstadt West Condon (und

dort insbesondere den Jugendlichen) einen gemeinsamen Bezugspunkt gibt, ob des heftig ins Wanken geratenen sozialen Rahmens.

(7.2.2) Baseball kann in seiner Entstehungsgeschichte zurückverfolgt werden bis zu ägyptischen Fruchtbarkeitsriten und Ritualen. Das Umfeld dieses Spiels bietet Coover das älteste und öffentlich verfügbare Reservoir aller amerikanischen Sportarten, mit einer eigenen Folklore, Mythologie und Hagiographie. Mit Baseball als erstem organisierten Sport beginnt in den Vereinigten Staaten der Massensport und dergestalt ist "The American National Game," "the national pastime," auch eine ideale Metapher für die kollektive Besessenheit mit und Fixierung auf Fakten, Regeln und Muster, denn wie bei keinem anderen Spiel findet sich beim Baseball die Huldigung von Geschichte, Geschichtsschreibung, in Form unbestechlicher Statistiken, in denen alle Spielereignisse an historischen Quoten gemessen werden. – Die Umsetzung dieses Hintergrundes wird an Coovers Baseball-Roman nachverfolgt.

(7.2.3) Wenn Baseball repräsentativ steht für das industrielle und bürgerliche Amerika des 19. Jahrhunderts, so kann die wachsende Popularität von Football als zeitgleich mit dem Aufstieg der USA zur Weltmacht gesehen werden. Im Gegensatz zu den privaten, mystischen Ritualen der Baseball-Welt, ist die des Football gekennzeichnet von öffentlichen, militaristischen Ritualen, von den Mannschaftsnamen über die Uniformen bis hin zur Fachsprache; Football glorifiziert Strategie, Kraft, Macht, körperliche Gewalt und deren Disziplinierung. – Dieses Spiel taucht nur in einem Coover-Werk als offensichtliches Thema auf und in diesem Fall ist die Zuordnung zu Sport und Spiel besonders problematisch.

In nichtfiktiver Form und in unverkennbar religiösen Termini äußert Coover sein eigentliches Anliegen in seinem Essay über Soccer. Europäischer Fußball ist für Coover mehr als ein Privatinteresse und Hobby. Im Gegensatz zu Baseball empfindet er dieses Spiel als ahistorisch, modern, existentialistisch, denn es reflektiert eine viel fließendere, individualistischere Weltsicht als die beiden bereits angesprochenen Spiele. Dieser wichtige Aufsatz und einer neuerer aus dem 2006 Jahr werden in Unterpunkt 7.2.4 vorgestellt.

(7.3) Spielerfiguren tauchen ausnahmslos in allen Coover-Romanen auf, jedoch nicht in allen Fällen zwangsläufig als die Hauptperson und, im Hinblick auf das Gesamtwerk, in abnehmender Wichtigkeit. In den drei Kurzgeschichtensammlungen finden sich ebenfalls Spielertypen zuhauf, nur wird da der Zugang komplizierter, da es einerseits so viele von ihnen gibt und andererseits ihre Funktion sie extrem voneinander unterscheidet. Insofern reflektieren die Spielerfiguren in den Kurzgeschichten eher als die der Romanwerke die Cooversche Bandbreite im Umgang mit dem Thema Spielen. Dennoch wird als Beispiel Justin Miller aus *OB* herangezogen, um darzulegen, wie nahe verwandt für Coover Spielen und kreatives Schaffen sind, wie groß das menschliche Verlangen und die Suche nach geschlossenen Systemen ist und wie sich dieses Urbedürfnis in verschiedensten Varianten äußert.

(8) Etliche Kritiker sind sich einig, *UBA* stelle Coovers gelungenstes Werk dar, eine Behauptung, die sich einerseits auf die komprimierte Form des auktorialen Anliegens in diesem frühen Roman bezieht und andererseits das spätere Werk ausser Acht lässt. Es soll hier nicht entschieden werden, welcher Coover-Text der beste ist, denn sein Schaffen ist keineswegs abgeschlossen. Zweifellos stellt *PB* ein Meisterwerk, einen großen imaginären Wurf dar, mit einer nichtwiederholten, historischen und

populärkulturellen Fakten- und Detailfülle, gepaart mit dem Thema Geschichte als Fiktion, der Zirkusmetapher und einer Sprachgewalt, die ins Exzesshafte übergehen kann. Dennoch soll in Kapitel 8 an (den auch persönlichen Favoriten) *John's Wife* und *Pinocchio in Venice* ausführlicher demonstriert, dass, obwohl in diesen beiden so unterschiedlichen Werken aus den 1990er Jahren das Thema Mythos nicht offensichtlich hervortritt, dennoch Coovers Einbringung des Mythos eine hohe Stufe der Komplexität erlangt hat, sich die Reichweite an Erzählformen und das Spiel mit ihnen von den älteren Romanen abhebt und dass Bachtins Konzept der Karnevalisierung eine Erweiterung erfährt.

In Punkt 9 folgen zusammenfassende Erwägungen und es wird der Autor Robert Coover wiedergegeben mit einem neuen Aufsatz, den er für diese Arbeit geschrieben haben könnte: "Tale, Myth, Writer."

1.4 Vorstellung und Strukturmerkmale des Gesamtwerks

Abgesehen von Versuchen in der frühen Jugendzeit schreibt Robert Coover nachweislich seit 1957. Das bislang vorliegende Werk hat als einen gemeinsamen Nenner Coovers Konzept des "man-as-fiction-maker." Dies zeigt sich durchgängig in den Charakteren, bzw. den Protagonisten, die alle den Versuch unternehmen, ihr persönliches Leben oder das der Gruppe oder der Gemeinschaft oder die Welt insgesamt mit Sinn zu füllen, Bedeutung zu finden oder zu erstellen, ein zugrundeliegendes System oder Muster aufzuspüren. Als weiteren gemeinsamen Nenner hat die gesamte Prosa Coovers den Ausgangspunkt im Familiären, im Bekannten und Vertrauten, im Greifbaren, im Traditionellen. Eine Spanne von Themen und Hintergründen zum Beispiel reicht von den exemplarischen Ursprungsmythen der Akkadier und Sumerer über Bibelgeschichten und Märchen bis in die Populärkultur der heutigen Zeit. Sie alle enthalten Formen des Vor- und Nichtbewußten; sie weisen bei näherer Betrachtung Strukturen auf, die sowohl notwendig sind als auch unhinterfragt übernommen werden. Einen *anderen* Rahmen findet Coover in den Standards, Konventionen und Ritualen einer Gesellschaft; einen *weiteren* in deren Ausdrucksformen und kulturellen Manifestationen. Im Besonderen stellen sich diese für Coover dar in den amerikanischen Mythen, im nationalen Erbe, in Folklore und Legenden. Von solchen Ansatzpunkten aus erforscht er, wie stark diese Formen und ihre Inhalte noch wirken, wie nachhaltig Perspektiven zu Dogmen erstarrt sind, inwieweit fiktionale Konstrukte angemessene Erwidern auf die Wirklichkeit darstellen.

Von größtem Interesse bei dieser Unternehmung ist für Coover, ob die Metaphern, über und durch die Wirklichkeit wahrgenommen wird, noch mit Bedeutung gefüllt oder ob sie verblasste, sinnentleerte Hüllen sind. Neben den "dead metaphors," den Ex-Metaphern, untersucht Coover auch die konventionalisierten Sprachbilder der Populärkultur und der Umgangssprache. Sein besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Schnittstelle, auf den Kippunkt an dem der Bildgehalt so undeutlich wird, dass die Übertragungsfunktion nicht länger gewährleistet ist. Hier sieht Coover Ironien und Paradoxa, die er aufnimmt und umformt, Leerstellen, die er mit "frischen" Inhalten füllt.

Seine Wege und Mittel dazu sind offenbar in nur wenigen Richtungen begrenzt. Zwar würde ein Science Fiction-Roman Coover-Fans und Kritiker gleichermaßen verblüffen – aber nur wegen der zeitlichen Ausrichtung, denn abgesehen von diesem Fall hat Coover in allen Genres unterschiedlich

intensive Versuche unternommen: Lyrik, Kurzgeschichte, Übersetzung, Roman, Novelle, Film, Theaterstück, Hörspiel, kulturkritischer Aufsatz, Essay, Buchbesprechung, Filmkritik. Als die von ihm durchgängig bevorzugte Form zeigt sich die Prosa, und darin kommt sein erzählerisches Vermögen, ob in der Kurz- oder Langform, auch am eindringlichsten zur Geltung. Dem weiten Themenfeld bei der Stoffauswahl entspricht eine vielfarbige Palette von Stilen und Techniken, eine Kompositionsmethode sowie philosophische und ästhetische Komplexität, die den Vergleich mit den großen Werken der Literatur keineswegs zu scheuen braucht.

Seit Beginn der 60er Jahre erscheinen in einer Vielzahl von Zeitschriften und "little magazines" immer häufiger Coover-(Kurz)-Geschichten, doch erst mit der Veröffentlichung seines ersten Romans wird ihm bedeutendere kritische Beachtung zuteil. Vor diesem Zeitpunkt ist er nur einer kleinen Gruppe von Colleagueleuten ein gängiger Autor. Die frühen Roman Coovers wurden oft ablehnend, abwertend und sogar feindselig aufgenommen. Ein Großteil der Kritiker und Rezensenten verstand es nicht, Coovers Schaffen aus gebührendem Abstand zu beurteilen, und daher übersahen oder ignorierten sie die zentralen Belange seines Werkes. Im Lauf der Zeit gelang es immer mehr Kritikern, all die scheinbar unvereinbaren Elemente in Coovers Fiktionen in einen Rahmen zu bringen und in dessen Mittelpunkt das Beschäftigtsein mit dem Archetypischen, mit Geschichte, Religion und Mythos zu entdecken. Seit seiner ersten Veröffentlichung hat sich Coover konsequent mit den "mythic residues" der amerikanischen Gesellschaft auseinandergesetzt. Das Ineinandergreifen von realen und fiktionalen Mustern in einer Kultur ist ein Hauptthema des Cooverschen Werkes.

In den ersten beiden Romanen untersucht er den religiösen Kult und den Sport als Mikrokosmen, die von desorientierten Gruppen geschaffen werden, um ihr Fundamentalbedürfnis nach "pattern-making" zu stillen. In *The Origin of the Brunists* erfindet sich eine ganze Gruppe überirdische Erklärungen für eine (unter)irdische Katastrophe. Mit *The Universal Baseball Association* erschafft sich ein älterer Mann imaginäre Mit- und Gegenspieler, um über sie Zuneigung und Kameradschaft zu erfahren.

Coovers dritte große Veröffentlichung unterscheidet sich von den vorangegangenen in Form und Ausmaß, demonstriert aber ebenso sein fortgesetztes Ringen mit gesellschaftlichen Formen und ihren Inhalten. Im Gegensatz zu *The Origin of the Brunists*, mit dem er laut eigener Aussage zeigen wollte, dass er einen "ganz normalen," sprich realistischen Roman schreiben kann, besteht *Pricksongs & Descants* aus einer Sammlung teilweise radikalen Experimentierens mit Kindererzählungen, Märchen, Fabeln, Legenden, klassischer Mythologie, biblischen Geschichten und zeitgenössischen Mythen. Zu beachten bleibt jedoch bei einer chronologischen Betrachtung der Werke Coovers stets, dass die Veröffentlichungsdaten nur selten den Zeitpunkt und Zeitraum des tatsächlichen Entstehens wiedergeben. Viele der Geschichten in *Pricksongs & Descants* entstanden lange vor *The Origin of the Brunists*, als sich Coover Ende der 50er Jahre einen Monat lang in eine Hütte in Wisconsin zurückgezogen hatte, bevor er das Studium an der University of Chicago aufnahm.

1977 erscheint "to mixed reviews and less-than anticipated sales" *The Public Burning*, der lange, fiktionale Bericht Coovers über den historischen Fall Rosenberg, zur Hälfte berichtet von einem Politiker, der eine egozentrische Geschichtskorrektur betreibt, damit seine eigene Rolle in der amerikanischen Geschichte einen Sinn erhält. Coover beschreibt die Bedingungen und Hintergründe

für eine Nationalhysterie zur McCarthy-Zeit, die zur Verhaftung von Julius und Ethel Rosenberg, zu deren Schuldigsprechung und zur Verurteilung zum Tode auf dem elektrischen Stuhl führen. Wie in den früheren Romanen lenkt Coover auch hier das Augenmerk auf die zugrundeliegende Struktur und das Design, die eine Re-Mythifizierung der Bestandteile religiöser Legenden vermitteln.

Der Gedanke an das Schicksal der Rosenbergs beschäftigt Coover schon seit 1966, damals allerdings schwebt ihm noch die Form eines Theaterstückes vor. Im krassen Gegensatz zur Entstehungszeit von *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*, das er (in Spanien) in nur fünf Wochen niederschreibt, ist die Publikation von *The Public Burning* überschattet von einem zweijährigen Ringen mit juristischen, verlegerischen, terminlichen, finanziellen und persönlichen Problemen. Inmitten des Projekt stirbt zudem unerwartet Coovers Herausgeber und Freund Hal Scharlatt vom Knopf Verlag.

Mit dem Nebentitel "A Documentary Film Script" erscheint 1979 ein Werk, das Coover bereits in den späten 50er Jahren geschrieben hatte: *Hair O'the Chine*. Im Originalmärchen, das sich an den Herkulesmythos anlehnt, stellt sich drei Schweinchen die Wahl zwischen dem Lust- und dem Realitätsprinzip. Coovers Version des Three Little Pigs-Märchens hingegen kombiniert auf höchst amüsante Art die Interpretationsweisen und Erzählstile von Literatur- und Geschichtswissenschaft, Psychologie/Soziologie, Anthropologie und Religion mit den Darstellungsformen von Malerei, Drama, Kollage und Cartoon. Optisch unterstützt wird diese vielschichtige Parodie noch durch die Illustrationen von Robin McDonald.

Mit *A Political Fable* erscheint 1980 ein noch früher verfasstes Werk (1968), das ebenfalls eine Kindergeschichte zum Hintergrund hat: die Katze des allseits bekannten amerikanischen Kinderbuchautoren Dr. Seuss will bei Coover unbedingt Präsident werden und ermöglicht es so dem Autor, seinen anarchistischen und überbordenden Regungen eine Plattform zu geben. Parallel dazu liefert Coover, wie im Titel angekündigt, einen Kommentar über politische Umgangsformen.

Ganz im Gegensatz zur ausufernden Themen- und Personenfülle von *The Public Burning*, schafft Coover in *Charlie in the House of Rue* (1980) auf knappen 44 Seiten ein bemerkenswert imaginatives Szenarium. In dieser novellenartig kurzen Fiktion wird kein einziges Wort gesprochen, tritt im Grunde nur ein Charakter auf: Charlie, der sämtliche Eigenschaften seines Stummfilmmamensvetters besitzt.

1981 erscheint dann in Buchform eine Novelle, die zwei Jahre zuvor als Kurzgeschichte unter dem Titel "A Working Day" zu lesen war. In diesem Werk ist nicht nur die Personenzahl auf zwei Handelnde reduziert, es wird auch lediglich eine einzige Situation dargestellt, und diese auf knapp 100 Seiten in immer neuen Variationen beschrieben: *Spanking the Maid*. Es bleibt dem Leser überlassen zu entscheiden, ob sich dieses Ritual einer erotischen Besessenheit in mehrfacher Variante wiederholt oder nur einmal stattfindet oder überhaupt nicht und nur Teil eines Traumes ist. Der Leser kann im Herrn nicht nur den prügelnden Meister sehen, sondern auch den zeitgenössischen Autor, der sich mit der Sinnhaftigkeit seiner Schöpfungen auseinandersetzt.

In Bed One Night & Other Brief Encounters von 1983 versammelt (von einer Ausnahme abgesehen,) neun bereits in den frühen 70er Jahren publizierte, zum Teil tatsächlich "sehr kurze Begegnungen," die

Coovers Experimentierfreude dieser Phase bezeugen. Ebenfalls diesem Zeitraum entstammen vier Theaterstücke, die Coover 1972 in *A Theological Position* veröffentlicht.

Der nächste große Roman Coovers, *Gerald's Party* (1986), zeigt einen Gastgeber, der versucht, auf seinem Fest die äußere Ordnung aufrecht zu erhalten und gleichzeitig innere Zusammenhänge zu finden, der sich bemüht, die Gegenwart in den Griff zu bekommen. Dieser Roman vereint die hermetisch abgeschlossene Räumlichkeit von *Spanking the Maid* mit der Personenfülle von *The Public Burning*. Der Schreibstil jedoch erinnert eher an William Gaddis Roman *JR*, der ebenso wie *Gerald's Party* dominiert wird von unablässigen Dialogen. In beiden Romanen muss der Leser selber herausfinden, wer gerade spricht und ob das Gesprochene Bedeutung hat. Von geringer Wichtigkeit hingegen scheint auf *Gerald's Party* die Tatsache, dass während des Festes mehrere Gäste umgebracht werden. Zwar ist *Gerald's Party* angelegt wie ein Kriminalroman, doch dieses Genre wird von Coover unterlaufen und persifliert, wenn zum Beispiel der leitende Polizeibeamte die Mordfälle mehr verschleiert als aufdeckt: der Detektiv, sonst die zentrale Metapher für Ordnung, wird bei Coover nicht nur parodiert, sondern vielmehr zum Chaosbringer, der die Wertskalen, die Chronologie der Ereignisse, die Logik von Täter und Opfer vermischt, der die Gegensätze ineinander fließen lässt. – *Gerald's Party* ist nicht leicht zu lesen und dementsprechend negativ wurde es auch häufig rezensiert. Für Coover selbst ist es sein Lieblingsbuch.

Im gleichen Jahr erscheint *Aesop's Forest*, wo es im Wald des griechischen Fabeldichters Aisopos – der wahrscheinlich keine historische Gestalt, sondern selber ein Fiktion war – ganz unfabelhaft zugeht. Der moralisch-didaktische Aspekt und die allegorische Schreibweise einer Fabel werden hier von Coover bissig und genüßlich neu formuliert.

Als dritte Kurzgeschichtensammlung veröffentlicht Coover *A Night at the Movies, Or, You Must Remember This*. Auch hier gilt, dass das Erscheinungsjahr 1987 nur bedingt die Entstehungszeit der hier ausgewählten Fiktionen spiegelt: zwei davon stammen aus den späten 50er, bzw. 60er Jahren. Rahmen, Handlungsort und Referenzbereich ist das Kino, dessen Verzauberkünste, Themen und Techniken.

Ebenfalls aus dem Coover-Fundus (von 1975) stammt die Novelle *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?* Zum ersten Mal wurde in diesem Fall die Übersetzung ein Jahr vor dem Original in gebundener Form (1987) herausgebracht: auf Französisch unter dem von Coover selbst als unpassend empfundenen Titel *Une Éducation en Illinois – Cul d'acier* oder *Cul de fer* hätten dem Autor eher zugesagt. Oberflächlich betrachtet geht es um einen Profi-Football-Spieler; doch Coovers Vorhaben ist nicht, einen Sportroman zu schreiben, sondern der Versuch zwei an sich unvereinbare Literaturstile zusammenzubringen: in einer Farce den sozialen Realismus der 30er Jahre in Chicago darzustellen und so das politische und künstlerische Ambiente aus heutiger Perspektive zu analysieren. Die Geschichte spielt am 3. Juni 1937, dem Hochzeitstag des Duke von Windsor, zur Zeit des Spanischen Bürgerkrieges und während des Streiks von Republic Steel in Chicago.

Ein anderes Projekt deutete sich in vier vorab publizierten Kurzgeschichten an (1989–1990), die im heutigen Venedig spielen und zur Hauptfigur einen alternden amerikanischen Kunstprofessor haben. In *Pinocchio in Venice* (1991) kehrt dieser zu seinen Ursprüngen zurück und möchte für die alte Kindergeschichte ein neues Ende erzwingen. Die Collodi-Kinderfigur wird in Coovers Romanversion

konfrontiert mit den Figuren der Commedia dell'arte, den menschlichen und tierischen Freunden und Feinden seiner Kindheit und der blauhaarigen Fee – alle fast hundert Jahre älter. Mit diesem, an historischen, kunstgeschichtlichen, philosophischen und literarischen Anspielungen überreichen Roman zeigt Coover erneut, dass seiner Fabulierkunst und der Lust am Geschichtenerzählen schier keine Grenzen gesetzt sind. Im Gegensatz zum politischen Hintergrund von *The Public Burning*, dem philosophischen und naturwissenschaftlichen von *Gerald's Party*, oder etwa der Handlungskargheit von *Spanking the Maid*, ist *Pinocchio in Venice* geprägt von burleskem Spaß und wilder, überbordender Fantasie. Ähnlich wie in Coovers erstem Roman, *The Origin of the Brunists*, erschließt sich dem Leser eine wichtige Handlungsdimension erst im Nachhinein, werden Ereignisse vorwiegend durch Rückblenden durchschaubar gemacht. Die 25 Jahre jedoch, die zwischen beiden Werken liegen, zeigen sich überdeutlich in der Leichtigkeit, mit der Coover in *Pinocchio in Venice* sein Material handhabt – unter anderem auch in der "nur-für-Erwachsene"-Neuinterpretation des Collodi-Kinderklassikers und nicht zuletzt im Lesevergnügen, denn dies ist Coovers bislang amüsantester Roman. In der (buchstäblich) ungeheuerlichen Schlußszene vollbringt der Autor eine Zusammenfügung seiner Detailkenntnis verborgener Lokalitäten Venedigs mit einer Figur aus sumerisch-babylonischen Zeiten.

Ganz in der Gegenwart und wieder auf amerikanischem Boden spielt *John's Wife* (1996) gewidmet an Angela Carter. In einer Kleinstadt der Prärie des mittleren Westens dreht sich das Leben fast aller Charaktere um eben diese Titelfigur, die allerdings weder mit einem eigenen Namen noch als festmachbare Person auftaucht, ja zum Höhepunkt des Geschehens sogar spurlos verschwindet. Dieser palindromische Roman zeichnet sich aus durch seine sprachliche Gestaltung, durch die Vielfalt der Stile und individuellen Stimmen von circa 50 Charakteren. Jeder Paragraph in diesem nicht weiter unterteilten, 400-Seitenwerk repräsentiert einen anderen Blickwinkel auf die Ereignisse und häufig werden in einem solchen Abschnitt mehrere Jahrzehnte übersprungen. – Die Idee zu *John's Wife* stammt aus den 60er Jahren, als Coover in der Kurzgeschichte "The Intruder" einen Fremden in einer Kleinstadt auftauchen lässt und sich alleine dadurch die herkömmlichen Erwartungen und Verhaltenweisen ändern.

Gleichzeitig druckfertig mit diesem Roman war Coovers nächstes Werk, doch er entschloß sich, nicht zwei Bücher im selben Jahr zu veröffentlichen. Einen Vorabdruck von *Briar Rose* (1997) gab es in *Conjunctions* (vol. 26, Spring 1996), dem zur Zeit wohl besten Literaturmagazin in den Vereinigten Staaten. Ganz bewußt hat Coover nicht den klassischen Titel "Sleeping Beauty" gewählt, denn hier wird nicht von einem Röschen erzählt, sondern von einer ausgewachsenen Heckenrose. Es ist zwar die Geschichte von Dornröschens Wiedererweckung, jedoch nicht in der bereinigten Version der Gebrüder Grimm, sondern als Cooversche Erweiterung der Urfassung von Giambattista Basile, mit all ihren kannibalischen Vorkommnissen, vorehelichem Geschlechtsverkehr und Schwangerschaften im Schlaf, gekochten Kindern, Ehebruch, Eifersucht und Mord. Erzählt wird aus der Perspektive von Prinz, Fee und Dornröschen: drei solitäre Monologe, die sich gegenseitig ergänzen und relativieren.

1998 setzt Coover seine Dekonstruktion amerikanischer Mythen fort mit *Ghost Town*, einem knapp 150 Seiten langem Roman, der das Genre des Western gleichzeitig auseinanderlegt und neu belebt,

oder bessere gesagt "überdreht und überhöht."²¹ Coovers Widmung an 26 reale Personen aus der Filmwelt kündigt an, dass es sich hier nicht um einen Western, sondern vielmehr einen Roman über den Western handelt, also um die Mythologie dieses Typus. Wie kaum ein anderer amerikanischer Schriftsteller hat Coover die Fähigkeit, das Alltagsidiom der Amerikaner absolut authentisch wiederzugeben und in *Ghost Town* zeigt er sich damit in Hochform.

Während Coover-Leser auf das Erscheinen des großen Opus über Lucky Pierre warteten, an dem Coover seit 30 Jahren arbeitete, erscheint im Frühjahr 2002 ein schmaler Band mit zehn lyrischen Vignetten, bezugnehmend auf das Werk des in Europa wenig bekannten Künstlers Joseph Cornell (1903–1972): *The Grand Hotels (of Joseph Cornell)*. Cornell schuf eine Serie von Installationen, die alle den Namen eines Grand Hotels trugen, doch in vielen seiner Schachteln taucht das im Titel benannte Objekt nicht auf und so ist es dem Betrachter überlassen, die entsprechenden Assoziationen zu vervollständigen. Ebenso ergeht es dem Leser, wenn Coover auf 54 knappen Seiten seine Textversionen in berühmte Cornell Boxes installiert. Das Resultat ist, dass der Leser in diesem Büchlein zwei Zauberer geboten bekommt – Joseph Cornell interessierte sich für Weiße Magie, Coover präsentiert verbale Zauberkunst. Der vorletzte Satz, "Quiet consolations, sudden joys, touches of beauty," erfasst das schriftstellerische Anliegen dieses ungewöhnlichen Coover Werkes.²²

Im Herbst des selben Jahres erscheint Coovers nächster, umfangreicher Roman über einen alternden Pornofilmdarsteller im fiktiven Cinecity. An diesem Projekt arbeitete er, mit Unterbrechungen, seit den frühen 70er Jahren. Im *New American Review* wurde schon 1972 die erste Lucky Pierre-Geschichte abgedruckt; weitere sind in unregelmäßigen Abständen erschienen (1974, '76, '87, '89, '95). *The Adventures of Lucky Pierre: Directors' Cut* erzählt in neun Kapiteln, bzw. "Filmspulen" von neun Regisseurinnen/Musen (deren Vornamen alle mit "C" beginnen) das bedrückende Schicksal von Lucky Pierre, dessen Leben einzig in der Filmwelt stattfindet.

2004 folgt die Veröffentlichung von *Stepmother*, einem schmaler Band, der meisterhaft die Grimmsche Märchentradition in ihren Urformen untersucht und dann neu erfindet und weiterschreibt. Im Jahr 2005 erscheint *A Child Again*, wie *Stepmother* illustriert von Michael Kuppermann, wie *Stepmother* wunderschön in Leinen gebunden, mit 19 Geschichten zum Großteil aus Coovers Fundus, inklusive dreier Puzzle-Geschichten und "Heart Suit," einem Set 15 übergroßer Spielkarten (12 x 17 cm), die abgesehen vom Deckblatt und der Joker-Karte in beliebiger Reihenfolge gemischt und gelesen werden können.

Im Juni 2008 erscheint in französischer Sprache vor einer amerikanischen Veröffentlichung der Roman *Noir*, über den Privatdetektiv Phil M. Noir. Der auf Englisch vorliegende Auszug "The Case of the Severed Hand"²³ legt nahe, dass sich Coover hier das Genre des Detektivromans und des Film Noirs vornimmt. In einem Gespräch im Februar 2009 teilte Coover mit, dass er diesen Roman ursprünglich als Teil einer Trilogie geplant hatte, mit *Gerald's Party* und *John's Wife* als den Vorgängern und als Titel wiederum einen Namen plus Genitivobjekt. Dieses Vorhaben sollte auch die

²¹ Dieckmann, Dorothea. "Spiel mir das Lied: In seinem Roman *Geisterstadt* überdreht und überhöht Robert Coover den Western." *Die Zeit*, Jg. 57, Nr. 11 (7. März 2002): 43.

²² *The Grand Hotels (of Joseph Cornell)*. Providence, RI: Burning Deck, 2002. Bell, Elisabeth Ly. "Hyperboxes, Hyped Boxes, Über-Boxes." *American Book Review*, 24.3 (March-April 2003): 11–12.

²³ "The Case of the Severed Hand." *Harper's Magazine*, 317.1897 (July 2008): 74–40.

Reihe der Erzählertypen fortsetzen, denn *GP* hat einen Ich-Erzähler, *JW* ist in der dritten Person abgefasst, während *Noir* aus der Perspektive der zweiten Person erzählt wird.

Aufzuführen ist noch eine ausserliterarische Arbeit, ein 16-mm Film, den Coover 1969 geschrieben, produziert und in dem er auch Regie geführt hat. *On a Confrontation in Iowa City* nutzt Dokumentarmaterial und "voice-over" Begleitkommentar über eine Demonstration an der Universität von Iowa gegen die Firma Dow Chemical. Aus den 1980er Jahren stammen die vier Hörspiele: "What We Tell the Strangers," "Bridge Hand," "The Drama of Cognition" und "Pratt Falls Again."

Ausblick: seit bereits geraumer Zeit arbeitet Coover an einer Fortsetzung seines ersten Romans, *The Origin of the Brunists*. Aus Vorabdrucken lässt sich schlüssen, dass die Geschichte der Brunisten (von denen viele nach Kalifornien ausgewandert sind,) fünf Jahre nach dem katastrophalen Ereignis auf dem Berg der Erlösung weitererzählt wird, aber nicht mehr vom West Condoner Chronisten und Zeitungsherausgeber Tiger Millers als Schriftstellerhauptfigur, sondern von der jungen Sally Elliott.

Thematik, Form und Funktion mythischer Systeme der Sinnstiftung und Wirklichkeitserfahrung bei Coover

2. Mythos

Robert Coovers Aufsatz "Soccer as an Existential Sacrament"²⁴ ist eine faszinierende Betrachtung über Spiele und Spielen, Religion, Mythos und Ritual, Geschichte und Geschichtenerzählen, Leidenschaft, Illusion, Träume, Populärkultur (und nicht zuletzt eine sehr persönliche Erklärung für die Fußballleidenschaft der Coovers). In diesem knappen, leider relativ wenig beachteten Aufsatz finden sich sämtliche Coover-Interessen und Themenkreise seines Schaffens in so komprimierter Form, wie sonst kaum. An anderer Stelle fasst er diese Schwerpunkte so zusammen: "The large metaphors that sustain novels contain the world: religion, sex, family, history, politics."²⁵

Im letzten Zitat benennt Coover seine Hauptthemen, aber nur zum Teil die Systeme, die sich solche Urbedürfnisse immer wieder suchen. Es handelt sich um Erfahrungs- und Erklärungssysteme, die (eine formale, nicht unbedingt aber eine inhaltliche) Ordnung bringen in die Unordnung des Seins, die die ontologische Kluft zwischen Ereignis und Bedeutung zu überbrücken suchen. All diesen Systemen liegt die gleiche Funktion zugrunde: Einheit zu stiften, Gegensätze zu überbrücken, eine Richtung und ein Ziel vorzugeben. Die Eigengesetzlichkeit von Bildern ist ein all diesen Systemen Gemeinsames, in allen wird das Bild dem Wort vorgezogen, erfolgt die Vermittlung und Verstärkung kultureller Werte und Normen durch nicht-bezeichnende Ausdrucksformen, durch Symbole. Solche Systeme können nur in einer Gemeinschaft entstehen, sind keine Privatveranstaltungen, sondern soziale Gebilde. Dies gilt ebenso für den Mythos wie auch gleichermaßen für Ritual, Kult, okkulte Vereinigungen, Sekten und letztlich für Religion.

Durchgängig soll für diese Arbeit Mythos verstanden sein als ein sprachliches Artefakt, dessen Aufgabe es ist, Bedeutung zu erstellen, als ein logisches Modell, mit dem Ziel und Zweck, Widersprüche zu überbrücken und einer Gemeinschaft Zusammenhalt zu offerieren. Gleichzeitig wird

²⁴ "Soccer as an Existential Sacrament," *Close-Up*, 15.1 (Winter 1985): 78–91.

²⁵ Amanda Smith, "Robert Coover," *Publishers Weekly* (December 26, 1986): 44–45.

Mythos verstanden als ein allgemeiner Oberbegriff, dem in historischer Abfolge andere Weltanschauungs- und Erfahrungssysteme zugeordnet sind: Religion, Geschichte, Wissenschaften. Zu unterscheiden beim Umgang mit Mythos wie auch bei seinen Nachfolgeerscheinungen ist jeweils zwischen dem Bezugsrahmen und der Bedeutung. Also erstens: was bezeichnen Mythen, worauf beziehen sie sich, wie werden sie erstellt, was sind die Ursprünge von Mythemen? Dieser Rahmen reicht von primitiven über heilige Rituale bis zu Propaganda und Ideologien. Zweitens: erstellt sich die Bedeutung eines Mythos hinsichtlich des Themas, der Form und oder der Wirkung? Mythen vermitteln nicht nur herrschende Ideologie, sondern sprechen auch unterdrückte Bedürfnisse und unerwünschte Archetypen einer Kultur an. Letzteren wird erst eine Stimme, eine Plattform geboten, nur damit sie in der Folge als nicht akzeptabel abgewehrt werden können. Für Coover von Interesse sind die strukturellen und interpretativen Dimensionen, das Hinterfragen etablierter Mythen, deren Dekonstruktion, wenn sie sich aus seiner Sicht als nicht mehr funktionstüchtig, ja als irrelevant oder gar gefährlich erweisen. Andererseits sieht er in seinen Fiktionen auch eine Art des Zelebrierens derjenigen Mythen, die noch eine gewisse Gültigkeit haben, wobei er zugesteht, dass in seiner Arbeit das Pendel eher in die Richtung des Entlarvens, des Entmythologisierens ausschlägt, ihm die Konfrontation mehr liegt als die Synthese.

Dieser Sachverhalt ist von Bedeutung in Anbetracht einer heutigen Ausformung der Einstellung gegenüber der Wissenschaft (Logos): Wissenschaft und Technologie sind nicht länger grundsätzlich verstehbar, befriedigen die ästhetischen, moralischen und metaphysischen Bedürfnisse des Menschen meist kaum, verwalten diese Bedürfnisse lediglich (E. Chargaff). Die alte Gleichung: Wissenschaft = Fortschritt = kollektives Glück geht nicht mehr auf. Im ausgehenden 20. Jahrhundert wird im gesellschaftlichen Bewußtsein häufig ein unüberbrückbarer Gegensatz verspürt zwischen Wissen und (religiösem) Glauben, der sich um so deutlicher zeigt, als die traditionelle Religion ihre Funktion kaum mehr erfüllt, nicht länger eine Ausflucht (an-)bietet. Aber nach wie vor besteht das Bedürfnis nach einer Dimension des Elementaren, des nicht Verwissenschaftlichten. Dass sich in fast allen Ländern der westlichen Welt insbesondere junge Menschen diversen Sekten oder absonderlichen Kulturen zuwenden, ist ein Indiz für ein weiterhin bestehendes Bedürfnis nach einem geschlossenen, nichtwissenschaftlichem Weltbild – der kognitive Aspekt- und nach Zusammenhang, Zusammenhalt und nach Bedeutungsmustern, nach Identität und vorgegebenen Normen und Werten, nach gültigen und vorbildlichen Mustern des Handelns und Nichthandelns – der funktionale Aspekt. Die zunehmende Bereitschaft zum Irrationalen und das Verlangen nach Ursprünglichem, Dauerhaftem, nach einer Aufhebung der Trennung des Menschen von der Natur durch Technik und Wissenschaft zeigt sich andererseits in Gestalt wachsender Wissenschaftsfeindlichkeit oder, als Kehrseite, in absoluter Hinwendung zu, ja fast der Verklärung von Wissenschaft und Technik.

Der Mythos hat Hochkonjunktur, nicht nur in der Praxis, bei den heutigen Suchern nach Mythischem, sondern auch in der Theorie, seit der Frühromantik und Friedrich Schlegels "Rede über die Mythologie" (1800), dem Versuch, sich dem Mythos mittels Ästhetik anzunähern. Seither hat die Attraktivität des Mythos nicht nachgelassen, haben sich alle Philosophen, Geistes- und Sozialwissenschaftler mit der Rekonstruktion des Mythos beschäftigt und die großen Schriftsteller der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben versucht, den Mythos als Strukturelement in der Literatur fruchtbar zu machen. Die Desintegration und Inflation des Begriffes jedoch ist ein Faktum erst ab Mitte

dieses Jahrhunderts. So also laufen gleichzeitig unterschiedliche Strömungen ab: die Suche nach und die gelebte Hinwendung zum Mythischen bei gleichzeitiger Sinnentleerung des traditionellen Mythosbegriffs durch Überbeanspruchung und die Erkenntnis, dass sowohl die Marxsche Einschätzung, der Mythos würde aufhören, lebendige Wirklichkeit zu sein, sobald die Beherrschung der Natur durch die instrumentelle-pragmatische Vernunft vollendet ist, wie auch Nietzsches Satz von der Einheit einer Kultur durch einen mit Mythen umstellten Horizont, zumindest fragwürdig sind. Schärfer ausgedrückt stellt ein Beobachter des Mythenrummels die Frage, "ob sich die modische Macht des Mythos und die moderne Ohnmacht der Vernunft wirklich gegenseitig bedingen, ob also die Aufwertung des Mythischen als Symptom eines epochalen Niedergangs des Vernünftigen interpretiert werden kann."²⁶

Lange nach Nietzsches Feststellung, dass Mythen der Not erwachsen, dem Unerklärlichen einen Namen zu geben und Geschehen als Tun auszulegen, stehen sich im theoretischen Angang an den Mythos heute konträre Forschungsrichtungen gegenüber. Die Theorien und Interpretationsansätze gehen ins Uferlose, heftige Debatten werden ausgetragen, doch grob verallgemeinert sind zwei Hauptrichtungen festzumachen: die von Mircea Eliade und die von Claude Lévi-Strauss vertretene.

Myth narrates a sacred history; it related an event that took place in primordial Time, the fabled time of the "beginnings." In other words, myth tells how, through the deeds of Supernatural beings, a reality came into existence, be it the whole of reality, the Cosmos, or only a fragment of reality — an island a species of plant, a particular kind of human behavior, an institution. [. . .] Hence myths disclose their creative activity and reveal the sacredness (or simply the 'supernaturalness') of their works. In short, myths describe the various and sometimes dramatic breakthroughs of the sacred (or the "supernatural") into the World.²⁷

Eliades Auffassung begreift den Mythos als Urgeschehen, als heiligen Text, der der Beglaubigung der Gegenwart durch Wiederholung der Vergangenheit dient. Es bleibt festzuhalten, was er als Essentiell betrachtet: "the myth is regarded as a sacred story, and hence a 'true history,' because it always deals with *realities*. The cosmogonic myth is 'true' because the existence of the World is there to prove it; the myth of the origin of death is equally true because man's mortality proves it, and so on."²⁸ Zwar gehört Eliades Werk noch immer zum traditionellen Kanon, doch vertritt es eine Position, von der es sich in zunehmendem Maße abzugrenzen gilt. Ähnliches trifft auch zu auf die zuvor vertretene Position von James G. Frazer (seine Nachfolger der Cambridge School of Anthropologists und auf Lucien Lévy-Bruhl), nämlich seine Theorie des evolutionären Fortschreitens von Magie zu Religion zu Wissenschaft. Frazer sieht Mythos als eine vorwissenschaftliche Erklärung, als eine erste Theorienbildung. Obwohl Frazers umfangreiches Schrifttum relativ bekannt war, sogar Autoren wie zum Beispiel D. H. Lawrence und T. S. Eliot beeinflusst hat, stellt es heute doch eher ein historisches Dokument dar, nicht länger eine Ausrichtung der Anthropologie. Weitaus populärer, wenngleich mit vielen Fehlern und Schwächen behaftet, waren die Arbeiten Joseph Campbells, einem Anhänger der Lehren C. G. Jungs. Seine Publikationen geben vor, in den Mythen der Welt universelle Archetypen zu

²⁶ Irion Ulrich, "Religiosität ohne Religion," *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?* (Hg. Peter Kemper, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989): 306.

²⁷ Mircea Eliade, *Myth and Reality [Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963]. Translated from the French by Willard R. Trask. Long Grove, IL: Waveland, ¹1963, 1998, 5–6.

²⁸ Mircea Eliade, *Myth and Reality [Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963]. Translated from the French by Willard R. Trask. Long Grove, IL: Waveland, ¹1963, 1998, 6.

entdecken, die dem Einzelnen Bedeutungsvolles und psychische Ungespaltetheit vermitteln. In den 60er Jahren paßte diese Botschaft ausgezeichnet zum Zeitgeist der psychedelischen Kultur und Campbell wurde eine Art Hippie-Held. Aus dem wissenschaftlichen Lager allerdings kam ihm trotz seiner immensen Popularität wenig Zuneigung entgegen und seine Thesen wurden als "easy-listening religion" oder als "Muzak mythology" bezeichnet.

Wenn Joseph Campbells Position die Popularisierung und Verflachung des Mythos darstellt, so steht am anderen Ende des Spektrums der anthropologische Ansatz von Claude Lévi-Strauss und die (post-) strukturalistische Linguistik (Derrida, Foucault, Barthes). Sie vertiefen einerseits Ernst Cassirers Erkenntnis der symbolischen Formen, sowie sein Konzept vom mythischen Denken als einer autonomen Erkenntnisart mit einem eigenen Ordnungsschema. Andererseits hat die von Marcel Mauss und seinem Onkel Emile Durkheim geleistete Pionierarbeit zu Beginn des Jahrhunderts großen Einfluß auf die Gruppe um Lévi-Strauss. Bereits 1903 hatten die beiden ein 3-Punkte-Programm zur Untersuchung und Analyse von Mythen aufgestellt, das Lévi-Strauss zusammen mit Georges Dumézil (und als Antithese zu den Theorien von James Frazer und Lucien Lévy-Bruhl) fortzuschreiben sucht. Für den Begründer der Strukturellen Anthropologie sind Mythen Versuche, Geschichten zu verwenden, um Widersprüche im kulturellen Verständnis zu auszugleichen, Widersprüche, die nie ganz gelöst werden, höchstens überdeckt können. Er unterstreicht in seinen Arbeiten die Rolle der Sprache in den kulturellen Ausdrucksformen, indem er Roman Jakobsons Linguistik weiterführt: Sprache als Hierarchie von Tönen, Grammatik und Bedeutung zu größeren Einheiten sprachlicher Äußerungen, wie z.B. Mythologien. Für Lévi-Strauss sind Mythen, genauso wie Sprache, gemäß binärer Oppositionen strukturiert. Die Beziehungen zwischen den Gegensatzbegriffen, nicht der Symbolismus der Begriffe selbst und auch nicht deren narratives Fortschreiten (wie Joseph Campbell behauptet), geben den Mythen ihre Bedeutung. In seinem Monumentalwerk leistet er den Nachweis von Transformationsregeln, denen die Mythen unterliegen. Lévi-Strauss Unternehmung ist letztlich eine Kantianische, denn er gesteht zu, dass der Geist seine eigenen kognitiven oder kategorischen Grenzen im Versuch, die Welt zu verstehen, nicht überwinden kann. Eine Antwort auf dieses unausweichliche Versagen sind seinem Verständnis nach die Mythen.

Die therapeutische (oder lähmende) Funktion der Mythen auf das Unbewußte, deren Rolle als regulative Fiktionen (Nietzsche), die Formulierung eines geschlossenen Weltbildes sowie der Geschichtsauffassung einer Gemeinschaft werden auch von anderen Systemen geleistet, denn neben dem Mythos können Religion und Geschichte (Geschichtsschreibung) die gleichen Bedürfnisse stillen. Auch diese beiden Darstellungsformen von Weltansicht offerieren Ordnung, Kontinuität und Bedeutsamkeit angesichts eines ungeordneten, von Chaos und Entropie bestimmten Universums. Beide Erfahrungssysteme dogmatisieren ihre künstlich geschaffenen Schemata und beide unterliegen zeitlich zuordenbaren Tendenzen und Geistesströmungen: vom Mythen-Machen und der moralisch-erbaulichen Erzählung zur Überzeugung, die absolute Wahrheit sei nur durch wissenschaftliche Genauigkeit zu erlangen, bis hin zur Erkenntnis von der relativen Position des Historikers als Interpret.

2.1 Die Bedeutung des Mythos für Coover

Die vorangegangenen Ausführungen können bedingtermaßen nicht die Thesen, kritischen Theorien und den Forschungsstand der Großkomplexe Mythos, Religion und Geschichte wiedergeben. Dies ist

auch nicht Sinn der vorliegenden Arbeit, denn das Interesse gilt dem Umgang Coovers mit diesen Themen. Ihn beschäftigt das Ausmaß dessen, wie weit Mythen und Mythisches bewußt oder unbewußt das heutige Leben bestimmen, wie ihre Manipulation und Demontage erfolgt. Coovers Interesse am Mythos und verwandten Systemen zeigt sich seit seinen ersten Veröffentlichungen, doch beschäftigt hat er sich damit bereits zu Beginn seiner Studienzeit. Damals las er die Korrespondenz zwischen dem protestantischen Theologen Rudolf Bultmann und dem Philosophen Karl Jaspers, eine Lektüre, die nachhaltigen Einfluß auf ihn ausübte.²⁹

Verkürzt dargestellt, respektive von Interesse für Coover war daran der Bultmannsche Aspekt der begrenzten Demythologisierung der Bibel, der von Jaspers gekontert wurde mit einem entschiedenen Entweder-Oder, bzw. der Frage nach der Eliminierung der für das heutige Verständnis unglaubwürdigen Elemente überhaupt. Jaspers kommt zu dem Schluß, der Weg, sich mit solchen Bibelmythen auseinanderzusetzen, sei nicht das Herausstreichen vieler Geschichten (bis hin zur unbefleckten Empfängnis Jesu, aber unter Beibehaltung der Auferstehung), sondern liege vielmehr auf der Ebene der Mythen selbst, sie als Metapher zu verstehen, als "Stories," die auch in der Gegenwart noch Aussagekraft haben. Diesen Ansatz nimmt Coover auf und formt ihn um für sein eigenes Schaffen. In einem Interview erläutert diesen Angang:

When you deal with any kind of mythic experiences of non-literal explanation and exploration of life, there's no way to cope with them literally. You can't pin them down; they don't allow themselves to be pinned down. And the only way to cope with them is to deal with them in their own language, the language they deal with themselves. So I like to use the original mythical materials and deal with them on their home ground, go right there to where it's happening in the story, and then make certain alterations in it, and let the story happen in a slightly different way. The immediate effect is to undogmatize it so that at least minimally you can think of the story in terms of possibility rather than as something finite and complete. This is as much true of Red Ridinghood as it is of Jesus.³⁰

Coovers Theoriekenntnis ist immens. In Gesprächen benennt er für seinen Hintergrund neben der Jaspers-Bultmann-Debatte die großen Soziologen des 19. und 20. Jahrhunderts, sowie die Koryphäen der Mythos- und Religionsforschung: Durkheim und einen seiner Erben, Robert N. Bellah, Cassirer, Eliade und Roger Caillois Spieltheorie, doch aus seinem Schrifttum wird ersichtlich, dass er bis an die Anfänge unserer Zivilisation zurückgeforscht hat. Diesen theoretischen Apparat vermittelt er auch seit Jahren in einem Seminar unter dem Titel "Exemplary Ancient Fictions," worin er bis in die Urzeiten der sumerischen, bzw. akkadischen Mythen die zwei wesentlichen Erscheinungsformen zurückverfolgt:

that of the priestly, orderly forms imposed from the top down creation myths and elitist narratives given by the keepers of the wisdom; and that of folk art, stories which are much more rebellious, vindictive and comic, emerging from the ground up, as it were. There's a real sense of the narrator's desire to bring down some of the high-blown structures in which he finds himself. This is the voice that readers associate with. When they're not afraid of it. [. . .] Part of my intention is to

²⁹ Dazu sein Gespräch mit Frank Gado, *First Person*, 153–54.

³⁰ Alma Kadragic, "Robert Coover," (April, 1972) *Shantih*, 2.2 (Summer 1972): 60.

show how fictions that we often think of as innovative, experimental, or difficult, are really part of a mainstream tradition that goes back to the very roots of narrative art.³¹

Dieses Geschichtenerzählen und Geschichtenerfinden stellt für Coover in der Erfahrung der Menschen einen Zentralpunkt dar, denn er hält es für ein Urbedürfnis, Geschehen und Geschehenem Form und Struktur zu geben, ein Muster darin zu sehen. Ein Hauptanliegen Coovers ist demzufolge das Aufbrechen der dogmatischen Beschaffenheit mythischer Weltanschauungen, was aber nicht bedeutet, dass er sich gegen den Mythos an sich wendet. Im Gegenteil; er betont dessen Bedeutung auch und gerade heute und untersucht in fast jedem seiner Werke verschiedene Aspekte und Formen des Mythos, wobei er sich allerdings heftig gegen ihren verabsolutierenden Anspruch wendet. Diesen Ansatz Coovers fasst der Literaturwissenschaftler Jürgen Donnerstag so zusammen:

In der Offenlegung des ideologischen Geschichtskonstruktes wird aber nicht der Weg frei zur 'wahren' Geschichte, denn die gibt es für Coover nicht. Die Realität mag eine von Sprache und Geschichte unabhängige Existenz haben, aber wir können sie nur über Geschichten verstehen. Coover attestiert diesen Geschichten über die Wirklichkeit nur den Status des Mythos, d.h. einer Geschichte über die Welt, der während einer langen Zeit allgemeiner Akzeptanz Wahrheit zugesprochen wurde. [. . .] Nicht der Mythos ist Coover ein Dorn im Auge, sondern seine Verabsolutierung.³²

Beim Bearbeiten, Aufbrechen und Umarbeiten existierender Mythen ist Coovers Strategie häufig die der Ironie und der Komik. Immer wieder unterstreicht er, dass seine Weltsicht den Blickwinkel der Komik dem der Tragik weitaus vorzieht und daher "die großen Ideen" der Menschen von ihm entsprechend verarbeitet werden: "I treat all these ideas ironically, as generators of metaphor, poles of energy. But they are all finally partial, and therefore lies."³³

Coovers Einbringen des Mythos in den narrativen Text funktioniert auf verschiedenen Ebenen: einerseits spiegelt er das menschliche Urbedürfnis nach Mythen, nach Mythischem, andererseits reaktualisiert er alte Formen des Erzählens, indem er sie mit neuen Inhalten füllt; weiterhin hinterfragt er listig alte Dogmen, zeigt auf, dass sie leer und inhaltslos für unsere Zeit sind, und schließlich mythisiert er zeitgenössische Charaktere, Handlungen, Phänomene. Das ihm dabei verfügbare Reservoir aus dem gesellschaftlichen Unbewußten und aus der Tradition bezeichnet er als "mythic residues" und daraus schöpft er intensivst für seine Werke. Ein Aspekt dogmatischer Systeme interessiert Coover bei seiner Arbeit an ihnen besonders: Systeme wie Mythos, Religion oder Geschichtsschreibung ermöglichen simultanes Wahrnehmen komplexer Ereignisse und Gegebenheiten, gleichzeitig setzen sie definitive Grenzen. Dies wiederum, das Setzen von Grenzen überhaupt, impliziert die Möglichkeit ihres Überschreitens.

Bevor im Anschluß auf Coovers Verwendung spezifisch amerikanischer Mythen eingegangen wird, hier ein Beispiel für sein Einsetzen mythischer Vorlagen der Alten Welt. Die Kurzgeschichte "The Elevator" aus dem Jahre 1966 bietet einen exemplarischen Fall Cooverscher Vermischungen, in dem er in den Ereignissen einer Aufzugsfahrt auf mehrere europäische, mythische Traditionen anspielt und

³¹ Jennifer Cusack, with Charles Watts and Ken Byrne, "Insider Robert Coover: Ancient Myths in Modern Fiction," *Issues Monthly*, 16.2 (April 1985): 16.

³² Jürgen Donnerstag, "Of what type – satanic, angelic – was Farishta's song? Dekonstruktion als Darstellungsprinzip in Salman Rushdies *The Satanic Verses*," ZAA, Bd 40, Heft 3 (1992): 236.

³³ Bass, "an encounter with robert coover," 295.

sie in das heutige Amerika überträgt: die Unterweltreisen des Gilgamesch-Epos, des Orpheus-Eurydike-Mythos und Dantes Abstieg in Hölle und Fegefeuer.³⁴

2.2 Vom Mythos zur Populärkultur – Amerikanische Mythen

Das bewußte Überschreiten solcher Grenzen, das ironische Spielen mit den Möglichkeiten und die Gegenüberstellung von Grenzen unterscheidet Coover von vielen seiner Schriftstellerkollegen in den USA: kaum ein anderer zeitgenössischer Autor macht sich derartig konzentriert die typisch amerikanischen Mythen, die Folklore und die Populärkultur für die literarische Produktion zunutze. Im Gegensatz zum Beispiel zu John Barth oder aber zu Donald Barthelme, benutzt Coover heutige mythische Formen nicht nur, um einen Metakommentar über das Schreiben und den Roman abzugeben, sondern kommentiert in seinem Schreiben die Volksmymen selbst.

I have spoken often about this confrontation with the stories that govern our lives. I am not out to wreck everything. If a story still has validity, fine. But many of the most powerful stories, or the stories that keep some people in power at the expense of others, are dead if not dangerous, and need to be deflated, revised, destroyed. What's more, it's fun.³⁵

Die Techniken des Entlarvens, des Entmythologisierens, mit denen Coover traditionellen Mythen gegenübertritt, wendet er gleichermaßen auf Elemente der amerikanischen Populärkultur an. Was auf den ersten Blick aussieht wie ein gewaltiger Zeitschritt, vom Mythos zur US-Populärkultur, zeigt sich bei näherer Betrachtung und in der Demonstration an Coovers Werk als verblüffend homogen in Struktur, Funktion und Effekt, denn Populärmythen haben das selbe Schema und erfüllen den selben Zweck wie die alten Mythen: das menschliche Bedürfnis nach Muster und Modell zu befriedigen, indem eine in sich geschlossene Geschichte erzählt wird. Im Unterschied zu den alten Mythen allerdings stellen die meisten Mythen der amerikanischen Populärkultur eine euphemistische Sicht der Ursprünge, des nationalen Erbes und der Vergangenheit insgesamt dar – angefangen von den religiösen Gründungsmythen der Neuen Welt, über die Berufung der Missionare zur Bekehrung der Wilden, deren Auslöschung, den Versprechungen von Gold, Reichtum und ewiger Jugend, der heldenhaften Eroberung des Westens, bis zur Rechtfertigung des Sklavenhaltertums – und machen in ihrem Festhalten an einer absoluten Ikonographie das Aufbrechen und Bloßstellen ihrer Hauptfunktion, dem Ablenken und Vertuschen von komplexeren Hintergründen, weitaus schwieriger. William H. Gass fasst diesen Hintergrund unter anderem Blickwinkel zusammen: "It is the principal function of popular culture --- though hardly its avowed purpose --- to keep men from understanding what is happening to them, for social unrest would surely follow, and who knows what outbursts of revenge and rage. War, work, poverty, disease, religion: these, in the past, have kept men's minds full, small, and careful. Religion gave men hope who otherwise could have none."³⁶ Gleichzeitig bekräftigt sich in Coovers vielgestaltigem Einsetzen solcher Elemente Walter Benjamins Erkenntnis: ein großer Erzähler wird immer im Volke wurzeln. Coover selbst erklärt die Anziehungskraft der Stoffe aus der Populärkultur für seine Arbeit so:

³⁴ Auf ein Zitat aus der *Göttlichen Komödie* in Coovers Text weist Manfred Pütz hin, in seinem umfassenden Aufsatz "Robert Coover, 'The Elevator'" (*Die amerikanische Short Story der Gegenwart*: Interpretationen. Hg. Peter Freese. Berlin: E. Schmitt, 1976): 280–88.

³⁵ Farhat Iftekaruddin, "Interview with Robert Coover," June 7, 1992, *Short Story*, 1.2 (Fall 1993): 92.

³⁶ William H. Gass, "Even if, by all the Oxen in the World (a polemic)," 196–197, *Frontiers of American Culture* (Edited by Ray B. Browne et al (Lafayette, IN: Purdue University Press, 1968): 194–199.

It's all material that's close to the mythic content of our lives, and is therefore an important part of our day-to-day fiction-making process. The pop culture we absorb in childhood --- and I'd include all the pop religions as well --- goes on affecting the way we respond to the world or talk about it for the rest of our lives. And this mythology of ours, this unwritten Bible, is being constantly reinforced by books, and newspapers, films, television, advertisements, politicians, teachers, and so on. So working inside these forms is a way of staying close to the bone.³⁷

Großen Spaß macht es Robert Coover ganz offensichtlich auch, "dem Volk aufs Maul zu schauen." Intensiver als alle seine Kollegen setzt er in seinen Werken Umgangssprache, Dialekte, die Sprechweisen von (auch zeitlich definierten,) bestimmten Gruppe ein und hat in der literarischen Wiedergabe und Umsetzung der spezifischen Spracheigentümlichkeiten eine beeindruckende Stufe erreicht. Die besondere *oral quality* in Coovers Romanen und Theaterstücken legt es fast nahe, diese Werke auch tatsächlich zu hören und die Lesungen des Autors aus seinen eigenen Werken unterstreichen dies nur noch: die gesprochene Sprache ist für Coover ein wesentlicher Bestandteil, wenn er die Texte eher vorspielt als vorliest. Auch während seinen häufigen und langfristigen Auslandsaufenthalten ist ihm bewußt, dass sich Redeweisen und Ausdrucksarten ändern und er bemerkt dazu: "I see things more clearly from a distance. Sometimes, though, for specific details, I feel the need to get back home again, to watch TV, catch up on the jokes, hear people talk."³⁸

Coovers umfassendste Zusammenschau von Elementen und Figuren aus der Populärkultur³⁹ und der Sprache einer bestimmten Epoche findet sich im Roman *The Public Burning*, wo nicht nur sämtliche realen und fiktiven Helden der amerikanischen Geschichte auftreten, sondern von Coover auch eine "neue" Comicfigur erschaffen wird: The Phantom. Fast alle hier im Anschluß näher erläuterten Beispiele für Elemente aus der Volkskultur tauchen mehr oder weniger intensiv auch in *The Public Burning* auf. Doch da dieser Roman so komplex ist, wird Coovers Umgehensweise mit seinem Material an Einzelbeispielen aus anderen Werken noch deutlicher.

2.2.1 Der amerikanische Cowboy

Verewigt in zahllosen Western (ausgehend vom Groschenroman, der *dime novel*, dann als Buch, Film und Comic,) in Country Musik, Balladen, Bühnenwerken, in der Werbung und durch die Bekleidungsindustrie, ist der Cowboy eine uramerikanische Legende, die mythische Ausmaße angenommen hat. Im Unterschied zu anderen mythischen Figuren beruht die des Cowboys auf Tatsachen: es gibt den Cowboy in der heutigen Realität immer noch, so sehr seine Figur in Fiktionen auch romantisiert wird. Insofern liefen seit dem Auftauchen der ersten Cowboys (kurz nach dem Bürgerkrieg) immer zwei parallele Entwicklungen ab: der einfache Arbeiter im Westen in den Diensten eines Ranchers und die Fantasiefigur des moralischen, aufrechten, einzelgängerischen Helden, der Ordnung ins Chaos bringt. Der mythische Cowboy ist fast immer weißer Hautfarbe, meist angelsächsischer Abstammung, während die Originalcowboys häufig schwarze Sklaven oder Mexikaner oder (im Staat Oklahoma auch) Indianer waren. Der mexikanische *vaquero* (spanisch für Rinderhirt, wird im Amerikanischen zu *buckaroo*) ist der eigentliche Vorläufer des amerikanischen

³⁷ Larry McCaffery, *Anything Can Happen*, 71

³⁸ David Applefield, "Robert Coover: Fiction and America." *Frank*, 6/7 (Winter / Spring 1987): 8.

Cowboys. Diese Vorfahren brachten im 18. Jahrhundert die ersten Rinderherden nach Texas und von ihnen lernten die Neuansiedler den Umgang mit den Tieren und dem entsprechenden Handwerkszeug, insbesondere mit dem Lasso, dem spanischen *lazo*.

Den historischen Hintergrund nutzt Coover in einer bissigen Satire auf *den* Klassiker unter den Western, *High Noon*, wenn er in der Kurzgeschichte "The Mex Would Arrive in Gentry's Junction at 12:10" den Banditen im legendären Duell einen Mexikaner sein lässt.⁴⁰ Gleichzeitig offeriert er eine Entmythifizierung der Hollywood-Version des Wilden Westens und des guten Cowboys: Coovers feiger Sheriff Henry Harmon ist eine Parodie auf Gary Coopers Filmrolle des mutigen Marshalls Will Kane. Auch das Skript des Filmklassikers wird von Coover auf den Kopf gestellt, als nämlich der Mexikaner dem Sheriff die Pistole stiehlt und den Mann des Gesetzes mit dessen eigener Waffe erschießt. Danach reitet in der Kurzgeschichte der Bandit dem Sonnenuntergang entgegen, mit dem Sheriffstern an seiner Brust und hinter sich hört er die Stadtbevölkerung feiern.

Fred Zinnemans Filmklassiker von 1952 spielt auch im Roman *PB* eine wichtige Rolle, liefert die Duellszene Überschrift, Modell und Rahmen für ein ganzes Kapitel. Nur ist die Intension des Autors hier nicht primär, den Mythos des Cowboys zu untergraben (obwohl natürlich Präsident Eisenhower in der Gary Cooper-Rolle lächerlich wirkt⁴¹), sondern deutlich zu machen, wie stark das kollektive Bedürfnis nach Struktur und Verhaltensmustern, das ehemals durch das vereinigende Erleben von Mythos, Legende und Ritual gestillt wurde, auch Mitte des 20. Jahrhunderts noch ist. Indem der Autor mittels einer vielschichtigen, literarischen Montage die Grenzen zwischen Eisenhower-Legende, Fiktions- und Filmwelt verwischt und vermischt, aufzeigt, "how in a situation of emotional disturbances and general unrest or threat, the people's need for myth, for collective experience, for religion, and for community turns them to the past to recapture a lost sense of unity through history",⁴² diese "Geschichte" selbst aber aus Fiktionen besteht und somit keine Bedürfnisstillung erfolgen kann, kommentiert Coover implizit auch die Fähigkeit, zwischen Fiktion und Realität zu differenzieren.

Abgesehen von der Kapitel 14 strukturierenden Metapher des Films *High Noon* und den zahlreichen wörtlichen Zitaten aus und Anspielungen auf diesen Film, erfährt der Cowboy-Mythos eine historische Aufarbeitung, denn Coover listet die legendären Western-Filme und alle berühmten Cowboy-Stars auf, nennt deren Pferde und die Sänger der bekanntesten Cowboy-Balladen mit Namen. Auch hier lässt er übergangslos Filmwelt, Legende und Wirklichkeit zusammenfließen und der Effekt ist eine ironische Melange:

And so, as they gather on the White House lawn, mingling with the last of the sightseers just emerging from their guided tour, there is a tremendous excitement, a sensation of being overswept by something larger than oneself, something divine and magnificent, beyond history even, roaring this way like a train. [. . .] – yes, it's as though the frontier is doubling back on the center, bringing

³⁹ Fiktive Figuren wie Mickey Mouse, Minnie, Goofy, Horace, Uncle Sam als Superman, TIME magazine als Poet Laureate, Betty Crocker, neben zahllosen realen, lebenden oder bereits verstorbenen Persönlichkeiten, Schauspielern, Komödianten, Schriftstellern, Regisseuren, Politikern, Sporthelden.

⁴⁰ 1967; in *AN* (1987) abgedruckt als "Shootout at Gentry's Junction." Die Titeländerung ist insofern bedeutsam, als der neuere Titel nicht mehr den Bezug herstellt zu *3:10 to Yuma*, einem Western von 1957, der ebenfalls von einem Sheriff und der Bedrohung einer Gemeinde durch Gesetzlose handelt. – Der Mexikaner in Coovers Geschichte heißt übrigens nicht, wie zu erwarten wäre, Don Pedro, sondern Don Pedro, der Furz.

⁴¹ Umso mehr so, als dieser Film bekanntermaßen Eisenhowers Lieblingsfilm war und Gary Cooper für seine Rolle einen Oscar bekam.

⁴² Elisabeth Viereck, "Mightier than the Sword: Perspectives on Robert Coover's *The Public Burning*" (Austin, University of Texas, MA-thesis, 1980): 83.

wildness and danger, the threat and tumult of the wide open spaces, disrupting system with luck, law with the wild card. As they shuffle about under the White House balcony, they feel like they're back in *Arizona* with Wesley Ruggles, joining up with Roy Rogers's posse in *Bells of Rosarita*, marching down western streets with Barbara Pepper and Patsy Montana to vote for Sheriff Autry, riding *The Big Trail* with John Wayne. Something great is happening. Yes, they all feel it. It's like being with Sam Houston at the San Jacinto or with old Rough-and-Ready at Resaca de la Palma. Drinking buffalo blood with the free trappers along the Snake, fighting with Sam Brannon's vigilantes, massacring Comanches at Plum Creek, Kiowas in Palo Duro Canyon, Pueblos in the mission at Tacos. A great day for America, something out of the past to revive the future, fired with risk and destiny. But then again, perhaps a terrible day . . . (297–98)

Zur "Legende des Westens" hat sich Coover auch theoretisch in gleichnamigem Aufsatz geäußert, in dem er die europäischen Wurzeln, die beiden grundlegenden Konzepte dieser Legende und die bis zum Gilgamesch-Epos zurückgehenden Vorbilder für den ersten, authentisch-amerikanischen Charakter, dem des *frontier hero*, darlegt. Vom Anbeginn der westlichen Literatur, über Film und US-Politik bis zur Populärkultur des 20. Jahrhunderts verfolgt er in seinen Ausführungen die Entwicklung der Legende über den amerikanischen Westen.⁴³

Die ultimative Absage an den Populärmythos befindet sich im Einakter *The Kid*.⁴⁴ Dieser Titel alleine ruft (nicht nur beim amerikanischen Publikum) die Assoziation an den legendären Wildwesthelden Billy the Kid hervor, dessen richtigen Namen (William H. Bonney, bzw. Henry McCarty) kaum einer zu nennen vermag. Folgerichtig treten in Coovers Theaterstück neben den klischeehaften, durchnummerierten 240 Cowpokes und 43 Belles auch der Sheriff und The Kid namenlos auf.⁴⁵ Die durchgängig stereotypen Regieanweisungen und Dialoge der namenlosen Charaktere unterstreichen nur die Wirkung der Cooverschen Allegorie auf archetypische Verhaltensweisen. Wie in der populären Legende und wie auch tatsächlich vorgefallen, erschießt auf der Theaterbühne der Sheriff den Banditen, doch damit ist Coovers Stück nicht zu Ende, denn nun brauchen die Cowboys und Belles einen neuen Helden für ihren Mythos. Noch bevor der Körper des erschossenen Kid kalt wird, statten sie den Sheriff mit dessen Kleidung, Revolvern und Sporen aus, um nun ihn zur legendären Figur umzuformen. Zwar bemüht sich der Sheriff, ihnen klarzulegen, wie illusionär und letztlich gefährlich für das Gemeinwohl die Legende von The Kid ist, doch er unterschätzt ihr Bedürfnis nach falschen Göttern und Fiktionen. Er verkennt vollkommen, dass die Bevölkerung The Kid braucht und verherrlicht, gerade weil er ihnen eine Plattform bietet für die Projektion ihrer Aggressionen, Macht- und Lustbedürfnisse. Als der Mann des Gesetzes ihnen diese Möglichkeit zerstören will und sie mit der Wahrheit konfrontiert, opfern sie beide, hängen den Sheriff auf, um gleich darauf ihr Ritual fortzusetzen mit der Hymne "The Day That They Strung Up The Kid," in der sie die neue Realität der vorherigen anpassen, denn eingangs singen sie zweimal:

⁴³ "Legenda Vestului." ["Die Legende des Westens" – existiert bislang nur in dieser Version] *România si America: Interferente Culturale în Perspectiva* [Romania & America: Cross-Cultural Perspectives]. Simpozion: Bukarest, Rumänien, 16. – 18. Mai 1979. 5–37.

⁴⁴ *Tri-Quarterly*, 18 (Spring 1970): 59–81; nominiert für den Obie Award, der Auszeichnung für das beste Off-Broadway-Stück des Jahres. 1972 in *A Theological Position: Four Plays* (New York: Dutton, 1972): 11–75.

⁴⁵ Die Durchnummerierung der Cowpokes und der Belles unterscheidet sich von der ersten Veröffentlichung 1970 zu den späteren (1972 in *TP* und den Nachdrucken in Anthologien). In allen Fällen jedoch gilt Coovers Regieanweisung: "It doesn't matter which COWPOKE speaks which COWPOKE line, but the lines (numbered consecutively in the script for convenience) should be passed out evenly enough to make it difficult to distinguish the character of one COWPOKE from another." Ein wichtiger Unterschied zwischen der Erstveröffentlichung und allen späteren allerdings ist der Einschub der

The West was a place a grace and glory
Till the day they strung up the Kid!

während am Ende der Chor singt:

The West will EVER be a place a grace and glory,
Since the day that they strung up the Kid! (81)

In seiner Neubearbeitung der Legende von Billy the Kid liefert Coover nicht nur eine mehrschichtige Parodie auf den Hollywood-Cowboy, auf die glorifizierte Geschichte der Eroberung des amerikanischen Westens und auf die Entstehung des Christentums (in der ebenfalls ein "savior" geopfert wurde), sondern auch eine Analyse des tiefliegenden Verlangens nach bekannten Mustern, festgelegten Formen und nationaler Identität. Er deckt auf, wie Fiktionen, Balladen und Legenden die Wirklichkeit erst erschaffen und wie ihr widersprechende Elemente entweder niedergemacht oder entsprechend in Mythisches umgeformt werden. Coovers Kid ist nicht nur brutal, gemein und vollkommen überfordert von seiner Heroisierung, er ist obendrein auch noch dumm und kann ausser "Coma ti yi youpy youpy yea" nichts von sich geben. Da die Cowboys mit diesem Unsinnssatz wenig anfangen können, verklären sie das sonstige Schweigen des Kid zur magischen Verhaltensweise – "The Kid's big on silence!" "Very big!" "The biggest!" – und nutzen seine Worte später wie religiöse Gesänge oder Gebete. Der Deputy verwehrt sich dagegen, dass Gebete lächerlich gemacht werden und erzählt den Cowboys und Belles die Geschichte vom Sieg über Angst und über die Indianer durch gemeinsames Beten, doch die Zuhörer antworten auch darauf nur wieder mit einem erneuten "YOUPI YOUPI . . .", dem einzigen ihnen bekannten Gebet.

In *The Kid* benutzt Coover Volksgut der amerikanischen Vergangenheit, um die Gegenwart zu kommentieren und spannt dabei einen weiten Rahmen: ausgehend von der allseits bekannten Legende um Billy the Kid, "The Savior of the West," die er in eine Parodie umformt und somit diesen Mythos untergräbt, demonstriert er im Anschluß, warum und wie ein neuer Mythos Gestalt annimmt und welche Bedingungen ihn am Leben erhalten. Gleichzeitig reflektiert er die historische Entwicklung des amerikanischen Westens und daran gespiegelt die der westlichen Zivilisation und christlichen Religion, inklusive der Opferung des Messias, um dann am Schluß des Theaterstückes bei dem Paradox zu enden: das menschliche Bedürfnis nach Mystischem ist ebenso groß wie die Verleugnung dieses Verlangens. In Coovers Stück entscheidet die Bevölkerung der Wildweststadt diesen Zwiespalt zugunsten der "wondrous story," zugunsten der von ihnen geschaffenen Fiktion.

In einem Essay über die historische Figur Billy the Kid kommt der Autor O'Toole zu folgendem Ergebnis:

The truth, perhaps, is that Billy the Kid didn't really care about religions or nations. He was not in it for faith or fatherland but for guns and money. This strange feud gave him a chance to perform, an excuse to kill, a living. Perhaps he was just a brilliant opportunist, a scrawny kid with few prospects who suddenly found himself in an exciting, dangerous place and decided to make to most of it. He seized the moment, improvised a destiny for himself, and kept moving until his luck ran out. Perhaps in that sense he really is an American archetype after all. [. . .]

Henry McCarty [. . .] may have started out as an Irish cowboy, but he became an American cowboy. For he embodied the greatest of all American paradigms, that of the immigrant making a new life. He discovered out there, where no one knows you, you are free to invent a life and call it authentic, to spin a story and find that others will tell it for you, to escape from history and enter the vast playground of myth.⁴⁶

1998 wendet sich Coover erneut, diesmal wieder in (Mini-)Romanform, dem Mythos des Western und des Cowboys zu. In *Ghost Town* nennt man den Hauptcharakter ebenfalls "the kid," diesmal allerdings eher umgangssprachlich, denn die Hauptfigur bleibt ansonsten namenlos. Diese bitterkomische Parodie auf Genre, Stil und Sprache des Western⁴⁷ stellt gleichzeitig ein Hochlebenlassen der amerikanischen Westerntradition und einen Abgesang auf diesen Mythos dar, denn der Roman endet mit dem Verweis auf die Nichtigkeit jeglicher Bedeutungssuche: "And then it is night, and there is nothing to be seen except the black sky riddled with star holes overhead" (147). Betrachtet man diesen Schlußsatz von *Ghost Town* und das Ende des Satzes direkt davor – "the lace curtain in the upstairs window flutters briefly as though waving goodbye" – im Rahmen der über 30 Jahre andauernden Beschäftigung Coovers mit dem Populärepos des Western und seiner Zentralfigur, kann man das Romanende auch interpretieren als Coovers abschließende Aussage zum Niedergang eines mehr als 100 Jahre alten Genres: der Western ist erschöpft, sowohl künstlerisch als auch vom Publikumsinteresse her ausgeschöpft; vielleicht liegt ein "neuer Westen" im Weltraum oder im Cyberspace?

Am hier nachverfolgten Umgang Coovers mit nur *einem* Bestandteil aus dem Reservoir amerikanischer Populärkultur, dem des Cowboys, wird erkennbar, wie vielfältig dieser Autor vorgegebenes Material zu nutzen vermag, mit je anderem Effekt in einer Short Story, in einem Roman, einem theoretischen Essay und in einem Theaterstück. Ebenso wird an diesem Beispiel offensichtlich, dass bei Coovers Arbeitsweise eine Einteilung seines Materials in gesonderte Bereiche, Kategorien oder Genres kaum aufrecht zu erhalten ist, da er sie häufig miteinander zusammenfließen, sich kontrastieren oder sich gegenseitig aufheben lässt. Was er in den geschilderten Beispielen mit dem Bild des Cowboys und dem Mythos des Western unternimmt, gilt in gleichem Maße auch für seine Bearbeitung anderer Ikonen aus der amerikanischen Volkskultur. Es wird daher schwierig, sich bei ihrer Betrachtung auf *einen* Oberbegriff festzulegen, denn sowohl amerikanische Klassiker als auch Entertainment würden zu ihrer Charakterisierung taugen, bzw. würde diese Problematik unterstreichen, wie sehr im US-Kulturbetrieb der Unterhaltungswert dominiert und wie stark er sich jede kulturelle Äußerung, also auch die Klassiker, vereinnahmt. Federführend in diesem Prozess ist die Multimedienfirma Walt Disney, die von griechischen Mythen über Klassiker der Weltliteratur bis zu Volksmärchen alles in jugendfreier Version aufarbeitet und einem Weltpublikum darbietet. Im Roman *PB* bezeichnet Coover den Firmenchef als "the Grand Master of the Spin-Off," um im Anschluß daran Genealogie und Wirkung zu erläutern:

⁴⁶ Fintan O'Toole, "The Many Stories of Billy the Kid." *New Yorker*, 74.40 (December 28, 1998 & January 4, 1999): 97.

⁴⁷ "These pop tropes, culled from westerns and dirty jokes, are trademark Coover material. [. . .] [P]ersons and places are variables in an equation and have the tendency to rapidly shuck identities, while their relationships, ossified in the clichés where Coover found them, remain constant." Sybil S. Steinberg, "GHOST TOWN." *Publishers Weekly*, 245.24 (June 22, 1998): 81. – Zur historischen Entwicklung des Western Genres siehe den Aufsatz von Edward Buscombe, "The Western" (*The Oxford History of World Cinema*, edited by Geoffrey Nowell-Smith, New York: Oxford University Press, 1996): 286–94.

Not that the spin-off is original with Walt: he learned the trick from the great granddaddy of them all, J. Edgar Hoover of the FBI. But Disney, a semiliterate cartoonist who can't draw a straight line and color it brown, seized on the G-man's invention with all the desperation of a drowning wood-carver and turned it overnight into one of the monumental fortunes of the Western World – already back in the Depression he was admitting to gross sales of over \$300,000,000 in Disney products, and there were reported to be tribes in Africa who wouldn't even accept free bars of soap from missionary doctors if they didn't bear the Mickey Mouse imprint. (349)⁴⁸

2.2.2 Walt Disney

Zwei berühmte Walt Disney-Figuren, die zu amerikanischen Unterhaltungsklassikern geworden sind, tauchen in Coovers Werk auf: in einer Nebenrolle in *The Public Burning* Mickey Mouse, dessen Karriere mit der des FBI-Direktors J. Edgar Hoover zeitgleich gesetzt wird (25), und Pinocchio als Hauptcharakter, dem ein kompletter Roman gewidmet ist. Zwar handelt *Pinocchio in Venice* vom (weiteren) Leben der Collodi-Originalfigur, doch wird die weltweit bekannte Disney-Version von 1940 in typischer Coover-Manier mitreflektiert. So zum Beispiel berichtet der alte Professor Pinocchio seinen Freunden im Rückblick über seine Hollywood-Zeit:

“They asked me out there to be an advisor to a film they were making about me, based on one of my early books. I knew better of course, but they caught me at a weak moment, and I decided to go.” [. . .] The scriptwriters and storyboard people changed everything of course. The producers insisted on it. There were reasons: the need for metaphoric coherence and condensation, the temporal and technical limitations of the medium, the metaphysical riddle of the frame itself, the alleged infantilism of the American public, studio contracts with actors and artists, a growing dissatisfaction with Fascist Italy and with theology in general, the tight shooting schedule. (95–96)

This was on the eve of World War Two, the film had just appeared and was being viewed as a realpolitik fable, with Geppetto as a kind of Swiss neutral, Stromboli as a bearded Mussolini, Foulfellow and Barker the Coachman as fifth columnists, Monstro the Whale as the German U-boat menace, the Miss America-like Blue Fairy representing the wished-for Yankee intervention with their magical know-how, and my mystical nose as a mark of the divine, visible proof that we, not they, were the designated good guys. (216–17)

Wohl kaum ein Mitarbeiter der Disney-Studios würde dieser Interpretation des Zeichentrickfilms zustimmen, doch nach der Lektüre von Coovers Auslegung kann man weder den Film noch die Disney-Kinderbuchversion unbefangen konsumieren, so treffsicher ist diese Satire.

2.2.3 Comics und Cartoons

Die meisten amerikanischen Kinder (und Erwachsenen) kennen die Figur Pinocchio ausschließlich über Disney vermittelt, in der animierten Zeichentrickfassung oder aus dem danach gestalteten Bilderbuch. Comics und Cartoons stellen ein alltägliches, unübersehbares und sehr beeinflussendes

⁴⁸ Gleich mehrere Seitenhiebe auf Walt Disney gestattet sich Coover hier: einmal auf die 25 Jahre währende Informantentätigkeit Disneys für den FBI, zum anderen auf sein unrühmliches Verhalten Ubbe Iwerks gegenüber, dem wahren Erfinder und Gestalter der Mickey Mouse. Weiterhin persifliert er Wirkungskraft und Reichweite des Disney Emporiums und das zeichnerische Talent Disneys. Hier eine Passage zu diesem Hintergrund aus einer Disney-Biographie von 1993: “. . . Walt becoming the target of rumors that lasted for decades, mostly by former employees, that he was such a mediocre artist he couldn't so much as draw a straight line. The rumors dogged Walt and angered him. Finally, twenty years after they began, he admitted publicly for the first time he never actually 'drew' Mickey, although he still refused to

Element der amerikanischen Alltags- und Populärkultur dar, dem Coover mehrfach Rechnung trägt und in unterschiedlichster Weise Gestalt verleiht. "The Phantom of the Movie Palace" aus der Einleitungsgeschichte zu *A Night at the Movies* ist eher eine Erscheinung im übertragenen Sinne, die nur in der Einbildung des Kinovorführers existiert, während "The Phantom" in *PB* eine der Hauptrollen im Roman übernimmt. Mit der Figur des Phantoms greift Coover auf den alten schwarz-weiß Comicstrip gleichen Titels zurück, der ab dem 17. Februar 1939 täglich erschien und unter den Abenteuer-Comics nicht nur qualitätsmäßig zu den Besten zählte, sondern auch höchst erfolgreich war. Dieses Original-Phantom ist eine mysteriöse Gestalt, die überall auf der Welt für Recht und Gerechtigkeit sorgt und als Verbrechensbekämpfer eine alte Tradition fortführt, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht, die vom Vater auf den Sohn vererbt wird. Demzufolge ist das Phantom nicht nur Mensch, sondern auch eine legendäre Gestalt, deren Abenteuer in einer geschickten Mischung aus der Aura des Mythischen und des Geheimnisvollen wiedergegeben werden. Dem Autor Lee Falk gelingt es dadurch, die Geschichten des Phantoms abzuheben vom sonstigen Niveau der Comicstrips und *The Phantom* eher im Bereich von Fabel und Parabel anzusiedeln. Diesen Hintergrund und die Bekanntheit der Comic-Figur nutzt Coover in *PB*, wenn er die Bedrohung durch das archetypische Böse gleich auf der ersten Seite einführt mit "the Phantom's dark mysterious power," um dann im Verlauf der Geschichte darzulegen, wie diese dunklen Kräfte einerseits aus dem Unterbewußten entspringen und andererseits dieser Sachverhalt von Uncle Sam genutzt wird, um sein Volk unter Kontrolle zu halten. Eine vollkommen andere Nutzung der Comicstrip- und Cartoon-Welt erfolgt in der knappen Geschichte "Cartoon" (1987), in der das Genre selbst die Hauptrolle spielt, bereits mit dem bezeichnenden Eingangssatz: "The cartoon man drives his cartoon car into the cartoon town and runs over a real man". (9)

2.2.4 Entertainment

Die Rolle rituellen Amüsemments im amerikanischen Leben, sei es in der Politik oder im privaten Bereich, nimmt in fast allen Werken Coovers einen großen Stellenwert ein. Zum Thema des Entertainment und einer typisch amerikanischen Variante davon bemerkte Carlos Fuentes, in der Sowjetunion würde ein Kritiker in ein Irrenhaus geschickt, in den USA aber in eine Talk Show. Neil Postman geht noch einen Schritt weiter mit seinem Buchtitel *Wir amüsieren uns zu Tode* (Original 1985) und kommt damit dem Ausgang einer Coover-Kurzgeschichte verblüffend nahe. Zwar hat Coover "Panel Game" bereits 1957 geschrieben (veröffentlicht 1969 in *P&D*), aber die zentrale Aussage über die Funktion von Fernsehunterhaltung bleibt die selbe: ob Quiz-, Game- oder Talkshow, das Ziel ist die Ansammlung und Verbreitung beliebiger und an sich wertloser Informationen, die vermeintlich nutzbringend angewandt werden können. Dass der Kandidat in "Panel Game" sein Unvermögen, auf die Stichworte in der vorgeschriebenen Weise zu antworten, mit seinem Leben bezahlen muss, ist nur die bis in Letzte durchgeführte Konsequenz im Spiel "Alles oder Nichts," in dem es um Leben oder Tod geht. Wie häufig in Coover-Geschichten enthält auch diese eine weitere Bedeutungsebene: die Parodie auf die menschlichen Bemühungen, durch Sprache zur absoluten Wahrheit zu gelangen.

give proper credit to Iwerks for his role in the cartoon character's creation" (37). Marc Eliot, *Walt Disney: Hollywood's Dark Prince* (New York: Birch Lane Press, 1993).

2.2.5 Amerikanische Klassiker

Im Grenzbereich zwischen Comic und amerikanischer Klassiker einzuordnen sind die Werke des Kinderbuchautoren und Illustratoren Dr. Seuss. Unter diesem Pseudonym publizierte Theodor Seuss Geisel zahlreiche und immens populäre Bilderbücher mit simplen, aber witzig-frechen Reimen, deren bekanntestes *The Cat in the Hat* von 1958 ist. Dessen anarchistischer Hauptcharakter dient Coover als Titelfigur für die Novelle "The Cat in the Hat for President" (1968), später betitelt *A Political Fable*.⁴⁹ Auch diese Coover-Geschichte ist eine Satire; vordergründig auf den US-Wahlkampf und die zirkusartigen Vorgänge bei der Nominierung eines Präsidentschaftskandidaten. Auf einer tieferliegenden Ebene jedoch ist es ein altes Coover-Thema: der messianische, übernatürliche Held und Retter aus Mythen oder apokalyptischen Erzählungen wird vom Autor verwoben mit dem Antihelden, der dann wiederum als Sündenbock und letztendlich als Märtyrer dient. In der Darstellung verschmelzen Sprachbestandteile aus der Dr. Seuss-Vorlage, sowie Elemente aus der Cartoon-Welt und der Populärkultur mit denen des Mythischen und Traditionellen. Auch einen Seitenhieb auf die "guten Bürger" und den "Schmelztiegel Amerika" kann sich Coover nicht verkneifen:

A week later, the Cat appeared at a rally outside a small town in Mississippi, along the banks of the Pearl River. We had alerted the personnel of a nearby airbase, the White Citizens Council and the Black Nationalists, the local Minutemen, Klan, Nazis, Black Muslims, and Zionists, the National Guard and the VFW, the different student groups, the local churches, sheriffs, shopkeepers, cops, Mafia interests, farmers, Cubans, Choctwas, country singers, and evangelists, in short, all the Good Folk of the valley. (78)⁵⁰

Wie häufig in Coover-Geschichten erfolgt zum Ende hin eine hysterische Massenorgie, in diesem Fall nach dem Mord an The Cat: "That they'd kill him, we knew. That they'd do it by skinning him alive we hadn't foreseen, but those folks along the Pearl River are pretty straightforward people" (68). Doch selbst diese "pretty marvelous orgy, [. . .] the Great American Dream in oily actuality" (82), stellt den Mob nicht komplett zufrieden und er verfällt dem Kannibalismus. Die zuvor auf einer Art Scheiterhaufen geröstete Katze wird in Stücke gerissen und gemeinschaftlich verspeist. Dieses unfreiwillige Erlebnis verschafft dem Erzähler Mr. Brown eine halluzinatorische Vision, die stilistisch und inhaltlich ein gutes Beispiel bietet für Coovers bissigen Humor und seine unvergleichliche Fähigkeit, in einem Abschnitt das Panorama der amerikanischen Geschichte aufzurufen, ihm seine persönliche Lesart aufzusetzen und durch die Welt der Unterhaltung und des Showbusiness, populärer Legenden und der amerikanischen Folklore zu filtern. Um dies zu verdeutlichen, sei hier ein längeres Zitat gerechtfertigt:

The whole hoopla of American history stormed through our exploded minds, all the massacres, motherings, couplings, and connivings, all the baseball games, PTA meetings, bloodbaths, old movies, and piracies. We lived through gold-digging, witch-burning, lumberjacking, tax-collecting, and barn-raising. We saw everything, from George Washington reading the graffiti while straining over a constipated shit in Middlebrook, New Jersey, to Teddy Roosevelt whaling his kids, from Johnson and Kennedy shooting it out on a dry street in a deserted cowtown to Ben Franklin getting struck by lightning while jacking off on a rooftop in Paris. It was all there, I can't begin to tell it, all

⁴⁹ "'The Cat in the Hat for President,' [was] written in response to the appealingly anarchic behavior of the young of the 1960s." E-Mail an die Studentin Samantha Sharf als Antwort auf ihre Fragen zu einem Coover-Projekt im Frühjahrsemester an der University of Pennsylvania, February 18, 2009.

the flag-waving, rip-staving, truck-driving, gun-toting, ram-squaddled, ringtail-roaring, bronc-breaking, A-bombing, drag-racing, Christ-kissing, bootlegging, coffee-drinking, pig-fucking tale of it all. And through it all, I kept catching glimpses of the Cat in the Hat, gunning down Japs out of the sky over Hollywood, humping B'rer Rabbit's tar-baby, giving Custer what-for at Little Big Horn, pulling aces out of his sleeves in New Orleans; now he was in a peruke signing the Declaration of Independence with a ballpoint pen, then in a sou'wester going down with the **Maine**, next leaping with a smirk and a daisy in his teeth out of the President's box onto the stage of Ford's Theater, inventing the cotton gin, stoking Casey Jones' fires, lopping off heads at Barnegat with Captain Kidd, boohooing with Sam Tilden and teeing off with Bing Crosby. (83–85)

Wie in der Originalvorlage von Dr. Seuss und dem Nachfolgebund *The Cat in the Hat Comes Back*, ist auch Coovers Katze nicht auszumerzen, sie kommt immer wieder, und sei es nur in Gestalt ihres berühmten Hutes, der vom Imperial Grand Wizard des Ku Klux Klan dem eigens dafür gegründeten National Cat in the Hat Museum in Princeton übergeben wird. Ebenso kehren Präsidentschaftswahlen immer wieder und so auch das dazugehörige, irrationale Spektakel um die Nominierung der Kandidaten. Das diesen Vorgängen zugrundeliegende Ritual und das Bedürfnis nach derartigen öffentlichen Ritualen aufgedeckt zu haben, ist die ernstere, dunklere Seite dieser überbordend komischen Fabel von Robert Coover.

Abgesehen vom zuvor diskutierten Klassiker der US-Kinderbuchliteratur verwendet Coover auch traditionelle amerikanische Klassiker,⁵¹ z.B. in seinem Theaterstück *Rip Awake*, einer neuen Sicht auf Washington Irvings Erzählung "Rip Van Winkle" (1819).⁵² Bereits im Original findet sich eine passgerechte Vorlage, die sich für Cooversche Perspektivenwechsel und Neubearbeitungszwecke nahezu aufdrängt: die ironische Distanz des Erzählers zur Titelfigur, eine Fiktion über eine Fiktion, eine Metafiktion in Anlehnung an alte europäische Volkssagen (unter anderen an die Kyffhäusersage), eine Künstlerfigur in Rip, ein Geschichte- und Geschichtenerzähler, der seine eigene Identität (wieder)erstellt, indem er seinen persönlichen Mythos bearbeitet. Coover zeigt einen desillusionierten, ärgerlichen Rip, der sich seiner Fiktionalität wohl bewußt ist, den Verursacher seiner Existenz (Washington Irving, bzw. Diederich Knickerbocker) allerdings nicht festzumachen vermag. Auch in diesem Monodrama liefert Coover, neben der Auf- und Weiterbearbeitung eines allseits bekannten, klassischen Stoffes, einen Kommentar über das Verhältnis Fiktion und Wirklichkeit, Geschichtsschreibung und Mythoserstellung, über die Macht von Legenden und der Fantasie. Der wiedererwachte, gealterte Rip sieht seine Situation folgendermaßen:

[It's] like old Peter Vanderdonk used to say to me: you're a national heritage, Rip, don't go spoiling it! [. . .] I mean, look at the times we're living in, it don't hardly make sense that old Rip could still be around, does it? [. . .] Maybe *I'm* Peter Vanderdonk, maybe I've been living with my stories so long I've got senile and started believing in them. (TP 114)

⁵⁰ VFW = Veterans of Foreign Wars.

⁵¹ Auch im umfangreichen Roman *PB* haben etliche Größen der amerikanischen Literatur einen Auftritt, beispielsweise "the Divine Hawthorne" (19), "Billy Faulkner, our Nobel Prize-winning mythomaniac!" (516), Dashiell Hammett (375) oder Arthur Miller (599).

⁵² *A Theological Position: Four Plays* (New York: Dutton, 1972): 99–119.

2.2.6 TV

Wahrheitsvermittlung durch das Fernsehen wird in Coovers bekanntester und am häufigsten anthologisierter Short Story thematisiert. In "The Babysitter," einem frühen Beispiel für nichtlineare, interaktive Fiktion, sind die Charaktere (und in gewissem Maße die Leser) letzten Endes Opfer des Bildschirms, wenn zeitgleich im Fernsehen gezeigt wird, was im Hause der Familie Tucker vorfällt.⁵³ Auch formal ist diese Geschichte dem Konsumverhalten im Fernsehzeitalter angepaßt, angelegt in direkter Parallele zum Kompositionsprinzip der *features*, der Häppchen ohne Zusammenhang oder Stringenz: 107 knappe Abschnitte, wechselnde Erzählperspektive, verschiedene Schauplätze, genau wie die optischen Kurzimpulse beim Durchklicken verschiedener Fernsehkanäle. *Eine* Wahrheits- oder Realitätsebene ist nicht mehr festzumachen, weder für den Rezipienten noch für die Titelfigur. Alleine auf der Handlungsebene des Babysitters tauchen im Verlauf der Erzählung so viele Fetzen von Fernsehsendungen auf, dass die Jugendliche am Ende nicht mehr auseinanderhalten kann, was sie auf dem Bildschirm sieht und was tatsächlich im Wohnzimmer der Tuckers vorgeht, denn die mediale Scheinwirklichkeit und die realen Vorgänge werden zunehmend eins: "Sirens, on the TV, as the police move in. But wasn't that the channel with the love story? Ambulance maybe. Get this over with so she can at least watch the news" (237). Durch eine Nachrichtensendung wiederum wird im letzten Abschnitt Mrs. Tucker auf einer Party informiert: "Your children are murdered, your husband gone, a corpse in your bathtub, and your house is wrecked" (239). Diese bestürzenden Informationen jedoch scheinen Mrs. Tucker nicht weiter aufzuregen, denn sie erwidert darauf lapidar "Let's see what's on the late late movie. (239).⁵⁴

Mit diesem Satz endet die Geschichte von "The Babysitter." Betrachtet man das Alter dieser Short Story, so war Coover, abgesehen von der Schreibtechnik, die Formen des Hypertext und des Computerromans vorwegnimmt, der Zeit weit voraus, denn erst zum Ende des 20. Jahrhunderts ist in den USA das Fernsehen der nahezu alleinige Lieferant kultureller Erfahrungen und Symbole, gleichzeitig hauptsächlich Unterhaltungs-, bzw. Ablenkungs-, sowie Informationsproduzent und wichtigste Kontrollinstanz der Mächtigen. Letzteres, TV als "kulturellen Klebstoff" in der amerikanischen Gesellschaft, insbesondere im Bezug auf die Kommerzialisierung von Politik, schildert Coover am Beispiel der Wahlen in seiner Politsatire über die Katze, die Präsident werden soll:

This night, the Cat went so far as to [. . .] bounce out of every television set in the nation, dragging with him the whole kit and caboodle of commercial TV: spies, cowboys, comics, pitchmen, sob-sisters, cops, preachers, aviators, gumshoes, crooners, talking animals, quarterbackes, and panelists, the whole daffy lot parading through all the bedrooms, living rooms, dens, and bars of the country, shooting it up, wisecracking, blowing whistles, asking irrelevant questions, beating people up. (68)

⁵³ *Pricksongs & Descants*, 1969, 238–39.

⁵⁴ Auch in anderen Coover-Werken taucht das Fernsehen in ähnlicher Funktion an prägnanten Stellen auf. So in *OB*, nach dem orgiastischen Finale, hier in der Worten einer jugendlichen Augenzeugin: "In fact, it made Elaine feel funny the next day reading the newspapers and discovering that a lot of other things *did* happen. And another funny thing: as exciting as their own meeting was and as important as she was in it, she kept feeling all night like she'd rather go see it on television, as if that was where it was *really* happening" (507). In *PB* sitzt der 10-jährige Sohn der Rosenbergs vor dem Fernseher bei einem Baseball-Spiel, als die Sendung unterbrochen wird für die Bekanntgabe des Todesurteils. "The announcer says the executions are scheduled to take place tonight. He looks very intent and serious. The boy tries to see past him to the ballgame again, but the announcer won't go away. 'My Mommy and Daddy,' the boy whispers, feeling that someone or something is watching him. But he doesn't know what to add. A prayer? A seventh-inning stretch? [. . .] There's something very magical about TV, everything seems to happen at once on it, the near and the far, the funny and the sad,

Was Coover mit seinem kätzischen Hauptcharakter bereits 1968 beschreibt, ist Ende des 20. Jahrhunderts in den USA nur um so flächendeckender und allgegenwärtiger, das Fernsehens, das "American storytelling medium." In einem Aufsatz mit der bezeichnenden Überschrift "Folklore in a Box" betont Lance Morrow 1992 die Wichtigkeit von Geschichten, von Erzähltem, warnt davor, deren Erstellung und Vermittlung einzig einer Instanz zu überlassen und weist hin auf "a central truth: what is occurring today is a war of American myths, a struggle of contending stories. And pop culture, often television, is the arena in which it is being fought."⁵⁵

Dieses Mühen um die korrekte Version der Wirklichkeit thematisiert Coover mehrfach auch in seinem ersten Roman, wenn zum Beispiel eine 90-jährige Dame überlegt, ob sie zum großen Ereignis auf den Berg der Erlösung gehen soll: "No, no, it was better to stay home and watch it on television, that was *almost* like being there, wasn't it?" (OB 461). Oder wenn Tiger Miller bemerkt, "the one thing that drew the crowd's attention from the hill was the instant copies of the Polaroid cameras, exciting them even more than watching the real thing" (OB 489). Gegen Ende des Romans denkt die 14-jährige Elaine Collins: "as exciting as their own meeting was and as important as she was in it, she kept feeling all night like she'd rather go see it on television, as if that was where it was *really* happening" (507).

Beispiele für Coovers Verwendung von Klassikern der US-Literatur sowie von Material aus der amerikanischen Populärkultur sind zahlreich und vielschichtig, und wie bereits erwähnt, fällt es schwer, sie in *eine* Kategorie pressen zu wollen oder unter nur einem Oberbegriff zu diskutieren. Themen wie Zirkus, Clowns oder Zauberer, Karneval (im Sinne von M. Bachtin), alte Filme und insbesondere Filmklassiker tauchen im Werk Coovers immer wieder auf, doch greift es im Angang an sein Werk zu kurz, sie lediglich unter der Rubrik Unterhaltung abzuhandeln. In allen Fällen kommt mindestens eine weitere Dimension der Interpretationsmöglichkeiten hinzu, die oft die erste Möglichkeit relativiert, ironisiert oder gar aufhebt. Betrachtet man beispielsweise Coovers Gestaltung der Figur Richard Nixons, der in *PB* als Clowns auftritt, mit all den dieser Rolle zugehörigen Attributen und dem Effekt, das (Lese)Publikum köstlich zu amüsieren, gehört dann diese Darstellung in den Themenbereich Unterhaltung, Bearbeitung einer geschichtlichen Figur (angefangen bei der frühen Jugendzeit bis zur Autobiographie des realen Nixon von 1962), Abhandlung über die Funktion eines unzuverlässigen Erzählers, Aufarbeitung von allgemein verfügbaren Fakten und Material aus der Populärkultur oder trifft folgende Meinung eines Rezensenten des Romans eher zu? "What we have here is the manipulation of a received mythology, whose tablets are *Six Crises* and the prison letters of the Rosenbergs, to create a rival mythology."⁵⁶

Oder ein anderes Beispiel: in welche Themengruppe paßt die Novelle *Charlie in the House of Rue*? Geschrieben ist sie wie ein Drehbuch für eine Tragikomödie, mit exakten Regieanweisungen, ausschließlich in der Gegenwartsform abgefasst, abrupte Szenenwechsel, keinerlei Dialog und übertriebene Gestik wie im Stummfilm, mit einer Charlie Chaplin-Figur als Hauptcharakter und zu Beginn der Handlung allen Konventionen der frühen Chaplin-Filme entsprechend. Sogar auf Chaplins Lieblingsautor Edgar Allen Poe spielt der Coover-Text an, mit Szenen aus dem Horrorfilmgenre. Und

the real and the unreal" (343). In *GP* geht es bereits neuzeitlicher zu, als bei einer Videoaufnahme festgestellt wird, dass erst durch dieses technische Mittel eine Nahaufnahme möglich wird, die dem realen Ablauf überlegen ist (268).

⁵⁵ *Time*, 140.38 (September 1992): 50.

doch ist es keine glatte Umsetzung von Film in Literatur, denn Coovers Charlie entpuppt sich nach kurzer Zeit als das Gegenstück zum Happy-End-Tramp in Chaplins Filmen. Ohne hier weiter auf diese Novelle einzugehen, denn sie steht später im Text noch zur Diskussion, bleibt hier unter dem Thema Populärkultur und amerikanische Mythen festzuhalten: der von Chaplin erschaffene Typus des Tramp stellt, ähnlich wie Mickey Mouse, eine unvergängliche und fast selbstverständliche Symbol- und Kunstfigur des 20. Jahrhunderts dar und wird als solche von Coover benutzt und umgeformt.

In fast allen längeren Coover-Werken tauchen auch Songs auf, die entweder Umformungen bekannter Hits oder vollkommen eigene Kreationen sind, die sich aber dann auf eingängige Melodien beziehen. In der Short Story "Some Notes About Puff"⁵⁷ entlehnt Coover seinen gesamten Rahmen und das vordergründige Thema dem Langzeithit von Peter, Paul & Mary, "Puff (The Magic Dragon)," aus dem Jahre 1963 und erzählt Puffs Geschichte ab dem Punkt weiter, an dem der Text von Peter Yarrow und Leonard Lipton endet. Auch in diesem Fall einer Cooverschen Nutzung von Material aus der Populärkultur wird eine kategorische Einordnung schwierig, denn das Ergebnis seiner Fortschreibung dieses auch heute noch bekannten Folkloresongs deutet in eine ernstere Richtung als die Vorlage, die sich wie ein Kinderlied anhört. (Weiter unten im Text wird "Some Notes About Puff" im Abschnitt über Märchen diskutiert.)

2.2.7 Folklore und Folksongs, am Beispiel von "Casey at the Bat"

Als letzter Punkt noch ein Beispiel für ein rein amerikanisches Thema und Coovers Verarbeitung desselben: das Baseball-Spiel. Baseball verfügt über das älteste, verbreitetste und am leichtesten zugängliche Erbgut an Folklore aller amerikanischen Sportarten. Gleichzeitig liefert die Baseball-Folklore ein Kompendium lustiger Geschichten über exzentrische Sportler, deren Aussergewöhnlichkeiten sich im Laufe der Zeit zu Legenden und Heldengeschichten mit mythischen Ausmaßen verdichtet haben und eine (möglicherweise die) zeitgenössische authentisch-amerikanische Folklore darstellen.⁵⁸ Zum Beispiel kennt auch heute noch jedes Kind in Amerika "Casey at the Bat," das wohl berühmteste Populärgedicht der USA, ein Volksklassiker von Ernest Lawrence Thayer. Seine Ballade von 1888 ist in ironischer Sprache abgefasst, übertreibt heftig und entnimmt die poetischen Vergleiche Homers Dichtung. Der Schläger (*batter*) "Mighty Casey" wird gottgleich geschildert, scheitert aber am Ende des Spiels und enttäuscht somit die großen Hoffnungen der gesamten Bevölkerung des Städtchens Mudville.

Diese Legende über den Baseball-Spieler Casey (be)nutzt Coover in zwei Varianten: in seinem Baseball-Roman und in der Kurzgeschichte "McDuff on the Mound" (1971). In ihr wird dieser Vorfall nacherzählt, als Metafiktion, diesmal aus der Perspektive des Werfers (*pitcher*), der den berühmten Casey besiegt. Zwar gehört zu den definierten Bedingungen des Baseball die strikte Ordnung im Spielverlauf, die Übersichtlichkeit und Klarheit, die Ausgewogenheit zwischen Offensive und

⁵⁶ Geoffrey Wolff, "An American Epic," 53.

⁵⁷ *Iowa Review*, 1.1 (Winter 1970): 29–31.

⁵⁸ Ein Beleg dafür ist, dass selbst im Jahr 1997 im *New York Times Book Review* die Rezension einer neuen Biographie über den 1. farbigen Baseballspieler der Oberliga betitelt wird: "Whoever wants to know the heart and mind of America had better learn the Jackie Robinson story." Innerhalb der Besprechung dann wimmelt es nur so von bezeichnenden Formulierungen wie: "How firmly he is fixed in the cultural firmament," "he has been reduced into folklore," "the mythic Robinson," "with its suggestions of hero and martyr, the legend has reverberated in the national imagination," "The Jackie Robinson story is to Americans what the Passover story is to Jews: it must be told to every generation so that we never

Defensive, sowie die relative Berechenbarkeit, doch ist in Coovers Neuversion das Gegenteil der Fall. In Anlehnung an eine jüngere Ikone der US-Populärkultur tauchen hier Dr.-Seuss-artige Szenen auf: eine gestohlene Schiedsrichtermütze, aus der literweise Wasser herunterstürzt, sobald man sie aufsetzt; ein Fisch springt aus den Wassermassen in den Schuhen des Schiedsrichters, der dann seine Baseballmütze zurückerhält, nur damit sich erneut Sturzbäche aus der vermeintlich entleerten Mütze ergießen. Slapstickartige Vorfälle mehren sich, ein zerbrochener Baseballschläger trifft beim Schlagen den Besitzer von hinten am Kopf und zertrümmert danach seine Nase; statt einem Baseball fliegt ein Baseballschuh ins Publikum; eine zerschmetterte Zehe schwillt an, wird immer riesiger, größer schließlich als ihr Besitzer, es kommt zur Explosion; Spieler streiten sich mit dem Schiedsrichter über die Spielregeln, können gemeinsam die richtige Seite nicht finden, der Schiedsrichter reißt vor Wut Seiten aus dem Regelbuch, mit denen andere Spieler sich Zigarren anzünden; zwei unbeschäftigte Spieler beginnen eine Schlacht mit Schokoladentorten und Wasserpistolen, Hosenträger werden abgeschnitten, Hosen und Mützen vertauscht und Feuerwerkskracher abgefeuert, aus der Rakete eines Spielers kommt ein kleiner Vogel heraus, zwei andere Spieler tanzen Walzer auf dem Spielfeld, beginnen zu singen und das Publikum stimmt ein, es herrscht das komplette Chaos – bis Casey auftaucht und die Geschichte ihren bekannten Ablauf nimmt.

Beachtenswert ist, dass etliche dieser Unsinnsvorfälle und Charaktere aus Coovers Kurzgeschichte historisch verbürgte Vorbilder haben und einige von ihnen bereits 1952 in Bernard Malamuds Baseball-Roman *The Natural* auftauchen. Dessen Erscheinungsjahr wird in der Literaturbetrachtung als entscheidender Wendepunkt in der amerikanischen Sportfiktion angesehen: "It was not until *The Natural* that any American novelist recognized that the major concerns of sport do, in fact, define the essential myths of the American people and related them to the timeless myths of Western civilization."⁵⁹ Knapp 20 Jahre später wird diese Parallele in Coovers "McDuff"-Story auf mehrere Ebenen ausgeweitet. Die nähere Untersuchung zeigt, dass Coover, abgesehen von der Verwendung eines allgemein verfügbaren Materials aus der Populärkultur, nämlich der "Casey at the Bat"-Ballade, auch auf die realen Helden und die tatsächlichen Ereignisse der Baseball-Welt an-, bzw. mit diesen Fakten spielt. Er übernimmt aus der Originalballade den Haupthandlungsstrang und einige Passagen wörtlich, wechselt aber die Betrachter-, bzw. die Erzählperspektive. Diese Technik, die er gleichermaßen auf andere etablierte, volkstümliche Erzählformen, wie Bibelgeschichten und Märchen, anwendet, erlaubt ihm, durch McDuff die Casey-Legende zu hinterfragen, um gleich im Anschluß daran in eine satirische Betrachtung überzuleiten. Formuliert wird sie in den Gedanken McDuffs:

And it was true about Casey's manner, the maddening composure with which he came out to take his turn at bat. Or was that so, was it true at that? [. . .] And Casey: who was Casey? A Hero, to be sure. A Giant. [. . .] He was ageless, older than Mudville certainly, though Mudville claimed him as their own. Some believed that "Casey" was a transliteration of the initials "K. C." and stood for King Christ. Others, of a similar but simpler school, opted for King Corn, while another group believed it to be a barbarism for Krishna. Some, rightly observing that "case" meant "event," pursued this reasoning back to its primitive root, "to fall," and thus saw in Casey (for a case was

forget," oder gar über den Manager der Brooklyn Dogers: "Branch Rickey is baseball's equivalent to Oskar Schindler." *NYTBR*, 102.42 (October 19, 1997): 16–17.

⁵⁹ Michael Oriard, *Dreaming of Heroes: American Sports Fiction, 1868–1980* (Chicago: Nelson-Hall, 1982): 211.

also a container) the whole history and condition of man, a history perhaps as yet incomplete. On the other hand, a case was also an oddity, was it not, and a medical patient, and maybe, said some, mighty Casey was the sickest of them all. Yet a case was an example, argued others, plight, the actual state of things, thus a metaphysical example, they cried --- while a good many thought all such mystification was so much crap, and Casey was simply a good ballplayer. (118)

In diesem Zitat liefert Coover auch implizit seinen ironischen Kommentar zur Historie des Baseball-Spiels, sowohl zu dessen Uranfängen in ägyptischen Fruchtbarkeitsriten und Ritualen, als auch zur Entstehungsgeschichte des Baseball in den Vereinigten Staaten. Der Folklore, nicht aber den Tatsachen entsprechend, wurde dieses Spiel 1839 in Cooperstown im Staat New York erfunden. Die sich hartnäckig haltende Legende um den angeblichen Erfinder Abner Doubleday beschäftigte wiederholt die Gerichte, wurde widerlegt, konnte aber die Entwicklung einer Legende um die uramerikanische Entstehung des Spiels nicht verhindern. Im Gegenteil, Cooperstown wurde zum Mekka der Fans, denn dort steht ein Baseball-Museum und die "Hall of Fame," die 1939 unter Beisein des Baseballhelden Babe Ruth eingeweiht wurde. Für Nichtamerikaner kaum nachzuvollziehen, sind diese Vorgänge und Sachverhalte in den USA Allgemeinwissen und die jeweiligen Spielresultate Tagesgespräch; die Debatten um die Geschichte des Baseball dauern an, selbst Wissenschaftler wie der Paläontologe Stephen Jay Gould mischen sich in die Diskussion ein und es gehört immer noch zum Vater-Sohn-Ritual, im Vorgarten Baseball zu spielen.⁶⁰ Eine fiktive und mittlerweile über 100 Jahre alte Ikone dieser Baseball-Welt ist "Mighty Casey," ein fester Bestandteil der amerikanischen Populärkultur und Folklore, dessen Denkmal durch Coovers Version dieser Geschichte gleichzeitig gefestigt und untergraben wird.

Vor der Kurzgeschichte "McDuff on the Mound" taucht 1963 und 1968 bei Coover ebenfalls ein Baseball-Spieler namens Casey auf, der *rookie* Jock Casey von den Knickerbockers.⁶¹ Zwar spricht im folgenden Zitat Caseys Erfinder Henry Waugh seine Zweifel über diese Figur aus, doch es könnten ebenso gut Coovers Gedanken über sie sein, wenn man noch UBA gegen USA austauschen würde:

Jock Casey came from a noble line, too --- went back to Year I and the great Fancy Dan Casey. Henry hadn't been too happy about bringing Jock up. He was getting tired of the name Casey, and wasn't all that interested in having yet another one. But there'd always been a Casey in the UBA and habit got the best of him. (UBA, 65)

Coovers wiederholter Bezug auf und sein Spiel mit der legendären Figur Casey belegt direkt seine Nähe zu traditionellem Volksgut, doch ein anderer, weniger offensichtlicher Gesichtspunkt im Roman *UBA* zeigt viel deutlicher, wie dieser Autor mit dem vorhandenen Material zu spielen vermag. Auch hier handelt es sich um einen Aspekt, der dem Nicht-Amerikaner nur schwer zugänglich ist: die neuzeitliche und die ältere, tief verwurzelte amerikanische Volksmusik und deren Liedgut. Im Baseball-Roman verfasst Sandy Shaw, der Ex-Baseball-Spieler und Historiker der mündlichen

⁶⁰ Stephen Jay Gould, "The Creation Myths of Cooperstown," *Natural History*, 11 (November 1989): 14–24. Abgesehen von diesem amüsanten Aufsatz, der den Unterschied zwischen Schöpfungs- und Ursprungsmythen darlegt, lesen sich die Abhandlungen und Debatten über die Entstehungsgeschichte(n) des Baseball zum Teil wie Kriminalromane.

⁶¹ "The Second Son" von 1963 ist eine Vorübung für den Baseball-Roman. An diesem Vorkapitel zu *UBA* lässt sich nachverfolgen, welche Stufen Coover durchlaufen hat und wieviel raffinierter und ausgefeilter die Endfassung dann ist. In dieser Übungsgeschichte ist Jock Caesy noch John Casey und spielt für die Spartans. Da im Roman Namen und Namensgebung eine so eindringliche Rolle spielen, "name a man and you make him what he is" (48), ist in der Vorstudie "The Second Son" die Entwicklung zum Beispiel von Lucas "Long Luke" Lambert zu Long Lew Lydell ein Beleg für Coovers Fähigkeit, das Material gleichzeitig zu straffen und durch Verdichtung ihm eine ironische Komponente hinzuzufügen.

Überlieferungen der Assoziation, der UBA-Gemeinde ihre eigenen volkstümlichen Balladen, dem jeweiligen Anlaß oder Vorfall entsprechend verfasst, circa 60 an der Zahl. Explizit vorgestellt werden im Buch zehn Lieder, vier weitere lediglich mit ihrem Namen aufgeführt. Abgesehen von den anspielungsreichen Balladentiteln ("Where Have All the Base Hits Gone?" oder "Cellar Dweller Blues") und frechen, anzüglichen Texten ("Long Lew and Fanny"),⁶² bieten diese Songs Coover ausserdem eine Plattform für seine Bemerkungen zum Thema Folklore. Im Roman äußert sie der UBA Chancellor Fenn McCaffree, der mit Vorliebe Gruppenverhalten beobachtet und studiert. Anlaß ist der Tod des Spielers Damon Rutherford, nach dessen Begräbnis sich die Mannschaften in Jake's Bar zu einer Trauerfeier treffen. Dort unterhält Sandy die Gäste erst mit "Benchwarmer's Lament" und dann mit "The Happy Days of Youth," aber alle warten darauf, dass er eine spezielle Ballade für den Verstorbenen zum Besten geben wird.

Fenn knew, of course, what it would be, and it troubled him. On the other hand, he reasoned, maybe that was the solution: turn it into folkore. Wouldn't be in the way then. [. . .] Fenn watched their faces. There they were, men turned into boys,whelmed by awe and adolescent wistfulness. In a way, Sandy did them a disservice, provided them with dreams and legends that blocked off their perception of the truth. But what was the truth? Men needed these rituals, after all, that was part of the truth, too, and certainly the Association benefited by them. Men's minds being what they generally were, it was the only way to get to most of them . . . (102–03)

Über sein Sprachrohr McCaffree listet Coover in diesem Zitat Coover unzweideutig seine Meinung über Entstehung, Funktion und Wirkung von Folklore auf. Dass er dann Sandys Ballade zur Leichenfeier ausgerechnet auf einen zur Entstehungszeit weltbekanntes Hit anspielen lässt – "Fenn knew, of course, what it would be – unterstreicht zudem noch, wie gekonnt er seine fiktive Welt in Einklang zu setzen vermag mit den aktuellen Vorgängen auf der amerikanischen Musikszene dieser Tage: Ende 1958 war der Kingston Trio-Song "Tom Dooley" ein großer (auch internationaler) Erfolg und erreichte die Spitze der US-Hitlisten. Das Kingston Trio (zusammen mit den Weavers und dem Chad Mitchell Trio, also in der Phase kurz vor Peter, Paul & Mary, Joan Baez und Bob Dylan,) stand in den späten 50er und den frühen 60er Jahren an der vordersten Front des Revivals der Folklore-Musik. Dieser Hintergrund war Coover mit Sicherheit bekannt, ebenso wohl die scharfe Kritik ernsthafter Folkloreanhänger und Verfechter authentischer Folklore gegenüber dieser neuen, verwässerten Populärform. Möglicherweise wußte er auch Bescheid über den sich vor den Gerichten ewig hinziehenden Prozess des Kingston Trios um das Copyright für "Tom Dooley," bei dem sich schließlich herausstellte, dass es sich nicht, wie ursprünglich behauptet, um eine alte, traditionelle Ballade handelte, sondern um das zeitgenössische Produkt eines Künstlers namens Frank Proffitt.⁶³ Die Annahme von Coover Kenntnis liegt nahe, denn diese Vorgänge sind nicht unähnlich den Auseinandersetzungen über Urheberschaft und Authentizität, über die wahre Geschichte, zwischen den Damonites und den Caseyites im Schlußkapitel von *UBA* (222–23), wo überdies erneut und in wenig respektvoller Bedeutung auf die "Tom Dooley"-Ballade Bezug genommen wird (225). –

⁶² *Publishers Weekly* schrieb zum Erscheinen von *UBA*: "The dugout ballads, in the rhythm of *The Shooting of Dan McGrew*, are worthy of publication on their own." Die Bezugnahme hier ist zur populären Ballade des kanadischen Poeten Robert W. Service, während ein direkter Bezug in etlichen Coover-Titeln belegbar ist: "Benchwarmer's Lament" (96–98) entspricht einem der bekanntesten Cowboy-Songs, dem alten "Cowboy's Lament" und "Pitchin', Catchin', Swingin'" (25, 54) dem Buddy Holly-Song "Cryin', Waitin', Hopin'." Ein Hit des Kingston Trios (nach der Vorlage von Pete Seeger), "Where Have All the Flowers Gone?," wird von Coover imitiert in "Where Have All the Base hits Gone?"

Abgesehen von den eindeutigen Bezugnahmen auf in der zeitgenössischen Kultur vorgefundenen Materials sind diese Gedichte oder Balladen doch völlig Coovers eigenes Kreativgut. Sie sind nicht in erster Linie Parodien oder Verulkungen existierender Werke, von denen man annehmen könnte, es sei "leichter," sie umzuschreiben, als neue zu erschaffen. Andererseits hat Coover bewußt oder unbewußt Elemente oder Titel vorhandener Folksongs oder von ihnen beeinflusster Popsongs in die Komposition seiner Balladen einfließen lassen.

Mit der Folklore und mündlichen Überlieferung eines bestimmten Kulturkreises verhält es sich ähnlich wie mit dem Baseball-Spiel selbst: beide verfügen über eine Tradition, die den Insidern wesentlich vertraut, Außenstehenden aber eher unzugänglich ist.. Aus Anlaß der Veröffentlichung von *UBA* in England erklärt Coover den Nichtamerikanern die Bedeutung des Baseball-Spiels folgendermaßen:

It is, in fact, its close metaphorical relationship to the American Way of Life (mechanized industry, urbanization, specialization, melting pot, rags to riches, mass production, reverence for History and statistics, hero-worship, legalism, barnstorming and promotion, managerial systems, discipline and control, secular rituals, etc.), even more than its popularity, that caused it to become known as "the national sport."⁶⁴

Als Abschluß zu obigen Ausführungen ist zusammenfassend festzuhalten, dass Coovers Angang an konventionelle Muster, typisch amerikanische Mythen, tradierte Erzählungen oder Charaktere aus dem amerikanischen Volksbewußtsein, sprich: an Elemente und Material aus der US-Populärkultur, häufig in fünf Stufen abläuft: er sucht sich eine abgenutzte Metapher oder eine legendenumwobene Figur oder einen Themenkreis aus der Populärkultur, zeigt dann durch Übertreibung, Ironie und/oder Perspektivenwechsel deren subjektiven Charakter auf, um in einem dritten Schritt deutlich zu machen, wie groß die Gefahr ihrer Verabsolutierung ist, welche Konsequenzen es haben kann, die Fiktion mit der Wahrheit gleichzusetzen. Indem er die kreativen Vorgänge, die ehemals zur Schaffung der Ausgangsmetapher, der allgemein bekannten Figur oder der etablierten Geschichte geführt hatten, umleitet in eine neue, eigenständige Fiktion, erreicht er gleichzeitig eine Wiederbelebung des Ausgangsproduktes, das nun aus einer anderen, oft gegensätzlich zur ursprünglichen Perspektive gesehen werden muss. Für Coover bedeutet dies keinen Widerspruch. Im Interview mit Frank Gado äußert er sich zu diesem Sachverhalt:

Our old faith — one might better say our old sense of constructs derived from myths, legends, philosophies, fairy stories, histories, and other fictions which help to explain what happens to us from day to day, why our governments are the way they are, why our institutions have the character they have, why the world turns as it does — has lost its efficacy. Not necessarily is it false; it is just not as efficacious as it was. (142–43)

Working with cultural givens and trying to improve on them is a rewarding endeavor. (159)

⁶³ Der Inhalt der Ballade jedoch gibt einen historischen Fall wieder, den des Doppelmörders Thomas C. Dula, der am 1. Mai 1868 für seine Verbrechen gehängt wurde.

⁶⁴ "A Glossary of Baseball Terms," britische *UBA*-Ausgabe (London: Hart-Davis, 1970): 245.

3 Film und Filmisches

Zu den "anderen Fiktionen" und "kulturellen Gegebenheiten" gehört insbesondere in den USA natürlich das Kino (in vieler Hinsicht eine Ausweitung der Fernsehwelt,) ein Themenkreis der von Robert Coover mannigfaltig genutzt wird, sowohl in der Theorie oder in der Umsetzung als Filmschaffender (1969), in der Mischform eines dokumentarischen Filmscripts in *Hair O'the Chine* (1979), als auch in seinen Fiktionen, allen voran in der Kurzgeschichtensammlung *A Night at the Movies* aus dem Jahr 1987. Sein (Be)Nutzen bekannter mythischer und/oder historischer Formen des Filmgenres unterstreicht auch die soziale Funktion des Kinobesuches (zum Beispiel in "Intermission,") der insbesondere in den USA für Viele den Höhepunkt des Kulturlebens darstellt: "going to the movies" oder eben "A night at the movies."

3.1 Wahrnehmungsform

"Saturday night at the movies" gehört in den USA zum Wochenendritual ebenso wie das Grillen hinter dem Haus oder Vater und Sohn mit Baseballutensilien im Vorgarten. Aber während die letzten beiden Rituale aktuell stattfinden, macht Film Nichtreales gegenwärtig, liefert eine zeitliche begrenzte Illusion, deren Erzählung in der Gegenwart stattfindet, obwohl der Filmtext natürlich vorab produziert wurde. Insofern ist dann auch der Kinobesuch eine komplexe Wahrnehmungsform, die vom Teilnehmer, bzw. Betrachter nicht gesteuert werden kann. Diese Tatsache stellt für Coover einen Ansatzpunkt dar, wenn in seinen Filmfiktionen berühmte Filmszenen heranzieht, um dann sein subversives Spiel mit den Kinolegenden und dem kinoerfahrenen Leser zu treiben. Seine Filmgeschichten imitieren die Montagetechnik, die Laufgeschwindigkeit und den Schnittrythmus der jeweils persiflierten Hollywood-Ikone. Im Interview mit Larry McCaffery gibt Coover zu, wenn es nicht finanzielle Hürden gäbe, würde er lieber mit Film als mit Text arbeiten:

The central thing for me is story. [. . .] I believe, to be good, you have to master the materials of the form you're working in, whether it's language, form and color, meter, stone, camera, lights, or inks, but all that's secondary to me. Necessary but secondary. [. . .] But I'm much more interested in the way that fiction, for all its weaknesses, reflects something else—gesture, connections, paradox, story. I work with language because paper is cheaper than film stock. [. . .] Probably, if I had absolute freedom to do what I want, I'd prefer film. *What is it that excites you so much about film?*—First of all, its great immediacy: it grasps so much with such rapidity. Certainly it's the medium par excellence for the mimetic narrative. [. . .] All narratives play with time, but only film can truly juggle it. [. . .] And I don't dislike the communal aspect of film, the bringing together of a lot of different talents to produce a work of art—it's healthier somehow than that deep-closeted ego involvement of the novelist, poet, or painter. But the problem, of course, is that it's so expensive and potentially so profitable. Too many non-creative types get in on the processes; more than one good film's been ruined by them. The tales of woe from writers misused by the film industry are beyond number. (69–70)⁶⁵

Eine Sonderstellung beansprucht die Novelle *Charlie in the House of Rue* (1980), gleichzeitig eine Hommage an Charles Chaplins Rolle als Tramp, eine Tragikkomödie und die Dekonstruktion einer

⁶⁵ "An Interview with Robert Coover." (15. Nov. 1979) Larry McCaffery in *Anything Can Happen*, 1983 [zuerst in *Genre*, 141 (Spring 1981): 54–63], 63–78.

amerikanischen Ikone: "I wanted to see how Charlie would react if the world turned against him."⁶⁶ In einem Aufsatz über Buster Keatons Stummfilmkomödie *Sherlock Junior* (1924) beschreibt Coover seine Jugend und diese Welt:

Growing up in the thirties and forties in small-town middle America, where the only legitimate entertainment besides pinball, bushwhacking, and the school teams wer the movies, meant saturation by genre: lots of Westerns and war pix, monsters, gangsters, detectives, comic duos, musicals and screwball comedies, tearjerkers and Bible epics. Which I soaked up and then, growing up, abandoned, along with all the other childhood myths and fairy tales. It took the great European innovators of the early sixties to lure me back again to a medium I thought too shaped by fomula and money.

And it was not till then that I [...] rediscovered at last the magic of silent film, an art form largely neglected and even by then half destroyed. (68–69)⁶⁷

Buster Keaton spielte die Hauptrolle in Samuel Becketts *Film* (1965), einem 20-minütigen Stummfilm – Becketts einziger Abstecher in dieses Medium und sein einziger Abstecher in die USA. Der Protagonist Keaton versucht und scheitert daran, seiner Selbstwahrnehmung zu entfliehen (wobei die Kamera als allessehendes Auge aktiv miteinbezogen ist). Ähnliche Versuche und Fehlschläge seiner Identität als Little Tramp zu entkommen erleidet Coovers Charlie, der schließlich einsehen muss, dass Komödie und Tragödie nicht Gegensätze sind, sondern einander bedingen. Der Text beginnt mit einem Doppelpunkt, einem ungewöhnlichen Anfang, den Coover kommentiert mit: "That colon carried a variety of meanings for me when I put it there, but one of them was: Lights! And of course, Camera! Action!"⁶⁸ In *Charlie in the House of Rue* benutzt Coover Slapstick sowie detaillierte, fast poetische Bühnenanweisungen um den Mythos Chaplins zu unterminieren und beleuchtet gleichermaßen die Unterseite der Komödie, sprich, Traurigkeit und Feindseligkeit, und so endet *Charlie* endet mit einem verzweifelten "What kind of place is this? Who took the light away? Any why is everybody laughing?" (44).

Coovers Charlie-Novelle wurde 1999 als Theaterstück in Boston aufgeführt und auf meine Anfrage, wer die Novelle für das Theater umgesetzt hätte, antwortete Robert Coover:

Actually it is an almost literal adaptation of the story. It is silent and so what happenes has largely to do with interpretation and limitations of the stage. Which seem to be few. The only "text" in the piece (slides and three spoken lines) are all from my story. So there is no script. Just an adaptation by the very talented Bob McGrath and his wife Lori Olinder (stage design). The audience will hate it and hate me and hate McGrath. It's going to be wonderful. In the old Hasty Pudding Theatre with red velvet movie seats.⁶⁹

Der Chaplin-Tramp, eine unvergängliche Kunstfigur des 20. Jahrhunderts, wird von Coover hier (auch im Wortsinn) auf den Kopf gestellt und die vom Regisseur Chaplin unsichtbar ausgeübte, aber absolute Kontrolle über diesen Charakter endet bei Coover nicht im Sieg über die Umstände – Humor kann diesen Tramp nicht retten, denn sein viktorianisches House of Rue erweist sich eher als Edgar Allan Poes "House of Usher."

⁶⁶ Veltman, Chloe. "Deconstructing Charlie." *A.R.T. News*, 20.3 (January 1999): 6–7.

⁶⁷ "Sherlock, Jr.." *Writers at the Movies: Twenty-six Contemporary Authors Celebrate Twenty-six Memorable Movies*. Edited by Jim Shepard. New York: Perennial/HarperCollins, 2000. 68–70.

Sprache, vor allem Metaphern oder Ironie, können im Film schwer umgesetzt werden, aber der Film hat andere Mittel der Darstellung, wie Simultaneität, Farbe und Ton, bzw. Stille. Letztlich handelt es sich hier um die Wahrnehmung des inneren Auges im Unterschied zwischen Text und Bild, und nur der Leser oder der Betrachter kann die Entscheidung treffen, ob er das eine oder das andere Medium bevorzugt. Liegt ihm eher die Fantasie, die Illusion und die Kreativität oder eine vorgefertigte fabrizierte, begrenzte Version über die er keine Kontrolle hat, die er nicht beeinflussen kann. Fiktion ermöglicht dem Leser die eigene Kraft der Einbildung und des Zweifels zu nutzen um eine bestimmte Szene, einen Vorgang oder einen Charakter "zu sehen" und der Autor hat keinerlei Kontrolle über diesen Vorgang, denn er bietet lediglich eine Richtung, einen Rahmen, den dann der Leser füllt. Im Film hingegen ist der Rahmen bereits vorgegeben und Wenig bleibt der persönlichen Fantasie überlassen. Eine Adaption eines literarischen Textes kann demzufolge in zwei Richtungen gehen: entweder das Gelesene vertiefen oder in einer Enttäuschung enden, wenn die filmische Umsetzung nicht dem entspricht, was der Rezipient zuvor "gesehen" hat.

Ein Beispiel dafür ist Coovers Kurzgeschichte "The Babysitter" (1969), die 1995 vom Regisseur Guy Ferland gleichnamig verfilmt wurde. Ein guter Film als Einzelprodukt, der aber im Vergleich die poetischen Vielschichtigkeiten, Feinheiten und Mehrdeutigkeiten der Vorlage keineswegs adäquat wiedergeben kann. Was auf der Strecke bleibt ist die verwirrende sprachliche und gedankliche Schönheit dieser Fiktionen – Plural – denn im Leseerlebnis ist es nicht möglich, eine lineare, logische Handlung zu erstellen, was andererseits ein Muss ist für einen Spielfilm. Man kann "The Babysitter" als einen Vorläufer von Hypertext bezeichnen, da er den Konsumenten einlädt oder sogar zwingt, zwischen verschiedenen Möglichkeiten des Plots zu wählen, also Lesereengagement (er)fordert. Im Hypertext sind diese Wahlmöglichkeiten jedoch vom Autor begrenzt, während in einem Roman oder eben in dieser Kurzgeschichte der Fantasie des Leser keine Grenzen gesetzt sind. Beim herkömmlichen Romanlesen gibt es keine "dead ends," keine verschlossenen Türen, keine Links die ins Nichts führen für die Imagination.

1986 äußert sich Robert Coover zu diesem Themenkreis mit:

I am both curious about and disturbed by the way our minds are warped by filmic syntax. Flicking channels on a TV is an amazing thing: I can sit and watch people dying and situation comedy at the same time. I'm concerned about that—concerned, interested, fascinated, not of a single mind about it. My central concern has to do with structure and form, and the way it reflects the world. I probably am less interested in some things people do care about deeply—personal relationships and how one survives in a meaningless world. My concerns really focus on the larger issues, larger in spatial terms, not necessarily in terms of profundity or importance—of societies and how their forms reflect their structures, how myths grow and shape action and how action converts myth into something new, how one simply rises and says 'no' to it and destroys it. Because I'm always thinking about form, structure, and how it relates to social forms and structures, everything I write has a kind of organic interconnectedness. When I write about the world, I'm writing about my own writing.⁷⁰

⁶⁸ "Author's Note" im Programmheft zur Aufführung am Hasty Pudding Theatre, Boston, 2. April 1999.

⁶⁹ Persönlicher Brief, 30. März 1999.

⁷⁰ Smith, Amanda. "Robert Coover." *Publishers Weekly* (December 26, 1986): 44–45. 45

3.2 Technik

Mit *A Night at the Movies, Or, You Must Remember This* macht sich Coover an die Manipulation der Stereotypen von Hollywood Filmen, indem er Filmklassiker und Trivialmythen der Traumfabrik ausser Rand und Band geraten lässt. Strukturiert ist die Kurzgeschichtensammlung wie ein Kinobesuch alter Zeiten (in den 1940er und 50er Jahren), mit Vorschauen, Wochenschau, Vorfilm, gleich drei Hauptfilmen (Adventure, Comedy, Romance), Kinderfilm, musikalischem Zwischenspiel und einer Pause in der Mitte, alles verfasst in Form absurder Filmparodien. Coovers Ausgangspunkt ist das Wissen, dass Filme gleichzeitig einlullen, überreden und die Wirklichkeit unterminieren können. "Wenn ich überhaupt so etwas wie eine zentrale Motivation beim Schreiben habe, dann wäre es [im Gegenteil] die, zu provozieren, zu irritieren und die Menschen daran zu erinnern, wie gefährlich die Geschichten sind, in denen sie zu leben beschlossen haben. [. . .] Gegen-Geschichten, counter-stories to the ones that are ruling our lives."⁷¹ Und entsprechend orientiert sich Coovers schriftstellerische Technik in *NM* an cinematischem Syntax und filmischen Konventionen, unter Nutzung derselben Stilmittel – Montage, Kollage – bis hin zur Demontage klassischer Dialoge oder Songs, wobei seine sprachliche Wiedergabe akkurat, witzig oder bissig ist und der zitierten Episode exakt entspricht.

In Coovers Verfahren wird das alte Erzählkino mit Originalmaterial (klassische Filme oder Fernsehserien) aufgerufen, neu kombiniert, aus einem anderen Blickwinkel dargeboten und zum Teil so entstellt, dass der Leser schier gezwungen ist, die Cooversche Version in Einklang zu bringen mit der erinnerten. Die cinematischen Originale erhalten eine Neubewertung, eine Re-Textualisierung und werden als ausgediente Mythen dechiffriert wenn Coover darstellt, was die Originale nicht gezeigt haben, nicht zeigen durften, wie zum Beispiel in "You Must Remember This," Coovers "Neufassung" des Michael Curtiz Filmklassikers *Casablanca* von 1942. Im Original schaut die Kamera dezent weg als sich Rick Blaine und Ilsa Lund in die Arme sinken. Genau an diesem Punkt setzt Coover ein und liefert eine obszöne Erweiterung der nicht gefilmten Szene, die an pornographischer Körperakrobatik kaum zu überbieten ist. Es handelt sich also nicht um eine Remake, sondern um eine neue Perspektive wenn in Coovers Version am Ende der Geschichte, am Ende von *A Night at the Movies*, Rick die nämlichen Worte spricht, die er im Film fragt als die Kamera nach der ausgeblendeten Liebesszene zum glücklich erschöpften Paar zurückkehrt: "And then . . . ? Ilsa . . . ? And then . . . ?" (187).

3.3 Zitatenservoir

Das Zitieren beginnt bereits mit dem Titel der Kurzgeschichtensammlung, denn *A Night at the Movies* ist ein Kurzfilm von 1937 von Roy Rowland (1919–95), aus der "How To"-Serie mit dem Komiker Robert Benchley.

A Husband and his Wife decide to go to the movies and check the ads in the newspaper. They discover that every theatre in town is running a double feature and one-or-the-other has already seen one of the films. They go anyway since Hubby has free tickets. But he leaves them in the car and uses his parking tickets at the theatre. It takes the entire staff to iron out the problem. Once Hubby is seated he gets a coughing fit, upsets all the audience before he goes to the lobby.

⁷¹ "Robert Coover." Der Autor im Gespräch mit Martin Hielscher über *Casablanca*, *Spätvorstellung* und frühere Romane. Deutschlandfunk, Büchermarkt, 12. März 1991.

He returns through the wrong door and finds himself on stage with a group of chorus girls doing a live-bit between films. All this in only eight minutes. (Independent Movie Data Base)

Die Widmung an Coover Sohn Roderick stellt das zweite Zitat dar, bevor die Kurzgeschichten überhaupt beginnen: "Our expenses? Rod, I think this is the middle of a beautiful friendship . . ." Dies sind natürlich die berühmten letzten Worte des Films *Casablanca*, als Humphrey Bogarts Rick zum Polizeichef Captain Renault (Claude Rains) sagt: "Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship."⁷²

Jede der zwölf Kurzgeschichten in Coovers Kinonacht stellt ein umfangreiches Kompendium aus Filmzitaten und Anspielungen dar, eine wahre Detektivarbeit, selbst für Kinofans. Die Sammlung beginnt mit einem senilen Filmvorführer ohne Zuschauer, der von einem Phantom verfolgt wird und schließlich Opfer einer Hypnose wird, die er sich vielleicht aber nur einbildet. Er ist zudem eine überdeutliche Anspielung auf den Filmvorführer in Buster Keatons Stummfilmkomödie *Sherlock, Jr.*, der im Traum in die Leinwand springt, somit in die Szenerie des Films, und im laufenden Film gefangen ist.

Film Noir und europäisches Autorenkino werden thematisiert mit "After Lazarus," gefolgt von einer Western- und *High Noon*-Persiflage, die sich stilistische wie eine Hemingway-Parodie zeigt, in der der Antiheld, der mexikanische Bandit und berüchtigte Sodomist mit Goldzahn nicht Don Pedro heisst, sondern Pedro, der Pfortz, und die Stadt unter sein Lust- und Terrorregime zwingt, die feigen Cowboys an den Galgen knüpft, den tölpelhaften Sheriff abknallt und sich mit den Frauen davonmacht. Coover schreibt in "Shootout at Gentry's Junction" eine Mischung aus Sex, Gewalt und Rassismus, in der am Ende Barbarei und fröhliche Anarchie über Recht und Ordnung triumphieren.

In "Gilda's Dream" nutzt Coover Charles Viders *Gilda* (von 1946) und lässt einen Ich-Erzähler sprechen, der/die mit Versatzstücken und Zitaten aus dem Schwarze Serie-Klassiker spielt, aber gleichzeitig auf einer übertragenen Ebene auf den Mythos der "Liebesgöttin von Amerika" und mit doppeldeutigen Dialogen auf die latenten homosexuellen Konflikte im Film hinweist. Im folgenden Zitat beweist Coover wie er auf einer knappen Seite sein Spiel zu treiben vermag mit einer Hollywood Ikone, sowohl dem Star der vierziger Jahre Rita Hayworth, als auch der uralten Geschichte von der Frau zwischen zwei Männern, als auch dem Film an sich, einem Paradestück des Film Noir-Genres. Dazu muss man wissen, dass die (phallische) Geheimwaffe des Kasinobesitzers und Monopolisten eines Wolframkartells Ballin Mundson ein in seinem Spazierstock eingebauter Dolch ist, mit dem er am Ende vom Toilettenmann Onkel Pio ermordet wird und die notorisch doppeldeutige Frage, "Gilda, are you decent?" ihr vom Ehemann gestellt wird, als er Gilda seinem neuen Kasinoangestellten vorstellt. "But then I heard the click of the secret weapon, and realized that my surrender to him (this had already taken place, it was not completely decent) had disturbed the categories" (75) "Gilda's Dream" endet mit "I'd gamled and lost. My pride, my penis, my glove, my enigmatic beauty, my good name, everything. There would be no going home . . ." (75), während im Film Gilda zu Johnny sagt, "Let's go home."

⁷² Sechs Sätze aus *Casablanca* erscheinen auf der Top Ten-Liste des American Film Institute, weit mehr als aus irgend einem anderen Film, und dieser Satz belegt Platz Nr. 20.

Dem deutschen Leser kaum bekannt sein dürfte das filmische Material, das Coover für "Intermission" heranzieht, die Pause im Kinoabend, angekündigt mit: "One Moment While the Operator Changes Reels" (113). Es handelt sich um eine Serie namens *The Perils of Pauline*⁷³, die im Laufe von 33 Jahren mehrfach aufgearbeitet wurde. In Coovers Kinobesuch geht in der Pause ein Teenager in die Lobby um Popcorn zu kaufen, wird aber (wie Pauline) von dunklen Gestalten entführt und erlebt dann mehr unglaubliche Abenteuer als die Pauline aller Vorlagen. Auch wenn dem Leser die Originalepisoden nicht bekannt sind, kann er doch unschwer Coovers überbordendes und höchst amüsantes Treiben mit den Elementen des "ciffhanger" entschlüsseln, jenes Ende eines Fortsetzungsromans, der immer im spannendsten Moment abbricht. Erzählt wird von einer immer knapp dem Tode entkommenden, jungen Dame, die kaum ein Eigenleben hat, sondern sich darüber definiert, was ihre Freundin sagt und insbesondere was aus Schnulzen- und Abenteuerfilmen kennt. Ihr einziger Zugang zur realen Welt ist ihr Hunger, der ja der Auslöser für ihren Besuch der Lobby war und so dominant wird, dass ihr selbst in der fantasierten Todesgefahr der Magen knurrt.

Der einstige Cheerleader befindet sich abwechselnd in einem chinesischen Folterfilm, sieht ein Filmplakat "advertising a sexy religious epic," erinnert sich an ihr Lieblingsmusical und vergleicht dieses mit "the story of her crummy life," befürchtet "[s]he's going blind with passion" als ein Fremder ihr eine Zigarette anbietet, sieht ihre eigenen Handlung wie in Zeitlupe, wird in einem schwarzen Auto entführt, es kommt zur typischen Verfolgungsjagd, einer der Entführer wird erschossen, das Auto jagt auf eine Klippe zu, aber sie spring rechtzeitig heraus fällt ins Wasser. Während sie auf einen gefährlichen Wasserfall zutreibt, taucht ein Fass auf, allerdings leider ohne Boden, und läuft voll mit Wasser. Es kommen die Haie, doch sie nutzt ihren Büstenhalter um sich aus dem untergehenden Fass herauszukatapultieren, ist dann unter Eingeborenen, die sie dem Vulkangott opfern wollen, entkommt natürlich, landet im Dschungel, "knocking off crocs and tigers," wird schließlich von Beduinen in die Wüste entführt, wo der Scheich mit dem falschen Schnurrbart genauso aussieht wie der Mann, den sie zuvor im Kinorraum gesehen hatte, sieht ihren Euchenfreund dreimal sterben und als sie wieder im Kino sitzt, fühlt sie "this icy clawlike grip on her shoulder, and she can't even squeak." Die "Intermission" endet mit ihrer Erkenntnis: ". . . the claw only wants her to watch the movie, and, hey, she's been watching movies all her life, so why stop now, right? Besides, isn't there always a happy ending? Has to be. It comes with the price of the ticket . . ." (115–34).

In der Tat, für den einmaligen Eintrittspreis erhält der Leser in *NM* ausserdem einen Cartoon, in dem der Cartoonmann mit seinem Cartoonauto in die Wirklichkeit hinein braust und dort einen echten Mann überfährt. Obwohl "Cartoon" unter der Überschrift "For the Kiddies" steht und wenngleich sie aus einer fast kindlichen Perspektive geschrieben ist, handelt es sich nicht um eine für Kinder bestimmte Kurzgeschichte, denn selbstverständlich wird der Blickwinkel kombiniert mit der Coover eigenen komisch-spöttischen sprachlichen Umsetzung. Weiterhin für das selbe Ticket gibt es einen surreal anmutenden Reisebericht, einen verzweifelten Charlie Chaplin sowie Fred Astaire aus Mark Sandrichs Musical *Top Hat* von 1935. In Coovers Kinoprogramm, sprich der Kapiteleinteilung, findet sich die Geschichte von "Top Hat" unter der Rubrik "Musical Interlude." Im Gespräch mit Amanda

⁷³ 1914 zuerst eine 20-Episoden Stummfilmserie von Louis J. Gasnier, mit Remakes 1933 von Ray Taylor und 1947 unter der Regie von George Marshall. Das Original wurde 2008 vom United States National Film Registry der Library of Congress zur Erhaltung ausgewählt als "culturally, historically or aesthetically significant."

Smith sagt Coover über *A Night at the Movies*: "It's one of the books most dear to my heart, which probably means nobody will like it," und über Fred Astaire: "I always found it startling to see this sweet man pull out a machine gun and mow guys down"⁷⁴

Die nur acht Seiten lange Geschichte "Top Hat" bezieht sich nicht nur direkt im Titel auf den gleichnamigen Film, sondern übernimmt aus dem Original längere Handlungspassagen und wörtliche Zitate, die circa ein Drittel von Coovers Version darstellen. Gleich die Eingangssätze der Kurzgeschichte wirken wie die Drehbuchvorlage zum Film, allerdings erweitert durch eine Neuinterpretation des Geschehens und der Gefühle der Akteure. Fred Astaires Rolle des Gerry Trevors und die von Ginger Rogers als Dale Treemont werden ebenso beibehalten wie die der Tänzer bei Astaires Bühnenshow, nur dass sie in der Coover-Version tatsächlich niedergeschossen werden. Im Gegensatz zum heiteren Ton der Verwechslungskomödie im Original, herrscht bei Coover eine dunkle, blutige, fast alptraumartige Atmosphäre wie in einem typischen Gangsterfilm. Aber Coover vergißt nie, auf die Mechanismen hinter dem Geschehen hinzuweisen: "He tucks his stick under his arm, straightens his white tie, brushes off his tails, as though recollecting an old code" (155).

Und genau darum geht es in *NM* – von Kritiker O'Tolle umschrieben mit "The book is like a car chase through the subconscious"⁷⁵ – die schon lange nicht mehr verschlüsselten, sondern vielmehr verinnerlichten und verfestigten Kodes aufzudecken, zu zeigen, dass das Massenmedium Hollywood-Filme als einstiger (und vermeintlicher) Spiegel der Gefühle der Nation ausgedient hat, denn was geliefert wurde stellte immer nur eine verkitschte Version der Wirklichkeit dar. Und so macht sich Coover in seiner verhöhnenden Neubearbeitung und durch Perspektivenerweiterung an das Verstümmeln, wenn nicht gar Schlachten der Heiligen Kühe Hollywoods, beispielsweise der Kinolegenden Chaplin, *High Noon*, *Top Hat* und *Casablanca*, und hebt dabei die Illusion fiktionaler Mimesis auf zugunsten einer postmodernen Collage hyperwirklicher Bilder, Fragmente und Zitate aus der Populärkultur. Coovers Technik, ein bekanntes, sprich filmklassisches Szenario anzubieten und dann humorvoll und sprachlich zu unterminieren oder zu zerstören beweist er mit seinem Auge für filmische Details, eine subversiven Haltung und einem totalen Eintauchen in diese Filmwelt. Edmund White bringt in seiner Buchbesprechung die Sache auf den Punkt: "[W]hat he's doing is enlarging his literary technique by forcing it to assimilate cinematic conventions and to approximate filmic style. [. . .] Mr. Coover has understood the potential of the movies to persuade and to subvert but also to go out of control and through collage to hybridize unexpected nightmares. [. . .] Mr. Coover, to be sure, has always been attracted to mythology, as have other postmodernist masters of his generation. [. . .] But Robert Coover needs precisely the fixed boundaries of pop mythology to corral the toros of his anarchic imagination."⁷⁶

Als abschließender, eher humoristischer Punkt zum Thema Coovers Zitatenschatz sei noch einmal auf seine Erweiterung des Filmklassikers *Casablanca* zurückgeblickt, für den gilt: "slamming *Casablanca* is not far off from spitting in the face of Baby Jesus."⁷⁷ Wenn in "You Must Remember This" Ilsa Lund spricht, ist Coovers Persiflage und die Umsetzung ihres Akzents zum Lautauflachen, auch wenn sie eher Deutsch als Norwegisch spricht: "Ilsa interrupts with gentle but firm Teutonic

⁷⁴ Amanda Smith. "Robert Coover." Publishers Weekly (December 26, 1986): 44–45.

⁷⁵ Lawrence O'Toole. "A Car Chase Through the Subconscious." Film Comment, 23.3 (May 1987): 78.

⁷⁶ Edmund White. "Splice Memory." New York Times Book Review, 92.5 (February 1, 1987): 15.

insistence. Komm' *hier*" (168). "Gott im Himmel, *this is fonn!*" (163) oder "It was the best fock I effer haff" (164)⁷⁸

4 Sex und Eros im Werk Coovers: Funktion und Metapher

Sexualität stellt einen der Themenbereiche dar, der für Coover durch sprachliche Konstrukte überfrachtet ist und wie kein anderer in der westlichen Kultur manipuliert und verstellt wurde. In "Jenseits des Lustprinzips" (1920) beschreibt Freud den "scharfen Gegensatz" von Ich-/Todestrieben und Sexual-/Lebenstrieben als Dualismus, während die spätere Forschung Libido und Aggression eher als die beiden Pole betrachtet, zwischen denen sich die Dialektik des Gefühlslebens abspielt. Coover nutzt Eros und Thanatos nicht im Freudschen dualistischen Sinne, vielmehr verweist Sex im Werk Coovers auf die Beziehung zwischen sexuellen Fantasien und dem Tod, ist aber auch immer ein Weg, dem Tod zu widerstehen, ein Symbol für Vereinigung und Kontinuität. Coover hält es eher mit Hesiod, bei dem Eros als die schöpferische Kraft, aus der die Welt entstanden ist, verstanden wird, während Thanatos das Gegenprinzip zur kosmischen Urgewalt des Eros ist. Auf die Frage, ob er Erotik als ein technisches Mittel verwende, antwortet er:

I hope not. What kind of lover would I be then? As a widely-shared communicative experience, of course, sex can be used fictionally in a variety of ways as an exploratory mechanism: any concern can be deflected into it, ideas, as it were, fleshed out. But at heart I believe, along with Hesiod and Ovid, that Eros powers the universe and you ignore it at your own peril and at the peril of the truth of the piece you are writing. It is not necessarily something humane or rational or even attractive, but it is a force not to be denied. My policy is skeptical surrender.⁷⁹

Treffend für das Schreiben Coovers ist der Begriff "mythologische" oder "sinnspendende Energie," den Leszek Kolakowski in *Die Gegenwärtigkeit des Mythos* folgendermaßen definiert:

Der nicht zu tilgende Anteil, den die mythologische Energie an allem hat, was Bestandteil der menschlichen Praxis ist, der technologischen, sozialen, intellektuellen, künstlerischen und sexuellen Praxis, gebiert das permanent sich regenerierende Verlangen, den Inhalt des mythischen Bewußtseins selbst in Worte zu fassen, mit denen man mit der nämlichen Ungezwungenheit manipulieren könnte wie mit dem gewöhnlichen Bestand der Sprache, die unsere Erfahrung organisiert. (163)⁸⁰

Das Cooversche Erzählen macht den Leser aufmerksam auf die Fiktionalität des Berichteten, zwingt ihn geradezu, diese Künstlichkeit zu durchschauen und das zugrundeliegende Spiel zu erkennen, dessen Thema die Wahrnehmung (und in der Folge die Korrektur) der menschlichen Situation ist. Coovers Vermittlungstechnik ist häufig Ironie, sein Ansatzpunkt sind die tradierten Erzählungen und Rituale, die seiner Meinung nach ausgedient haben oder gar gefährlich sind. Gleichzeitig ist sich Coover natürlich bewußt, das Menschen immer den Zusammenhalt über bedeutungsstiftende Geschichten suchen und brauchen, und darin liegt auch sein Ansatzpunkt begründet: die alten Mythen

⁷⁷ Lawrence O'Toole. "A Car Chase Through the Subconscious." *Film Comment*, 23.3 (May 1987): 78.

⁷⁸ Die Coover-Geschichte über Rick Blaine und Ilsa Lund liegt in zwei deutschen Übersetzungen vor, wobei die von Wollschläger im deutschen *Playboy* gelungener ist, denn sie kommt der Sprache des Originals näher. "Spiel's noch einmal, Sam!" Übersetzt von Hans Wollschläger. *Playboy*, Nr. 2 (Februar 1985): 78–80, 166–77. Casablanca, Spätvorstellung. Deutsch von Karin Graf. Reinbek: Rowohlt, 1990, 178–216.

⁷⁹ Iftekharuddin, Farhat. "Interview with Robert Coover." *Short Story*, 1 no. 2 (Fall 1993): 91.

⁸⁰ Kolakowski, Leszek. *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. Aus dem Polnischen von Peter Lachmann [Obecnosc mitu. Paris, 1972.]. München: Piper, 1973.

und Rituale aufzubrechen und ihnen neue gegenüberzustellen. Das gleiche gilt auch für die Institutionen, die solche ordnungsstiftenden Geschichten propagieren, sei es Religion, Politik, Kunst oder Spiele. Hierin zeigt sich sowohl Coovers didaktisches Anliegen (um Humanität), als auch das Paradox des Gesamtwerkes: Mythos definiert das menschliche Dasein, Mythos stellt aber ebenso eine Bedrohung und Beeinträchtigung dar. Die Mythen liefern Coovers Schaffen Form und Thema. Ziel ist es, die Balance zu finden zwischen der Notwendigkeit der Mythen und der Gefährdung durch sie, zwischen persönlichem Schicksal, inneren Konflikten und der Außenwelt, und der Weg geht für Coover zwangsläufig über die Kraft und das Spiel der Imagination, denn um Mythen zu erneuern, müssen die alten als nicht mehr tragfähig erkannt werden, müssen die herkömmlichen Denkmuster aufgebrochen und zerstört werden, um sie mit neuen Inhalten füllen zu können.

Nur als Anmerkungen aufgeführt seien hier zwei Werke Coovers,⁸¹ die auf den ersten Blick Sex pur zum Thema haben, *Spanking the Maid* (1981)⁸² und *The Adventures of Lucky Pierre: Directors' Cut* (2002). Ein "Lucky Pierre" übrigens (auch bekannt als "French Sandwich") ist der Mann in der Mitte beim Geschlechtsverkehr zwischen drei Personen. Der Lucky Pierre-Roman kündigte sich seit den frühen 70er Jahren in Vorabdrucken an – "Lucky Pierre and the Music Lesson" (1972), "Lucky Pierre and the Cunt Auction" (1974), "Lucky Pierre and the Cold-Water Flat" (1976), "Lucky Pierre: Man Walking at 24 Frames per Second" (1987), "Lucky Pierre in the Doctor's Office" (1989), "The Titles Sequence" (1992), "A Lucky Pierre World Premiere" (1995) – und handelt weniger von den Abenteuern des "lucky" Titelhelden, als vom traurigen Schicksal eines alternden Pornfilmschauspielers, begrenzt von der kalten Filmmetropole Cinecity und von einem mechanischem Leben-als-ob, das nicht sein eigenes ist, sondern nur in der Form eines Filmscripts vorliegt. Lucky Pierre ist ein Gefangener des Zelluloids. In der dargestellten Dystopia zeigt sich eine Welt, in der es zu sexueller Erregung nur durch Schmutzfilme kommen kann, Kunst reduziert ist auf den Kitzel des Lusterregens, ohne jede Erotik, aber mit permanenten Wiederholungen des selben Themas.

Ähnlich verhält es sich in der Novelle *Spanking the Maid*,⁸³ in der Coover das fortgesetzt monotone Spiel zwischen Herr und Dienstmädchen nutzt zu einer Aussage über pornographisches Schreiben, indem er die Sterilität und den repetitiven Charakter dieses Genres in 39 fast identischen Szenen offenlegt und damit dessen Formelhaftigkeit und Leere unterstreicht. In diesem Text über sich ständig wiederholende und absehbare Verhaltensmuster der Sadomasochie, benutzt Coover neben den viktorianischen Vorlagen auch Hegels Anhandlung über "Herrschaft und Knechtschaft" aus der *Phänomenologie des Geistes* (1807), Studien über Fetischismus und liefert letztendlich eine Allegorie über das schriftstellerische Arbeiten. Folgerichtig ist das Thema in *SM* nicht Sex, sondern das Ringen um Authentizität der Wortes, die Kreativität der Schriftstellers beim Umgang mit leeren Seiten und den Worten, seine Erfahrung mit und Umsetzung von Sprache, womit auch der ursprüngliche Titel, "A Working Day," eine tiefere Bedeutung annimmt. Tim Dooley schreibt in seiner Besprechung der Novelle: "Robert Coover is a reteller of tales, and elegant and disturbing parodist. He recognizes how

⁸¹ Beide tiefgründigen Texte erfordern eine ausführliche Analyse, die im amerikanischen/englischen Sprachraum erfolgt ist, hier aber nicht vertieft wird.

⁸² Zuvor als "A Working Day," *Iowa Review*, 10.3 (Summer 1979): 1–27.

⁸³ Während einer Autorenlesung im Dezember 1990 in Berlin erläuterte Robert Coover, dass *Spanking the Maid* entstand als er im Britischen Museum in London auf Material für *The Public Burning* wartete und aus Langeweile begann, Handbücher aus dem 19. Jahrhundert zu lesen über die Verhaltensweisen von Herr und Dienerin. Danach ging er zu einem Pornoladen und kaufte sich Nachdrucke von Pornos aus eben diesem Jahrhundert über die Zügelung von Mägden.

narrative conventions and well-known stories, whether traditional or drawn from the worlds of mass entertainment and news, structure our sense of shared reality. By changing the stories, he subverts their traditional authority in a way which is both playful and serious."⁸⁴

"Maid to be Spanked: Robert Coover's new novel analyzes the art of the hairbrush" ist der Titel einer Buchbesprechung im heute nicht mehr existierenden Pornomagazin *Game*.⁸⁵ Arnold Flanders liefert eine überraschend zutreffende Rezension, auch wenn die Vorgehensweise des literarischen Minimalismus mit denen des weiblichen Orgasmus gleichgesetzt werden. Der Besprecher bezieht sich auf Alain Robbe-Grillet und dessen Roman *La Maison des Redez-Vous*, um dann zu Coovers Novelle anzumerken:

Minimalism has again shown itself to be an excellent technique for expressing—shall we say the 'erotic impulse'?—with consummate grace. Mr. Coover's language is precise and sensuous. His use of repetition as metaphor is both blatant in its effect and subtle in its implications. His equation of power and submission with the drive for perfection (and the resulting drive to self-destruct), his connection of social hierarchies and their religious justification with what he calls 'the divine government of pain,' the cruelties of nature, speaks forcefully to the erotic perversions we have come to associate with liberated sexuality." (14)

4.1 Theaterstücke: *Love Scene*, *A Theological Position*

Die gottähnliche Stimme des Theaterregisseur in *Love Scene*⁸⁶ bemüht sich verzweifelt, dem zwar vollkommen entspannten, aber ebenso leidenschaftslosen Schauspielerepaar rhetorisch zu vermitteln, wie sie ein Liebespaar auf der Bühne darstellen sollten. Zu diesem Zwecke zieht er sprichwörtlich sämtliche Register seiner Kunst: er beruft die gesamte westliche Kulturtradition, zitiert ihnen Passagen der größten Liebhaber aller Zeiten, versucht es mit Romantisierung, dann Mythos und schließlich mit "the allegorical thing" (91), bestraft das Paar mit Klischees und figurativer Rede (91), und als all seine Versuche nicht fruchten, wird er drastisch – "I want pricks to harden and juices to flow!" (89) – und bestimmt am Ende, das teilnahmslose Paar zu erschießen. Sein abschließendes Eingeständnis "They're all used up" bezieht sich sowohl auf die Schauspieler als auch auf die zur Verfügung stehenden rhetorischen Mittel, denn beide sind nicht in der Lage, Leidenschaft und Erotik zu vermitteln.

Das Thema von "J's Marriage" wird weiterentwickelt im Theaterstück *A Theological Position*,⁸⁷ beide thematisieren Coovers Version der unbefleckten Empfängnis, ein zentrales Glaubensanliegen des christlichen Schöpfungsmythos. Die böse Satire *A Theological Position* handelt von einem Ehepaar, dessen Behauptung, die Schwangerschaft sei ohne Samenerguß des Ehemannes zustande gekommen und dem Argument der Amtskirche, dass eine zweite jungfräuliche Geburt, eine Wiederholung der Unbefleckten Empfängnis Marias, unmöglich und überdies nicht erlaubt sei. Personifiziert wird diese Position von einem Priester, der mit der im sechsten Monat Schwangeren den Geschlechtsakt vollzieht – eine Variante der im Titel angeführten *theologischen Position* – um sie

⁸⁴ Tim Dooley, "A Dream of Discipline." *Times Literary Supplement*, 4376 (February 13, 1987): 164.

⁸⁵ Arnold Flanders, "Maid to be Spanked: Robert Coover's new novel analyzes the art of the hairbrush." *Game*, 9.9 (December 1982): 14. Im Inhaltsverzeichnis wird die Rezension bezeichnet als "The world's first *serious* book review with ass-shots."

⁸⁶ *A Theological Position: Four Plays* (New York: Dutton, 1972): 77–98.

⁸⁷ *A Theological Position: Four Plays* (New York: Dutton, 1972): 121–72.

dadurch von möglichen Anschuldigungen der Ketzerei freizusprechen. Komik entsteht hauptsächlich aus der Inkongruenz zwischen den Worten und den Taten des Priesters: gleich dem Ehemann erlebt auch er während des Geschlechtsverkehrs keinen Samenerguß, statt dessen endlose Wortergüsse und einen linguistischen Höhepunkt. In dieser schneidenden Satire auf theatralische, soziale und religiöse Normen und Standards schwanken die Wortspiele und mehrschichtigen Anspielungen zwischen Absurdität und Lächerlichkeit; sie gipfeln in der Wut und Fassungslosigkeit des Priesters, als er mitten im Akt von einer *vagina dentata* gebissen wird. Am Ende des Theaterstückes sind die drei Handelnden tot und nur noch ihre Genitalien sprechen miteinander – eine abschließende Travestie auf die Dreieinigkeit und die "Zungen" des Heiligen Geistes. Vor dem Hintergrund der zuvor angesprochenen Neubearbeitungen biblischer Geschichten und insbesondere vor dem einer geradezu teuflischen Mischung von religiösen Positionen im Theaterstück wirkt Coovers folgender Kommentar fast ein wenig untertrieben:

I like to use the original mythical materials and deal with them on their home ground, go right there to where it's happening in the story, and then make certain alterations in it, and let the story happen in a slightly different way. The immediate effect is to undogmatize it so that at least minimally you can think of the story in terms of possibility rather than as something finite or complete. This is as much true of Red Ridinghood as it is of Jesus. Even if it's just playful and whimsical, what you come out with is a minimal, a breakdown of the dogmatic nature of these images. You may achieve much more, a totally new way of thinking about these people.⁸⁸

4.2 Märchen, *Hair O'the Chine* und *Stepmother*

Wenn in den Unterpunkten zum Thema Sex und Eros hier auch Märchen aufgeführt werden, so liegt dies darin begründet, dass sie ebenfalls als kollektive Kunstform oder, wie oben Coover anmerkt, als kulturell Gegebenes, in der Kultur vorliegendes Material betrachtet und als solche auch von ihm in einer Art Gegeninszenierung genutzt werden. Wie Mythen entstammen Märchen der mündlichen Überlieferung, sind tradierte Erzählungen, die erschaffen wurden, um einer Gemeinschaft Zusammengehörigkeit zu vermitteln, um Erklärungsmodelle für und die Angst vor dem Unbekannten zu bewältigen und ebenso Ablenkung und Entspannung zu bieten. Mythen wie Märchen sind anonyme Geschichten, sind manipulierte Sprache, die sowohl Ordnung als auch Erzählordnung repräsentieren und bewußt so gestaltet sind. Im Gegensatz zum Traum zum Beispiel, sind Märchen keine unmittelbaren oder spontanen Schöpfungen des Unterbewußtseins, sondern in erster Linie literarische Formen. "[B]oth the oral and literary forms of the fairy tale are grounded in history: they emanate from specific struggles to humanize bestial and barbaric forces, which have terrorized our minds and communities in concrete ways, threatening to destroy free will and human compassion. The fairy tale sets out to conquer this concrete terror through metaphors."⁸⁹

Obwohl auf den ersten Blick in Märchen wenig Heiliges oder Göttliches bemerkbar ist, besteht dennoch in diesem Punkt eine symbiotische Verbindung zum Mythos: "the protagonist in folk tales appears to be emancipated from the Gods; his protectors and companions suffice to bring him victory. This almost ironic detachment from the world of the Gods is accompanied by a total absence of the probelmatical. In the tales the world is simple and clear." [Meine Hervorhebung] Im wichtigen Aufsatz

⁸⁸ Kadragic-Interview, 60.

"Myths and Fairy Tales" spricht Mircea Eliade über Märchen als "easy doublets" von Initiationsmythen und Riten und von der fortschreitenden Desakralisierung der mythischen Welt in den Märchen, räumt aber dann ein: "it is not always true that the tale shows a 'desacralization' of the mythical world. It would be more correct to speak of a camouflage of mythical motifs and characters; instead of 'desacralization,' it would be better to say 'rank-loss of the sacred.'"⁹⁰ Im Gegensatz zu Mythen jedoch, die kosmische Belange, Überirdisches und Gottheiten ansprechen, die Entstehung der Welt, die Nachwelt und Heroisches thematisieren, bewegen sich Märchen auf der kleineren Ebene der Familie: Alltagsleben, Kindheit, Übergang zum Erwachsenwerden und erste Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht und sind eng verbunden mit der Gesellschaft, der sie entstammen. Eliade bemerkt dazu: "we never find in folk tales an accurate memory of a particular stage of culture; cultural styles and historical cycles are telescoped in them. All that remains is the structure of an exemplary behavior"⁹¹

Während Mythen übermenschliche Erklärungen für nichtverstandene Vorkommnisse in der Natur wählen, nutzen Märchen Wunder, Zauber und Übernatürliches als Erzähl- und Erklärungsmittel. Es ist die Verwendung von und Hervorhebung des Wundersamen, die Märchen von Mythen unterscheidet: eine wundersame Geschichte, die nicht wahr sein kann und vom Leser/Hörer auch so verstanden wird. Märchen finden in einer nicht bestimmbarer Vergangenheit, ausserhalb von Geschichte statt und legen auch den Ort der Handlung nur vage fest. Meist werden gleich im Eingangssatz Ort, Zeit und Person zusammen abgehandelt, in der knapst möglichen Form mit "Es war einmal ein/e" oder mit "In alten Zeiten, als das Wünschen noch geholfen hat, lebte einmal ein König." Als Gegenbeispiel ein Mythos, der Anfangssatz aus dem *Gilgamesch-Epos*, dem ersten literarischen Werk der westlichen Welt, das anders als ein Märchen sich nicht nur auf eine namentlich benannte und wahrscheinlich historische Person (Gilgamesch), sondern weiter im Text auch auf einen realen Ort (Uruk) bezieht.

Der alles gesehn hat überall, das Land regierte,
 Der die Ferne kannte, Jegliches erfasst hatte,
 [. . .] er gleichermaßen;
 Alles an Kenntnis der Dinge allzumal hatte Anu ihm bestimmt.

In Märchen hingegen haben die Figuren selten individuellen Namen, sondern sind vielmehr flache, sich kaum entwickelnde Charaktere, deren Namen mehr einen Typus darstellen als Persönlichkeit: Aschenputtel, Schneewittchen, Die Schöne, usw. Weiterhin unterscheiden sich Märchen von Schöpfungsmythen darin, dass sie einen nichtabgeschlossenen Prozess darstellen, in dem der jeweilige Schriftsteller an einem Dialog teilnimmt, der über Jahrhunderte zurückreicht und bei dem jede neue Version eines Märchens eine ältere kommentiert, die dann möglicherweise in der Zukunft von weiteren Autoren erneut kommentiert/weitergeschrieben wird. Insofern gibt es für Märchen keine wahre Interpretation, keine Version ist die richtige. Jede Neuerzählung muss die Handlung in ihren Grundzügen beibehalten, muss sie für den Leser zumindest wiedererkennbar machen, und nur über die Sprache, nicht über Handlung, kann eine singuläre, neue Version geschaffen werden. Das Märchen als Genre "sets parameters for a discourse of the mores, values, gender, and power in the

⁸⁹ Jack, Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge, 1999, 1.

⁹⁰ Im Anhang zu Mircea Eliades *Aspects du mythe* findet sich der Aufsatz "Myths and Fairy Tales," 199, 200.

⁹¹ Mircea Eliades *Aspects du mythe*. Appendix I, "Myths and Fairy Tales," 196–97.

civilizing process and [. . .] the parameters and individual tales are frozen or become standardized, only to be subverted in a process of duplication and revision."⁹²

Dies trifft zu auf die klassischen, aber nachträglich bereinigten Märchen der Brüder Grimm, in welchen auf der offensichtlichen Ebene keinerlei oder kaum Sexualität vorkommen – der Austausch eines Kusses stellt das Höchste der Gefühle dar. Die Ur- und Vorformen der Volksliteratur hingegen enthielten sehr wohl Lustvolles, wenn nicht gar Unzüchtiges. Lange vor Charles Perrault und den Brüdern Grimm schrieben die beiden Italiener Giovan Francesco Straparola (1480–1558) und Giambattista Basile (1575–1632) Märchen für Erwachsene, von denen dann Perrault und 100 Jahre nach ihm die Grimms fast ihr gesamtes Material "borgten." Auch Perraults Geschichten waren für Erwachsene bestimmt und die erste Veröffentlichung der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* 1812 enthielt Grausames, Inzest, Verstümmelungen oder vorehelichen Geschlechtsverkehr. In den folgenden Ausgaben allerdings wurden all diese Themen entschärft und kindgerecht aufbereitet. In der Romantik wurden Märchen für Kinder dann verstanden als moralische und didaktische Erzählungen, deren Struktur und narrative Konventionen von Magie, übernatürlichen Elementen und einem glücklichen Ende bestimmt waren. In einem Interview schildert Coover seine Entwicklung im Bezug zu konventionellen Erzählformen:

As I began writing I found certain commonly used forms extremely restrictive; they seemed like lies. It was fun to make up those lies and make money at it, and when I was young I thought that's what it was to be a writer. As I became more reflective about my own processes of thinking and writing, the whole question of form and structure became more problematic and I began experimenting—on my own and on the basis of things I had read, including fairy tales. I became more intrigued by these other forms and that writing of the novel tradition that has been perceived as out of step, such as *Tristan Shandy*.⁹³

Seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit also beschäftigt sich Robert Coover explizit mit Märchen, traditionellen Erzählformen und ihrem Einfluß, zieht dabei jedoch nicht die beschönigten Fassungen heran, sondern geht an die Urformen zurück und schöpft für seine fiktionale Umgestaltung aus dem kompletten Fundus europäischer und amerikanischer Märchen, Fabeln und Legenden, zum Beispiel in seiner Version von Dornröschen (*Briar Rose*, 1996), zu Beginn des 21. Jahrhunderts in *Stepmother* (2004) oder in "The Last One," seiner Neubearbeitung der Blaubart-Geschichte.⁹⁴ Aber am Anfang seiner Karriere stehen zwei Coover-Märchen in *Pricksongs & Descants* sowie "The Dead Queen" (1973). Letzteres erzählt die Schneewittchen-Geschichte vom betrunkenen Blickwinkel des Prinzen, mit einem frigidem Schneewittchen und sexbessenenen Zwergen, die ihm bei der Entjungferung in einer obszönen Szenerie zuvorkommen. Dieser Prinz ist überzeugt, die alte Königin "poisoned us all with pattern" (306).

In seinem immens einflußreichen Werk *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976) interpretiert Bruno Bettelheim berühmte Märchen der Weltliteratur aus strikt Freudscher Perspektive. Er sieht Märchen nicht nur als Illustration und Hilfsmittel im sozialen und sexuellen Reifungsprozess des kindlichen Lesers, sondern unterlegt den Märchen auch eine strafende

⁹² Jack Zipes, *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1994, 8.

⁹³ "Insider Robert Coover: Ancient Myths in Modern Fiction." *Issues Monthly*, 16.2 (April 1985): 16.

⁹⁴ *A Child Again*. San Francisco, CA: McSweeney's, 2005. 237–53.

Moral. Hänsel und Gretel zum Beispiel analysiert Bettelheim unter dem Blickwinkel der kindlichen Oralbegierde, der Ablehnung der Kinder ihrer symbolischen Mutter, die, in Freudscher Sicht gleichzeitig Lieferantin und Verweigerin von Nahrung ist. Dieser Sicht setzt Coover mit seiner Hänsel- und-Gretel-Geschichte eine Dekonstruktion des Originals und eine Erweiterung entgegen. "The Gingerbread House" in *P&D* schildert die Phase der oralen Fixierung – das Lebkuchenhaus wird in eindeutig erotischen Begriffen geschildert – und die Initiation in die Freuden der Sexualität, doch über das Grimmsche Original hinausgehend empfinden die Kinder gleichzeitig die Unausweichlichkeit und Gegenwart des Todes, symbolisiert durch die alte Hexe. Anders als in "The Door" sind diese Kinder noch nicht bereit, den Schritt ins Erwachsenenesein zu unternehmen und verharren zweifelnd und ängstlich vor der Tür. Das letzte der 42 Fragmente von "The Gingerbread House" endet mit den sich wollüstig am eßbaren Hexenhaus vergnügendenden Kindern und dem Blick auf die Eingangstür: "Oh, what a thing is that door! Shining like a ruby, like hard cherry candy, and pulsing softly, radiantly. Yes, marvelous! delicious! insuperable! but beyond: what is that sound of black rags flapping?" (75) – Eros und Thanatos.

Die umfassende Studie der britischen Autorin und Kulturkritikerin Marina Warner⁹⁵ befindet sich in ihrem historisierenden Blickwinkel im Widerspruch zu Bettelheims psychoanalytischem Ansatz und insbesondere zur herkömmlichen Meinung, Märchen seien zeitlose Volksprodukte, eine vorliterarische Form und daher tiefgründiger als schöngeistige Literatur. Warner zeigt auf, wie Märchen ihren Stoff immer sowohl aus literarischen als auch aus volkstümlichen Quellen bezogen und wie die jeweiligen Herausgeber (bereits vor Perrault und den Gebrüder Grimm) ihr Material mit jeder Neuauflage auf den jeweiligen Publikumsgeschmack zuschnitten.

Es sind jene volkstümlichen und vorliterarischen Anfänge, die Coover interessieren, denn in seinen Märchen es geht selten um eine Neu- oder Umformulierung des jeweiligen Märchens; sie dienen lediglich als Folie, auf der dann Coovers größeres Anliegen stattfindet: den Leser herauszufordern, nicht durch das Spiel mit den Lesererwartungen, sondern durch das Unterlaufen und Verwirren gerade dieser Erwartungen. Schriftsteller wie "provoke readers not by playing with their expectations but by disturbing their expectations. To a certain extent, they know that most of their readers have been "Disneyfied," that is, they have been subjected to the saccharine, sexist, and illusionary stereotypes of the Disney-culture industry."⁹⁶ Zwar benutzt Coover den äußeren Rahmen oder die Grundhandlung klassischer Märchen, doch sind seine Endprodukte eher den Kunstmärchen der deutschen Romantiker verwandt, zu deren Merkmalen gehörte: meist kein glückliches Ende; der Held stirbt oder wird wahnsinnig; die dunklen Mächte triumphieren; es soll keine Erheiterung oder Ablenkung des Lesers geleistet werden, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung angeregt werden über Themen wie Kunst, Philosophie, Erziehung und Ausbildung, oder die Liebe.

Womit Märchen den Leser, egal ob jung oder erwachsen, schon immer anziehen sind neben ihrer Grausamkeit und Gewalt und der unvorhersehbaren Aufhebung der normalen Regeln und Gesetze, ihre Magie und die geheimnisvollen Zauberkräfte. Was Märchen von Fabeln, Legenden, Sagen, Schwank oder von moralisierenden Geschichten unterscheidet, ist dass Glück satt Tugend belohnt

⁹⁵ Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995).

⁹⁶ Jack Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge, 1999, 24–25.

wird, ob nun verdient oder erworben, denn Märchen enden (ausser bei Charles Perrault,) nicht mit einer offensichtlichen Moral (wie Tugendhaftigkeit wird belohnt), sondern vielmehr mit einer Überraschung, mit fantastisch-wunderbaren Begebenheiten, einer Steigerung ins Übernatürliche, einem übernatürlichen Wissen und zauberischen Fähigkeiten der Akteure, dem Wunderbaren und Unwirklichen, die zur erlebten Realität im Gegensatz stehen. Magie, Zauber, geheimnisvolle Kräfte und Verwandlungen (körperlicher oder geistiger Art) machen dem Leser von Anfang an klar, dass es sich um Fiktion handelt, die Zeit überwindet, indem sie sie ignoriert: "es war einmal" ist weder lokal noch zeitlich festzulegen und das Ende der Märchen ist im Grunde der Beginn eines glücklichen Lebens. Seit Beginn dienten Märchen der Ablenkung vom Alltag, eine Unterhaltungsfunktion die sie mit Fabeln und Legenden teilen. Wie in Schöpfungsmythen gibt es in Märchen keine Ironie, was für Robert Coover einen Ansatzpunkt darstellt, denn er mißtraut simplifizierenden Leseweisen – egal ob es sich um Mythen, Geschichten oder Märchen handelt – will sie aufbrechen und dadurch weitergehen als nur Unterhaltung zu liefern, in einem "act of liberation which goes beyond entertainment." Befragt, ob eigene Kindheitserfahrungen oder Kindergeschichten einen beabsichtigten Niederschlag in seinem Schreiben finde, erwidert Coover:

At the heart of all I've written has been a fictional exploration, often confrontational, of the myths that environ us: religious, patriotic, local, familial, social, etc., and this has meant, yes, an intentional engagement as well with all the tales that shaped us as a child, including children's stories, rhymes, songs, movies, legends told as history, and so on, but not so much with the intention of exploring my own particular childhood as engaging with the culture as a whole. [. . .] Once inside a story, however, intentionality is harder to assign, what's intentional and what's driven by the metaphor, the author as mere servant of it, more of a mystery.⁹⁷

Die Eingangsgeschichte zu *P&D*, "The Door: A Prologue of Sorts" (13–19), stellt Muster und Werte in Frage, die normalerweise von Märchen transportiert werden: selbstlose Elternliebe, jungfäuliche Unschuld, Ritterlichkeit, ein Happy End. Statt dessen wird ein schwacher, feiger Vater vorgeführt, der sich erinnert an "the old formula: fill the belly full of stones (15), dessen Zuneigung zur Tochter inzestuöse Unterklänge hat (15), eine drastisch aufklärende Großmutter ("I have veils to lift and tales to tell," 17), die sowohl vom Terror als auch von den Freuden des Lebens und der Liebe zu erzählen weiß. Grannys Einsichten sind nicht von Nihilismus, als vielmehr von drastischer Realitätsnähe geprägt, denn sie ist Beauty aus *Die Schöne und das Tier*, deren Biest sich nie in eine Prinzen verwandelte: "I have watched my own beauty decline my love and still no Prince no Prince and yet you doubt that I understand? and I loved him my child loved the damned Beast after all" (17). Die dritte Stimme dieser Kurzgeschichte ist nicht das unschuldige Mädchen, das die Einführung in die Sexualität als Trauma empfindet, sondern die Stimme eines reifen, wißbegierigen Rotkäppchens, das die falschen Mythen von Unschuld und Unwissenheit längst durchschaut hat ("she had known all along") und es als Befreiung empfindet, sie hinter sich zu lassen:

She smiled faintly at the mockery of the basket she clutched. [. . .] Inside, she felt the immediate oppression of the scene behind her drop off her shoulders like a red cloak. All that remained was the sullen beat of the lumberman's axe, and she was able to still even that finally, by closing the door firmly behind her and putting the latch. (18–19)

“The Door” ist gleichzeitig eine Einstimmung auf Themen (das Erstellen von Fiktionen, Perspektivenwechsel auf allseits bekannte Geschichten und das Thema Sexualität) und Techniken (“it would be a big production, [. . .] an elaborate game, embellished with masks and poetry, a marshalling of legendary doves and herbs [. . .] though this was a comedy from which, once entered, you never returned, it nevertheless possessed its own astonishments and conjurings, its towers and closets, and even more pathways, more gardens, and more doors” (18–19) der nachfolgenden Kurzgeschichten und ein Multimärchen: “Jack and the Beanstalk,” “Die Schöne und das Tier” und “Rotkäppchen,” aber auch mit Anlehnungen an “Hänsel und Gretel” und Lewis Carrolls Humpty-Dumpty.

In *Hair O' the Chine: A Documentary Film Script* (1979 veröffentlicht, aber bereits in den 1950er Jahren geschrieben,) geht es ebenfalls um Lust- und Wirklichkeitsprinzip. Hier handelt es sich um einen der vielschichtigsten und kompliziertesten Texte Coovers, eine spöttische literarische Analyse, begleitet von Robin McDonalds Radierungen, kombiniert mit dem Vokabular aus Anthropologie, Psychologie, Geschichtsschreibung, Semantik und Soziologie und unter Verwendung der Darstellungsformen des Dramas, der Malerei, des Mythos, des Cartoons, des Märchens und der Kollage.⁹⁸ Aber von Bedeutung an dieser Stelle der Diskussion ist die sexuelle Komponente von *Hair O' the Chine*. Coover verarbeitet “The Three Little Pigs” (1853), eine Fabel die vom Erzähler in *The Public Burning* als “pure political drama” kategorisiert wird (349), in der die kleinen Schweinchen dem mörderischen Wolf wiederholt antworten: “No, no, not by the hair of my chinni-chin-chin!”

Im Original nicht aber bei Coover vorhanden sind ein Mann und eine hübsche, junge Magd: “The Man crouches over the prostrate outstretched body of the Maid in the field, his eyes to the skies. She lifts her arms and legs slowly to receive him” (23). In wiederholtem und für beide Partner genüßlichem Geschlechtsverkehr verkörpern sie das Urprinzip der Sexualität, schon daran erkennbar, dass beide mit Großbuchstaben aufgeführt werden und daher allgemeine, abstrakte Prinzipien verkörpern: “Together, by correlative action, as it were, both protagonists act out distinct illustrations of the three principal life aspects: vitality, intellect, and spirit; that is to say, raw physical combat, then a challenge of wits, and finally murder, which is always a rare spiritual treat” (13).

Coovers Umgang mit klassischen Märchen findet (bislang zumindest) seinen Höhepunkt in der Novelle *Stepmother* aus dem Jahre 2004. Dieser Text beweist, dass Coover nicht nur die 200 Grimmschen Märchen und die 10 Kinderlegenden im Anhang bestens kennt, sondern auch dass er auf die Erstausgabe von 1812 zurückgreift, in der Grausamkeiten, Inzest und voreheliche Schwangerschaften noch nicht beschönigt sind. *Stepmother*, ohne einen Personalartikel im Titel, was darauf hindeutet, dass es sich nicht um eine bestimmte Stiefmutter, sondern um den Typus Stiefmutter handelt, ist eine Fundgrube für Märchendetektive. Wer denkt beim Thema Stiefmütter und deren Töchter schon an die ägyptische Mathematikerin und Philosophin Hypatia von Alexandria (370–415)? Diese kluge Frau wurde aus politischem Neid der Hexerei und der Zauberkünste beschuldigt, von einem fanatischen Mob von Christen aus ihre Sänfte gezerrt, nackt ausgezogen und (in einer Version) mit Ziegelsteinen erschlagen, ihr Körper in Stücke gerissen und verbrannt, bzw. (in einer anderen

⁹⁷ E-Mail an die Studentin Samantha Sharf als Antwort auf ihre Fragen zu einem Coover-Projekt im Frühjahrssemester an der University of Pennsylvania, February 18, 2009.

⁹⁸ Dieser Themenbereich wird detailliert abgehandelt in Gordon, Lois. *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. 151–59.

Überlieferung) nackt durch die Straßen geschleift bis sie tot war. Der Stieftochter in Coovers Text droht ein sehr ähnliches Schicksal.

Auf den ersten Blick ist es die simple Geschichte einer Stiefmutter, die ihre zum Tode verurteilte Tochter zu retten versucht, mit all der Zauberkunst, die einer Hexe zur Verfügung steht. In der folgenden Erzählung mischt Coover unnachahmlich das Standardrepertoire von Märchencharakteren mit Handlungssträngen von mindestens 35 (meist wenig bekannten) Märchen.⁹⁹ Im Zauberwald ist der Gegenspieler der rebellischen Stiefmutter der Reaper, der den *status quo* verkörpert, dessen größte Angst "meaninglessness" ist (12) und "[who] does not disturb the way things are and is angered by those who do" (13). Stepmother weiß Bescheid über "the Reaper's enigmatic designs" (51). "I can see the Reaper's hand in this. He feeds on pattern and pattern has caught my daughter out. [. . .] And there are other plots afoot here. [. . .] My daughter might be only a minor player in the larger drama still unfolding" (50). Die dritte Hauptfigur ist Old Soldier, ein Vermittler zwischen Stepmother und Reaper, und als weiterer Akteur tritt auf Reaper's Woods, ganz wörtlich der Schauplatz, aber ebenso der Zauberwald Story:

It has no owner and it and its denizens were here long before he [the Reaper] came to it, but he has put his stamp on it with his meditative prowlings and has opened it to public view, and in the popular fancy, the forest is his by default. [. . .] Nor are frogs the only bewitched. Indeed, just who or what anything or anyone here is—animals, trees and flowers, people, insects, birds, even aromas and clouds of dust—is always open to question, so infested with enchanted beings is the forest. (8) [. . .] Justice here is fierce and final. Only a master wizard can reverse it, but rarely does so, for character is character and subject to its proper punishment; tampering with endings can disturb the forest's delicate balance. (11)

Auf den zweiten Blick erweist sich *Stepmother* als eine komplexe Abhandlung über das Erzählen an sich, das Geschichtschreiben, über Story, Idea und Ending. Gleich im ersten Absatz spricht Stiefmutter von ihrer Trauer um verlorene Töchter und bemerkt "and thus we keep the cycle going, rolling through this timeless time" auch wenn ihre "spells collapse for a fault in grammar" (2). In 14 nicht nummerierten Abschnitten geht es um die Kontrolle über Story und Idea, deren Urformen und Anwandlungen, und wer die Macht hat, diese Form zu bestimmen oder zu verändern, von den bekannten Formen großflächig auszubrechen und die dunklen, unzünftigen und/oder lüsternden Seiten aufzudecken. Die Magie geht hier weniger von der Stiefmutter-Hexe aus, denn ihre Tricks wirken immer öfter nicht mehr, sondern entstammt der wunderbar klaren und ebenso herrlich witzigen Sprache Coovers, die zwischen Erzsatire und Fantasie ein gelungenes Gleichgewicht herstellt und simultan die Märchenhierarchie von innen aufbricht.

Als Märchentypus repräsentiert die Stiefmutter Macht innerhalb der Familie, häufig darin zu erkennen, dass sie die Kontrolle über die Konsum- und andere Güter besitzt. Geschichten mit Stiefmüttern beginnen gewöhnlich mit einem schmerzlichen Verlust, dem Tod der echten Mutter.

⁹⁹ Ausgehend von der Aschenputtelgeschichte: Allerleirauh, Brüderchen und Schwesterchen, Bruder Lustig, Das blaue Licht, Das Mädchen ohne Hände, Das Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, Däumling/Daumesdick, Der alte Hildebrand, Der Eisenhans, Der König vom goldenen Berge, Der Räuberbräutigam, Der singende Knochen, Der Trommler, Der wunderliche Spielmann, Der Zaunkönig und der Bär, Des Teufels rußiger Bruder, Die Gänsemagd, Die Kristallkugel, Die sechs Schwäne, Die sieben Raben, Die wahre Braut, Die weiße und die schwarze Braut, Die zwölf Brüder, Drei Männlein im Walde, Fitschers Vogel, Frau Trude, Hans mein Igel, Sechse kommen durch die ganze Welt, Schneewittchen, Von dem Machandelboom.

Boshafte, schlechte Stiefmütter agieren meist aus Armut oder Neid (wie in Hänsel und Gretel oder Aschenputtel), während die richtig bösen Stiefmütter versuchen ihre Stieftöchter umzubringen (Schneewittchen). Ganz anders bei Coover, wo Stepmother eine sorgende, liebevolle Mutter darstellt, allerdings mit recht pragmatischen, unsentimentalen Zügen. Stepmother ist eine Kämpferin, nicht nur um ihre Töchter, sondern für die Macht der Fantasie, denn sie ist überzeugt, "Still, hopeless though it may be, you have to keep laboring against the way things are" (49) und sie sieht auch, wie es weitergehen soll: "I'm beginning to grasp something of the untold tale" (51). Stiefmütter können Hexen sein, aber Coovers Variante ist eine unermüdliche Retterin, der Töchter und der Story. Ihr Auf- und Eintreten gilt den Kräften, die zu machtvoll geworden sind, die eine Gefahr darstellen, weil sie das Visionäre unterdrücken wollen. Und so versucht Stepmother den Verlauf ihrer Geschichte und den der Story abzuändern, immer im Blick behaltend, dass es eine Ausfluchtsmöglichkeit, einen Ausweg, einen anderen als den vorbestimmten, schon immer festgelegten Weg gibt.

In der vielstimmigen *Stepmother* spricht nur die Stiefmutter in der ersten Person, doch die anderen Erzählstränge dringen in das Bewußtsein von Reaper, Old Soldier und des Waldes (und der Tochter) ein. The Reaper, "gently mannered son of the city" (12), Bewahrer der Tradition und Möchtegernschürzenjäger, beneidet Old Soldier: "Freedom: that's what Old Soldier celebrates, and what the Reaper in his earnestness sometimes longs for" (16). Aber noch mehr beneidet er Old Soldier um dessen Fähigkeit, gute Geschichten zu erzählen. Old Soldier ist sich dessen bewußt und hat eine klare Einschätzung über seinen bevorzugten Zuhörer, vorgebracht in der ihm eigenen Diktion: "Is the Reaper a saint? Could be, the moralistic old buzzard, surrounded by that hardass phantom gang of his, so intent, the lot of them, on bludgeoning the world with piety" (36). Frömmigkeit und Ehrfurcht gehören nicht zum Vokabular von Old Soldier, und er weiß, je unzüchtiger, zotiger und schlüpfriger seine Geschichten sind, desto besser gefallen sie Reaper. "He even takes notes. Probably facies himself a stroyteller but lacks invention of his own" (37). Was Reaper wirklich interessiert sind die "in-between bits, as you might say, the wet and hairy stuff of story" (40). Andere Waldbewohner oder hier die flüchtige Stieftochter beobachten ebenfalls den Reaper. In der Mitte von Abschnitt 13 wird das Märchen Von dem Machandelboom wild aufgemischt mit anderen Märchenversatzstücken, um die Geschichte dann zu modifizieren mit: "This at least is the Reaper's version of history, a favorite of his. Others see it in another light or emphasize different details, for it happened long ago and much has been forgotten or transformed by time's own subtle poetic gestures" (80).

Aber Reaper ist auch die Autoritätsfigur im Wald und über Story. Im zweiten Abschnitt wird Reaper beschrieben als "a tireless seeker, but what is he seeking? The revelation of some kind of primeval and holy truth, he would say, the telltale echo of ancestral reminiscences. The urythos" (14). Später kommt Coover zu diesem Thema zurück, als Reaper den als Spielmann verkleideten Teufel trifft und sich denkt: "The urythos is omnipresent, but it is not something fixed; one can shape it. And so, as one can, one must" (31). Dies tut er dann auch am Ende der Erzählung, wenn er Stepmothers Verzögerungstaktik durchschaut und auf ihr Flehen nach dem typischen Ausgang der Geschichte antwortet: "Not all legends are true" (89).

Die Gegenfigur zum ernsten, strikten Reaper ist Old Soldier, eine köstliche und in vieler Weise typische Coover-Figur, sprachlich überzeugend dargeboten, sowohl in seinem Good Ol' Boy-Idiom als auch in Anklängen an Beckett: "This really happened. Probably" (76). Er ist Geschichtenerzähler – "Always time for a good story" (19) – und Geschichtenbewahrer, allerdings ohne ein Urteil über sie abzugeben. Sein Motto ist: "All in how you tell it, he reminded the terrified captain before his quartering, giving him his cider jug to suck" (72). Old Soldier ist bodenständig, häufig betrunken, ein Spieler, hat in seinem "long happy life" (35) viele Rollen angenommen, einmal sogar als Papst, wobei ihm die Beichten Spaß machten, "but otherwise it was shitwork" und er entschied sich zu "keeping his distance from saints of either sex, all those self-righteous sparrow-asses with their otherworldly fevers" (35). Er ist in der weiten Welt herumgekommen, war in Himmel und Hölle,

has had the Grand Tour, above and below" [. . .] But worst of all in that other world where, as part of the deal, all such have ended: no more stories. Which is what the Old Soldier lives for, bugger the rest. Story's often saved his life, story *is* his life, and he sometimes gets the feeling that, though he has committed crimes far worse than those for which Stepmother's daughter will be hacked up and killed, he'll be spared the gibbet, thanks to his stories and his retelling of them. An end to all that? Unimaginable. (36)

Die gesamte Novelle ist durchwuchert von Anspielungen auf Märchen. Alleine im Eingangskapitel werden in einem Absatz Froschkönig, Schneewittchen, ein Goldsack, ein Wunderhorn und eine rachsüchtige Stiefschwester miteinander verknüpft. Im zweiten Kapitel hat Stepmother mit der geretteten Tochter Zuflucht gefunden in Reaper's Woods, wo sich ausser ihnen noch zahllose andere Flüchtlinge verstecken. In der folgenden Aufzählung zeigt sich Coovers Spiel mit Märchenelementen: "The woods harbor witches, murderers, robbers, dwarves and giants, savage beasts, elfin angels, fortune-seeking boys and terrified girls, poor woodcutters, adventuresome tailors, lost minstrels, prophesizing birds and bewitched frogs" (8). Aber da es sich um einen Zauberwald handelt, kann man nicht immer dem trauen was man sieht oder zu sehen vermeint. "Offended sparrows peck out eyes and hedgehogs strip and stab unloving ladies. It's true, there are also giftgiving toads and gnomes and ducks and even stars, and gold can be found in everything from feathers, fish, shoes, eggshells and apples, dishware, straw and lilies to maiden mouths and donkey rectums, whence (from both, like twinned troves) golden cascades sometimes fall, but few survive the tests imposed by previous owners to acquire these riches" (10–11).

Als Reaper versucht, die entflohene Stepmother zu finden, trifft er auf einen wandernden Sänger, "singing a sad song about a maiden whose arms have been chopped off at the elbows for refusing to marry her own father" (29). Das Mädchen ohne Hände der Brüder Grimm wird bei Coover noch mehr verstümmelt als im Original – "her mutilations (which also included the chopping off of her breasts)" – und ihre Geschichte wird verquickt mit dem Märchen Allerleirauh, in dem tatsächlich der Vater seine Tochter heiraten will. Aber Coover treibt seine Variante weiter zum Inzest, denn die junge Frau hat ein Kind, entweder von ihrem Vater oder ihrem Bruder: "there's a certain ambiguity" (30). Da dieses Lied dem Reaper nicht gefällt und er lieber ein neues, unbekanntes hören möchte, offeriert der Sänger 16 Möglichkeiten, betont aber "All my songs are old songs, sir, but they will seem like new to hear me sing them."

Do you like songs about golden children or enchanted brothers or maidens who weep pearls? Faithful servants turned to stone? Poor tailors who become kings? A betrayed lover who is so sad she turns herself into a flower, hoping to be trampled, or a thumbsized boy swallowed by a cow? It has a funny chorus line. I also have one I think you'd like about four fellows who divide up the moon and take the pieces with them to their graves, awakening the dead with so much light. It's kind of a party song. Or perhaps your preferences run more to robber bridegrooms and castles of murder and hanged men with talking crows on their heads? [. . .] The maidens in the well! Sleeping beauties! The miller's apprentice and the cat-woman! (33–34)

Doch Reaper ist selbst mit dieser Auswahl nicht zufrieden und verlangt schließlich ein Lied "about how a peasant made a fool out of the Devil" (34), wobei es sich um das Grimmsche Märchen Bruder Lustig handelt, das eine zentrale Rolle in den Geschichten von Old Soldier spielt, der direkt im Anschluß seine Variante der Begegnung von Bruder Lustig und Sankt Peter erzählt. In der Tat bieten die Abschnitte mit Old Soldier als Hauptfigur die weitgefächertsten Auflistungen, Anspielungen und Spiele mit meist unbekannteren Grimm-Märchen, alle gefiltert durch Old Soldiers kauzigen Humor: Brüderchen und Schwesterchen, Bruder Lustig, Das blaue Licht, Das Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen, Däumling/Daumesdick, Der alte Hildebrand, Der Eisenhans, Der singende Knochen, Der Trommler, Des Teufels rußiger Bruder, Frau Trude und Sechse kommen durch die ganze Welt.

Eine vierte Perspektive neben den Stimmen von Stepmother, Reaper und Old Soldier stellt der verzauberte Wald dar: "Reaper's Woods, which is said to reach to the very end of the earth where the sun eats wayward children and the moon and stars hang in the trees like lamps" (45). Der Wald und seine Bewohner repräsentieren Story, denn "character is character and subject to its proper punishment; tampering with endings can disturb the forest's delicate balance" (11). Im Wald des Reapers und der unzähligen Legenden steht ein Glasberg,

the very emblem and embodiment of purity. As such, it represents not merely escape but also transcendence, the desire for which is said to be the deepest of humankind's desires and the source of its strange magical systems. [. . .] [For] many, drawn by the seductive thrill of going where no man has gone before, the prospect of this conquest (some think of it as liberation) may be sufficient. But for those of a more soulful bent, there is also a need for illumination and self-understanding, which is not to say, an understanding of the universe itself wherein for a short time one resides. Thus it is that the transcendent merges with the erotic and the manly in the heroic effort to pit one's strength and will against the mountain, to assail the unassailable. (46)

In Reaper's Woods finden Bestrafungen und Hinrichtungen an einem besonderen Ort statt: "It is called locally the Place of Entertainment, and not irreverently, for this drawing together of the community is the true and ancient meaning of 'entertainment,' execution its classical and most hallowed form" (62). Hier der sprachlich schwer ins Deutsche zu übertragende Pun mit "execution," einem Wort das nur in veralteter Bedeutung auch "Ausführung oder Durchführung" heißen kann, ein Beispiel für Coovers elegante Wortspielereien in seinem Angriff auf verkrustete Muster und Vorgaben, seiner dreisten Plünderung des Grimmschen Märchenschatzes. Rezensent Rick Kleffel bemerkt dazu: "*Stepmother* showcases some of the finest humorous writing you're likely to find. Coover's sentences are clear, punchy and light as a feather. *Stepmother* is the kind of book that you'll want to read aloud.

[. . .] Coover's *Stepmother* is a wicked hoot that rides away on a broom from any expectations you might care to bring with you."¹⁰⁰

Stepmother ist nur 90 kurze Seiten lang, eigentlich nur 80, denn 10 Seiten zeigen die ungewöhnlichen Illustrationen von Michael Kupperman.¹⁰¹ Um so beeindruckender die Masse an verarbeitetem Märchenmaterial, der Sprachwitz, der die diversen Handlungsstränge verbindet, die Herausforderung an den Leser, dies mitzuverfolgen, das Stereotyp über Stiefmutter auf den Kopf gestellt zu sehen und gleichzeitig jede Menge Lesespaß zu haben. In einem eher locker-ironischen Gespräch befragt der ehemalige Coover-Student Gabe Hudson seinen Lehrer: "I want to know about this thing you have with fairy tales. Here comes *Stepmother*, right out of that old dark oral past. What's the lure?"

Kid lit. Fairy tales, religious stories, national and family legends, games and sports, TV cartoons and movies, now video and computer games—it's a metaphoric toy box we all share. Sometimes all this story stuff feels like the very essence of our mother tongue, embedded there before we've even learned it, so much a part of us that we forget it didn't come with the language, but that someone made it up and put it there. The best way to expose that and free ourselves up is to get inside it and play with it and make it do new things.¹⁰²

Parallel zur metafikionalen Achterbahnfahrt durch die Märchenwelt ist das Neue in *Stepmother* das Aufzeigen, dass Sex in den Urformen der klassischen Märchen durchaus vorhanden war, jedoch nicht der Lustanregung diene, sondern fast immer mit Gewalt verbunden war. "Some may find the representation of sexual violence in the novella disturbing, but, far from titillating, those scenes work as a call to wake up from the complacency with which violence is sexualized in our culture. This book is hilarious, devastating, tender, and brilliant."¹⁰³ Folgerichtig bei Coover ist der Höhepunkt der Novelle eine höchst brisante Verführungsszene, in der *Stepmother* versucht, den Reaper vom Vollzug des Todesurteils an ihrer Tochter abzulenken. Er aber erkennt ihr Ansinnen, spielt zum Schein mit, denn in seiner Welt ist klar: "Things will happen as they must" (88), und so hindert er Stiefmutter an der Anwesenheit, während sie glaubt, dem Gesetz des Waldes zufolge könne eine Hinrichtung nicht ohne Reaper stattfinden. "Not all legends are true," ist seine lakonische Antwort. *Stepmother* ist von ihrem Erzfeind übertölpelt worden, all ihre Magie nutzte nicht: "I am filled with such a frenzy of fury, fear, revulsion, despair, chagrin, I can hardly think" (88). Die Tochter wird in einem durchlöchernten Fass den Berg hinunter in den Fluss gerollt¹⁰⁴ und *Stepmother* kommt zu spät. Aus enttäuschter Rache verwandelt sie alle Zuschauer in Stein, weiß aber gleichzeitig, dass ihr Zauber nicht lange anhalten wird. Und so stammt der letzte, überraschende Satz eines Textes voller Gewalt, Vergewaltigungen, Quälereien, Verstümmelungen und Sex in jeder vorstellbaren Form von *Stepmother*: "I share this with the Reaper: happy endings" (90).

¹⁰⁰ Rick Kleffel. [Rev.] *Stepmother*. By Robert Coover. trashotron.com/agony/reviews/2004/coover-stepmother.htm, October 4, 2004.

¹⁰¹ Insgesamt sieht *Stepmother* wie ein traditionelles, teures Märchenbuch aus: kein Schutzumschlag, leinengebunden in dunklem Grün, auf der Vorderseite das farbige Bild einer warnenden Königin und eines in den Bildrand verschwindenden Mädchens, umrankt von Silberwald, innen große Schrift, gedruckt auf dickem Papier, bereichert von Kuppermans holzschnittartiger, dreifarbigiger und suggestiver Kunst.

¹⁰² Gabe Hudson. "Notes on Craft: Some Instructions for Readers and Writers of American Fiction. An Interview with Robert Coover." *McSweeney's*, June 22, 2004. [online]

¹⁰³ Cristina Bacchilega [Rev.] *Stepmother*. By Robert Coover. *Marvels & Tales*, 22.1 (2008): 198.

¹⁰⁴ Ein Beispiel für Coovers Kenntnis der Grimmschen Märchen: eingleiches Ende haben die Antagonistinnen in *Die weiße und die schwarze Braut* und in *Die zwölf Brüder*.

4.3 *The Origin of the Brunists*

Obwohl das Thema Sex, bzw. die Macht der Imagination und die unlösliche Verknüpfung mit religiösen Bedürfnissen und sexuellen Trieben in fast allen Texten Robert Coovers eine hervorgehobene Stellung einnimmt, seien hier drei Romane aufgeführt, in denen dargestellte Sexualität unterschiedliche Funktionen erfüllt.

Die tragisch endende Liebesgeschichte zwischen Tiger Miller und Marcella Bruno in *The Origin of the Brunists* ist ein rarer Fall der positiven Darstellung bei Coover, wie übrigens auch die erfüllte Beziehung zwischen Miller und der Krankenschwester Happy Bottom am Ende des Romans. Nach einem erregenden und erfüllten Geschlechtsverkehr liegt Miller frisch geduscht und entspannt auf dem Bett "face to fork" mit Happy Bottom und reflektiert:

Classical copulation, belly to belly, was of course the true magical experience: the illusion of having solved the Great Mystery, simply because parts seemed to fit. Antipodally, on the other hand, the parts no longer fit, and analogues had to be improvised. But, thus stripped of magic, it was closer to a pure mystical experience, for contemplation of the mystery was direct, enhanced by the strange fact that one could not imagine the thoughts of one's partner, since one could not, without repugnance, imagine the partner's perspective, being able to feel—literally—the other's hunger and excitement, the other's joy. (462–63)

Typischer ist die Beschreibung des Reverend Wesley Edwards of the First Presbyterian Church, dessen Sexualleben Coover wiederholt für parodistische Zwecke dient. Spät am Abend im ehelichen Schlafzimmer ist Edwards am Zweifeln über die Wirksamkeit seiner Sonntagspredigt und seine bereits in Bett liegende Frau bestätigt dies mit ihrer sanften Kritik. Während Edwards sich auszieht "in the room where she lay reading idly, he was even considering the marital sacrament this night as an appropriate climax to the joy of Christian renewal (both students of *The Golden Bough*, they often celebrate primitive festivals in such manner), but he has never been able to succeed—even as a lusting boy—so long as his mind was at work" (407). Angespielt auf und verulkt wird das monumentale Hauptwerk des Sozialanthropologen Sir James Frazer von 1890, eine 12-bändige, vergleichende Studie über Folklore, Magie, Mythologie und Religion, basierend auf der These, dass fast alle primitiven Religionen einen gemeinsamen Ursprung in Fruchtbarkeitsriten, regelmäßigen Opferungen und Wiedergeburt, bzw. Reinkarnation haben. Die Erstveröffentlichung löste einen Skandal unter den Lesern aus, denn der Text nutzte im Vergleich auch die Geschichte von Jesus als ein Relikt heidnischer Religionen. In der folgenden Auflage wurde die Analyse der Kreuzigung erst in den Anhang verschoben und in weiteren Auflagen ganz gestrichen.

Aber Coover treibt seine Anspielungen noch weiter und dieses Kapitel in der Nacht vor dem Ostermontag endet mit dem Matthäus-Evangelium, 28:6.

She runs her hands down inside his pajama pants. He is still irritated with her for having turned him on, as it were, but as she scratches and burrows, the channels of his mind click closed, one by one. Visions of Easter eggs behind slender trees, gay flower bonnets and starched skirts, the long green look down the No. 6 fairway towards the red flag that stabs its hole, fill the void as his mind retreats.

"Is he risen?" she asks in his ear then, astonishingly resurrecting this old premarital college-time joke of theirs.

Click! the last channel. "Indeed," he whispers, rolling on his back to receive her: "he is risen!"
(408)

4.4 *The Universal Baseball Association*

Sex kommt in Coovers Baseball-Roman in zwei Varianten vor: real, mit Henry und in der fiktiven Baseball-Welt in Henrys Kopf. Der alternde Henry Waugh stellt sich mehrfach vor, er wäre der junge Baseball-Star Damon Rutherford und lässt seine Sexpartnerin Hettie Irden auch in diesem Glauben. "They often used baseball idiom, she no doubt supposing he was one of those ball-park zealots who went crazy every season [. . .] and Henry never told her otherwise" (22). Am Ende des ersten Kapitels feiert Henry den Sieg seines Teams erst in einer Bar, dann mit Hettie in seiner Wohnung. Dort fragt sie ihn, wer er sei und Henry antwortet wie der Erzähler in der ersten Zeile von Melvilles *Moby Dick*, "Call me . . . Damon." Nicht nur verwenden Henry und Hettie Baseball-Terminologie für ihre Sexspiele, die Sexszene wird von Autor auch so geschildert als handle es sich um ein Baseball-Spiel.

"Damon," she whispered, unbuckling his pants, pulling his shirt out. And "Damon," she sighed, stroking his back, unzipping his fly, sending his pants earthward with a rattle of buckles and coins. And "Damon!" she greeted, grabbing—and that girl, with one swing, he knew then, could bang a pitch clean out of the park. "*Play ball!*" cried the umpire. And the catcher, stripped of mask and guard, revealed as the pitcher Damon Rutherford, whipped the uniform off the first lady ballplayer in Association history, and then, helping and hindering all at once, pushing and pulling, they ran the bases, pounded into first, slid into second heels high, somersaulted over third, shot home standing up, then into the box once more, swing away, and run them all again, and "Damon!" she cried, and "Damon!" (29)

Am späten Vormittag danach wiederholen Henry und Hettie ihre Bettgeschichte, obwohl Henry zuerst protestiert mit "No pitches left [. . .] arsenal all cleaned out" (33). "Her body made subtle liquid shifts under him, seeking total attachment. Baseball was a lot better game than she's ever guessed, she admitted. All those wild pitches. What'd he call that surprise one? Oh yeah, a sinker." Ihr Vorspiel zum Sexakt wird wiederum in Baseball-Sprache geschildert, um dann in eine Persiflage über Sigmund Freud und den Ödipuskomplex überzugehen. "Mom in a protected crouch, holding up her big padded womb, Dad delivering the pitch, winging it in there, time after time. Looked easy. But she forgot about the batter, not to mention all his brothers. Standing there in the box. Frustrating old Dad by poking his own stick out there in the way" (33–34). Es folgt eine ganze Seite Schilderung wie Hettie und Henry zum sexuellen Höhepunkts gelangen, in der Sprache und zahllosen Ausrufezeichen sich parallel steigend zur Erregung der Partner um dann zu enden mit: "Home, Henry, *home!* And here he comes, Hettie! He's past 'em! past 'em! past 'em! he's bolting for home, spurting past, sliding in—*POW!* Oh *pow*, Henry! *pow powpow pow POW!* [. . .] Oh, that's a game, Henry! *That's really a great old game!* (35)

Die zweite Variante von Sexualität in *UBA* taucht in gewalttätiger Form auf. In der ersten wird Fanny, die circa 50-jährige Altjungfer und Tochter des Association Chancellor Fennimore McCaffrey, vor 5000 Zuschauern im Baseball Stadium vergewaltigt und zwar von Lew Lydell, mit dem Spitznamen Long Lew versehen ob seiner Manneskraft, der eine Wette mit Jason Jaybird Wall abgeschlossen

hatte. Vater McCaffrey erpreßt den Täter und er muss die schwangere Fanny heiraten. Als sie später wieder schwanger ist, wird der ehemalige Sexheld impotent.

Der andere Fall taucht zuerst in Henrys Planungen auf, als er an seiner Arbeitsstelle statt Zahlenreihen auszufüllen, Hettie in Gedanken die Rolle des Pioneer-Team Managers übernehmen lässt: "Have to remember that interview with Barney Bancroft he had in bed this morning. What about Damon's consecratory romp in the sack afterwards? Sure, why not?. Somebody's virgin daughter. Maybe the Knicks' manager Sycamore Flynn had a daughter he could use" (43). In der Tat, Harriet Flynn wird nach einem glorreichen Spiel von Damon Rutherford entjungfert, aber Vater Flynn kommt nicht zum "shotgunning poor Damon for jumping his virgin daughter" (110), denn Damon stirbt im nächsten Baseball-Spiel. Gegen Ende der heftig alkoholisierten Beerdigungsfeier für Damon und nach Absingen all der traditionellen Songs, die Sandy Shaw für die Spieler geschrieben hat, bemerkt Henry (jetzt in der Rolle des Raglan Rooney) in einer Sprache die an Genesis erinnert: "Well, yes, it was a great wake, and they joked and shouted, he saw that it was good, but yet it wasn't enough. Something was missing" (115, meine Hervorhebung). Was fehlt ist Sex und um diesen Mangel wettzumachen kommt es zur grausamen Massenvergewaltigung von Harriet, verfasst in einer Stilmischung zwischen typischer Machosprache und hochtrabenden Fremdwörtern.

[T]here she was, nobody'd noticed her before, but now, there she stood, alone, at the bar. They wasted no time. They rolled the cot out from the backroom. [. . .] No time or words wasted. They'd had enough of the putrefaction phase, they'd passed through the dissolutions and decensions and coagulations: what they wanted now was union. And oh yes, they seeded her well, they stuffed her so full it was coming out her ears, it was a goddamn inundation . . ." (115)

Das Kapitel endet mit einem verzweifelten, desillusionierten Vater, dessen Tochter ohne ein Wort oder Nachricht die Stadt verlassen hat. "Sycamore Flynn, age 57, Hall of Fame, all-star Bridegroom shortstop Years XIX through XXX, Most Valuable Player in XXVIII, Knickerbocker Mannager since LIII and twice a boss of champions" (118) befindet sich in einem stockfinsternen Baseball Stadium, erlebt einen Panikanfall: "Oh man. You gotta get outa here. This is something awful" (122), sieht Figuren, Spieler, die nicht mehr leben, fühlt sich wie gelähmt, kann sich nicht einmal umdrehen, um zu sehen wer noch im Stadium ist. "And besides, he wasn't sure what he'd find at home plate on the way. "I quit,' he said. But then the lights came on" (123).

Die Beispiele aus *UBA* zeigen Coovers Meisterschaft, seine Sprache den Handlungssituationen adäquat anzupassen, eine Verfahrensweise die er so erklärt:

I think that when you're working in effect, close to the bone, you are not accepting anybody's world view. I think the first thing I had to do was to have very bad taste in that respect. My earlier stories were no doubt intended to shock—to make people who sit down to their little story—wake up! If what they read offended them and made them throw the book across the room, at least they were starting to come alive. In the late fifties early sixties awakening readers seemed an important thing to do. Close to the bone means close to what the body does, how the body lives in the world, and how the body defends itself against other bodies. This is a return to the animal side of human beings when the social side is looking awry and even insane. Animals are not decorous. They do what they will at the moment they wish to do it and this impulse drives its way into fictions that are struggling against social forms or at least struggling to bring light to these norms. I don't think that

will ever change. One of the fascinating things we discover in reading these ancient myths is this rapport we have, especially with the more subversive elements in all of the ancient narratives. Four or five thousand years ago artists were working pretty much as they are now. The self understanding they had was different—but the impulse to face questions of social structure remains with us today. Those stories are full of sex, violence, and comedy.

[. . .] The question of sex and violence in society is completely different. I mean, that is again part of our governing mythology. Part of the way in which we are taught to perceive the world is through the fairy tales of film and T.V., grade school stories, and Sunday school. Like all other mythologically founded attitudes, you can't argue them away—you've got to get them into the story itself and turn it—make people see a different ending.

[. . .] Story is what penetrates.¹⁰⁵

4.5 *Gerald's Party*

Im höchst komplexen Roman über *Gerald's Party* (1986) wird das Detektivromangenre auf den Kopf gestellt und gleichzeitig ist Sexualität eine der zentralen Paradoxien dieses Romans, denn Körperlichkeit gerät fortwährend in Konflikt mit Erzählung, die körperlichen Empfindungen und Bedürfnisse stehen im Gegensatz zu oder verhindern das von der Erzählung propagierte Ziel. Die gesamte Party über, zum Beispiel, möchte der verheiratet Ich-Erzähler Gerald seiner Anziehung und Lust auf die ebenfalls verheiratete Alison nachgehen, wird aber immer wieder an der Umsetzung gehindert. Als diese endlich möglich erscheint, kommen den bislang verhinderten Liebhabern andere dringliche körperliche Bedürfnisse "dazwischen." Und während Gerald's Körper sich nach Alison sehnt, dreht sich in seinem Kopf alles um die tote Ros. Einer der Partygäste bringt es auf den Punkt mit der Bemerkung: "All the style's gone out of your parties, Ger (That's not a very generous view of art," Iris remarked, peering over her spectacles), there's too much shit and blood," worauf Gerald antwortet, "Ritualized lives need ritualized forms of release. Parties were invented by priests, after all—just another power gimmick in the end" (168).

In einem Gespräch im Deutschlandfunk bespricht Coover seinen Ansatz zu diesem Thema:

Zunächst einmal gilt für mich Hesiods Vers, dass Eros das Zentrum unseres Handelns, wenn nicht des ganzen Universums ist. Einige meiner Figuren reden von der universellen Lüsternheit des Universums. Das ist also nicht obszön, das ist das Wesen der Welt! Es ist die Kraft, die das menschliche Handeln bewegt und deshalb auch Kunst und Literatur motiviert. Das heißt nicht, dass ich nur erotische Werke produzieren will, ich enttäusche wahrscheinlich diejenigen, die rein erotische Texte lesen wollen. Aber ich könnte nicht einmal den Wunsch haben zu schreiben, wenn nicht auf irgendeine Weise die Erotik zentral wäre; sonst wäre ich bloß ein akademischer Autor und würde alles nur von außen sehen. Aber der Gedanke, Kunst zu produzieren, ist ein erotischer Gedanke. Auf der anderen Seite ist die Erotik eine sehr nützliche, ja notwendige Metapher. Wenn ich davon rede, Mythen auf ihrem eigenen Terrain zu bekämpfen, dann heißt das, dass man Geschichten dort angehen muss, wo sie sind. Und wenn man sich ins Zentrum der Geschichten begibt, dann ist man schon mitten in der Erotik. Denn erotische Themen, Eros beherrschen doch schon lange die Tradition menschlicher Kunstproduktion jeglicher Art. Das ist schon fast notwendig, das ist fast so nötig wie Geschichten überhaupt oder kommt gleich danach.

¹⁰⁵ "Insider Robert Coover: Ancient Myths in Modern Fiction." *Issues Monthly*, 16.2 (April 1985): 16–17, 24–25. 17, 24.

Denn Geschichten gibt es auch schon für die Kleinen und die Alten und die, die dem erotischen Impuls widerstanden haben, aber sonst ist Eros die allgemeinste menschliche Erfahrung. Wenn man sich mitteilen und es manchmal in höchst komplizierter Form tun will, sollte man dafür eine möglichst allgemeine Erfahrungsebene wählen. Beckett wählt die Metaphern des Essens und der Ausscheidung, wenn man es so nimmt, dann spricht man zumindest alle an. Das erotische Leben gehört ebenfalls dazu. Es wird zu einer allgegenwärtigen Metapher, seine Schwächen wie seine Stärken. Eros kann einen stören, zu leicht werden, zu einladend, sich darauf einzulassen, und einen in ewige Wiederholungen treiben – das kann besonders unangenehm sein. Aber die Erotik funktioniert literarisch auf der politischen, der religiösen, der soziologischen, der anthropologischen Ebene, sie bietet eine ungeheure Variationsmöglichkeit, auch auf der philosophischen Ebene. (Manuskript 4–6)¹⁰⁶

Sexuelle Variationen gibt es bei dieser Party zuhauf, allerdings vorwiegend unerotischer oder pornographischer Natur – in der Tat liest sich der gesamte Roman wie ein ständig sich wiederholender *coitus interruptus*, sowohl in Bezug auf die vielen Handlungsstränge als auch auf das Sexualgeschehen zwischen den Partygästen. Und während der Gastgeber erfolglos Alison nachstellt, kommen ihm fortwährend längst vergangene erotische Abenteuer in den Sinn: Erinnerung und Sprache (seine eigene und die der zahllosen Gäste) behindern seine sexuelle Gegenwart. Gerald, gerade an der Schulter verwundet, reflektiert über lustvolles Erinnern, in einer Passage, die typisch ist für Coovers Verschmelzen von Sex und Sprache in *GP*: "I recalled the soft furry V of her pubes as they thrust against my fingers out there, the nubby caress of her tongue as it coiled between my teeth, her hands scrabbling over me like hungry little crabs—but it was not an erotic memory, no, it was more like a solemn meditation on memory itself: the warm slippery stuff of time, the dry but somehow radiant impression that remained" (229). Diese Stilhaltung ist durchgängig im Roman und liefert manchmal auch humoristische Einblicke in Denkstrukturen:

"Have you raped her?"

"No—!"

"Raped who?" wheezed Charley at my shoulder.

"Whom," Dolph corrected. (159)

Eine der besten Abhandlungen stammt von Marek Wilczynski, der "The Games of Memory and Language" in *GP* untersucht:

No matter how much eroticism differs from its representation, it bridges the abyss which separates characters in the novel by means of an illusion of unity . . . as on the plane of signifiers, eroticism generates correspondences and relationships: "If the union of two lovers comes about through love, it involves the idea of death, murder or suicide. This aura of death is what denotes passion." Even though Coover has made this important discovery already in his first "exemplary" stories, *Gerald's Party* brings about his most outstanding attempt to exploit its ramifications. (19).¹⁰⁷

Dies trifft in der Tat zu, denn intensiver als in anderen Texten arbeitet Coover in diesem Roman mit Situation und Diskursen, die respektive Rabelais und Bachtin in Erinnerung bringen, handelt es sich

¹⁰⁶ "Robert Coover." Der Autor im Gespräch mit Martin Hielscher über *Casablanca*, *Spätvorstellung* und frühere Romane. Deutschlandfunk, Büchermarkt, 12. März 1991.

¹⁰⁷ Wilczynski, Marek. "'Playing Monsters': The Games of Memory and Language in Robert Coover's *Gerald's Party*." *Modern Language Studies*, 18.4 (Fall 1988): 3–32.

doch um einen nichtendwollenden, zwanghaften Karneval, wobei allerdings Bachtins Vorgabe nicht durchgängig zutrifft, dass nämlich ein Fest(ival) veranstaltet wird, um vom Alltag abzuheben, abzulenken, zu erneuern, Hierarchien und Unterschiede aufzuheben, das Individuum aus seiner Isolation herauszuholen und ihm zu gestatten, körperlichen, irdischen und materiellen Bedürfnissen nachzukommen. Zwar sind wie im Bachtinschen Karneval die Unterschiede zwischen Zuschauer und Schauspieler aufgelöst, wird Gerald's Karneval von allen Partyteilnehmer gestaltet, ge- und erlebt, doch Coover geht den Schritt weiter wenn nicht nur die Grenze zwischen Zuschauer und Bühne aufgehoben wird, sondern während der Party von der Theatergruppe um den Dramatiker und Regisseur Zack Quagg in Gerald's Eßzimmer eine Bühne aufgebaut wird und Anatole erklärt: "his play was really a kind of metaphysical fairy tale, a poetic meditation on the death of beauty and on the beast of violence lurking in all love" (247–48).

Das Chaos beim postmodernen Karneval auf Gerald's Party mit der Verwendung von Masken und Verkleidungen (sprich Identitätswechsel), drastisch gelebter Körperlichkeit (bis hin zu Körperausscheidungen), der Vermischung von Einzelcharakteren – dieses Handlungsdurcheinander wiederholt sich auf der stilistischen Ebene, wenn schwer zuzuordnende Satzfragmente, abrupte Abschweifungen, Redefetzen und parenthetische Einschübe das allgemeine Chaos der Party und der Sprache spiegeln. In diesem 316 Seiten langen, von keinerlei Kapiteleinteilung unterbrochenem Palimpsest wird Intertextualität erweitert zu Multitextualität, denn die vermeintliche Rahmengeschichte, die Auflösung vom Mord an Ros, wird überfrachtet von bewußtseinsstromartigen Diskursen aller Partygäste und nicht zuletzt vom permanent laufenden Fernseher.

Letzterer spielt auch eine wichtige Rolle in der Schlußszene des Romans: die Party ist vorüber, die Gäste sind gegangen, schlafen betrunken im Ehebett, im Garten oder wurden von der Polizei abgeführt, die Wohnung ist zertrümmert, mindestens vier Leichen sind gefunden, und Gerald hat gerade seine Ehefrau zum Vorspiel ins Fernsehzimmer gebracht. "Snow played on the TV screen, making a scratchy noise like a needle caught on the outer lip of a record, but I didn't want to turn it off. It was company of sorts. 'I'll put a cassette on' I said" (310). Doch auf dem Bildschirm sieht Gerald statt des von ihm eingelegten erotischen Videos "The Hidden Treasure" seine Schwiegermutter, die dem vierjährigen Enkel Mark als Bettgeschichte ein Märchen erzählt. Gerald hat gerade zur Luststeigerung seiner nackten Frau eine Schürze umgebunden, als sie fragt: "'Yes—my goodness, Gerald, where *were* you?' I slid my hand up under her apron; yes, this was better. There was a faint stirring at last between my legs, which my mother-in-law appeared to be overseeing from the TV screen, her face marked by a kind of passionate sorrow mixed with amusement. 'Tell me a story about it, Gramma,' Mark was pleading sleepily, as she led him to bed. 'You missed just about everything!'" (312). In diesem Stil folgt auf den 14 letzten Seiten eine köstliche und gleichermaßen "hard-core" Pornographie über das Gastgeberhepaar, ständig unterbrochen vom Frage- und Antwortspiel von Mark und Großmutter, Teilen des Märchens, den abwechselnd ekstatischen Ausrufen oder prosaischen Kommentaren der Gattin und Gerald's Erinnerungen. Coover erklärt in den Zusammenhang von sich ergänzenden Diskursen: "I am not a poststructuralist or deconstructionist using fiction for my arguments, but rather an exploratory fiction maker sometimes surprised by my own discoveries and inventions, which in turn provoke a kind of running commentary. Henry in the baseball

book, Gerald in *Gerald's Party*, Richard Nixon in *The Public Burning*, Meyer in *Gloomy Gus*, all comment indirectly on the fictions they find themselves in.¹⁰⁸

Es ist schwierig, aus diesen 14 dichten Seiten ein knappes Beispiel zu zitieren, denn sie bilden einen ununterbrochenen Gedankenblock. In der folgenden Passage zeigt sich Coovers Meisterschaft eines mehrstimmigen Diskurses, mit der Betonung auf Ineinanderfließen von Sex und Sprache – Peedie ist der Stoffhase von Mark, (Nigel) Pardew der zum Mordfall gerufene Inspektor und "she" aus der Theaterwelt die ermordete Ros.

I gripped her buttocks now, one taut flexing cheek in each hand ("Did she look like you, Grandma?"), feeling the first distant tremors deep in the black hole of my bowels ("A bit . . .") and remembering one night at the theater when, the stage littered with fornicating couples meant to represent the Forms of Rhetoric (the sketch was called "A Meeting of Minds"), she'd leaned toward me and whispered: "I know they want us to feel time differently here, Gerald, more like an eternal present than the usual past, present, and future, but the only moment that ever works for me is at the end when the lights go down ("No, Peedie doesn't die," her mother was saying, "not yet . . .") and the curtains close. And I'm"—her feet kicked up over my back, crowding her own hands away, so she reached up to clutch my neck and hair—not sure I like it." "Great!" she moaned now, her head tipping back off the edge of the sofa, her back arching, her hips convulsing, and mine too were hammering away, completely (Don't worry . . .) out of control—it was a kind of pelvic hilarity, a muscular hiccup (had Pardew compared this to murder?), our pubes crashing together like remote underwater collisions, as ineluctable as punchlines.

"That's what fairy godmothers are for . . ." (314)

Der Roman endet nach dem sexuellen Höhepunkt des Gastgeberpaares mit Gerald alleine im Fernsehraum, wo er auf dem Bildschirm Prinz Mark durch den Zauberwald reiten sieht, Marks Stoffhase Peedie ist betrunken und schließlich wandern Gerald's Gedanken zurück zum Dreh- und Angelpunkt des gesamten Romans: das Mordopfer Ros, die für ihn Kunst und Leben verkörperte, erscheint nun vor ihm "and threw her arms around me. Oh what a hug! Oh! It felt great! [. . .] 'No, no, Ros! I heard someone shout. I couldn't see who it was. I couldn't even open my eyes. 'That's 'Grab up the *bells* and ring them,' goddamn it—! Oh my god! Get up! I told myself. (But I couldn't even move.) Turn it off. 'Gee, I'm sorry . . .' (But I *had* to!) 'Now c'mon, let's try that again! From the beginning!' No! *Now*—" (316) In anderen Worten, Gerald's Party und *Gerald's Party* enden mit einem Gruß an das große Vorbild Samuel Beckett: das Erschaffen fiktionaler Welten geht weiter, muss fortgesetzt werden.

Die drei aufgeführten Beispiele zeigen im Fall von *OB* Coovers parodierende Sprachverquickung von Religion und Sex, in *UBA* die von Sex und Sport, und schließlich in *GP* (neben der Parodie auf eine wichtige Metapher für Ordnung: den Detektiv,) eine ausgefeilte Analyse gesellschaftlicher und sprachlicher Mißstände mit der Cocktailparty als Mikrokosmos. "The novel's excitement and tension arise from the collision of different narrative codes: the patterns of detective story, slapstick comedy, masquerade, dream tale, and ritual sacrifice."¹⁰⁹

¹⁰⁸ Iftekharuddin, Farhat, 91–92.

¹⁰⁹ Ames, Christopher. "Coover's Comedy of Conflicting Fictional Codes." *Critique*, 31.2 (Winter 1990): 85–99, 85.

4.6 Die Schlußszenen in Coovers Romanen

Bereits erwähnt wurde die Mobszene am Ende von *A Political Fable*, in deren Verlauf die Katze geopfert und verspeist wird. Massenphänomene in der Öffentlichkeit, rituelle Massenszenen und/oder klimatische Orgien tauchen in fast allen Romanen Coovers auf, häufig mit apokalyptischen Untertönen. Zum Thema Apokalypse schreibt Hans Magnus Enzensberger, sie gehöre "zu unserem ideologischen Handgepäck."¹¹⁰

Sie tritt uns in allen möglichen Gestalten und Verkleidungen entgegen, als warnender Zeigefinger und als wissenschaftliche Prognose, als kollektive Fiktion und als sektiererischer Weckruf, als Produkt der Unterhaltungsindustrie, als Aberglauben, als Trivialmythos, als Verxierbild, als Kick, als Jux, als Projektion [. . .] die Katastrophe im Kopf. [. . .] Die Idee der Apokalypse hat das utopische Denken seit seinen Anfängen begleitet, sie folgt ihm wie ein Schatten, sie ist seine Kehrseite, sie lässt sich nicht von ihm ablösen: ohne Katastrophe kein Millennium, ohne Apokalypse kein Paradies. Die Vorstellung vom Weltuntergang ist nicht anderes als eine negative Utopie.

In der Einführung zu seiner Studie über amerikanische Apokalypsen nennt Douglas Robinson Coovers Rosenberg-Roman "the inverted parody of apocalyptic funk in Robert Coover's *The Public Burning*" (xvi) und erklärt dann:

Images of the end of the world abound in American literature, and with good reason: the very idea of America in history is apocalyptic, arising as it did out of the historicizing of apocalyptic hopes in the Protestant Reformation. [. . .] American apocalypses are commonplace, at least in the sense that they are so fundamental to American writing as to be virtually ubiquitous—but, at the same time, that they are by no means unproblematically so. American apocalypses—American works that adopt *some* interpretive stance toward the end of the world—at once undermine basic American values and definitely express those values; they essay both a rejection and a signal exploration of American ideologies of the self, of nature, of God and the supernatural, and of the community.¹¹¹

Als Beispiele für Cooversche Endkapitel hier die Schilderungen dieses Phänomens in *OB*, *UBA*, *The Public Burning* und *Pinocchio in Venice*, wobei der Schwerpunkt liegt auf der Verknüpfung eines aussergewöhnlichen Zustandes mit einem Gemeinschaftserlebnis, der Umkehrung der normalen Machtverhältnisse, dem Freisetzen unterdrückter Energien und am Ende der reinigenden Funktion, bzw. dem Wiederherstellen der ursprünglichen Strukturen. Coovers Schlußszenen enthalten all dies (und mehr), doch es geht ihm gleichermaßen um die Erzählweisen, die eine Gemeinde zusammenhalten und das Unterminieren derselben. Er erklärt seinen Ansatz in einem Gespräch über sein Seminar "Exemplary Ancient Fictions" an der Brown University im Frühjahrssemester 1985:

There is in the history of mythology the tradition of myth and ritual being used to initiate the young into what you might call the reality principle. That's what initiation rites are supposed to perform. [. . .] My focus, though, is on narrative itself, on the forms and myths that sustain our social rites. There are two major strands to pursue, that of the priestly, orderly forms imposed from the top down creation myths and elitist narratives given by the keepers of wisdom; and that of folk art, stories which are much more rebellious, vindictive and comic, emerging from the ground up, as

¹¹⁰ Hans Magnus Enzensberger, "Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang." *Kursbuch* 52 (Mai 1978): 1.

it were. There's a real sense of the narrator's desire to bring down some of the high-blown structures in which he finds himself. This is the voice that readers tend to associate with. When they're not afraid of it. [. . .] Part of my intention is to show how fictions that we often think of as innovative, experimental, or difficult, are really part of a mainstream tradition that goes back to the very roots of narrative art.¹¹²

4.6.1 *The Origin of the Brunists*

Im Brunisten-Roman gipfeln die Ereignisse in Kapitel 4.5, als in einer Samstagnacht im April die Brunistengemeinde voller Erwartung ist auf "the Coming of the Kingdom, the Kingdom of Light." Sie erwarten "'illumination,' 'mystic fusion, and, finally, 'transformation'" (6–7). Für die Gläubigen existieren "mathematische Beweise" und unerschütterliche Vorhersagen für das unvermeidliche Ereignis, welches die Lehrerin Mrs. Eleanor Norton umschreibt mit: "Although the transformation we envision is unrelated to the temporal and spatial dimensions of the dense earth, [. . .] nevertheless, it is wholly appropriate at these times to receive the call for certain symbolic actions, not as a part of divine dialogue, but as a means of providing a comprehensible metaphor for the rest of the world, so as better to prepare the way [. . .] and, for us, as a way to exercise our spiritual discipline" (11).¹¹³

In weißen Tuniken pilgern singend und betend Gläubige mit den Brunisten auf den Berg der Erlösung. Sie haben ein geheimes Losungswort und Handzeichen, denn sie wissen, dass sie Feinde haben, allen voran "the evil brought upon them by the hateful infiltrator from the Powers of Darkness, Mr. Justin Miller" (8). Sie sind vorsichtig, können die Presse und die Photographen abschütteln, aber werden dann von 15–20 Autos mit aufgeblendeten Scheinwerfern überrascht. In wilder Flucht rennen sie zu ihren Fahrzeugen, es kommt zum Chaos und in diesem nächtlichen Durcheinander überfährt Neu-Brunist Abner Baxter mit seinem Auto die junge Marcella Bruno. Er wird von den Zeugen als Monster und Mörder beschimpft, aber die Brunisten-Prophetin Witwe Clara Collins vergibt ihm öffentlich und fordert alle Umstehenden zum Gebet auf. "And he reached out across and accepted Clara's hand, and as he did so, a great warmth surged through him—for all things are cleansed with blood, he thought, and apart from shedding of blood there is no remission—and then, unleashed, the tears flowed" (469).

Am darauffolgenden Sonntag verfolgt Justin Miller Reportagen der dramatischen Samstagereignisse vom Bett aus auf dem Fernsehbildschirm, abwechselnd mit erregenden Eskapaden mit Happy Bottom. Er hat das ganze Drama verpasst, aber jetzt wird ihm klar, dass er als Reporter vor Ort sein muss, denn in einer Prozession ziehen 300–400 Brunisten und Anhänger durch die Stadt, hoch zum Erlösungsberg, mit der toten Marcella auf einer aus einem Gartenstuhl gefertigten Bahre: sie haben Marcellas Unfalltod zu einem "sacrifice" erklärt. Die Polizei ist bereit, Massen von neugierigen Zuschauern, Fernsehteams und Reporter sind eingetroffen, Hubschrauber überwachen die Vorgänge, Barrikaden wurden aufgestellt, sogar ein Eintrittskartenhäuschen errichtet, denn Wally Fisher hat das Areal gemietet für einen Minikarneval (Eintrittspreis \$1.00), ein Zelt für Bingospiel,

¹¹¹ Douglas Robinson, *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985, xi-xii.

¹¹² "Insider Robert Coover: Ancient Myths in Modern Fiction." *Issues Monthly*, 16.2 (April 1985): 16.

¹¹³ Wenn die Seitenzahlen sich hier auf den Anfang des Romans beziehen, liegt dies daran, dass der Prolog, "The Sacrifice," im Rückblick auf die Ereignisse aus der Perspektive des Hiram Clegg Schilderungen liefert, die später im Text nicht mehr auftauchen, aber zum Verständnis der Vorgänge wichtig sind.

Popcorn und Erfrischungen ist aufgebaut, es donnert und auf dem Berg beten die Brunisten immer lauter. Miller beobachtet die Menschenmassen, die den Brunisten nicht wohlgesonnen sind: "[T]hey yearned to storm that hill, Miller could feel it, they ached to obliterate that white fungus, they were hate hungry and here was something to hit out at. They waited for: the outrage" (488). Als ein heftiger Regenschauer einsetzt, kommt es zu einer Panik:

The Brunists were in a frenzy. Their white tunics clung to their bodies, wimpling white, otherwise showing a pale flesh color, except where underclothing protected. Hair streamed over faces, hands reached upward as though clawing, naked bodies milled with tunicked ones. Lights went out, came on again, tremendous clap of thunder, everybody started, gasped en masse, cried out, laughed excitedly. Some cried. [. . .] Some people on the outer, wettest, fringe, frightened by the storm and lashed by the frantic press of the mass, lost their heads and ran hysterically up the hill to join the Brunists. Near the entrance to the bingo tent a woman went down, a froth on her mouth, and others, losing balance, trampled and fell over her. Women prayed and shrieked, and there were cries, some mocking, some terrifyingly real, that the end was coming. [. . .] But, more and more, the crowds were turning to face the Brunists. And it was a sight to see. Naked or near-naked, they leaped and groveled and embraced and rolled around in the mud. [. . .] Men tore branches off the little tree until it was stripped nearly bare, and whipped themselves and each other. (489–90)

Doch bevor es zum absoluten Chaos kommt entdecken die Brunisten ihren Erzfeind Miller: "Suddenly he heard a shrill mad shriek that carried over all the roar up there: '*That's him! He murdered her!*' Eleanor Norton gibt das Kommando, "Killer! Killer! Killer!" (492)

It was a signal for them. All the aimless fury of the moment before suddenly discovered its object. He turned to run. They cut him off, swarmed down upon him. He dodged, spun, rolled, straight-armed, warded off blindly flung blows, but there were millions of them [. . .] got a foot in his gut that doubled him over. He struggled to his feet, but they piled onto him. He swung at them, kicked, butted, but nothing showed them. They covered him and their heaped flesh choked him. A fat man, that Clegg guy, an erection distorting the front of his wet tunic, leaped, came down like a mountain on Miller's head. [. . .] Chorus of screams of horror—something cold struck his face—and as by the hundreds they jumped him, he saw what it was he had knocked over and he lost heart. They dragged him away from her, kicking and punching and whipping him with branches. Distantly, he felt their blows, felt them leap and dance on him, knew he was vomiting, knew he was bleeding, but as though someone were explaining this to him. They are killing you, he said [. . .] Amazingly, just at that moment, he saw, or thought he saw, a woman giving birth: her enormous thighs were spread, drawn up in agony, and, staring up them, he saw blood burst out. (492–93)

Justin Miller hat im Kampf mit den Brunisten die Bahre der toten Marcella Bruno umgestoßen und sie landet zum Horror der Sekte im nassen Schlamm, was sie erneut anfeuert, Miller umzubringen. Die gebärende Mutter ist Sarah Baxter, die Frau des Predigers Abner. In bizarrer Weise verknüpft Coover in einem Roman, der mit einem Zechenunglück beginnt, im vorletzten Kapitel seiner Farce über eine Sektengründung Tod und Geburt, religiöse Hysterie und eine Orgie mit karnevalistischen Untertönen.

4.6.2 *The Public Burning*

Orgiastische und karnevalistische Obertöne ohne Ende liefern (neben der Zirkusmetapher) einen Rahmen für *The Public Burning*. Bereits auf der ersten Seite spricht der Erzähler über den Zweck

einer öffentlichen Aufführung der Verbrennung der angeblichen Spione: "There are reasons for this: theatrical, political, whimsical." Es geht um die "dark mysterious power" des Phantoms und die Möglichkeit, an einem Altar "to cleanse their souls of the Phantom's taint" [. . .] Something archetypal, tragic, exemplary" (11).

Im langen Roman über Julius und Ethel Rosenberg ist es schwer, ein definitives Schlußkapitel zu bestimmen, ist doch der gesamte Part Four, Friday Night, mit seinen sieben Unterkapiteln eine sich in Massenhysterie steigende Hinführung auf "this big night" auf dem Times Square, wo sich unzählige Menschen ansammeln. Die Bühne ist vorbereitet und nacheinander treten bekannte Sänger und Chöre auf, berühmte Persönlichkeiten (reale und fiktive, lebend oder tot, wie Vince Astor, Jack Rockefeller, William Faulkner, Winston Churchill, Albert Einstein, Fred Astaire und Ginger Rogers) geben eine Darbietung, Uncle Sam zeigt sich als Zauberünstler. Laurel und Hardy amüsieren das Publikum, Betty Crocker überwacht die Ereignisse und dann sitzen der Reihe nach Oliver Hardy, Buster Keaton und schließlich Harpo Marx probeweise auf den elektrischen Stuhl. Nach einer Vorstellung von Jack Benny, dem allseits beliebten Komödianten, fasst der Erzähler die Lage zusammen:

Out front, a hundred million mouths open wide, a hundred million sets of teethe spring apart like dental exhibits, a hundred million bellies quake, and a hundred million throats constrict and spasm, gasp and wheeze, as America laughs. At much the same things everybody laughs at everywhere: sex, death, danger, the enemy, the inevitable, all the things that hurt about growing up, something that Americans especially, suddenly, caught with the whole world in their hands, are loath to do. What makes them laugh hardest, though, are jokes about sexual inadequacy—a failure of power—and the cruder the better, for crudity recalls their childhood for them: the Golden Age. (551–52)

Uncle Sam und "the Disney Rat Pack" erscheinen, gefolgt von 96 namentlich aufgeführten Senatoren, inklusive ihrer Ehefrauen und Kinder, das Publikum hört Jean-Paul Sartre protestieren. Doch dann kommt ein konfuser Richard Nixon rückwärts auf die Bühne und auf seinem entblößten Hinterteil sehen alle Ethel Rosenbergs Lippenstiftbotschaft: "I AM A SCAMP." Der Stratege Nixon wendet seine beschämende Nacktheit um in den "Pants down"-Aufruf, die angefeuerten Massen sind begeistert, folgen seinem Beispiel und fordern dann Uncle Sam auf, Gleiches zu tun. Unter dem lauter werdenden Geschrei der Zuschauer und ohne Fluchtmöglichkeit sieht sich Uncle Sam gezwungen, seinen Hosenlatz zu öffnen und seine Hose herunterzulassen.

In diesem Augenblick gehen auf dem Times Square alle Lichter aus und danach beginnt das letzte Kapitel, "Freedom's Holy Light: The Burning of Julius and Ethel Rosenberg" mit: "There is panic and some scream: 'U N C L E S A M I S D E A D !' 'DEAD' comes the echoing scream, and terror rips through the hooded Square like black wildfire, a seething conflagration of anti-light, enucleating the body politic: 'L E M M E O U T A H E R E !'" (595). Die folgenden fast 40 Seiten wirken wie ein absurder, wildgewordener Zirkus, eine Metapher die selbstverständlich von Coover intendiert ist. Er begann mit der Arbeit an diesem Roman bereits Mitte der 1960er Jahre und erklärt zur Entstehung:

I was working with some theater ideas at the time and it occurred to me that we ought to restage the execution, some theater in Times Square maybe. I elaborated the idea a little—and then came that pregnant kernel: what if I wrote a *story* about doing this? That is, what if I wrote a kind of

documentary history of the event, only instead of holding the executions at Sing Sing prison, transpose them to Times Square as a kind of circus event and bring the nation there to see it? (89)¹¹⁴

In der Tat, die gesamte, mittlerweile unkontrollierbare Nation ist im stockfinsternen Zentrum Manhattans versammelt, keiner kann entkommen, Wahnsinn nimmt überhand "in this unnatural darkness, this nighttime of the people" (595). Der Begriff "nighttime of the people" taucht auf den folgenden Seiten 13 Mal auf und unterstreicht, dass die Vorgänge nicht in der realen Zeit stattfinden, sondern in der "dream time." Befragt ob er diesen Begriff von Émile Durkheim übernommen hat, antwortet Coover:

No, it's a primitive expression, but I first read it in the works of a French writer named Roger Caillois. 'Dream time' is a ritual return to the mythic roots of a group of people. A tribe might set aside a time every year to do this, most often during initiation rites—to take the young who are coming into the tribe as adults and deliver them into an experience in which they relive the experiences of the civilizing heroes. If you go back to dream time, of course, you must first pretend that the tribe has not yet been civilized, that the rules you live by have not yet come into existence. So everything gets turned upside down, all the rules are upended, and then, through the mythic experience of the civilizing hero, you re-create the society and discover your place in it. It usually involves dope, mock battles, sexual initiation, scarring, and so on, and is a very awesome and exciting experience, with the whole tribe involved. This idea of the ritual bath of prehistoric or preconscious experience was very attractive to me as I began developing the Rosenberg book, not merely for its contributions to the final section, but also because I realized that this was one of the great disruptive functions of art: to take the tribe back into dream time, pulling them in, letting them relive their preconscious life as formed for them by their tribe. So, though its function is more obvious at the end of the book, it is operative throughout.¹¹⁵

Alle von Coover im Zitat genannten Vorgänge während dieser Traumphase finden sich im Endkapitel von *PB* in Überfülle und "in the nighttime of the people, there is a great wailing and gnashing of teeth, just like in the old days, a million-mouthed moan more horrible than the roar of Behemoth!" (595). Der verzweifelte, verängstigte Mob beginnt zu bereuen, zu beten, nach Hilfe zu schreien. "But the light does not return, and in the ever deepening nighttime of the people, the shapes of their fears are drawn from ever deepening wells, roiling visions of immanent imbalance of terror commingling now with shades of half-frogotten nightmares from all their childhoods" (597). Das kollektive Unbewußtsein wird an die Oberfläche geschwemmt, die Panik nimmt zu, "for the people in their nighttime have passed through their conventional terrors and discovered that which they fear most: each other!" (600). Die Menschen blicken zurück in die Vergangenheit, haben Visionen positiver und weitaus häufiger negativer Art, kreischen und brüllen schweißüberzogen und hilflos, sehen das Phantom und den Teufel, und schließlich kommt es zur Massengorgie unter dem dunklen Himmel. [Da Coovers Text in

¹¹⁴ Christopher Bigsby, "Interview with Robert Coover," London, September 1979. [This interview was transcribed and largely edited by Robert Coover.] *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews with Novelists*. Edited by Heide Ziegler and Christopher Bigsby. London: Junction Books, 1982. 79–92.

¹¹⁵ Larry McCaffery, "An Interview with Robert Coover." (15. Nov. 1979) Larry McCaffery, *Anything Can Happen*, Urbana: University of Illinois Press, 1983 [zuerst in *Genre*, 14.1 (Spring 1981): 54–63], 74.

dieser Passage so dicht ist und es fast unmöglich scheint, seinen Stil mit einem knappen Zitat wiederzugeben, sei hier eine längere Passage erlaubt.]¹¹⁶

And inevitably, in all this hysterical jangling around, flesh is finding flesh, mouths mouths, heat heat, and the juices, as Satchel Paige would say, is flowin'. The people are no less beset with confusion and panic, horrendous anguish and pain, like to the throes of travail, but they are also suddenly hot as firecrackers—or maybe not si suddenly, maybe it's just the culmination of that strange randy unease they've been feeling all day, ever since waking this morning in their several states of suspended excitation. Now, plunged into a nighttime far deeper than that from which this morning they awoke (or thought they did), the people seek—with distraught hearts and agitated loins—a final connection, a kind of ultimate gathering, a tribal implosion, that will either release them from this infinite darkness and doleful sorrow or obliterate them once and for all and end their misery. [. . .] It is astounding to consider how many orifices, large and small, and how many complementary protuberances, soft and rigid, the human body possesses, all the more so when that number is raised to the *n*th power by jamming thousands of such bodies several layers deep into a confined space and letting everything hang out! Nor in such a wet and wretched nighttime of the people—deprived virtually of every sense but one, frantically giving and receiving with all their gaps and appurtenances, and their minds frozen with delirium, booze, terror, and the seizure of imminent orgasm—limited to other people: no, it's an all-out strategic exchange, and any animal, vegetable, artifact, or other surface irregularity will do! (602)

Doch bevor die Verzweiflung, das unaufhaltsame Chaos und die sexuelle Anarchie ihren Höhepunkt erreichen, taucht wie durch ein Wunder der mythische zivilisationsstiftende, bzw. -wiederbringende Held auf, der Macht und Ritual personifizierende Uncle Sam, der aus seinen Handflächen mit einer gewaltigen Atomexplosion das Licht zurückbringt, "sucking all the fears and phantasms of the people's nighttime up with it—and a lot of the people as well" (605). Am Ende von *PB* beschreibt Coovers Text den Gesamtzyklus von Untergang und Wiedergeburt, gespiegelt am ursprünglichsten der menschlichen Triebe, der Sexualität.¹¹⁷

4.6.3 *Pinocchio in Venice*

Eine sonderliche Wiedergeburt und Sexualität spielen ebenfalls eine Rolle in der fulminanten letzten Szene von *Pinocchio in Venice*, jedoch handelt es sich hier um einen eher kuriosen, hölzernen (Liebes)Tod. Der offensichtliche Schauplatz des Romans ist die Urszenerie des Karnevals und Coover nutzt und entwickelt die wörtliche Bedeutung von *carnevale* = flesh farewell, wenn er Pinocchio wieder zu Holz werden lässt. Gleich zu Beginn des Romans tauchen Masken auf und Pinocchio selber macht zahlreiche körperliche Metamorphosen durch. Im Gespräch mit Martin Pesch sagt der Autor zum

¹¹⁶ Zu einer ausführlichen Diskussion von Mythos und insbesondere zur Funktion von Massenszenen, siehe Kapitel 3 in meiner Magisterarbeit: Elisabeth Viereck, "Mightier than the Sword: Perspectives on Robert Coover's *The Public Burning*." Austin, University of Texas, MA-thesis, 1980.

¹¹⁷ Es kommt am Ende dieses Unterkapitels noch zu einem anderen, wengleich nicht sexuellem kollektiven Höhepunkt, als nämlich Ethel Rosenberg beim ersten Stromstoss nicht stirbt und daraufhin Massen von Menschen auf die Bühne stürmen, um in einer tumultartigen Szene gemeinsam den Todeshebel zu bedienen. Dieser letzte Absatz ist ein Paradebeispiel für Coovers Sprachvermögen, wenn er diese grausige Begebenheit mit Witz zu kombinieren vermag. – Nach Ethel Rosenbergs Tod und somit dem Ende der öffentlichen Verbrennung, folgt ein vielzitiertes Epilog, "Beauty and the Beast," in dem Nixon in seine zukünftige Präsidentschaft initiiert wird: er wird von Uncle Sam brutal vergewaltigt.

Thema Karneval: "Mich interessieren solche Zeiten, die ausserhalb der 'normalen' Zeit liegen. In ihnen ist eine Umkehrung der in der 'normalen' Zeit üblichen Ordnung möglich."¹¹⁸

Doch im Schlußkapitel ist der Fasching vorüber: der letzte Teil des Romans spielt am Aschermittwoch, an dem der emeritierte, sehr schwache Kunstprofessor Pinocchio keinerlei Illusionen mehr hat, nur noch einen letzten Wunsch und sagt verzweifelt zu seinen treuen Freunden:

Can't you see?! My part is over! I've got no feet, no ears, no teeth, my fingers are dropping off and everything else is warped and cracked and falling apart—I can't move without fracturing and splintering, my cords and ligaments have rotted out, and my insides are nothing but wet sawdust! There's nothing alive and well in there except the things feeding on me! [. . .]I'm not one of you! Flesh has made a pestilential freak out of me! Even I don't know who or what I am any more! There's only one thing left for me now. But I-I can't do it without you! [. . .] I want, how can I say it . . . ? I want you to help me make . . . a good exit. (312–13)

Seine Freunde, die Commedia dell'arte-Marionetten, alle Profis wenn es um einen guten Abgang, eine gute Schlußszene geht, verstehen nur zu gut was Pinocchio damit meint und schleppen den halbtoten alten Freund zur Kirche Santa Maria dei Miracoli, wo sie ihn vom Eingang bis zu den 14 Stufen zum Altar hochtragen und ihn dann verlassen, "with hugs and kisses and tearful break-a-leg jokes" (328).¹¹⁹ In dieser Kirche gibt es ein Bild, das Aufmerksamkeit erregt, "a Quattocento Madonna and Child," was Coover zu einem parodistischen Seitenhieb veranlasst: "the crimsoned painting itself seems to glow from within as though the Virgin, robed in midnight blue and holding the haloed child like a ventriloquist's dummy" (317).¹²⁰ Das Jesuskind als Bauchrednerpuppe spricht in wörtlichen Zitaten aus Carlo Collodis Original, von Coover fortgesetzt mit: "Then, though the little figure continues its singsong recitation of the famous 'Puppet's Lament,' the text in this century of tragedies, operas, and countless requiems throughout the world, the Madonna's cheeks puff out, her lips pucker up, and between them a shiny pink bubble emerges, slowly filling with air until it is as big as the talking infant's mouth, its head, its halo" (318). In typischer Coover-Burleske explodiert die Kaugummiblaste natürlich, was die Marionetten so erschreckt, dass eine von ihnen den Stuhl Pinocchios fallen lässt und dann bemerkt: "You can only carry friendship so far!" (318). Der wilde Klamauk mit der Bauchrednerpuppe Jesus und der kaugummikauenden Maria, sowie das Wortspiel der Marionette sind lediglich zwei Beispiele aus dem nur 13 Seiten langen, furiosen Finale, in dem Coover sämtliche Register seiner Autorenkunst zieht und wortgewaltig linguistische Spitzfindigkeiten, wilde Komik und Karikatur, burlesken Spaß und absurden Unsinn in einem Sprachfeuerwerk aus überbordender Fantasie vereinigt.¹²¹

Mamma ist das magnum *opus*, das autobiographische Lebenswerk des Professors, seine Ehrerbietung an die Blaue Fee wie auch der Titels des Schlußkapitels. Sie taucht hier in all ihren Verkörperungen auf: die verlorene Mutter, Bambina, Gespielin, Liebhaberin, Hollywood-Starlet, vollbusige Bluebell, Blaue Fee, Collegestudentinnen, Interviewerin, Doktorin, Kuratorin eines

¹¹⁸ "Menschwerdung rückwärts. Ein Gespräch mit dem amerikanischen Schriftsteller Robert Coover über Pinocchio und nichtordentliches Schreiben." Interview: Martin Pesch. *taz*, Jg. 16, Nr. 4336 (11. Juni 1994): 19.

¹¹⁹ Keine Erfindung von Coover, sondern eine kleine Kirche in Venedig, Chiesa dei Miracoli, erbaut von Pietro Lombardo, in den Jahren 1481–89. Sie wurde über einem Tabernakel errichtet, das ein wundertätiges Abbild der Madonna enthält.

¹²⁰ Ein schwer zu verifizierendes Altarbild, aber wieder hat Coover seine Hausaufgaben gemacht. Das tatsächliche Bild hinter dem Altar zeigt ein Jesuskind, das wie eine Comicfigur aussieht.

¹²¹ Mehr zu diesem Schlußkapitel unter Punkt 8.2.

Museums, Reisebegleiterin zum Nobelpreisempfang und blauhaarige Ziege. Am Ende des Romans sind sie vereint und es wird Pinenut klar, dass sie beide vom menschlichen Leben ausgeschlossene Monster sind, weil er nur ein Mensch auf Zeit war und wieder zu Holz wird und weil sie als vielgestaltige Figur Leben und Tod gleichermaßen verkörpert, in einer durchgängigen Allegorie des Lebens als einer Reise vom Mutterschoß bis zum Grab. Wie Annette Brockhoff korrekt anmerkt: "Im alten Karneval ist der Tod schwanger und der gebärende Mutterschoß Grab."¹²²

In *Pinocchio in Venice* dreht es sich im letzten Kapitel um eine Metamorphose, allerdings handelt es sich hier um eine Menschwerdung rückwärts, denn Coover erzählt das Gegenteil des Originals, sein Protagonist wird nicht aus Holz zu Fleisch, sondern geht den umgekehrten Weg, fällt vom Fleisch, wird zu dem Material, aus dem Bücher gemacht werden, unbeschriebene Seiten, auf denen Literatur weitergeschrieben werden kann.

4.6.4 *The Universal Baseball Association*

In Coovers Baseball-Roman verhält sich die Sache überraschend anders als in den meisten seiner Romane: kein Karneval, keine Orgie, kein Sex, kein Chaos oder tumultartige Massenszenen. Das in vieler Hinsicht rätselhafteste, letzte Kapitel von *UBA* findet wie das erste an einem Dienstag statt, jedoch 100 Spielsaisons (sprich zwei Jahrzehnte) später und Protagonist und Schöpfer Henry ist nicht mehr vorhanden. Ist Henry verschwunden, ist er tot – der Tod des Autors? Lebt er als Inkarnation in seinen Spielern fort? Brauchen die Spieler Henry nicht mehr oder herrscht er weiterhin über seine Welt, seinen Mikrokosmos, vielleicht auf einer höheren Ebene? Hat das erfundene Spiel ein eigenes Leben begonnen? Schreibt sich das Spiel selber weiter? Soll der Leser Henry sehen als Coovers textlichen Bezugsrahmen, als stilistisches Mittel des Autors? Einen einzigen, winzigen Hinweis gibt es auf Henry im letzten Kapitel – und damit auf eine mögliche Bedeutung – nämlich mit Gringo Greene, einer der "reluctant participants in a classic plot" (230), der seinen Drink nicht finden kann: "'Pull the switch on that thing, man!' Gringo hollers up at the sun. [. . .] 'Look up, good man, cast your eye on the Ineffable Name,' intones Cuss, 'and give praise!' Gringo stares gapemouthed upward. 'Oh yeah!' 'Do you see it?' 'Yeah!' 'What does it say?' '100 Watt'" (231–32). Genau diese Glühbirne hängt am Anfang des Romans über Henrys Küchentisch: "Then he put on fresh coffee and switched on the light, a hundred-watt bulb" (53).

Im Gegensatz zu den voranstehenden Kapiteln ist *Damonsday CLVII* in der Gegenwart geschrieben, aus der Perspektiven von drei Sportlerfiguren, die allerdings die Rollen von toten Spielern übernehmen in "the reenactment of the Parable of the Duel" (220). Es handelt sich um ein rituelles Geheimnis der Baseball Association mit der Auflage, dass der jeweilige Spieler nicht (s)einen Vorfahren darstellen darf. Henry denkt bereits am Anfang des Romans über diesen Zweikampf nach: "Not just a duel of dynasties, but a *real* duel, a duel to the death" und er sieht "the breathless masses, waiting for this awful rite to be played out" (70).

Bis auf die Schlussszene schildert Kapitel 8 ausschließlich die Gespräche unter den Darstellern, die sich bewußt sind, hoch oben auf der Zuschauertribüne wie die 12 Apostel, "enjoying the rewards of

¹²² Annette Brockhoff, "Pinocchio von Aschenbach oder Portrait des Künstlers als alter 'Mann'." *Basler Zeitung*, Nr. 87 (15. April 1994): Teil V, S. 6.

mere longevity, sit the twelve Elders" (238). Die Schauspieler müssen einen Sachverhalt darstellen, dessen Realität sie bezweifeln: "Or maybe it just happened. Weirdly, independently, meaninglessly. Another accident in a chain of accidents: worse even than invention. Invention [. . .] implies a need and need implies purpose: accident implies nothing, nothing at all, and nothing is the one thing that scares Hardy Ingram" (224–45).

Das dichte Schlußkapitel spricht viele große Themen an: die Umformung von Geschichte in Mythen, Tatsachen, die zu Legenden und Folklore werden, Chaos und Ordnung, Religion, Glaube und Atheismus "Dame Society" ("the whore of whores"), Ikonoklasmus (Squire Flint), Ontologie, Schuld und Irrtum, Zynismus (Tuck Wilson), Macht und Kontrolle, Tod und Selbstmord (Barney Bancroft), Ritual, Wirklichkeit und Fiktion. Der letzte Punkt ist natürlich besonders pikant und Paul Trench wundert sich: "He wants to quit—but what does he mean, 'quit'? The game? Life? Could he separate them?" (238). Ein Kritiker fasst dieses Kapitel zusammen mit:

The humor in the final chapter comes from the fact that the players are speculating about their past and the meaning of their lives, while the reader knows that they are all Henry's invention, who again, was invented by Coover, and, the reader might also know that the game of baseball is an imitation of century-old spring rituals. Neither players nor readers know for certain whether the ritual, the duel, will actually end with the death of a player.¹²³

Henry hat aus Rache über den Unfalltod seines Lieblingsspielers Damon Rutherford den Spieler Jock Casey geopfert und verliert als Folge dieses Mordes die Kontrolle über seine Baseball Association und vermutlich auch seinen Verstand. Im letzten Kapitel sagt Skeeter Parson zu Hardy Ingram, der im Duell die Rolle von Damon Rutherford verkörpert "No, wait, Hardy, I'm not joking. Maybe . . . maybe, Hardy, they're really gonna kill you out there today!" (227). Die von Coover benutzte Metapher des Baseball-Spiels und des Rituals (und in der Folge Henry als Verkörperung von Mimesis und Selbstbezüglichkeit des schöpferischen Tuns,) verweisen darauf, dass das Spiel in seiner philosophischen Vielschichtigkeit alle Aspekte des Leben berührt. Und Coover versäumt es nicht, in der ihm typischen Weise auf den Klassiker des Spiels hinzuweisen, wenn er Raspberry Schulz auf die Frage, ob er konvertiert sei, sagen lässt:

"No," says the Witness, blushing Raspberry, "but, well, legend, I mean the pattern of it, the long history, it seems somehow, you know, a folk truth, a radical truth, all these passed-down mythical—"

"Ahh, your radical mother's mythical cunt!" sniffs Gringo Greene. "It's time we junked the whole beastly business, baby, and moved on."

"I'm afraid, Gringo, I must agree with our distinguished folklorist and foremost witness to the ontological revelations of the patens of history," intercedes (with a respectful nod to Schultz) Professor Costen Migod McCamish, Doctor of Nostology and Research Specialist in the Etiology of Homo Ludens, "and have come to the conclusion that God exists and he is a nut" (213).

Die Anspielung auf *Homo Ludens* (Original 1938) von Johan Huizinga, der den Spielinstinkt als das zentrale Element in der menschlichen Kultur bestimmt und der darlegt, dass die für eine Kultur wichtigen Instinktkräfte alle in Mythos und Ritual begründet sind, veranschaulicht wie Coovers bereits

zu Beginn seines Schreibens parodierend mit den großen Themen umzugehen vermag. In *UBA* stellt das Spiel einen Mikroritus, ein Miniaturritual dar, eingebettet in einer Doppelfiktion – der von Coover und der von Henry – und gespielt auf mindestens vier Ebenen: Henrys Spielwelt, die seiner Baseball-Spieler, der Coovers und dem Spiel Coovers mit dem Leser. Im Gespräch mit Bernhard Robben bezeichnet Robert Coover Rituale als Formen erstarrter Kultur, als symbolische Ausdrucksweisen und Abkürzungen, und fährt fort:

Die meisten Rituale allerdings hemmen das Leben, lassen es absterben. Rituale berauben Worte und Dinge ihrer Bedeutung, lassen sie zu Klischees verkommen. Wahrscheinlich ist es eine unvermeidbare menschliche Tätigkeit, unsere Erfahrungen, Ausdrucksformen und Begegnungen auf ritualisierte Formen zu reduzieren, um ihre Vielzahl bewältigen zu können. Und trotzdem, mit jeder Ritualisierung verlieren wir etwas. Ich schreibe, weil ich die Macht des Rituals untergraben, brechen, zerstören will. (119)

Genau dies erreicht er im Schlußkapitel des Baseball-Romans, in dem die Spieler nicht wissen, warum sie spielen, was die Ursprünge ihres ritualisierten Duells sind und ob sie sich tatsächlich in einer realen Welt befinden oder nur in einem Spiel, dessen Urheber ihnen unbekannt ist, dessen Form- und Bedeutungssysteme ihnen nicht mehr greifbar sind. Spiel ist definiert als ein freiwilliger Akt, mit einer dialektischen Struktur und der Option, aus dem Spiel herauszutreten. Diese Möglichkeit bestehen für die UBA-Spieler nicht und so bleibt ihnen nichts als weiterzuspielen. "And suddenly Damon sees, *must* see, because astonishingly he says: 'Hey, wait, buddy! you *love* this game, don't you?'" Und entsprechend sind die letzten gesprochenen Worte in *UBA*: "Hang loose" (242).

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Themen Sex und Eros im Werk Robert Coovers einerseits in ihrer Funktion als Urkräfte gesehen werden, die (wie Rituale) vom menschlichen Bedürfnis nach Bedeutung in einer absurden Realität zeugen, vom metaphysischen und physischen Ringen nach Authentizität. In *John's Wife* zum Beispiel, mit all den Spielarten der Sexualität, zeigt sich Sex als eine solche Ausflucht, aber den Charakteren bleibt letztlich der metaphysische Bereich verschlossen. Andererseits sieht Coover in Erotik eine notwendige Metapher, die er vielgestaltig und vorwiegend auf verstörende Weise einbringt. Im Gespräch mit Amanda Smith definiert er seinen Angang an diese Themen mit:

Art finds its metaphors in the most vulnerable areas of human outreach. We are never more susceptible to our own doubts and fears and anxieties than when we are approaching the erotic, and so are most apt—and part of art is process—to discover something going that route and not being too programmatic and self-censoring. Understanding the self, approaching 'the other' by way of its erotic impulses is a way of understanding everything--philosophy, religion, history. But this is what has led me over and over to the use of it. And I think it's led *all* artists to it, in a way that is ultimately not prurient but revelatory.¹²⁴

¹²³ Ricardo Miguel-Alfonso, "Mimesis and Self-Consciousness in Robert Coover's *The Universal Baseball Association*. *Critique*, 37.2 (Winter 1996): 105.

¹²⁴ Amanda Smith. "Robert Coover." *Publishers Weekly* (December 26, 1986): 45.

5 Religion

In Coovers Werk findet sich in hohem Maße Destruktion, Irritation, Provokation *der* Mythen und Märchen über die Welt, die uns die Welt eher verschleiern als sie offenzulegen. Wie aus obigem Zitat zu entnehmen, gehört für Coover Religion ebenfalls zu diesen Fiktionen. Seit der ersten Publikation 1961 durchziehen Religion und religiöse Themen Coovers Werk, häufig in der Abänderung der Erzählperspektive, des Blickwinkels auf allseits bekannte Bibelereignisse, einer verblüffenden Neuinterpretation eines Evangeliums oder der Auseinandersetzung mit irrationalen religiösen Dogmen, wie z.B. der unbefleckten Empfängnis, der Coover gleich zwei Abhandlungen widmet. Beispiele für diese Gruppe finden sich in Coovers Werk zuhauf, doch werden neben seinem ersten Roman und der ersten Kurzgeschichtensammlung auch eine nicht in Buchform veröffentlichte Short Story diskutiert. Letztere gehört in die Untergruppe Christusparodien, deren noch weitere vorgestellt werden.

Über Religion in den Vereinigten Staaten zu schreiben, bringt zwangsläufig mit sich, auf die Kontraste zu Europa (oder Lateinamerika) hinzuweisen und damit gleichzeitig auf die amerikanische Sonderform aufmerksam zu machen. Seit Beginn der europäischen Besiedelung ist Nordamerika dominant geprägt vom puritanischen Protestantismus, der in der amerikanischen Ausformung stets sowohl eine theologische begründete Rechtfertigung von Erwerbstreben, als auch den Mythos der Einzigartigkeit und somit der Überlegenheit enthält. Die älteste Version beruft sich auf einen göttlichen Auftrag und Plan, den amerikanischen Monomythos vom auserwählten Volk, "God's new Israel," dem das paradiesische Idyll Eden versprochen ist und auch zusteht.¹²⁵ Insofern enthält der American Dream, ein zentraler Aspekt des amerikanischen Selbst- und Weltverständnisses, von Anfang an eine heilsgeschichtliche Dimension. In "God's own country, a nation under God," wird das Streben nach Glück in der Unabhängigkeitserklärung als Recht aller amerikanischen Bürger "garantiert." Im 19. Jahrhundert kommt der aggressivere Mythos einer Manifest Destiny (offenbare Vorbestimmung, schicksalhafte Berufung) hinzu und selbst nach dem 2. Weltkrieg noch wird die Führungsrolle der Weltmacht USA von Präsident Truman (1952) als "uns von Gott dem Allmächtigen anvertraute" bezeichnet. Zum Ende des 20. Jahrhunderts ist an die Stelle des einstigen, religiös-fanatischen Puritanismus die säkularisierte Form eines als liberal kaschierten Puritanismus getreten.

1966 definiert der Soziologe Robert N. Bellah für die amerikanische Nation den Begriff der *Civil Religion*, den er von Rousseaus "Gesellschaftsvertrag" (1762) und in einer überarbeiteten Fassung von Émile Durkheim übernimmt:¹²⁶

[T]here actually exists alongside of and rather clearly differentiated from the churches an elaborate and well-institutionalized civil religion in America. [T]his religion—or perhaps better, this religious dimension—has its own seriousness and integrity and requires the same care in understanding that any other religion does. [. . .] Although matters of personal religious belief, worship, and association are considered to be strictly private affairs, there are, at the same time, certain common elements of religious orientation that the great majority of Americans share. These have played a crucial role in the development of American institutions and still provide a religious dimension for the whole fabric of American life, including the political sphere. This public religious

¹²⁵ Der Ausdruck *monomyth* entstammt ursprünglich *Finnegans Wake* von 1939.

¹²⁶ Zuerst im Mai dieses Jahres bei einer Konferenz über amerikanische Religion, dann veröffentlicht als "Civil Religion in America," *Daedalus*, 96.1 (Winter 1967): 1–21.

dimension is expressed in a set of beliefs, symbols, and rituals that I am calling the American civil religion. (1, 3–4)

In zahlreichen Veröffentlichungen und gegenüber einem Heer von Kritikern¹²⁷ hat Bellah sich jahrelang um die Erweiterung und nähere Bestimmung dieses Begriffes bemüht, doch vermutet er schließlich, dass die amerikanische Zivilreligion nach Mitte des 20. Jahrhunderts der Entropie anheimfallen werde. Dennoch taugt Bellahs Konzept als Erklärung für die messianischen und dogmatischen Aspekte des amerikanischen Sendungsbewußtseins und insbesondere dessen Verknüpfung mit und Berufung auf einem religiösen Mythos, der das amerikanische System zum moralischen, ökonomischen und politischen Maßstab für den Rest der Welt propagiert.¹²⁸

Zwar konnte Coover 1962, als er mit dem Schreiben an seinem ersten Roman begann, Bellahs ursprünglichen Aufsatz noch nicht kennen, doch setzt er in *The Origin of the Brunists* ironisch gefiltert genau das ein, was Bellah in der amerikanischen Selbstinterpretation mit Zivilreligion bezeichnet, um im Anschluß deren Ausformungen detailliert zu untersuchen. Coover hat sich im Rahmen seiner intensiven Studien über Religion im allgemeinen und über die amerikanische Religionskultur im besonderen später auch mit Bellahs Konzept auseinandergesetzt und äußert sich zu diesem Hintergrund in einem Interview:

I have always been interested in the American civil religion. I wondered where the roots were of this heresy of Western Christianity, why it developed, and why we don't recognize it or talk about it.¹²⁹

Since I first began, [. . .] I've wanted to confront things that held America together; things that made no sense or that I just wanted to test out myself. It started with legends and fairy tale materials like cowboy stories and sports stories. *The Brunists* dealt with American civil religion as embodied in Christian evangelism.¹³⁰

Gleichzeitig ist sich Coover bewußt, dass der private Hintergrund seiner Jugendjahre stark religiös geprägt war und in nicht geringem Maße sein Schreiben beeinflusst hat. Im Folgenden schildert er diese Zusammenhänge:

Was bedeutet Ihnen Religion? – Mein Großvater war ein Methodisten-Prediger. Er lebte in der Nähe von Charles City. Meine Eltern waren weltliche Leute. Sie lebten ein Kleinstadtleben, mit 'Country-Clubs' etcetera. Sie verließen ihre Kirche, weil sie ihnen zu emotional war. Mein Großvater hatte es sich nämlich in den Kopf gesetzt, die Sünden der Leute zu bekämpfen, die in 'Country-Clubs' gingen und Alkohol tranken. Meine Eltern wechselten schließlich zu einer rationaleren, ruhigeren Kirche. Ausgetreten sind sie nicht. Der Einfluß des Großvaters war sehr stark. Meine Schwester wurde der erste weibliche Diakon von Nebraska.

¹²⁷ Siehe z.B. "Noble Shit": The Uncivil Response of American Writers to Civil Religion in America," von Leo Marx aus dem Jahre 1973. Nachgedruckt in seinem Sammelband *The Pilot and the Passenger: Essays on Literature, Technology, and Culture in the United States* (Oxford: Oxford University Press, 1988): 261–90.

¹²⁸ Ein sehr ähnlicher Gedankengang dient als Ausgangspunkt in einem wichtigen Aufsatz von Sacvan Bercovitch, der eine spezifische Rhetorik als grundlegend für den Zusammenhalt der amerikanischen Nation ausmacht. "Fusion and Fragmentation: The American Identity," *The American Identity: Fusion and Fragmentation* (Editor Rob Kroes. European Contribution to American Studies, 3. Amsterdam: Amerika Instituut, 1980): 19–45.

¹²⁹ Gado-Interview, 156.

¹³⁰ *Issues-Interview*, 17.

Religion hat mich mein ganzes Leben lang begleitet. Für mich gibt es da eine unterschwellige – ich will nicht sagen Wut, nach so vielen Jahren kann man es nicht mehr Wut nennen. Aber den Weg aus all dem heraus, den ja auch Joyce durchlitt, kann ich niemandem wünschen.

Das Religiöse war sehr mächtig. Weniger emotional, eher kommunal. Ich brauchte meine Zeit, um das herauszufinden. Für alle, für meine Eltern, unsere Nachbarn, meine Freunde, waren die Inhalte der Religion Teil der wirklichen Welt, jeder glaubte daran. Es schien unmöglich, dass das alles nur Fiktion sein könnte.¹³¹

5.1 Religion als System und Dogma am Beispiel von *The Origin of the Brunists*

Dies erst dramatisch in Szene zu setzen und anschließend zu demontieren gelingt in *The Origin of the Brunists*, einer Fiktion über eine solche Fiktion, die eine Gruppe von Menschen beschreibt, die sich vor einer verwirrenden, realen Welt schützen will, indem sie sich auf beruhigende Fiktionen zurückzieht. Auch in *UBA* wird Religion thematisiert im menschlichen Versuch, einer verworrenen Welt durch die Erstellung von Fiktionen Bedeutung abzugewinnen. Gleichzeitig raffinierter und tiefschichtiger, sprich weniger parodistisch als *OB*, zeigt der Baseball-Roman das Resultat, wenn die erfundenen Konstrukte als real empfunden und dadurch mit den Mythen verwoben werden, die anfänglich erschaffen wurden, um der Wirklichkeit zu entkommen.

Als wollte er gleich zwei zentrale US-Mythen in einem Roman demontieren, wählt Coover als Schauplatz für die Ereignisse um eine leidenschaftlich religiös orientierte Gemeinde *den* Inbegriff der idealen amerikanischen Gemeinschaft, die Kleinstadt des Mittleren Westens;¹³² sie steht exemplarisch für harmonisches Zusammenleben, funktionierende Sozialkontakte und Zusammengehörigkeitsgefühl, symbolisiert den Ort, an dem religiöse Vorstellungen in die Tat umgesetzt werden und wo gesunder Menschenverstand und "simple honesty" den Vorzug haben vor allzu intellektuellen Ideen und komplizierten Theorien. Zwar gab es einen solchen Ort nie, doch erfüllt diese idealisierte Gemeinschaft – die *community* der Kleinstadt als Nukleus der amerikanischen Gesellschaft – aus soziologischer Sicht betrachtet die Funktionen Rückzug, Ausflucht, Entrinnen, Zufluchtsort vor all den vermeintlichen Übeln der typischen Großstadt. Vielleicht gerade weil diese "idyllische Kleinstadt" nie existiert hat, stellt sie ein so beständiges Element in der Mythologie der Amerikaner über sich selbst dar und nimmt im kollektiven amerikanischen Selbstbewusstsein (auch heute noch) einen derart wichtigen Platz ein, trotz einer ausserhalb jeglicher Realität liegenden Mythisierung und Sentimentalisierung durch Fiktion, Malerei und Film. Seit den 1890er Jahren ist die Kleinstadt ein fester Bestandteil und Topos der amerikanischen Kultur und insbesondere der Literatur. Der glorifizierenden Darstellungsweise der Kleinstadt traten zwei Gruppen entgegen: erst die sogenannten Midland Realisten und danach der Skeptikerkreis versammelt in "The Revolt from the Village."¹³³ Deren Tradition schreibt Coover fort, wenn er beispielsweise den Schauplatz der Handlung folgendermaßen schildert: "West Condon, which, sitting like a mote on the fat belly of the great

¹³¹ "Eine Geschichte, der ich zuhören könnte[. . .]." Robert Coover im Gespräch mit Bernhard Robben. *Schreibheft*, Nr. 31 (Mai 1988): 118. Erweiterung des *ZEIT*-Gesprächs vom 25. März 1988.

¹³² Anthony Channell Hilfer macht auf die Besonderheit der geopolitischen und kulturellen Region des Mittleren Westens im Zusammenhang mit dem Konzept der Kleinstadt aufmerksam: ". . . and if the small town was typically American, the Midwestern small town was doubly typical. [. . .] Even the East, dominated by its cities, usually granted the superior 'Americanism' of the Middle West." *The Revolt from the Village: 1915–1930* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1969): 4–5.

American prairie, was properly thought to be, like God himself, utterly remote from anything human” (264). Die Stadt wird von ihren Einwohnern aber auch bezeichnet als “old Water Closet,” “this dump” (186), “cartoon town” (120) oder “this death trap” (300).

Und der Tod kommt häufig vor in West Condon – bereits im ersten Absatz des Buches wird von einem Sterbefall erzählt, am Ende des Romans zähle ich 106 1/2 Tote und eine Fehlgeburt. Zur tödlichen Falle wird für 97 Grubenarbeiter die von einer Zigarette ausgelöste Explosion in einer unter Tage Kohlenabbau mine, bei welcher der dümmliche Giovanni Bruno der einzige Überlebende des Unglücks ist. Der Katastrophe unter der Erde folgt eine zweite, mehr oder weniger überirdische, am Ende des Romans. Wie es vom unterirdischen zum religiösen Erdrutsch kommt, schildert Coover auf gut 500 Seiten in quasi-traditionellem mimetischen Stil. Obwohl im Titel des Buches so ankündigt, beginnt der Roman nicht mit den Anfängen der Brunisten, sondern mit dem rückblickenden Bericht eines relativ Außenstehenden auf die dramatischen Vorfälle zum Ende des Romans hin, ein Zeitpunkt, zu dem die Brunisten längst eine fest etablierte religiöse Gruppe darstellen. Bevor jedoch Coover in diesem Prolog den Augenzeugen Hiram Cleggs überhaupt zu Wort kommen lässt, stellt er als Motto einen Spruch aus der Offenbarung des Johannes voran – “Schreib das, was du siehst, in ein Buch, und schick es an die sieben Gemeinden” (Offb 1.11) – und stimmt damit ein auf den Ton des gesamten Romans, denn Cleggs Analyse der Ereignisse um die Brunisten ist geprägt von Zweifeln über den tatsächlichen Wahrheitsgehalt des Geschehens. Dieser Prolog eines distanzierten Beobachters, geschrieben in der Vergangenheitsform und aus einer Erzählperspektive, wie sie danach im Roman nicht mehr auftritt, eröffnet gleich zu Beginn der erst noch zu erzählenden Geschichte Fragen zum Themenkreis: Fakten und Legendenbildung, Mythos, Pseudohistorie und künstlerische Wiedergabe.

Im Zentrum dieser Erwägungen steht ein religiöser Kult, ein Mikrokosmos, geschaffen von einer desorientierten Gruppe, um aus der sie umgebenden “wearisome monotony” sowie der ökonomischen Krise auszubrechen und ihr Fundamentalbedürfnis nach “pattern-making” zu stillen. Den Hintergrund für solches Verlangen sieht Coover einerseits in der allgemeinen Situation der westlichen Welt: “we don’t believe in a Godhead any more and the sense of a purposeful unity has vanished”,¹³⁴ andererseits in der Verknüpfung religiöser und sexueller Bedürfnisse. Die Überlebenden der Katastrophe bemühen sich, vollkommen unzusammenhängende Vorfälle in einen Ursache-Wirkungszusammenhang zu bringen, damit der Tod ihrer Angehörigen für sie einen Sinn ergibt. Gleichermaßen sucht die Stadtbevölkerung einen Auslaß für Leere und Langeweile, für sublimierte Frustrationen und Lust, für Gewalt und Sexualität, indem sie banalste Begebenheiten oder brutale Ereignisse uminterpretiert zu bedeutungsschweren, religiösen Erlebnissen.¹³⁵ Die zuvor durch religiöse Meinungsverschiedenheiten entzweite Kleinstadtgemeinde findet nach der Katastrophe

¹³³ Diese Bewegung hatte ihren Ausgangspunkt in Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology* (1915) und neben Masters gehörten Sherwood Anderson, Sinclair Lewis und Willa Cather in diese Protestgruppe.

¹³⁴ Gado-Interview, 143.

¹³⁵ Als Beleg für die unterschiedlichen Reaktionen auf gerade diesen Sachverhalt, seien hier drei Kritikerstimmen zitiert: “In this epic narrative Coover portrays the sexual, religious, and pride needs at the heart of human nature, and his vision reaches every extreme: it is tragic, bawdy, bitter, condemnatory; it is also wildly jubilant, lyrical, and comic.” [Lois Gordon, *Robert Coover* (1983), 19] – “Coover sets several subplots in motion which gradually converge as the novel progresses. Although nearly every conceivable potboiler element can be found in these subplots (adultery, incest, adolescent sex play, sadism, voyeurism – all the usual small town titillation), none are gratuitous or included merely for sensation’s sake.” [Larry McCaffery, *The Reliance of Man on Fiction-Making* (1975): 39] – “This is a vicious and dirty piece of writing. It is in turn

neuerlichen Zusammenhalt, entweder in der Anhänger- oder der Gegnerschaft zu den Brunisten. Insofern wird die neue "Religion" nicht nur von den Gläubigen, sprich den Anhängern der Gründerin Eleanor Norton,¹³⁶ vorangetrieben, sondern ebenso sehr von deren Feinden. Die gesamte Gemeinde West Condon wird durch die Brunisten mobilisiert und letztlich bereiten sich alle, wenn auch auf unterschiedliche Weise, auf das angebliche Ende der Welt vor.

Derartige Bestrebungen und Vorhersagungen vom Ende der Zeit, Millenarismus, Chiliasmus oder apokalyptische Bewegungen, gibt es seit dem Beginn der westlichen Kultur, sie gehören zu den ältesten Vorstellungen des Menschengeschlechts und treten im Lauf der Geschichte periodisch hervor und wieder zurück: in Mesopotamien, in der persischen Religion Zarathustras, in den Henochbüchern, im Buch Daniel des Alten Testaments und vor allem in der Offenbarung des Johannes, in der griechischen und der römischen Welt und schließlich vom Christentum bis in die heutige Zeit. Um 1840 herum gab es in den USA die recht einflußreiche Sekte der Milleriten, angeführt von William Miller, einem Prediger, Polizeichef und Friedensrichter im Staat Vermont, der behauptete, das Ende der Welt und die Wiederkehr Christi fände am 21. März (bzw. am 22. Oktober) 1844 statt. Als dies nicht eintrat, nannten seine weißgekleideten Anhänger, angeblich auf einem Berg versammelt, dies "The Great Disappointment." – Die Brunisten, ebenfalls in weißen Kleidern und auch auf einem Berg versammelt, sprechen nach der Enttäuschung, als das von ihnen vorbestimmte Ende der Welt nicht eintritt, von "the Last Judgement" (263). Sicherlich ist es kein Zufall, dass eine der Hauptfiguren in *OB*, die (eher zynisch) den Namen der Sekte prägt, Justin (Tiger) Miller heißt. Er verließ die klaustrophobische, kleinstädtische Enge West Condons sofort nach dem Abschluß der Highschool, zog nach New York City, um dort Journalist zu werden, kehrt aber 5 Jahre später frustriert und ernüchtert in seine Heimatstadt zurück, als all seine hochfliegenden Pläne an der Anonymität der Großstadt scheiterten, er seinen Job verlor und zu trinken begann.¹³⁷ In West Condon betrachtet er anfänglich recht amüsiert den irrationalen Mystizismus der neuen Sekte und manipuliert sie geschickt für seine privaten Zwecke. Erst im Nachhinein stellt er ernüchtert fest, dass er ihnen mit seiner Namengebung nicht nur Zusammenhalt verliehen hat, sondern durch seine fortgesetzte Berichterstattung (weit über die Grenzen des Städtchens hinaus) mindestens ebenso Ursache und Grund für ihr Bestehen ist, wie es anfänglich Giovanni Bruno war, ja er die Brunisten sogar weltweit berühmt gemacht hat. Im folgenden Zitat sinniert Miller über den verstorbenen Reverend Ely Collins und dessen Wirkung auf die Gläubigen:

Collins, to be popular, must surely have touched more than once on the never-dead chiliastic expectations of the lower-class Christians, and so the violence of his death, the ambiguity of his final message, the singular rescue of his buddy [Bruno], and, above all, the odd coincidence—if it

pornographic, irreligious, and blasphemous and belongs to the 'g.d. sonuvabitch' school of literature, which attempts to achieve realism by using four letter words." [Bruno McAndrew, O.S.B., *Best Sellers*, 26 (November 1, 1966): 279]

¹³⁶ Möglicherweise Coovers Umgestaltung von und Persiflage auf Ellen Gould WHITE (1827–1915), der charismatischen Einflußgeberin für die Sekte der Seventh-Day Adventists, die durch die Lehren von William Miller bekehrt wurde, der nachgesagt wird, sie habe "two thousand visions and prophetic dreams" erlebt und die über 60 Werke veröffentlichte, wovon *Steps to Christ* mehr als 20 Millionen mal verkauft wurde. – Als anderes, mögliches Vorbild für Eleanor Norton wird in der Sekundärliteratur zu Coover Marion Keech aus Salt Lake City genannt; siehe Michael W. Vella in "When Prophecy Fails: *The Brunists* and the Origins of Robert Coover's *Dissonance*" [*Delta*, 28 (juin 1989): 35–51].

¹³⁷ Ebenso wenig ist es wohl kein Zufall, dass knapp 30 Jahre später in *John's Wife* ein Berufskollege und eine Parallellfigur zu Tiger Miller auftaucht, ebenfalls ein an der Großstadt gescheiterter Journalist mit künstlerischen Ambitionen, der in seinen Heimatort, eine Kleinstadt des Mittleren Westens zurückkehrt, um eine im Niedergang befindliche Zeitung wieder aufzubauen und der am Ende des Romans ein sonderbares Erlebnis hat. Diese Figur des Ellsworth wird im Kapitel zu *JW* ausführlicher betrachtet. – Es sei daran erinnert, dass Coovers Vater lange Jahre Zeitungsherausgeber im Mittleren Westen war.

was that, and it surely was not—of the white bird vision he shared with Bruno, now made these people [. . .] wonder if something disastrous, perhaps worldwide in scope, might not be in the air. (160)

In vieler Hinsicht fungiert Miller, aus Brunistischer Sicht gleichzeitig Satan und Judas in einer Person, als Sprachrohr des Autors, denn hauptsächlich über ihn analysiert und parodiert Coover die Paradoxien des apokalyptischen Fundamentalismus amerikanischer Machart von seinem Anbeginn an – quasi das Cooversche Buch *Genesis* über eine religiöse Erweckungsbewegung. In einem Interview erklärt er sein fortgesetztes Interesse an religiösen Kulte und Sekten folgendermaßen:

[I]t's something I seem always to be coming back to, the way our fictions get pushed into dogmas, invested with a force of reality, a sense of literal truth, that they were never meant to have. These fictions, these imaginative ways of grasping the universe, can't be imposed on people, they can only be shared, and I suppose in everything I write there'll be this need to stick holes in overinflated world views and let the hot air out.¹³⁸

Die Brunisten sind die exemplarische Verkörperung dieses generellen, kollektiven Bedürfnisses nach einem gemeinschaftlichen Ordnungssystem. Coover zeigt am Entstehen und der Evolution dieser apokalyptischen Sekte auf, wie aus Fiktionen, Fehlinterpretationen, Ignoranz, der Suche nach transzendenter Bedeutung und dem Versuch, in beliebige Vorfälle "Geschichte" hineinzuzinterpretieren, schließlich geglaubte Wahrheiten werden. In der Gruppe der Brunisten versammelt Coover die unterschiedlichsten religiösen Ausrichtungen, Spiritualisten, "revivalist Christians," Numerologen, Paganisten – eine Mischung verschiedener Konfessionen und philosophischer Lehren, die anfangs keine innere Einheit aufweist. Dies ändert sich jedoch rasch, als der Kult sich zu formen beginnt und eigene Lieder, Literatur, sowie Ikonen (das Golgotha der Brunisten: the Mount of Redemption), Symbole (the White Bird) und sogar Reliquien (weiße Hühnerfedern oder The Black Hand of Persecution) aufweisen kann. Im Laufe der Entwicklung dieser Sekte kommen dann Verräter, Ketzer, Heilige, Märtyrer und Glaubensverfolgung hinzu und eine ihrer Balladen erreicht den 3. Platz auf der Hillbilly Hitparade. Abgesehen von ironischen Seitenhieben auf die einheitsstiftende Folklore der Brunisten – "Besides the old songs, they sang many new ones written by Brother Ben Woznik, including his exultant 'White Bird' balad, that, perhaps more than any other single thing, most immediately conjoined them all to this common cause" (14–15) – liegt Coovers theoretischer Schwerpunkt bei der Darstellung auf der soziologischen Funktion von Religion. Da er aber gleichzeitig die Verknüpfung der libidinösen Kräfte mit den spirituellen Handlungen der Sekte thematisiert, besteht für den Leser häufig Komik darin, dass nur er Informationen erhält, die den Agierenden im Roman verborgen bleiben. So zum Beispiel das multidimensionale auktoriale Spiel mit der Lichtmetapher,¹³⁹

¹³⁸ Christopher Bigsby, "Interview with Robert Coover," London, September 1979. This interview was transcribed and largely edited by Robert Coover. *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews with Novelists*. Edited by Heide Ziegler and Christopher Bigsby (London: Junction Books, 1982), 79–92. 84.

¹³⁹ Angefangen mit "Ye are the light of the world" im Prolog (12), zur Minenexplosion (35), ausgelöst von einer angezündeten Zigarette nach einer Fastvergewaltigung: "Light up and fergit about it, buddy" (34), über Happy Bottom, "the Angel of Light" (521), und in allen Erwähnungen über Marcella Bruno, sei es über deren Tod, mitverursacht durch aufgeblendete Autoscheinwerfer (15, 467) oder über ihre spirituellen Erlebnisse (236), bis zu den Brunisten, die sich als "the Army of the Sons of Light" (8) bezeichnen und auf "the real and final Coming of the Light" (514) warten, ist die Lichtmetapher durchgängig nachzuverfolgen. Licht spielt ebenfalls die Hauptrolle, wenn Coover gegen Ende des Romans auf amüsante Weise und in wenigen Sätzen die Entwicklung eines Mißverständnisses, bzw. eines Unverständnisses zu einem neuen Dogma schildert. Kurz vor seiner Einlieferung in eine Nervenklinik murmelt Giovanni Bruno: "Baptize . . . Light!," was die Brunisten zur Deutung veranlasst, ihr Heiliger spräche von einer neuen Art des Taufens. Ab sofort wird daraufhin in Brunistenkreisen mit Hilfe einer Taschenlampe getauft, Clara Collins verwendet in der Folge eine Speziallampe zum Taufen und schließlich geht Abner Baxter über zu Feuertaufen. Das vorläufig letzte Wort zu Taufhandlungen wird in

der böse Klamauk der Baxter-Kinder mit der Schwarzen Hand oder die doppelte Symbolik des weißen Vogels. Letzterer dient den Brunisten seit ihrem Entstehen als Sinnbild, auch in der Gestalt einer weißen Taube oder der Jungfrau Maria, während er auf der Erzählebene durchgängig im Zusammenhang mit sexuellen Szenen auftaucht. Gleiches gilt für den Berg, auf dem die Sekte das Welteneinde erwarten wird, hier von Eleanor Norton angekündigt:

“[It] is in itself symbolic of the upward effort we are all making in order to free ourselves from our physical prisons.” [. . .] “Moreover, it is so clearly a divine request: my logs have foreshadowed it, Giovanni Bruno announced it, Mr. Himebaugh’s computations provide proofs of it, and Mrs. Collins rightly interpreted it—independently, we have reached the same conclusion, in other words, each through his own channels of inspiration. [. . .] A place in nature, away from man-made distortions, and [. . .] an ascetic site proper for our great spiritual drama!” (12)

Direkt im Anschluß daran ruft die Brunistenversammlung aus: *“A city set on a hill cannot be hid!”* (12), womit Coover sie wörtlich aus dem Matthäus-Evangelium (5.14) zitieren lässt,¹⁴⁰ gleichzeitig auch möglicherweise anspielt auf die Theokratie des Puritaners John Winthrop und sein Journal, *“A Model of Christian Charity”*: *“For we must Consider that we shall be as a City upon a hill.”* Tatsächlich allerdings ist dieser Hügel der Erlösung, direkt neben dem Grubenunglücksort gelegen, das Überbleibsel ehemaliger Grabungsaktivitäten und keineswegs ein natürlicher Berg, dem ein Teil der Bevölkerung West Condons den Spitznamen *“Cunt Hill”* verpaßt hat (296–97). In der folgenden Beschreibung des Bischofs Hiram Clegg über sein Erlebnis auf dem Berg zeigt sich weiterhin Coovers ironisierende Rhetorik in der Mischung von spirituellen und ganz physischen Belangen:

It was really incredibly beautiful out on the Mount [. . .] They built a large bonfire, there sang songs familiar to them all from campmeetings and evangelistic outings, heard important declarations of faith from many newcomers. [. . .] As they sang, a kind of nostalgia swept over them and it astonished them all to discover, as if for the first time, the true power, the inspiration, the profound significance of their songs’ collective message. Someone had the foresight to bring marshmallows, which the children roasted in the flames of their fire, and their innocent gaiety soothed the grownups’ fears: yes, surely, to such belongeth the Kingdom of God. (13–14)

Was die Brunisten als religiöse Gruppe für Coover überdies interessant und exemplarisch macht (siehe dazu das Zitat weiter oben: *“American civil religion as embodied in Christian evangelism”*), ist ein Faktor, der allen Formen des *“grass-roots evangelism”* zugehört und ein Bestandteil der meisten religiösen Bewegungen in den USA ist: die apokalyptische Vision als kollektive Fiktion. Im amerikanischen Kontext beginnt diese bereits vor der ersten Besiedelung des Landes in den puritanischen Kolonien, nämlich mit Kolumbus, der sich in seinem Tagebuch ausdrücklich auf die Offenbarung des Johannes beruft. Da die Puritaner ihren Eintritt in die Neue Welt, in ein Land ohne Vergangenheit und nur mit einer Zukunftsperspektive, als das Ende der bisherigen Geschichte in der Alten Welt begriffen, gleichzeitig aber meinten, als auserwähltes Volk das Paradies gefunden zu haben, mussten sie gewissermaßen einen Kunstgriff an der Original-Apokalypse vornehmen.

Kalifornien gesprochen, wo Eleanor Norton bestimmt, dass mit *“Licht”* eigentlich nur das Fernsehen gemeint sein könne. (510–511) Dieses Medium wiederum, seine Rolle und Funktion in Zusammenhang mit den Brunisten wird ebenfalls im Roman durchgängig von Coover thematisiert und zu satirischen Zwecken eingesetzt, insbesondere auf den Seiten 471–78.

¹⁴⁰ *“Eine Stadt, die auf einem Berg liegt, kann nicht verborgen bleiben.”*

Den ursprünglichen, biblischen Mythos der Apokalypse kennzeichnet ein dualistisches Denken, das in dieser Form zuvor in den monistischen Heiligen Schriften nicht vorhanden war und einen radikalen Bruch darstellt; zum ihm gehört wesentlich die Dialektik zwischen den guten und den bösen Kräften, von Chaos und Ordnung, denn ohne den errungenen Sieg über die dunklen Kräfte, ohne durchgestandene Katastrophe gibt es kein Millennium, ohne die Apokalypse kein Paradies. Aus der Spannung dieser gegensätzlichen Kräfte und dem Konflikt zwischen ihnen erklärt sich zum Teil auch die fortgesetzte Anziehungskraft dieses Mythos für Gläubige, sowie seine Relevanz für künstlerische Nutzung. Bei der spezifisch amerikanischen Apokalypse-Vorstellung liegt von Anfang an recht eindimensional der Schwerpunkt nicht auf einer negativen Utopie – Apokalypse als Synonym für Desaster, endgültige Zerstörung und Vernichtung, Apokalypse als Ausflucht vor der Gegenwart, Geschichte als eine Zeit des Abbaus – sondern auf der optimistischen Variante, ganz im altbiblischen Sinne, Geschichte als eine Zeit der Hoffnung, mit einem für die Auserwählten definierten Ende in Aussicht. Die Puritaner verstanden sich daher als Außenposten des Königreiches Christi, das er bei seiner Wiederkehr und nach dem Jüngsten Gericht genau dort erstellen würde. “The notion of Armageddon and the Apocalypse are as American as apple pie, and—deeply rooted as they are in Christian millennial thought—descended to us from the Bible and from Puritan works like Michael Wigglesworth’s ‘The Day of Doom’ and Jonathan Edward’s ‘Notes on the Apocalypse.’”¹⁴¹

Das positive Apokalypsekonzept der ersten Siedler, für sie ein Synonym für die Offenbarung an das von Gott bestimmte Volk, ist ein uramerikanischer Mythos, linear, diskontinuierlich, an dessen Zielpunkt das Ende der Geschichte und der Zeit liegt. Dass er sich bis in die heutige Zeit in den USA erhalten hat und sogar wieder an Bedeutung gewinnt, wenn auch in Abwandlungen und mit zunehmend negativer Gewichtung, ist sowohl ein Beleg für die Kraft dieses Mythos an sich, als auch ein Symptom für seine Wichtigkeit in der amerikanischen Selbstinterpretation. Das *wahre Amerikanertum* beinhaltet in seiner Basisdefinition nach wie vor die Verquickung der apokalyptischen Vision mit dem Glauben an gemeinsame Werte, Ideale und moralische Richtlinien.

Letzteres wurde weiter oben angesprochen als das den USA eigene Phänomen einer multi-konfessionellen Religion des rechten Bürgersinns. Vom Amerikanisten Sacvan Bercovitch bezeichnet als “Frankenstein’s monster of the Puritan errand,”¹⁴² wird die amerikanische Zivilreligion auch in diesem Sinne von Coover in der Erzählung über die Brunisten ausgeleuchtet. Sein Anliegen ist nicht die(se) einzelne Sekte, sondern Religion an sich, was sie für die Menschen bedeutet, warum sie weiterbestehen kann, was ihre Anziehungskraft ausmacht und welche Folgeerscheinungen sie mit sich bringt. In Coovers eigenen Worten: “I’m particularly, and peculiarly because I was born there, interested in the American civil religion, the kind of body of myth and social aspiration that dominated the American experience, trying to find out if there was anything good in it and certainly to expose and

¹⁴¹ Dieses Zitat geht im direkten Anschluß weiter mit “For Christians, however, this awesome consummation of human history is purposeful and redemptive, the longed-for hope of resurrection and transfiguration. On the whole, however, this faith has evaporated from our fiction. So American novelists have been driven to the extreme of picturing Apocalypse out of mere rage at human folly” (230). In *A Fine Silver Thread: Essays on American Writing and Criticism* (Chicago: Ivan R. Dee, 1998) liefert der Autor James W. Tuttleton auch gleich eine Liste der heutigen US-Autoren, die seiner Meinung nach dem Nihilismus verfallen, ja in einem Teufelskreis des Anti-Amerikanismus gefangen sind, in deren Werken der Teufel (!) die Macht an sich gerissen hat, für die Rationalität ein zu großes Hindernis darstellt und sie deshalb über paranoide Verschwörungstheorien schreiben müssen[. . .] Barth, Burroughs, Coover, Gaddis, Gas, Hawkes, Heller, Pynchon, Vonnegut – eine erstaunliche Auflistung in einer leider ernstgemeinten Aufsatzsammlung.

¹⁴² Sacvan Bercovitch, op. cit., 35.

shatter and undogmatize what's not good in it, that is, as in all mythic experiences."¹⁴³ In *OB* stellt Coover seine Befunde und Einsichten in Romanform vor, in den folgenden Abschnitten wird an Einzelbeispielen aus seinen Kurzgeschichten nachverfolgt, wie er sie umzusetzen vermag.

Dieser Roman über eine apokalyptische Sekte wurde auch als politische Allegorie auf die 50er Jahre gelesen, so bei Frederick R. Karl in *American Fictions: 1940/1980*.¹⁴⁴

The novel is intensely political as well as religious; many of its elements reflect the MyCarthy hysteria of the previous decade. [. . .] Bruno is a superb technician of this cult because he almost says nothing, has represented nothing in the past, is unnoticed until his resurrection from the mine. He is, for the cultists, a modern Christ, risen, prophetic. He may be McCarthy of the 1950s, or Malcolm X in the 1960s. The allegory fits sixties images. The madness of that decade was its power to move us to thoughts and actions which often opposed our own interests. (366)

Aber selbst wenn solche zeitgeschichtlichen Einflüsse für Coover beim Verfassen des Romans mitgespielt haben sollten, gibt es doch weitaus klarere Belege für seine Intensionen hinsichtlich einer Aussage über Geschichte und Geschichtsschreibung, denn für Coover entstammen sie den gleichen Bedürfnissen wie Mythos und Religion: den zufälligen, unerklärlichen oder schrecklichen Vorkommnissen und Ereignissen Ordnung und Sinn zu verleihen. Dass dies eine Illusion mit weitreichenden Auswirkungen sein kann, zeigt er am Beispiel der Religionsgemeinschaft der Brunisten, die alleinig aus der Not entstanden ist, eine Erklärung für die Bergwerkskatastrophe zu finden, deren Auswirkungen das geregelte soziale und wirtschaftliche Gefüge des Gemeindelebens heftig ins Schwanken brachte.

Coovers Beschreibung verfolgt generell die zwei gegnerischen Seiten, Gläubige und Ungläubige, Bewegte und Bewegter. Als Repräsentant für die erste Seite steht zum Beispiel der zukünftige Bischof Hiram Clegg, der zu Beginn des Romans einigen Reportern in Bezug auf das von der Brunisten-Sekte vorherbestimmte Ende der Welt erklärt: "Tomorrow will see the conclusion [. . .] of an historical epoch" (8). Der Bruch zwischen Realität und "appearance," personifiziert in den von den Brunisten erschaffenen Mythen, ihre Zufälligkeit und Wandelbarkeit, der Zusammenhang von Mythos und Religion, Spiritualität und Materialismus, ist zudem wiedergegeben im Geschwisterpaar Bruno und Marcella gegenüber Tiger Miller und Happy Bottom.

Die andere Seite wird hauptsächlich verkörpert von Tiger Miller, der die Brunisten für seine privaten Zwecke ausbeutet solange eine gute Story dabei herauskommt. Er sieht seine Rolle und die seiner Zeitung ganz klar, wenn er über die Kleinstadtwelt und deren Meinungsmacher reflektiert:

Once a day, six days a week and sometimes seven, [. . .] the affairs of West Condon were compressed into a set of conventionally accepted signs and became, in the shape of the West Condon *Chronicle*, what most folks in town thought of as life, or history. [. . .] That its publisher and editor, Justin Miller, sometimes thought of himself as in the entertainment business and viewed his product, based as it was on the technicality of recordable fact, as a kind of benevolent hoax, probably only helped to make the paper greater. (172)

Durchgängig, nicht nur in *OB*, unterstreicht Coover "that myth and history are somehow legitimated through being recorded, repeated, and ritualized."¹⁴⁵ Aber Miller ist nicht nur der Schreiber, sondern

¹⁴³ Kadragic-Interview, 60.

ebenso ein Spieler (siehe "hoax" im Zitat oben), dem seine Manipulationen gewaltigen Spaß machen. Der Zusammenhang zwischen Glauben, Fiktion, Spiel und Geschichtsschreibung wird thematisiert in einem Gespräch zwischen Justin Miller und Reverend Edwards im Büro des West Condon *Chronicle*:

Reverend Wesley Edwards dropped in [. . .] Gregarious cleric of the new confession, seer of the secular Christ. All of which meant that once again the priests, having something to lose by risking the challenge, were rolling with the punch. In one breath, Edwards would ridicule "Mother Goose parsons" and boast of man's "progress toward independence from any transcendent boss," then [. . .] turn right around and defend myth as "an image-language reaching out beyond the particulars of appearance toward the transcendence." Today, it turned out, Edwards was not happy about the the recent millennial features in the paper. [. . .]

"Well, Edwards, news is news. You think maybe we ought to use a little, uh, common sense . . . ?"

"Well." Deep flush. Puff-puff on the pipe. Edwards played the part of the Christlike servant, holding no direct power or wealth like his class before him, nor seeming to want any. But he was just more sophisticated. What had any hierophant since Aaron ever been, give or take a few awesome franchises, but a witchstick for the power man against the masses? [. . .]

"Do you think Christ rose?"

"Well," fumbled Edwards, "yes, of course. [. . .] But anyway, that's not the point, it doesn't matter—"

"Exactly! It doesn't matter! Somebody with a little imagination, a new interpretation, a bit of eloquence, and—zap!—they're off for another hundred or thousand years. [. . .] Anyway, it makes a good story."

Edwards gazed down at the folders. "But, Justin, doesn't it occur to you? These are human lives—one-time human lives—you're toying with!"

"Sure, what else?"

"But to make a game of—"

Miller laughed. "You know, Edwards, it's the one thing you and I have got in common." (314–15)

5.2 Bibelgeschichten

Die Bibel und insbesondere das Alte Testament sind für Coover bevorzugte Quellen dogmatischen Gedankenguts, nicht nur, weil diese Texte zum breiten Allgemeinwissen gehören, sondern auch weil sie so häufig wortwörtlich, statt metaphorisch gelesen werden. Coovers einstiger Student Gabe Hudson befragt den Lehrer im Jahr 2004 nach der Bibel, dem weltweiten Bestseller.

Gabe Hudson: Why has that book endured, despite the efforts of countless fiction writers to destroy it? What makes this one work of fiction so assault-proof against other works of fiction? Is it because the Bible is the blueprint for the extinction of humankind?

¹⁴⁴ Frederick R. Karl, *American Fictions: 1940/1980* (New York: Harper & Row, 1983):

¹⁴⁵ Margaret Heckard, "Robert Coover, Metafiction, and Freedom," *Twentieth Century Literature*, 22.2 (May 1976): 223

RC: It's not assault-proof. A large part of the world's population, alas, is reality-proof. Our lives are mostly too short and troubled. We don't have time to stop and think about such things, and if we don't read, as most don't, we never even get the opportunity. Most people, frankly, don't want the bother. It's easier to go with the flow, even if it takes you up shit creek. The problem is that they try to take you up shit creek with them. And the Bible's not the blueprint for anything. It's a hodgepodge of folktales, bogus history, priestly fantasies and sophistries, repressive laws, and vengeful bellyaching which passes for prophecy. The only funny bits are in the first chapter. The rest, as Sam Beckett would say, is mortal tedium. Its only literary value is its antiquity and its status as a heavily promoted bestseller. It's been in the toy box a long time and it takes up a lot of room and sometimes you can't even get to the other toys without playing with it first.¹⁴⁶

Als wollte er den simplen Leseweisen entgegenschreiben, taucht in einer Geschichte mit offensichtlich biblischem Bezug im Titel, in der Novelle *After Lazarus*,¹⁴⁷ der Auferweckte namentlich überhaupt nicht auf. Dennoch genügt die Nennung im Titel, um eine Assoziation zur biblischen Figur herzustellen. Im Johannes-Evangelium heißt dieses Ereignis "Die Auferweckung des Lazarus als Zeichen," womit ein Zeichen für das Glauben gemeint ist, doch Coover verweist in eine andere Richtung, wenn er (im Gegensatz zur Vorlage, wo dies nicht vorkommt,) gleich am Anfang eine dumpfe Stimme zweimal rufen lässt: "I have risen!" Danach wird in der gesamten Kurzgeschichte kein Wort mehr gesprochen. Coovers Lazarus-Erzählung beginnt nicht *nach* Lazarus, sondern mit den Vorbereitungen zu einem Begräbnis. Einer der Sargträger widersetzt sich der Auferstehung des Verstorbenen und stößt den aus dem offenen Grab kletternden Mann wieder zurück in den Sarg. Was dann folgt ist der surreale, zyklische Bericht über die verwirrenden Vorkommnisse in einem kargen Dorf, wo sich langsam aber zunehmend sämtliche Identitäten vermischen und alle Charaktere mehrere Metamorphosen durchlaufen. Gegen Ende der Geschichte scheint der Leichenträger zu erkennen, dass er dem ewigen Kreislauf von Leben, Tod und Wiedergeburt nicht ausweichen kann, steigt selbst in den leeren Sarg und vollendet somit das vorgeschriebene Ritual.

After Lazarus, abgefasst wie ein Filmskript als die Umsetzung von Traumbildern in einem Spiegelkabinett, unterscheidet sich deutlich von allen anderen Bibelgeschichten Coovers, nicht nur in der äußeren Form, sondern auch in Stimmung, Ton, Perspektive und Struktur. Ein Gegenbeispiel bietet "The Brother,"¹⁴⁸ quasi das Modell für die Cooversche Neuinterpretation biblischer Geschichten. Gerade weil "The Brother" eine einfach strukturierte Kurzgeschichte darstellt, lässt sich an ihr Coovers Technik und Intention exemplarisch belegen. Er benutzt in dieser Arche-Noach-Geschichte den Mythos nicht, um einen Kommentar über die Bibel abzugeben, sondern sucht mit seiner Version eine Aussage über den Mythos und mythisches Denken zu machen. Mit seiner Variante legt er die erzähltechnische Konstruktion des Originals offen und erweitert diese gleichzeitig, zum Beispiel durch Lebendigkeit und einen human(er)en Blickwinkel. Ein Mittel dazu ist der Perspektivenwechsel auf Noachs 20 Jahre jüngeren Bruder und dessen Ehefrau. Nicht vom Standpunkt des Überlebenden also, sondern von dem des Opfers aus wird deutlich, dass für Gottes Zorn und grausame Rache in der Bibel keine Logik angeboten wird. Noachs herzlose Zurückweisung des Bruders und der

¹⁴⁶ Gabe Hudson, "Notes on Craft: Some Instructions for Readers and Writers of American Fiction. An Interview with Robert Coover." *McSweeney's*, June 22, 2004.

¹⁴⁷ Erstveröffentlichung 1980, aber bereits Ende der 50er Jahre verfasst. Wieder abgedruckt in *NM*, 1987.

¹⁴⁸ In *P&D* (1969): 92–98; geschrieben 1957–58, hieß zuerst "The Brothers," erstmals 1962 veröffentlicht in *Evergreen Review*.

hochschwangeren Schwägerin lässt diese zentrale biblische Figur (sowie den Verursacher der Sintflut) in einen ganz neuen Licht erscheinen. Ein anderes Stilmittel liegt in der Manipulation der alttestamentarischen Vorgabe und sie erzeugt beim Leser eine gewisse Spannung, denn er weiß schließlich, wie die Geschichte um die Arche ausgeht, obwohl bei Coover der Name Noach nie fällt. Der Bruder wird menschlich, durch seine monatelange Mithilfe beim Schiffsbau, durch seine Zuneigung zur Gattin und die Sorge um sie und ihr Kind, während Noach, dessen Ehe offensichtlich weit weniger harmonisch verläuft, als folgsamer, geradewegs tölpelhafter Befehlsausführer gezeigt wird. Dennoch wird er gerettet. Coover verhindert das Abrutschen seiner Geschichte in Melodrama oder Pathos, indem er zwischen beiden pendelt und die ausgleichende Komponente des Humors miteinbringt: zum Beispiel erbittet sich der Bruder Noachs etwas Holz vom Archebau, um daraus eine Wiege für sein noch ungeborenes Kind zu schnitzen. Die ironische Diskrepanz zwischen Original und Coovers Version schließlich wird stilistisch unterstrichen durch das "offene Ende" ohne abschließenden Punkt, sowie durch die Diktion des Bruders, eine höchst unbiblische Mischung aus interpunktionslosem, Joyceschem Bewußtseinsstrom und schleppender Südstaatler- oder Hinterwäldlersprache der heutigen Zeit. Coover kostet seine Vorgabe voll aus, wenn er den im Beckett-Stil monologisierenden Bruder angesichts des ersehnten, dann aber unaufhörlich niederströmenden Regens "*thank God*" ausrufen lässt oder wenn er auf nur sechs Seiten Text 21 mal "my God" oder "by God" als Einschub in der Rede des Bruders verwendet. In einigen Fällen hat dies einen zusätzlichen Komikeffekt bezüglich der Handlung, da der Text ohne Interpunktion dahinfließt: "building a damn boat in the country my God what next?" (92), "God knows how *he* ever found out how to build a damn boat" (93), "but by God the next day the rain is still comin down harder than ever" (97).

Für "The Brother" wählt Coover Sicht- und Erzählweise einer in der Bibel nicht weiter auf-/ausgeführten Person und zeigt über die Perspektive der anderen Seite – derjenigen, die Gott in seinem Zorn zurücklässt – die Grausamkeit des alttestamentlichen Gottes, selbst einem Ungeborenen gegenüber, auf.¹⁴⁹ Auch in "J's Marriage"¹⁵⁰ geht es indirekt um ein ungeborenes Kind und hier arbeitet Coover ebenfalls mit der Vertauschung des Blickwinkels auf die biblischen Ereignisse, doch wählt er in dieser Josef-Maria-Geschichte eine prominentere Bibelfigur. Im Gegensatz zum ungestümen, namenlosen Ich-Erzähler in "The Brother" liegt jetzt der Fokus auf einem spekulierenden Josef, der die unerklärliche, sexuelle Enthaltsamkeit seiner Gattin¹⁵¹ sprachgewandt und philosophisch angeht: "What was it? a lifetime of misguided dehortations from ancient deformed grannies, miserable old tales of blood and the tortures of the underworld . . . or some early misadventure, perhaps a dominant father?" (113). Diesen still reflektierenden, melancholischen Ehemann beschäftigt das Mysterium um die anstehende jungfräuliche Geburt, er hadert mit dem Paradox von Glauben und Vernunft, kämpft mit der Frage, ob Gott ihn betrogen hat: "she explained to him simply that her pregnancy was an act of God, and he had to admit against all mandates of his reason that it must be so, but he couldn't imagine whatever had brought a God to do such a useless and, well, yes, in a way, vulgar thing" (117). In dieser allegorischen Geschichte über eine (fast) sexlose Ehe, die mit Js Tod endet, wird das Thema der Empfängnis wiederum aus dem Blickwinkel des Opfers abgehandelt. Wie

¹⁴⁹ Den meisten Bibellesem wird entgehen, dass Noach sehr wohl Geschwister hatte: Genesis 5.30 "Nach der Geburt Noachs lebte Lamech noch fünfhundertundneunzig Jahre und zeugte Söhne und Töchter."

¹⁵⁰ In *P&D* (1969): 112–19.

Noachs Bruder versinnbildlicht auch J,¹⁵² dass ein Einzelschicksal und eine bestimmte Identität keine Rolle spielen im vorgegebenen Rahmen, keinen Platz haben im großen kosmischen Entwurf. Aber gerade das stillschweigende, widerspruchslose Annehmen der ungeheuerlichen Vorfälle macht die Charaktere zu Komplizen im Fortbestehen der akzeptierten Formen. Wie in der Kurzgeschichte um Noachs Arche bleibt es auch hier dem Leser überlassen, seine eigenen Schlüsse zu ziehen zum Urbeginn des Christentums und zu einem Gott, der sich in die Privatsphäre eines Ehepaares einmischt, den Ehemann zum Hahnrei macht, ihm die Vater- und Erzeugerrolle, sowie die Zuneigung eines Kindes versagt. Thematisiert wird implizit die kritiklose Bereitschaft zu einem Glauben, dessen erstes Ehepaar bereits eine dysfunktionale Problemfamilie war.

Die Themenkreise um Sex, Kreativität und Tod finden sich in fast allen Stories in *P&D* – “The Magic Poker,” “Morris in Chains” und “Panel Game” – doch in “J’s Marriage” wird vorwiegend der biblische Hintergrund herangezogen als eine der ursprünglichsten und wirksamsten Quellen eingefahrener Vorstellungen zum Thema Sexualität. Coovers Schilderung der Heiligen Familie aus der Perspektive des einzigen Mitgliedes mit erotischen Bedürfnissen wirft ein neues Licht auf das wichtigste Dogma des Neuen Testaments. Bevor seine Gattin zum einmaligen Vollzug der Ehe bereit ist und während sich Joseph unendlich geduldig verhält, glaubt er, dass dies möglicherweise nie eintreten wird: “in fact, it actually seemed that his worst fears had been justified, that he would indeed pass the rest of his years tossing sleeplessly, tortured, alongside her marvelous but utterly impenetrable body” (116). Coover zeigt über Josephs Sichtweise die Kehrseite des Dogmas von Gottes grenzenloser Liebe und der Einheit von Körper(lichkeit) und Geist und kommentiert gleichzeitig einen Glauben, der sexuelles Verlangen zur Todsünde deklariert.

Interessanterweise lässt Coover in “J’s Marriage” ausgerechnet einen Mann reflektieren und schließlich verzweifeln an einem Thema, das normalerweise die männliche Rolle nicht hinterfragt. Die menschliche Herkunft wird in der Bibel als göttlicher Schöpfungsakt geschildert, in dem Adam ohne das Zutun oder die Hilfe von Frauen oder Sex geschaffen wird, ebenso wie die Erschaffung von Eva aus Adam beschrieben wird und nicht umgekehrt. Auch Gottes Sohn entsteht auf ähnliche Weise und macht Maria zur ersten Surrogatmutter der Geschichte. In der Welt Js allerdings bietet sich eine solche Erklärung nicht an; er ist nicht fähig, einen Rahmen zu finden, in dem er seine Rationalität und die Irrationalität der Vorkommnisse ein Einklang bringen könnte und gibt nach etlichen Versuchen auf: “Finally, he simply gave in to it, dumped it in with the rest of life’s inscrutable absurdities” (117).

Obwohl die Short Story “A Pedestrian Accident” aus *P&D* auch noch in diese Kategorie der Bibelgeschichten passen würde, da sie gehäuft und vielschichtiger als alle anderen Cooverschen Versionen Anspielungen auf die Bibel enthält, wird sie in der nächsten Gruppe abgehandelt.¹⁵³ Dennoch hier ein Beispiel aus dieser Story für Coovers Humor und sein ironisches Spiel mit alttestamentlichen Fragmenten, nicht zuletzt, weil das Hauptgewicht in der folgenden Diskussion von “A Pedestrian Accident” auf zentralen Passagen im Neuen Testament liegen wird. Die Szenerie: ein

¹⁵¹ Ein halbes Jahr nach der Geburt des Kindes kommt es möglicherweise zum Vollzug der Ehe, doch selbst J ist sich nicht sicher, ob er dies nur geträumt hat oder nicht (118–19).

¹⁵² Wie K. in Kafkas *Das Schloß*, nur im Coover-Text ohne den Punkt nach dem Initial. Leider wurde dies in der deutschen Übersetzung nicht korrekt wiedergegeben. – Vielleicht handelt es sich bei J nicht nur um eine Anspielung auf den biblischen Josef, sondern auch auf Jehova?

¹⁵³ Zuvor erschienen als “Incident in the Streets of the City” in der Januarausgabe 1969 des *Playboy*.

schwerer Verkehrsunfall; Paul lebt zwar noch, kann sich aber nicht mehr äußern. Ein Polizist befragt die herumstehenden Gaffer nach der Identität des Opfers, geschildert wird der Vorfall aus der Perspektive Pauls:

“O God in heaven! It’s Amory! *Amory Westerman!*” The voice, a woman’s, hysterical by the sound of it, drew near. “Armory! What. . . *what* have they *done* to you?”

Paul understood. It was not a mistake. He was astonished by his own acumen.

“Do you know this young man?” the policeman asked, lifting his notebook.

“What? Know him? Did Sarah know Abraham? Did Eve know Cain?”

The policeman cleared his throat uneasily. “Adam,” he corrected softly. (187)

Die beiden zuvor diskutierten Kurzgeschichten über Noachs Bruder und “J’s Marriage”¹⁵⁴ entstammen einer Untergruppe in *P&D*, die Coover mit “Seven Exemplary Fictions” überschreibt. Alle sieben Short Stories haben, wenn auch in unterschiedlicher Ausführung, den Tod zum Thema. Aber nicht die thematische Ausrichtung, sondern der strukturelle Aufbau der sieben Abhandlungen veranlasst den Literaturwissenschaftler Jesse Gunn, eine Parallele zu sehen zwischen ihnen und der biblischen Entstehungsgeschichte der Welt im Buch Genesis. “[Coover] never admits to using this as a structure in *Pricksongs & Descants*, but there is sufficient correlation between the stories in the ‘Seven Exemplary Fictions’ and the biblical myth of Creation to cause question.”¹⁵⁵ Gunn legt überzeugend dar, wie jeder einzelne göttliche Schöpfungstag, bis in den chronologischen Ablauf vergleichbar, seine Entsprechung findet in den sieben exemplarischen Prosastücken Coovers. Wie Gunn weiterhin richtig anmerkt und wie dies in Interviews auch bestätigt wird, bieten das Alte Testament und darin insbesondere die Teile 1 und 2 Coover einen fruchtbaren Ausgangspunkt sowie ein Modell für die Struktur seiner Fiktionen, ob dies nun vom Autor z.B. an der Kapiteleinteilung kenntlich gemacht wird, wie in *UBA*, oder von der Kritikerseite nachträglich interpretiert wird. In Anbetracht der Analyse Gunns erhält die von Coover gewählte Überschrift von “Seven Exemplary Fictions” eine zusätzliche Bedeutung intensivierter Ironie, wenn neben der Umformung und Neufassung von Bibelgeschichten und neben einem Angriff gegen den biblischen Mythos in den Coover-Geschichten am Ende jeweils das exakte Gegenteil zu den göttlichen Geschichten passiert, also die Entstehungsgeschichte der Welt nicht in Kreativität, Leben und Genugtuung über das Erschaffene endet, sondern in Zerstörung, Tod, Horror und Schrecken, dann schreibt Coover nicht nur Bibelgeschichten, sondern die Bibelgeschichte neu.

Anders als in den bislang aufgeführten Beispielen nutzt Coover die Bibel in *UBA* auch als formales Strukturelement. Abgesehen von der an biblische Figuren erinnernden Benennung dreier Hauptcharaktere (J. Henry Waugh als JHWH, Lou Engel als Luzifer und Hettie Irden als Erdmutter) und ausserhalb der fiktionalen Welt Henrys, folgt die Kapiteleinteilung den göttlichen Schöpfungstagen in Genesis: sieben Kapitel mit Henry, das achte ohne ihn. In einem frühen Interview erzählt Coover über die Entstehung des Romans und dass er meinte, aus die Metapher der “Second Son”-Geschichte nicht ausreichend ausgeschöpft habe.

¹⁵⁴ Selbstverständlich haben diese Short Stories weiter reichende Dimensionen, als hier aufgeführt und wie dies auch in der umfassenden Sekundärliteratur dokumentiert wird. Hier wurden sie lediglich als Beispiele für die Betrachtung als Geschichten mit biblischen Thema ausgewählt.

¹⁵⁵ “Structure as Revelation: Coover’s *Pricksongs and Descants*,” *Linguistics in Literature*, 2.1 (1977): 18.

The Henry book came into being for me when I found a simple structural key to the metaphor of a man throwing dice for a baseball game he has made up. It suddenly occurred to me to use Genesis I.1 to II.3—seven chapters corresponding to the seven days of creation—and this in turn naturally implied an eighth, the apocalyptic day. Having decided on this basic plan, I read a lot of exegetical works on that part of the Bible in order to find out as much as I could which would reinforce and lend meaning to the division into parts.¹⁵⁶

5.3 Christusparodien

Es überrascht wenig, dass zu Coovers "Revisionen" der Heiligen Schrift auch die Zentralfigur des Neuen Testaments, die Kreuzigung und insbesondere die Auferstehung gehören, die er in einem Interview bezeichnet als "that moment in which God's finger touched history."¹⁵⁷ Während die Kreuzigungsszenerie dem Autor eher Material für wilde Persiflagen oder satirische Einschübe bietet, stellt Jesus Rückkehr von den Toten, ähnlich der Unbefleckten Empfängnis, ein religiöses Dogma dar, das sich der Logik entzieht und nur geglaubt werden kann und daher auch von Coover vollkommen andersartig genutzt wird. Richard Andersen fasst diese Thematik Coovers so zusammen: "By rewriting, as opposed to retelling, the story of Christ's Resurrection, Coover exposes the undershaft of religious myths and provides his readers with an ironic commentary on how fictions, which have no more meaning than people assign to them, can be formulated into truths."¹⁵⁸ Coover selbst erklärt seine Themenwahl, befragt zum Ereignis einer Opferung in den Romanen *OB*, *PB* und *UBA*, von einem anderen Blickwinkel aus:

[Es] liegt für mich das Interesse weniger im Opfer als im Ritual. Ich habe erst relativ spät entdeckt, in welchen Ausmaß die christliche Geschichte, und, an zweiter Stelle, die patriotischen Geschichten unsere Erkenntnisse und Wahrnehmungen blockieren. Es galt, diese Geschichten, diese Ideologien, zu sprengen. Oder wenigstens zu verstehen, was an ihnen noch von universeller Geltung sein könnte.

Einiges ist besonders ärgerlich: Ich meine vor allem den ideologischen Versatz, der nicht nur meine Entwicklung, sondern allgemein die menschlichen Möglichkeiten beeinträchtigt hat. Wir waren alle gefangen in einer Art Wahnsinn, wir lebten die Alpträume anderer Menschen. An diese Träume klammerten sich die Menschen nicht mit böser Absicht, sondern mit ernsthafter Überzeugung und dogmatischer Kraft. – Solche Überzeugungen sind es, die im Lauf der Geschichte für Schmerz und Folter, für zahllose Tote verantwortlich waren. Das Bild des Opfers ist Teil dessen, was ich für ein immer wiederkehrendes Ergebnis dieser dogmatischen Einstellung zum Leben halte.¹⁵⁹

Hier nun sieben höchst unterschiedliche Beispiele für die Umsetzung der Christus-Thematik in Cooversche Fiktion, sowohl im Roman als auch in der Kurzgeschichte.

Gleich im ersten langen Werk Coovers dient das Thema Auferstehung als Hauptmetapher und organisatorisches Gerüst für den Romanaufbau. Bereits im Prolog von *OB*, überschrieben mit "The

¹⁵⁶ Frank Gado, "Robert Coover," March 2, 1973. *First Person: Conversations on Writers and Writing*. Edited by Frank Gado (Schenectady, NY: Union College Press, 1973): 149.

¹⁵⁷ Frank Gado, "Robert Coover," March 2, 1973. *First Person: Conversations on Writers and Writing*. Edited by Frank Gado (Schenectady, NY: Union College Press, 1973): 145.

¹⁵⁸ Richard Andersen, *Robert Coover* (Boston: Twayne Publishers, 1981): 23.

¹⁵⁹ "Eine Geschichte, der ich zuhören könnte[. . .]." Robert Coover im Gespräch mit Bernhard Robben. *Schreibheft*, Nr. 31 (Mai 1988): 118–19.

Sacrifice," wird in einer Rückblende vom Opfertod Marcella Brunos berichtet, ein Ereignis, das der Sekte Zusammenhalt und neue Bedeutung gibt. Ihr Bruder Giovanni kehrt von den Toten zurück und wird von den Brunisten zum Propheten erklärt. Aber erst in der Figur des Justin Miller schließt sich der Kreis von Opferung und Wiedererweckung. Ungefähr in der Mitte des Romans erinnert sich Miller an ein Treffen mit der Krankenschwester Happy Bottom, in das der Anruf Marcellas hineinplatzt, die Miller zur Brunisten-Versammlung einladen möchte. Hier nun ein Beispiel für Coovers gänzlich unreligiöses Einsetzen der bekannten Vorgänge bei der Kreuzigung Christi:

[H]e had been standing nude and elegantly if awkwardly protracted, having been drawn to the phone from under knowledgeable hands, and had too self-consciously seen himself as for the sweet moment suspended between two female hungers (Golgotha: that timeless ubiquitous image!). Happy Bottom, with characteristic impatience, had lobbed a pillow, bringing down his tacked-up list of ever-ready phone numbers: hastily, then, he had acceded to the request of one thief, not to forfeit the voracity of the other. (223–24)

Gegen Ende des Romans wird Justin Miller vom Tiger zum Opferlamm, als ihn die Brunisten aus Rache für seinen Verrat umbringen wollen: "At which point, Tiger Miller departed from this world, passing on to his reward" (493). Im mit "Return" überschriebenen Epilog des Romans beginnt der erste Satz mit: "The West Condon Tiger rose from the dead," und kurz darauf wird Miller von seiner Krankenschwester begrüßt mit den Worten: "And how feels today the man who redeemed the world?" Doch Miller selbst ist unter heftigen Schmerzen noch am Aufarbeiten seiner konträren Rollen und Funktionen und sieht sich in seinen Träumen auf dem Hospitalbett nicht nur in der Jesus-Rolle, sondern auch in der des Judas:

Judas sat in the garden, propped against the tuberous trunk of an ancient tree, and gazed wearily upon his companions. [. . .] He looked up toward where the prophet knelt, saw that the man was watching him. He'd expected that, but felt a shudder just the same. (523–24)

Jesus, dying, disconnected, was shocked to find Judas at his feet. "Which . . . one of us," Jesus gasped, "is really He: I or . . . or thou?" Judas offered up a hallowing omniscient smile, shrugged, and went his way, never to be seen in these parts again. Probably best, all right. (528)

Dieses Schlußkapitel ist gespickt mit ironischen Parallelen, zynischen Wortspielen und Verweisen auf die Kreuzigungsgeschichte, um dann im letzten Satz des Romans (wie bei allen Bibelziten im Kursivdruck,) mit "*Come and have breakfast*" auf das Letzte Abendmahl anzuspielen. Sicherlich ist das Abschiedsmahl Jesu von seinen Jüngern eine der eindringlichsten und am häufigsten wiedergegeben Szenen des Neuen Testaments und versinnbildlicht als solche auch die Funktion religiöser Rituale, nämlich die Wiederausammenführung und Erneuerung einer Gemeinschaft. Unter diesem Gesichtspunkt enthält die letzte Szene in *OB*, neben allen satirischen oder zynischen Bezügen, auch einen Verweis auf den abgeschlossenen Sozialisierungsprozess des langjährigen Junggesellen Tiger Miller, der nach seiner Beinahekastration und seiner "Auferstehung" nun Vaterfreuden entgegenseht, bereit ist, sich in seiner alten Heimat niederzulassen und ein Mitglied der Gemeinde zu werden. Ein Teil der sozialen Gemeinschaft der Bewohner von West Condon hat seine eigene Wiederauferstehung durchlebt und dem Roman Titel und Thematik geliefert.

Die Kurzgeschichte "The Wayfarer" von 1963¹⁶⁰ ist in einem dunkleren Ton verfasst als der oftmals spöttische in *OB*. Diese Short Story kann *auch* gelesen werden als Reflexion über das Zusammentreffen eines konservativen Literaturkritikers mit einem innovativen Schreiber, als Parabel über Freiheit, Individualität und deren Preis oder als eine Geschichte über "the inadequacy of capturing the richness of experience with language or any other structure."¹⁶¹ Von Interesse hier jedoch ist lediglich die Szenerie, denn sie ähnelt stark der vor und bei der Kreuzigung Christi in den Evangelien, wo Pilatus ein nichtantwortender Jesus vorgeführt wird, dann die Verhöhnungen der Zuschauer auf dem Weg nach Golgotha beschrieben werden und schließlich ein Repräsentant der Macht (ein Hauptmann, bzw. bei Johannes ein Soldat¹⁶²) auftritt, der von den Geschehnissen überwältigt wird. Coovers Geschichte wählt die (Erzähler-)Perspektive eines Polizeibeamten, der einen friedlichen Dissidenten, einen stumm hockenden Verweigerer meint umbringen zu müssen, weil er mit dem Schweigen seines Gegenübers nicht umzugehen vermag, weil er für ein solches Verhalten keine vorgeschriebenen Regeln hat. Nach etlichen Erwägungen über die Vorgehensweise, schießt der Polizist den Wanderer schließlich in die Brust und wartet darauf, dass Blut aus der Wunde austritt. Aber das Opfer ist nicht tot, sondern fixiert den Beamten. "And then he spoke. [. . .] He spoke of constellations, bone structures, mythologies, and love. He spoke of belief and lymph nodes, of excavations, categories, and prophesies. Faster and faster he spoke. [. . .] I grew annoyed and shot him in the head. At last, with this, he fell. My job was done" (123–24).

Die Parallele Wanderer-Christusfigur ist sicher nicht die vordringlichste an dieser knappen Short Story, doch immerhin ist es bezeichnend, dass Coover gerade einen solchen Hintergrund wählt für seine abstrakte Thematik mit Verweischarakter auf Machtverhältnisse und Politik. Der auf dem symbolträchtigen Meilenstein sitzende Wanderer hat keinerlei Gesetz gebrochen und wird dennoch bestraft (auf der rein faktischen Ebene genauso wie Noachs Bruder). Durch seine Weigerung, das allgemein anerkannte, gesellschaftliche Ritual mitzuvollziehen, begibt er sich ausserhalb des (vor)gegebenen Rahmens und stellt somit gleichzeitig eine Bedrohung für dessen (von den Beteiligten nicht hinterfragte) Existenz dar, da er eine andere, aber mögliche Position als die festgelegte bezieht. Die Gegenseite, verkörpert vom Polizeibeamten, versucht in dieser Situation ohne Präzedenzfall durch künstliche, kunstvolle Rechtfertigungen und seine private Auslegung dem drohenden Chaos Einhalt zu gebieten. Im Gegensatz zum Hauptmann in den Evangelien paßt er seine Fiktion der Sachlage an, das Ritual wird bekräftigt, funktioniert wieder und weiter: "At last, I sat up, started the motor, and entered the [traffic] flow itself. I felt calm and happy. A participant" (124).

Diese und die folgende Short Story handeln vom unhinterfragten Glauben an Vorschriften, an vorgegebene Normen, von der Anpassung an Ordnungssysteme oder der Gegenpositionen, dem Übertreten von Grenzen, dem Sichfreimachen von Zwängen, den Ausbruchsversuchen aus starren Dogmen, mit jeweils unterschiedlichem Ergebnis. In "The Wayfarer" endet der Versuch mit dem Tod für den Nichtpartizipierenden, wobei offen bleibt, ob er sich diesen Ausgang nicht sogar wünscht oder

¹⁶⁰ Zuerst veröffentlicht auf spanisch in *Cultura* [El Salvador], 30 (Oct-Dec 1963): 105–09, dann auf Englisch in *New American Review*, 2 (January 1968): 144–48. Die Zitate hier stammen aus *P&D*.

¹⁶¹ Lois Gordon, *The Universal Fictionmaking Process*, 110. An gleicher Stelle macht Gordon auch klar, dass die Titelfigur nicht eindeutig festzulegen ist: "The 'wayfarer' evokes any number of formidable figures – from the medieval wanderer and Chaucer's death figure in 'The Pardoner's Tale' to the biblical patriarchs and prophets and Coover's own 'The Cat in the Hat' figure. A tabula rasa for both the reader and speaker[. . .]."

ob er nicht eine andere Ebene der Freiheit erreicht hat. Die im Folgenden besprochene Geschichte endet auch mit einem Tod, allerdings nicht mit einem Mord der in ihr auftretenden Charaktere.

Bislang keiner Sammlung aufgetaucht ist diese recht knappe, aber sehr intensive Kurzgeschichte "The Reunion." In einem Interview erklärt Coover warum sie nicht anthologisiert wurde, spricht über seine Lektüre von Rudolf Bultmann und vor allem Jaspers und deren Effekt auf sein Schreiben: "I went on to write 'The Reunion,' a story about Thomas explaining to the other disciples why the hanged man they are waiting for won't come—and then, of course, after he's done a good job of this, the man does come, much to everybody's astonishment. (It was supposed to be in *Pricksongs*, but it had been put away in a folder for so long that I forgot it when I turned in the manuscript.)"¹⁶³ Was Coover in seiner Zusammenfassung nicht anspricht, ist der Unterschied zu seinen anderen biblischen Umformungen, der sich in "The Reunion" vor allem bemerkbar macht in düsterem Ton und Stimmung – kein Humor mehr, statt dessen Terror und Horror – und in der faktischen Abweichung von der Vorlage – Christus ist nicht gekreuzigt, sondern gehängt worden; der Kopf des Gehängten ist nur noch durch die Haut mit dem Körper verbunden, als er 8 Tage nach der Auferstehung zu den Jüngern zurückkehrt. In "The Reunion" passen Aussage, Thema und Erzählweise zusammen: in dieser Neuinterpretation einer Szene des Johannes-Evangelium (20.4–29) wählt Coover die Perspektive des Zweiflers Thomas, desjenigen, der die Dinge realistisch angehen möchte und den die sonderbare Erregung der anderen Jünger zur Vorsicht mahnt: "we can't let our grief make fools of us! [. . .] we must confront reality honestly and bravely, our own wishes be damned" (66). Als dann der Gehängte Thomas konfrontiert, in einem Stuhl vor ihm zusammenbricht und selber nicht mehr in der Lage ist, den baumelnden Kopf wieder geradezurichten, kann Thomas, im Kontrast zur biblischen Vorlage, den Mann nicht berühren. "Instead, he stares down at a stark and brittle body whose head has disappeared behind its back. The man in the chair does not move. Nor does he ever move again. It is a long and cheerless night". Wie Coovers Neuschreibung der Bibelgeschichte "The Brother" endet auch "The Reunion" ohne Schlußpunkt. Am Ende verschwindet der Kopf Jesus und mit ihm der Mythos des Auferstandenen.

Auch in "J's Marriage" taucht Jesus auf, aber diesmal als Kind und im Zusammenhang mit der Frage, welche Beziehung er und sein Ziehvater J gehabt haben – eine Thematik, die in der Bibel nie vorkommt, von Coover aber angesprochen wird mit: "As for J, in spite of his general willingness to love the boy, he could never bring himself actually to do so in any thoroughgoing manner, and for this or other reasons, the boy showed complete indifference to J from an early age on" (118). Diese lapidare Beobachtung Js weist Christus eher eine Nebenrolle zu und bietet in Form und Inhalt einen guten Kontrast zum folgenden Beleg für Coovers Einsetzen der Christus-Thematik.

In *Pinocchio in Venice* erzählt im letzten Kapitel des ersten Teils, überschrieben mit "The Movie of His Life," Professor Pinenut seinen Freunden einen Alptraum von seiner Hauptrolle in der Filmwelt Hollywoods. Beginnend mit der Krippenszene im Stall zu Betlehem über die Kreuzigungsgeschichte, inklusive des zerreißenden Vorhanges aus den Evangelien, bis zum Verweisen auf die Auferstehung und das Osterlamm, alles untermischt mit Pinocchios früherem Eseldasein und anderen Szenen aus dem Collodi-Original, mit Regieanweisungen wie "—the final stirring episode in The Passion of

¹⁶² "Einer der Soldaten stieß mit den Lanze in seine Seite, und sogleich floß Blut und Wasser heraus. . . . Und ein anderes Schriftwort sagt: *Sie werden auf den blicken, den sie durchbohrt haben*" (Offb, 19, 34–37).

¹⁶³ Gado-Interview, 154. "The Reunion" wurde erstmals veröffentlicht in *Iowa Review*, 1.4 (Fall 1970): 64–67.

Pinocchio! . . . this improbable son of an impotent carpenter and a virgin fairy” (83), einem im Groucho Marx-Stil sprechenden Kreuz, “You’re a famous case, a model for us all, you’ve—if you’ll pardon the expression—crossed over” (84) und *fast* wörtlichen Zitaten aus den Evangelien, wie zum Beispiel, “Blessed are they who turn the other omlette!” (82), lässt Coover hier kaum eine Gelegenheit aus, eines der wichtigsten Themen der christlichen Ikonographie in Klamauk zu verwandeln. Auch die Szene vor Pilatus (Joh. 19.5) wird umgesetzt und erhält angesichts einer hölzernen Figur eine zusätzliche komische Bedeutung: “around his neck they hung a sign reading “ECCE NASUS” (242; Johannes Evangelium 19.5: “Ecce homo”) und selbst der Kreuzweg der Passion Christi dient der Parodie: “The Count [. . .] now announces his intention to conduct them all [. . .] on a sacred pilgrimage in memory of what he calls the original fourteen ‘pisciatoi della Via Crucis,’ commencing with a communal pee of homage and protest from the Academia bridge” (245). An einem anderen Schauplatz des Romangeschehens um Pinocchio persifliert Coover die Kreuzigung als Körperpuzzle, wenn nämlich Lisetta und Pulcinetta, zwei schwerstverletzte Marionetten, von Mangiafoco in Kreuzmanier zusammengenagelt werden, um danach als eine “Person” wieder aufzuerstehen und weiterleben zu können. (247)

Der verbale Non-Stop-Klamauk, das vielschichtige, zum Teil aber auch platte Andeutungsspiel in *PV*, Hohn, Lächerlichkeit, Spott und Ulk mit und um religiöse Themen sind ein Merkmal dieses Romans für erwachsene *Pinocchio*-Leser. 23 Jahre zuvor gestaltet Coover seine Christusparodien zwar ebenfalls ironisch, aber weniger spektakelartig, dafür eindringlicher. In *UBA* finden sich, abgesehen vom Aufbau des Romans, d.h. der Kapiteleinteilung in Anlehnung an die Schöpfungstage im Buch Genesis, durchgängig Anspielungen auf biblische Ereignisse, wie die Sintflut oder den Bund Gottes mit Abraham, den Verrat an Christus und schließlich dessen Opfertod in der Figur des Damon Rutherford. Parallelen zur Vater-Sohn Thematik, bzw. zum Verhältnis unehelicher Sohn und allmächtiger Vater tauchen ab dem ersten Kapitel auf (9, 32, 38, 89). Aber insbesondere die Schlußsequenz des 6. Kapitels (201–02), als Henry ganz bewußt den Spieler Jock Casey, der sogar die entsprechenden Initialen aufweisen kann, sterben lassen will, erinnert überdeutlich an die Kreuzigungssituation. Henry befindet sich in der Rolle des Gott Vaters, der “seinen Sohn” opfern will, aber noch zögert: “Sometimes Casey glanced up at him—only a glance, split second, pain, a pleading [. . .] —but still Casey waited, and his glance: come on, get it over, only way” (202). In der schrecklichen Stille dieser Situation stolpert Henry müde und gleichzeitig aufgewühlt in seiner Küche herum, weiß aber auch, dass er sich an seine eigenen Spielregeln halten muss: “‘I’m sorry, boy,’ he whispered, and then, holding the dice in his left palm, he set them down carefully with his right. One by one. Six. Six. Six.” Die Zahl des Tieres aus der Johannes-Apokalypse tötet hier den Sohn Gottes.

In *UBA* dienen solche Einschübe und Verweise hauptsächlich der Charakterisierung Henrys und stehen nicht im Vordergrund, wohl aber in Coovers bitterster und schärfster Christussatire, einer Parodie auf Jesus am Kreuz, dessen Opfertod und die Erblindung des Saulus aus der Apostelgeschichte (9.1–22); sie findet sich in “A Pedestrian Accident.” Obwohl sie eine der meistanthologisierten Coover-Geschichten darstellt, hat sie verständlicherweise auch heftige Kritik hervorgerufen, wie die folgende von John Gardner, der Autoren wie Coover qualifiziert als “intellectually debilitated by lack of love. [. . .] In style the story imitates slapstick movie comedy, except

that everything is obscene, everything mocks the values and hopes of Christianity, everything is cruel, and nothing is funny or meant to be.”¹⁶⁴

In einer amerikanischen Großstadt liegt das Verkehrsunfallopfer Paul mit zerschmettertem Leib unter einem Lastwagen, kann sich weder bewegen noch sprechen, während um ihn herum, ganz wie in der biblischen Kreuzigungsszene, die Zuschauer lachen, johlen und ihn verspotten. Selbst die Silberstücke des Verräters Judas tauchen bei Coover auf, in der Form von Münzen, die der Mob aus Begeisterung für die Darbietung in Pauls Richtung wirft. Eine davon landet auf Pauls Lippe, “emitting that familiar dead smell common to pennies the world over” (196) und wird am Ende vom Arzt eingesteckt. Die Geldstücke galten der komödiantischen Vorstellung einer anzüglichen alten Dame. Mit ihr nimmt Coover das oben erwähnte Saulus-Paulus-Thema in anderer Form auf, als sie nämlich zum Polizeibeamten sagt: “My name, officer, is Grundy. [. . .] Mrs. Grundy, dear boy, who did you think I was? [. . .] But you can call me Charity, handsome!” (188–89). An diesem leicht zu überlesenden Zwischenwurf zeigt sich, wie Coover seine Vorgaben und Quellen zu nutzen weiß, denn nur in der King James Version der Bibel, und dort besonders im Hohelied der Liebe aus dem 1. Korinther-Brief des Apostel Paulus wird für den Begriff der Liebe *charity* statt *love* verwendet; am Ende lautet es dort: “And now abideth faith, hope, charity, these three; but the greatest of these is charity” (1 Kor 13.13).

Doch die neutestamentlichen Anspielungen setzen bereits im ersten Absatz der Kurzgeschichte ein, als sich der verunglückte Paul fragt: “Have I walked the earth and come here? [. . .] It was the *place* he felt he'd returned to,” um kurz darauf festzustellen, “this has happened before.” Gegen Ende seines Lebens erkennt er: “That impression that it had happened before. Yes, these were mysteries, all right” (203). Zwar fühlt er sich “like one chosen” (184), aber er hat auch keinerlei Zweifel über seine eigene Bedeutung: “Man and god! he thought. Of course! terrific! What did it mean? Nothing” (195). Etwas später streiten sich Polizist und Arzt über ihre jeweiligen Aufgaben:

“I'm only a simple policeman, Doctor, doing my duty before God and cunt—”

“Simple, you said it!” barked the doctor. “I *told* you what to do, you God-and-cunt simpleton—
now get moving!”

God and cunt! Did it again, thought Paul. Now what? (198)

Selbst die in den Evangelien geschilderte Verteilung der Kleidungsstücke des sterbenden Jesus lässt Coover nicht aus, nur sind es hier nicht Soldaten, sondern ein alter Bettler, der aus Pauls Sicht auf seine Kleider wartet. Obwohl Paul als bewegungsunfähig unter dem Laster liegend geschildert wird, lässt Coover ihn dennoch mit gen Himmel gerichtetem Blick die Position des Gekreuzigten empfinden: “Suddenly, the whole world seemed to tip: his feet dropped and his head rose” (188). Kurz bevor er stirbt bemerkt Paul: “For an instant, the earth upended again, and Paul found himself hung on the

¹⁶⁴ *On Moral Fiction* (New York: Basic Books, 1978): 75. Heftiger noch als Gardner äußert sich Bryce Christensen zu dieser Geschichte: “Apparently unwilling to acknowledge that philosophical claustrophobia is an affliction peculiar to proud and amoral skeptics, Coover affirms in ‘Pedestrian Accident’ that Everyman finds life oppressively empty. [. . .] The most grotesque aspect of this fiction is Coover’s unmistakable intention that it stand as a symbol of day-to-day life in general. Nihilistic intellectuals may accept and applaud Coover’s bleak vision as an adequate representation of life, but average people, true ‘pedestrians,’ cannot.” “John Barth & Robert Coover: Naught as Meaning” [(*The Rockford Papers*, 8.1 (January 1983)], 14, 16. – Als Randbemerkung: Christensens Abhandlung über das Werk von Coover (und Barth) stellt sicher den einsamen “Höhepunkt” dar an Negativkritik oder absolutem Verriss. Gleichzeitig ist sein Aufsatz so gemein und niederträchtig im Ton und so danebenliegend in der Einschätzung, dass es schon wieder Spaß macht, dieses Kleinod an Kritikertum zu lesen. John Gardner ist bitter und persönlich beleidigt, weil seiner Meinung nach “zynische” Autoren wie Barth oder Coover in den 60er Jahren weitaus mehr kritische Aufmerksamkeit erhielten als er. Bryce Christensen hingegen vermeint, von einer überlegenen religiösen Warte aus das Böse schlechthin bekämpfen zu müssen.

street," korrigiert sich dann aber mit: "There's nobody out there, he reminded himself, and that set the earth right again" (205).

Diese Kurzgeschichte ist so intensiv, weil man davon ausgehen kann, dass eigentlich jedem Leser die Geschichte der Kreuzigung im Detail bekannt ist, weil es sich bei "Pedestrian Accident" um eine sehr menschliche Tragödie handelt und die Vorgänge um Pauls Tod in einer zirkusartigen Atmosphäre stattfinden, Faktoren die Coover dann kombiniert mit folgenden Versatzstücken: der Polizist in der Rolle des Pilatus, beide Autoritätsfiguren sind unfähig dem Opfer zu helfen; der Arzt ebenfalls als eine Art Pilatus, der vom Weiterleben spricht, obwohl er weiß, dass es für Paul keine Rettung mehr gibt, und sich wie Pilatus die Hände reinigt, als er keine Hoffnung mehr sieht; die Anspielung auf die Erblindung und Bekehrung des Apostel Pauls; Jesus schweigt wie Paul zu den Anschuldigungen; weder Jesus noch Paul zeigen/erspüren ihren Spöttern gegenüber Ärger; Paul wird dreimal überfahren und Jesus wird nach seinem Tod von einem römischen Soldaten mit einer Lanze in seinen Brustkorb gestoßen; das Spiel mit der Zahl 14.

Von den aufgezeigten Christusparodien nimmt Coover im Spektakel des Fußgängerunfalls "in a triumph of grotesque comedy"¹⁶⁵ am direktesten ein Zentralmotiv christlichen Galubens auf, spielt mit dem Vertrautsein des Leser mit den Symbolen und beendet die Geschichte in einem weitaus dunkleren Ton, mit Pauls letztem Gedanken: "How much longer must this go on? he wondered. How much longer?" (205).

6 Geschichte und Wissenschaft als Systeme der Wirklichkeitserfahrung

In *OB* erklärt Vince Bonali seinem Kumpel Sal Ferrero: "History is like a big goddamn sea, Sal, and here we are, bobbing arond on it, a buncha poor bastards who can't swim, seasick, lost, unable to see past the next goddamn wave, not knowing where the hell it's taking us if it takes us anywhere at all" (394). Neben Mythos und Religion dienen Geschichte und Wissenschaften als weitere Systeme, den Menschen ihre Vor-, Um- und Nachwelt zu erklären. Ein gedankliches Verbindungsglied zwischen dem vorherigen Abschnitt und dem über Geschichte im Werk Robert Coovers wäre Novalis Forderung, dass im Lauf der Zeit Geschichte ein Märchen (also eine Erzählung, eine Story) werden muss, um damit wieder zu dem zu werden, was sie am Anfang war. In Coovers *Fall* bedeutet dies, dass sein intensives Beschäftigtsein mit Historischem ihn häufig an die Ursprünge oder zu den Originalquellen eines bestimmten geschichtlichen Ereignisses zurückführt. Oder aber er erforscht allgemein geschichtliche Muster und ihre Wirkung, legt ihre Mechanik offen, liefert eine konträre Lesart zur bestehenden und zeigt letztlich auf, wie auch in Geschichte mythische Verstärkungsmechanismen (meist negativ) funktionieren. William Gass bringt Coovers Schaffen in diesem Zusammenhang treffend auf den Punkt: "Throughout Robert Coover's career he has been trying to come to grips with commercial deceit, political lies, and religious myths, the better to strangle them."¹⁶⁶ Coover sieht seine moralisch-politische Aufgabe als Schriftsteller darin, etablierte historische Sachverhalte und Sehensweisen zu unterminieren und ihnen vermittels der De- und Rekodierung eine andere Variante gegenüberzustellen. Getragen wird seine bilderstürmerische Haltung von tiefem Mißtrauen gegenüber allen Formen verfestigter Anschauungen, deren vereinnahmender Konsequenzen, gegenüber den

¹⁶⁵ Alan Wilde, "Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness." *Boundary 2*, 9.1 (Fall 1980): 30.

gesellschaftlichen Repräsentanten und deren Machtmöglichkeiten. In den folgenden zwei Werken Coovers, *WH* und *PB*, zeigt sich ganz deutlich Fiktion als eine Form der Geschichtsschreibung, der Fortschreibung von offizieller Geschichte oder besser noch, als ein Gegenentwurf zur sanktionierten Version, denn beide Texte haben einen klar absteckbaren geschichtlichen Hintergrund, sind gespickt mit historischen Details und insbesondere *PB* wird vom Autor explizit als ein solches Unternehmen deklariert.

6.1 *A Political Fable* und *Whatever Happened to Gloomy Gus*

In *A Political Fable*, Coovers köstlich wortgewaltiger Satire auf die amerikanischen Parteiversammlungen zur Präsidentenwahl als Zirkus, hat Ich-Erzähler Mr. Brown folgendes Erlebnis:

“In your adoration for the past, Mr. Bown, you have isolated yourself from the actual and the possible. It is the great Western disease.” “What? Freedom from illusion?” I asked drily. “No, history.” Clark was utterly imperturbable. Or else he had a worse sense of humor even than I did. “The mystification of history produced by our irrational terror of reality. If you’ll pardon the pun, Mr. Brown, we need to perform a kind of racial historectomy on all humankind.” (31)

Eine zweite Verknüpfung zwischen Mythos, Religion und Geschichte liegt in ihrer Funktion der kollektiven Wahrnehmung und dem Verfügbarmachen eines gemeinschaftlichen Bezugssystems. Das *Dictionary of Philosophy and Religion* definiert: "A social structure is discerned by exploration of the myth, ritual, and religious representation by which individuals try to hide or justify the discrepancies between their actual society and its ideal image. [. . .] It is myth that holds together the actual and the ideal, reflecting the history of a social system and the elements of society which would otherwise stand in opposition or incoherence." Für Coover geht es um mehr als eine Widerspiegelung des amerikanischen Sozialsystems durch Geschichte. Ihn interessieren vielmehr die eine Gemeinschaft, Gruppe oder Nation betreffenden Konstrukte und deren Brüchigkeiten und Falsifizierungen.

In einem Großteil des Cooverschen Werks wird Geschichte thematisiert, indirekt in seinen Romanen, Theaterstücken und vielen Kurzgeschichten, andererseits in ganz offensichtlich historische Phasen thematisierenden Arbeiten, die definierte Zeiträume abdecken: für die späten 30er bis frühen 40er Jahre *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?*, für die 50er *The Public Burning* und *A Political Fable* für die 60er Jahre. Am Deutlichsten natürlich ist Geschichte der Stoff in *PB*, dem Roman, den Jonathan Dee als "historical vandalism" bezeichnet. In seinem Aufsatz "The Reanimators: On the art of literary graverobbing" erklärt er weiter (mit einem Seitenhieb auf den berühmten Verfechter des New Journalism):

The novel's subversive master-stroke is its use of real speech by the historical figures who populate it, drawn from the public record but utterly recontextualized, in such a way as to highlight its absurdity. [. . .] For all that it unfolds on a plane of exorbitant fantasy, *The Public Burning* is as exhaustively researched a novel as Tom Wolfe could ever hope for. It's a brilliant performance, as scathing as it is hilarious. [. . .] He could not dare to do what he does without a liberating acceptance of the idea of the novel's status as cultural underdog, its diminished voice, its

¹⁶⁶ William H. Gass. "Introduction." *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1998, xiv.

relegation to the margins of historical importance. His fiction aspires only to be a thorn in the paw of America's image of itself.¹⁶⁷

Der historische Hauptcharakter und Ich-Erzähler jedes zweiten Kapitels in *PB*, dessen Spitzname am College Gloomy Gus war, erhielt seine Erstaufführung 1975 in der Kurzgeschichte "Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?" in der Zeit, als Coover am großen Roman *PB* arbeitete. Im Interview mit Larry McCaffery spricht Coover über diesen Prozess:

It was like a gigantic puzzle. I was striving for a text that would seem to have been written by the whole nation through all its history, as though the sentences had been forming themselves all this time, accumulating toward this experience. I wanted thousands of echoes, all the sounds of the nation. Well, the idea was good, but the procedures were sometimes unbelievable tedious. At some low point I got a request from a popular magazine for a sports story. (That's what happens when you write a book with 'baseball' in the title.) I turned them down, of course, but the idea stuck in my head somewhere and niggled at me. One of the most successful failures in Nixon's life had been his abortive high school and college football career, but I hadn't found much space for it in *The Public Burning*. In an idle moment I married this to his belief that if you just work hard enough at something you could achieve it, and considered an alternative career for him as a pro football player. As this would have to take place in the 1930s, it suddenly opened up for me the possibility of writing a good old-fashioned 1930s-style novella, full of personal material, thoughtful asides, and so on. Everything fell into place like magic, and I sat down at the machine and for the first time in years just banged away happily. It was the most joyful writing experience I ever had. It was very refreshing and probably helped me get on through to the end of *The Public Burning*.¹⁶⁸

Die imaginative und überaus erheiternde Rückgewinnung der Entwicklung Richard Nixons als junger Mann ist geschrieben im Stil des amerikanischen Romans der 30er Jahre, des sozialkritischen Realismus. Der Zeitrahmen ist 1937, die kulturellen und politischen Wirrnisse der späten 30er und frühen 40er Jahre, während des Spanischen Bürgerkriegs und der Schauplatz ist Chicago, wo am Memorial Day beim Arbeiterstreik von Republic Steel 10 Arbeiter von der Polizei erschossen wurden. In Coovers Fiktion wird der Football-Spieler Gloomy Gus das 11. Opfer. Der Text beginnt mit diesem Tod und gleich der Eingangssatz nutzt historische Fakten: "It's the Duke of Windsor's wedding day," um dann (immer noch auf der ersten Seite) den Ich-Erzähler Meyer über Geschichte reflektieren zu lassen: "Only for the egoist and the dogmatist [. . .] is there one 'history' only. The rest of us live with the suspicion that there are as many histories as there are people and maybe a few more [. . .] what arrangements can we *not* imagine? Of course, we share some of the same information, call it that [. . .] but it's never enough to call 'History'" (9–10). Indem Coover hier verifizierbare historische Daten mit absolut Lachhaftem vermischt wird die Gloomy Gus-Geschichte zu einer Farce. "Coover has these two planes of the fiction interact by making the artist/narrator Meyer reconstruct the bizarre life of Gloomy Gus on the same level of realistic narrative on which he reconstructs his own aesthetic and political crisis. [. . .] This dialectical relationship between the artist and the clown is at the heart of Coover's text."¹⁶⁹ Meyer, der Erzähler/Künstler muss feststellen, dass sowohl seine Kunst als auch

¹⁶⁷ Jonathan Dee, Jonathan, "The Reanimators: On the art of literary graverobbing." *Harper's Magazine*, 298.1789 (June 1999): 81–82.

¹⁶⁸ Larry McCaffery, 67. "An Interview with Robert Coover" (15. Nov. 1979), in *Anything Can Happen*, 1983 [zuerst in *Genre*, 14.1 (Spring 1981): 54–63], 75–76

¹⁶⁹ Thomas Pugh, "Why is Everybody Laughing? Roth, Coover, and Meta-Comic Narrative." *Critique*, 35.2 (Winter 1994): 74.

seine Bemühungen, Gus ein Denkmal zu setzen, "self-contratictory" sind. Gleiches gilt auch für diese Kurzgeschichte als geschichtlicher Text.

6.2 *The Public Burning*

Fortgesetzt wird Coovers "Richard Nixons-Biographie" in *The Public Burning*, wo der Zeitrahmen der Anfang der 50er Jahre ist und Nixon in mittlerem Alter darstellt ist.¹⁷⁰ Coover erklärt, dass er bei den Vorarbeiten zu *PB* und insbesondere für die Rolle Richard Nixons auch intensiv Robert T. Elsons 2-bändiges Werk genutzt hat, *Time Inc.; The Intimate History of a Publishing Enterprise 1923–1941* (1968) und *The World of Time Inc.: The Intimate History of a Publishing Enterprise 1941–1960* (1973).¹⁷¹ Geschichte und Geschichtskorrektur sind in diesem langen Roman die ausdrückliche Materie des Autors, der in einem Interview seinen Angang beschreibt mit: "the themes I was working on in *The Public Burning*, the question of History with a capital H, the question of juxtapositions of seeming opposites in an effort to synthesize the non-synthesizable."¹⁷² Es handelt sich um Geschichte auf verschiedenen Ebenen: die der USA in den frühen 50er Jahren, des Kalten Krieges, die Richard Nixons, und es geht auch um "the American habit of mixing ideology with entertainment and about the fabrication of history."¹⁷³ Coover Erzähler und Sprachrohr Richard Nixon räsoniert im Kapitel "A Little Morality Play for Our Generation" räsoniert über Geschichte und Sprache:

What was fact, what intent, what was framework, what was essence? Strange, the impact of History, the grip it had on us, yet it was nothing but words. Accidental accretions for the most part, leaving most of the story out. We have not yet begun to explore the true power of the Word, I thought. What if we broke all rules, played games with the evidence, manipulated language itself, made History a partisan ally? (172)

Aber der Roman hat auch seine eigene Geschichte, im Detail wiedergegeben vom Autor selbst in "*The Public Burning Log 1966–77*."¹⁷⁴ Ursprünglich war er gedacht als "Geschenk" zur zweiten Amtseinführung von Präsident Richard Nixon 1972. Anfänglich dachte Coover an ein Theaterstück, für das er 2–3 Monate brauche würde, ihm dann aber fast 7 Jahre kostete. Während Coover in England lebt, wurde das Manuskript von *The Public Burning* vom ursprünglichen Verleger Dutton zu Knopf weitergereicht, die eine ganze Mannschaft von Rechtsanwälten beschäftigen, da sie eine Verleumdungsklage nicht nur vom ehemaligen Präsidenten Nixon befürchteten. Es wurde sogar ein Gremium von nichtverlageseigenen Anwälten befragt, wovon ein Mitglied der Dekan der juristischen Fakultät der Columbia University war. Mitten in diesem juristischen Hin und Her starb plötzlich Coovers Lektor und Freund Hal Scharlatt. Schließlich erklärte sich der Viking Verlag bereit, den Roman zu veröffentlichen. Doch auch dessen Anwälte verlangten zuvor schwerwiegende Änderungen am Manuskript, wie z.B. das Entfernen sämtlicher lebender Personen. Coover weigerte sich und musste letzten Endes einen eigenen Anwalt bezahlen. Diese Kosten sowie mehrere Flüge von England in die USA verschlangen sämtliche Einnahmen, die er an diesem Roman hatte. Immerhin

¹⁷⁰ Für eine umfassende Studie über *PB*, siehe meine Magisterarbeit, Bell [Viereck], Elisabeth. "Mightier than the Sword: Perspectives on Robert Coover's *The Public Burning*." Austin, University of Texas, MA-thesis, 1980.

¹⁷¹ 1964 wurde der Historiker und langjährige *Time*-Redakteur Elson vom *Time*-Mitbegründer Henry R. Luce beauftragt, eine Geschichte der Firma zu schreiben.

¹⁷² David Applefield, "Robert Coover: Fiction and America." *Frank*, 6/7 (Winter / Spring 1987): 9.

¹⁷³ Naomi Jacobs. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1990, 173.

wurden 70,000 Exemplare gedruckt. Da Viking nach wie vor eine gerichtliche Verfügung dargestellter Charaktere oder deren Verwandter befürchtete, verschickte der Verlag einen Monat vor dem Veröffentlichungstermin die Leseexemplare. Als der Roman dann in den Buchhandlungen zum Kauf bereit lag, war die Reaktion prompt und heftig, insbesondere von der rechtslastigen Kritikerseite. Dennoch hielt sich *The Public Burning* eine Woche auf der Bestsellerliste der *New York Times*. Kurz darauf allerdings stoppte der Verlag jegliche Werbung, was von Coover als ein Akt der Selbstzensur empfunden wurde. Der Taschenbuchausgabe war ebenfalls ein kurzes Leben beschieden: alle Restexemplare wurden bereits nach zwei Monaten eingestampft. Zum Glück für die Leser kam 1998, 20 Jahre nach dem Original, eine Auflage von Grove Press auf den Markt, verbunden mit einer exzellenten Einführung von William H. Gass, die am Ende dem Leser verspricht: "he will discover just how the world works here, because *The Pulic Burning* is an account of what this country has become. It is a glorious, slam-bang, star-spangled fiction, and every awful word of it is true."¹⁷⁵

Über Coovers Aneignung geschichtlicher Fakten stritten nicht nur die verschiedenen Verleger – "the text was fought over like the fields of Verdun"¹⁷⁶ – sondern auch viele Kritiker: "If the story goes too far beyond readers' sense of what is permissible, they may well reject the work, as many readers did Coover's *The Public Burning* on account of what the readers considered fantastic distortions of history."¹⁷⁷ Coovers Strategie der Besitznahme von Geschichte stellt private und öffentliche Version einander gegenüber, nicht als einer Mischung von Fiktionen und Fakten, sondern als Untersuchung darüber, wie sie sich dualistisch bedingen, wie das Verhältnis von Politik und Ästhetik sich gestaltet, bzw. gestaltet wird. In Coovers über 500 Seiten langer Erwägung über den Geschichtsdiskurs dreht es sich nicht (nur) um eine Änderung, sondern um die Frage nach der Entstehung und Aufrechterhaltung eines solchen. Natürlich versäumt er es dabei nicht, die komödiantischen Aspekte zu betonen und die Ernsthaftigkeit, mit der Mythen, Geschichtsschreibung und den Wissenschaften geglaubt wird, zu unterminieren. Rezensent Geoffrey Wolff nennt *PB* "An American Epic" und stellt fest: "it exploits historical data from a period just now passing from immediate memory—the cold war—to postulate a comical and awful mythology about the nature of celebration, institutionalism, community, love, ambition, pain and energy in American life."¹⁷⁸ Noch besser auf den Punkt gebracht wird dieser Sachverhalt von Miguel-Alfonso mit:

The traditionally accepted notion of the discourse of history as an unbiased report of past events is discarded in Coover's novel from the onset. Against the view of historical discourse as an organically ordered account of events, Coover's novel presents us with a motley parade of voices that swirls around the ceremonial of the Rosenbergs' execution. The ideological integration of this swarm of discourses largely depends on this sacrificial rite which momentarily relieves—and, at the same time, energizes—the country in its fight against its political adversaries (the Red Scare represented by international communism and socialism). The institutions' ability to present collective agreement as the basis of historical continuity becomes the fundamental support of

¹⁷⁴ "The Public Burning Log 1966–77." *Stand Magazine*, NS, 2.2 (June 2000): 73–10, und in *Critique*, 42.1 (Fall 2000): 84–114.

¹⁷⁵ Introduction by William H. Gass. *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1998, xviii.

¹⁷⁶ Introduction by William H. Gass. *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1998, xvii.

¹⁷⁷ Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984, 12.

¹⁷⁸ Geoffrey Wolff, "An American Epic." *New Times*, 9.4 (August 19, 1977): 50.

ideological allegiance. This way, any intrusion that threatens the system's stability, whether real or imagined, can be turned into the cause of a spirit-releasing ritual.¹⁷⁹

Weil es einerseits Massen an Abhandlungen über Coovers Behandlung amerikanischer Geschichte in *PB* gibt und andererseits meine Magisterarbeit dieses Thema untersuchte, sei hier aus Coovers "wildly irresponsible, and self-indulgent, appropriation of history"¹⁸⁰ ein Beispiel aufgeführt, welches gleichermaßen seine immensen Nachforschungen und Detailkenntnis belegt, aber auch verdeutlicht, wie er mit einer, zugegebenermaßen winzigen, historischen Tatsache satirisch umzugehen vermag. Es handelt sich um die Verpackung eines uramerikanischen Wackelpuddingproduktes.¹⁸¹ Das historische Gerichtsverfahren gegen die Rosenbergs basierte auf der Frage, ob Julius Rosenberg in seiner New Yorker Küche eine Jell-O-Schachtel auseinandergeschnitten hatte und sie als Zeichen und mit einem Lösungswort seinem Schwager David Greenglass übergeben hatte. Die Verpackung von Jell-O war im Verfahren gegen die Rosenbergs das angebliche Hauptbeweisstück der Anklage. Die vermeintliche Jell-O-Box, die den einzigen Beweis darstellte um die Rosenbergs mit David Greenglass in Verbindung zu bringen, konnte im Gerichtsverfahren nicht vorgelegt werden, wurde aber durch eine "Nachbildung" ersetzt. Alleine schon diese Tatsache bietet Grundlage für eine Persiflage, doch im Gerichtsverfahren spielte in diesem Zusammenhang auch der nicht gerade intelligent verschlüsselte Lösungssatz "I come from Julius" eine große Rolle, was ebenfalls von Coover "ausgenutzt" wird.

David Greenglass, Ethel Rosenbergs Bruder, wurde angeblich von den Rosenbergs zur Spionage für die Sowjetunion angeworben, da er im geheimen Manhattan Projekt mitarbeitete und später auch im Labor in Los Alamos tätig war. Im Gerichtsverfahren sagte er aus, dass er Zeichnungen über die Entwicklung von Atombomben gemacht habe, die er dann 1945 dem Kurier Harry Gold übergab, zusammen mit einer Jell-O-Verpackung und der Losung "I come from Julius." Gold übergab dann das Material den Sowjets. In späteren Untersuchungen stellte sich heraus, dass Gold schon vor dem Rosenberg-Fall in einem andern Spionageprozess vor Gericht war und zwar mit dem selben vorsitzenden Richter Irving Kaufman und dass der Satz "I come from Julius" ihm von FBI-Agenten eingetrichtert worden war.¹⁸² Bei einer gemeinsamen FBI-Vernehmung 1950 sagte Greenglass erst nichts über ein Lösungswort, während Harry Gold sagte es sei "I bring greetings from Ben in Brooklyn" gewesen. Als Gold weiter interviewt und nach dem Namen Julius befragt wurde, antwortete er, es sei möglich, dass Greenberg diesen Namen erwähnt hätte. In den FBI-Unterlagen wurde dann aus Harry Golds "possibly" ein "definitely."

Neben allen anderen direkten und indirekten Verweisen auf Historisches gelingt Coover ein besonders köstlicher Treffer mit dem Satz "Benny sent me." Der bereits erwähnte Komiker Jack Benny, geborener Benny Kubelsky, hatte von 1934–41 eine sehr beliebte und erfolgreiche Radiosendung, die jeden Sonntagabend um 19 Uhr im ganzen Land gehört wurde, gesponsert von General Foods, dem Hersteller von Jell-O. Benny begann seine wöchentliche Sendung mit der Begrüßung "Jell-O again."

¹⁷⁹ Ricard Miguel-Alfonso, "Robert Coover's *The Public Burning* and the Ethics of Historical Understanding." *International Fiction Review*, 23, nos 1–2 (1996): 17–18.

¹⁸⁰ Sanford Pinsker, "LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. [Urbana: University of Illinois Press, 1989] *Journal of Modern Literature*, 17.2/3 (Fall/Winter 1990): 268.

¹⁸¹ Wie wichtig Jell-O in der amerikanischen Kultur ist zeigt die Tatsache, dass es seit 1997 ein Jell-O-Museum in Le Roy, im Staat New York gibt, das die Besucher auf einer Jello-Brick Road betreten.

Fast alle der neun Erwähnungen der Jell-O-Box in *PB* stammen aus dem Mund, den Gedanken oder dem Umkreis von Richard Nixon. Die Nixon-Figur fungiert nicht nur als verkörpertes Bewußtsein der widersprüchlichen Geschichtsvarianten, sondern auch als korrupter (Mit-)Spieler bei der Erstellung der offiziellen Version der Ereignisse. Obwohl seine kritischen Nachforschungen zum Fall Rosenberg für ihn privat aufdecken, wie haltlos die Vorwürfe und Anklagen gegen das Ehepaar tatsächlich sind, nutzt er seine Erkenntnisse nicht, sondern hält in einem naiven Glauben an der Illusion des freien Individuums fest und macht sich durch sein Schweigen zum Mittäter an der offiziellen Konstruktion der Geschichte. Andererseits ist diese Nixon-Figur auch der Clown, dessen "Beiträge" sowohl auf der politischen Bühne als auch auf der Textebene den Leser zu erheitern vermögen. Coover führt ihn bereits im Prolog ein, bevor Nixon als Charakter, bzw. als Erzähler der Ereignisse überhaupt die Szene betritt. Hier denkt Nixon über Harry Gold nach: "He was the man who supposedly turned up in Albuquerque one day with half a card from the back of a Jell-O box that matched a half that Julius Rosenberg had given David Greenglass, told David 'I come from Julius,' and then exchanged some money for some atomic-bomb sketches and other material. [. . .] But even after Gold had begun to 'remember' Greenglass, there had *still* been no Jell-O box and no Julius, just something on the order of Bob sent me or Benny sent me or John sent me or something like that" (158).

Elektroingenieur Morton Sobell arbeitete an Aufträgen des Verteidigungsministeriums, wurde als Spion enttarnt, der gemeinsamen Verschwörung mit den Rosenbergs angeklagt und zu 30 Jahren Haft verurteilt. Nixon räsoniert im Kapitel "With Uncle Sam at Burning Tree": "Morton Sobell fitted in there somewhere—maybe he was the one who tore the Jell-O box" (108). Kurz darauf erklärt ihm Uncle Sam zur Verhaftung und Anklage der Rosenbergs: "It's no accident, son, that they've been nailed with such things as Jell-O boxes" (113).

Zum Ende des Romans hin überrascht Uncle Sam Nixon beim Masturbieren. Der beschämte Nixon gibt ihm unwissentlich die Zigarre, die er vom Taxifahrer bekommen hat und die vor Uncle Sams Gesicht explodiert. Er bekommt einen gewaltigen Wutanfall, woraufhin Nixon, nun doppelt beschämt, zu weinen beginnt und stotternd feststellt: "[my] knees had turned to Jell-O—jelly, I mean—and my—" (417). Ähnlich ergeht es dem vorsitzenden Richter Irving Kaufman während der großen Darbietung auf dem Times Square, als 17 Minuten vor der Hinrichtung der Rosenbergs Probleme auftauchen: "Judge Kaufman's knees go soft as warm Jell-O" (572).

In Nixons Erinnerungen und sogar in seinen Träumen taucht die Puddingverpackung auf. Im folgenden Zitat erinnert sich Nixon an seine Jugendjahre, kombiniert mit Coovers Verulkung der geradezu hysterischen Angst der Amerikaner vor der Roten Gefahr, sprich Kommunismus und Sozialismus. "I did a lot of cooking, whipping up terrific suppers [. . .] Jell-O with bananas and whipped cream. [. . .] There was some fuss at the trial, I recalled, about the flavor of that torn Jell-O box used as a recognition between Gold and Greenglass: raspberry. Raspberry? Maybe this was just an in-joke down at the FBI: giving them the old raspberry. The flavor had to be red, naturally. I always liked raspberry Jell-O, I hoped they didn't take it off the market now" (178–79).¹⁸² Hier erinnert sich Nixon an seine Träume und in einem bringt er Tomaten zu einem Elektrogeschäft, um Saft daraus machen zu

¹⁸² Unter dem Freedom of Information Act wurden am 31. Januar 2008 die 970 Seiten umfassenden Prozessakten zum Fall Rosenberg freigegeben und sind nun im Internet bei National Security Archive einsehbar.

lassen. Aber er landet bei einem Tabakladen, dessen Besitzer ängstlich wirkt, woraufhin Nixon zu ihm sagt: "I come from Julius Caesar" (227). In einer der absurdesten und witzigsten Szenen des Romans fährt Nixon in einem Taxi, dessen Fahrer ihn vermeintlich aus ihrer gemeinsamen Militärzeit kennt. Er behauptet auch, mit Ethel Rosenberg Geschlechtsverkehr gehabt zu haben und schildert in unflätiger Sprache ihre Vorzüge: "God in ass-fuckin' starspangled heaven, she was a sensation! [. . .] ya know, just dirty sex, twirlin' her tits, suckin' up quarters with her cunt, things like that. [. . .] You read about it, Nick: she had A-boms up there, Jell-O boxes, Red herrings, passport photos, Klaus Fucks, the Fifth Amendment [. . .] (337).¹⁸⁴

Die letzte Jell-O-Erwähnung erfolgt auf dem Höhepunkt am dunklen Times Square, während der "nighttime of the people," als die Menschen das Phantom auf sie hernieder kommen sehen. "They feel themselves swarmed about by mousy little engineers, scabbed sheep, dirty books, and goon squads, but when they lash out, try to get a handle on what's tormenting them, the emanations dissolve and mutate, leavinf them with nothing more than a numinous armload of the March of Time, heavy water up the snoot, and a fistful of torn Jell-O boxes and sweaty pubic hair . . ." (597).

In "Jell-O," dem 5. Kapitel von *Symptoms of Culture* untersucht die Kulturwissenschaftlerin Garber Homogenität in den USA am Beispiel der Rolle dieser uramerikanischen Süßspeise. Sie stellt diesem Kapitel ein Othello-Zitat voran, das sich wunderbar auf die Rolle der Jell-O-Box im Rosenberg-Verfahren anwenden lässt, wenn nämlich Iago sagt: "this may help to thicken other proofs/ That do demonstrate thinly." Für Garber ist Jell-O ein Metonym für Amerika: eine unnatürliche Substanz, die unzusammenhängende Dinge in einem ausgrenzenden, süßen Aspiküberzug einschließt.¹⁸⁵ Sie nimmt auch zum Rosenberg-Fall Stellung mit: "The Jell-O box is not a random signifier, however it made its way into the evidence submitted in the trial of Julius and Ethel Rosenberg. Overdetermined by both its relationship to the Jewish community and its much more highly visible status as the quintessentially American, middle-class, and patriotic food, America's just dessert, the Jell-O box was already a culturally loaded term, 'the necessary link,' when Roy Cohn or one of his colleagues cut a fascimile [sic] into pieces and displayed it to the court" (150).¹⁸⁶

6.3 *The Universal Baseball Association*

In der Sekundärliteratur über Coover gibt es auch die Einstellung, *The Universal Baseball Association* wäre als allegorischer, politischer Roman über die 60er Jahre zu verstehen, inklusive JFK-Mord und Aufruhr um den Vietnamkrieg, doch dieser begrenzenden Auffassung wird hier nicht nachgegangen.¹⁸⁷ Vielmehr wird *UBA* unter dem Gesichtspunkt Coovers Metakommentar über Mythos, Religion und Geschichte gelesen. Geschichte spielt in *UBA* eine vielgestaltige Rolle: erstens, indem Coover seinen Hauptcharakter Henry über Geschichte nachdenken lässt, dann indem Henry die Geschichte seiner Baseballvereinigung in 40 Bänden dokumentiert, drittens durch die Figur des

¹⁸³ "To give someone a raspberry" ist gleichbedeutend mit einem "Bronx cheer," ein lautes, herabwürdigendes oder spöttisches Zischen oder Buhen.

¹⁸⁴ Der deutsch-britische Kernphysiker Klaus Fuchs siedelte 1943 nach New York und dann nach Los Alamos über, wurde 1950 als Spion für die Sowjetunion enttarnt und zu 14 Jahren Haft verurteilt. Erst seine Enttarnung und Geständnis führten das FBI zu seinem Kontaktmann Harry Gold (aus Brooklyn), der wiederum die Spur zu David Greenglass und den Rosenbergs eröffnete.

¹⁸⁵ Marjorie Garber, *Symptoms of Culture*. New York: Routledge, 1998.

¹⁸⁶ Der New Yorker Staatsanwalt Roy Marcus Cohn war der Ankläger im Prozess gegen die Rosenbergs.

Sandy Shaw und schließlich durch Coovers Anspielungen auf die Geschichte des Baseball-Spiels. Coover zweiter veröffentlichter Roman ist eine Erweiterung der Damon Rutherford Story "The Second Son" von 1963 und Coover erklärt, dass der Kern des Romans vor *OB* geschrieben war, er dann in nur 5 Wochen die Endfassung niederschrieb und seinen Baseball-Roman zuerst *The Unhappy Cosmos of J. Henry Waugh* betiteln wollte. Im LeVot-Interview von 1975 nimmt er Stellung zum Zusammenhang von Baseball und Geschichte:

Baseball is superhistory—it's more recordable than the rest of life. I think history is one of America's big hang-ups, by the way, and that's why I thought if I was going to get close to the American experience I had to get into something like that. The Capital age has replaced the authenticity of the Bible. We now see something being true as being history; we live the most fantastic history of any people on Earth maybe; our vision of what our origins are and all that, are really weird.¹⁸⁸

Coover hat mit Henry einen Mann erfunden, der wiederum ein Spiel, ja eine ganze Spielwelt und deren Geschichte erfindet. Die Ursprünge des Baseball-Spiels jedoch liegen historisch weit zurück, dessen angebliche amerikanische Schöpferfigur aber ist frei erfunden, ist eine reine Fiktion. Im Schlußkapitel des Romans spielt Coover mehrfach mit diesem Hintergrund, spielt sowohl auf den Vater der offiziellen Baseballregeln, Alexander Joy Cartwright, an – "like that guy who's discovered that the whole damn structure from the inning organization up and double entry bookkeeping are virtually identical" (219) – als auch auf die Unterdrückung der wahren Ursprünge des Baseball – "the original Damonites had the truth, but have been betrayed by opportunists" (223) – durch Albert G. Spalding und dann später durch den Millionär Stephen Clark. Henry Waugh selbst sieht seine Baseball-Welt mit gemischten Gefühlen: "no other activity in the world had so precise and comprehensive a history, so specific an ethic, and at the same time, strange as it seemed, so much ultimate mystery. [. . .] How clearly he remembered the precise results of those first games, how the Beaneaters won [. . .] Of course, the abrupt beginning had its disadvantages. It was, in a sense, too arbitrary, too inexplicable" (45).

Das Baseball-Spiel ist eine Variante des britischen Kinderspiels "rounders" und des amerikanischen "town ball", und wird heute immer noch als Nationalspiel oder als "national pastime" bezeichnet. Coover kennt die Geschichte des Baseball natürlich in- und auswendig und lässt gleich im ersten Kapitel Henry beobachten: "'THE GREAT AMERICAN GAME' [. . .] Well, it was. American baseball, by luck, trial, and error, and since the famous playing rules council of 1889" (19). Coover spielt hier an auf das Frühjahr 1889, den da begann bei einem großen Essen im Delmonico's in New York City der Ursprungsmythos des amerikanischen Baseball. Unter den Teilnehmern waren Mark Twain, Anwalt und Geschäftsmann Chauncey Mitchell Depew, Albert G. Spalding, Präsident des Chicago Clubs und Sportartikelmagnat und der 4. Präsident der National League, Abraham G. Mills, der in seiner Rede feststellte: Patriotismus und Forschung hätten ergeben, dass Baseball ein Spiel rein amerikanischen Ursprungs sei.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Karl R. Frederick, *American Fictions 1940/1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1983, 66.

¹⁸⁸ André LeVot, "Robert Coover: An Interview." *Tréma*, 1 (1975): 291–92.

¹⁸⁹ Exzerpiert aus Harold Seymours "How Baseball Began" in *The Armchair Book of Baseball*. Ed. John Thorn. New York: Scribner's Sons, 1985. 283–95.

Laut der Baseball-Folklore hat Abner Doubleday (1819–1893) 1839 in Cooperstown, NY, das Baseball-Spiel erfunden. Diese Legende tauchte circa 50 Jahre nach der angeblichen Erfindung auf und benannte den Bergbauingenieur Abner Graves, der angeblich Zeuge war, wie Herr Doubleday 1839 hinter dem Schneidergeschäft in Cooperstown sein Murnelspiel unterbrach und die Grundzüge des Baseball-Spiels mit einem Stock in den Sand zeichnete. Allerdings war Herr Graves zum genannten Zeitpunkt erst 5 Jahre alt und sein angeblicher Spielkamerad war bereits fast 20. Zudem konnte Doubleday überhaupt nicht in Cooperstown gewesen sein, da er damals Kadett in West Point war und es keine Unterlagen darüber gibt, dass er beurlaubt gewesen wäre. Seine Familie war 1839 auch nicht mehr in Cooperstown, sondern 2 Jahre zuvor von dort weggezogen. 1906 schreibt Albert Goodwill Spalding in einem Komiteebericht die Erfindung des Spiels dennoch Doubleday zu. 1911 zerstörte ein Feuer alle Unterlagen. Die Zwistigkeiten um den Ursprung des Baseball, bzw. um seine uramerikanische Herkunft beschäftigte sogar mehrfach die Gerichte, die Doubleday-Legende wurde widerlegt, aber die neuen Erkenntnisse setzten sich nicht durch und der Mythos um die Entstehung wird bis heute beibehalten und gepflegt, auch wenn Aufsätze erscheinen mit Titeln wie: "The Man Who Didn't Invent Baseball." Stephen C. Clark, ein Millionär aus Cooperstown, hatte 1935 die Idee, in diesem Städtchen ein Baseball-Museum zu errichten und 1939 wurde dort zum angeblich 100. Geburtstag des Spiels die Hall of Fame eingeweiht. Einer gelungene Werbeidee und sehr viel investiertem Geld stand die Wahrheit einfach im Weg.

Aber um Fakten oder Wahrheit geht es nicht beim amerikanischen Nationalsport. Für Europäer kaum nachzuvollziehen sind die Vehemenz, Verehrung und auch Ehrfurcht diesem Sport gegenüber, denn Baseball wird wie eine Religion betrieben. Über keinen anderen Sport wird soviel gesprochen und geschrieben, sowohl in Spielberichten und Analysen in den Medien als auch theoretisch, immer absolut ernsthaft. Ein Gegenexemplar ist der erfrischende Aufsatz vom Harvard Biologen Stephen Jay Gould über den Unterschied zwischen Schöpfungsmythen und Evolution und warum die Menschen lieber an Schöpfungsmythen glauben, als an eine verifizierbare Entwicklungsgeschichte. "For some reason [. . .] we are powerfully drawn to the subject of beginnings. We yearn to know about origins, and we readily construct myths when we don't have data (or we suppress data in favor of legend when a truth strikes us as too commonplace)."¹⁹⁰ Gould erläutert weiter:

The silliest and most tendentious of baseball writing tries to wrest profundity from the spectacle of grown men hitting a ball with a stick by suggesting linkages between sport and deep issues of morality, parenthood, history, lost innocence, gentleness, and so on, seemingly *ad infinitum*. (The effort reeks of silliness because baseball is profound all by itself and needs no excuses; people who don't know this are not fans and are therefore unreachable anyway.) [. . .] Baseball evolved from a plethora of previous stick-and-ball games. It has no true Cooperstown and no Doubleday. Yet we seem to prefer the alternative model of origin by a moment of creation—for then we can have heroes and sacred places. By contrasting the myth of Cooperstown with the fact of evolution, we can learn something about our cultural practices and their frequent disrespect for the truth. The official story about the beginning of baseball is a creation myth [. . .] We may accept the psychic need for an indigenous creation myth, but why Abner Doubleday, a man with no recorded tie to the game and who, in the words of Donald Honig, probably "didn't know a baseball from a kumquat"? [. . .] Too few people are comfortable with evolutionary modes of explanation in any form. I do not

¹⁹⁰ Stephen Jay Gould, "The Creation Myths of Cooperstown." *Natural History*, 11 (November 1989): 16.

know why we tend to think so fuzzily in this area, but one reason must reside in our social and psychic attraction to creation myths in preference to evolutionary stories—for creation myths, as noted before, identify heroes and sacred places, while evolutionary stories provide no palpable, particular thing as a symbol for reverence, worship, or patriotism. (18–24)

J. Henry Waugh beschäftigt sich häufig mit dem Thema Geschichte und kann zu Beginn des Romans Fiktion und Wirklichkeit noch auseinanderhalten. In seiner Küche hat das imaginäre Spiel einen Höhepunkt erreicht, Henry ist ausser sich vor Freude und Aufregung wie schon lange nicht mehr. Dennoch sieht er klar: "The dice sat there, three ivory cubes, heedless of history yet makers of it" (16). Am Tag nach dem glorreichen Spiel kann sich Henry bei der Arbeit kaum konzentrieren, verlässt das Büro frühzeitig und grübelt auf dem Nachhauseweg über Ursprünge nach. Beim Vergleich verschiedener Spiele, die er alles ausprobiert hat – "baseball, basketball, different card games, war and finance games, horseracing, football, and so on, all on paper of course" – kommt er zu dem Schluß: "the inability of the other players to detach themselves from their narrow-minded historical preoccupations depressed [him]" (44). Deshalb hat Henry beschlossen, seine Spiele nicht mit anderen zu teilen. Er macht noch einen Versuch, seinen Freund Lou Engel einzubeziehen: "You know, Lou, you can take history or leave it, but if you take it you have to accept certain assumptions or ground rules about what's left in and what's left out. [. . .] History. Amazing how we love it." Als Lou nicht so recht weiß, was er von Henrys Ausführungen halten soll und auch "Is that history?" nur vage beantworten kann, fragt der aufgebrachte Henry: "Who's writing it down?" (49–50). Arbeitskollege Lou Engel ist kein guter Gesprächspartner für Henry und er ahnt voraus: "One day, he realized, they would grow apart" (86). Nachdem er Blumen für eine Beerdigung gekauft hat, bemerkt er auf der Straße Reporter. "He saw those news guys writing it all down, eyes crossing over their noses, and saw them for what they were—a pack of goddamn leeches, inventing time and place, scared shitless by the way things really were. History my god. An incurable diarrhea of dead immortals" (82).

Geschichte zeigt sich für Henry auch in den Kriegen und wie sie in den Zeitungen dargestellt werden. Während er zum Frühstück auf Lou wartet und die morgendlichen Schlagzeilen über die Vorherrschaft im Weltraum liest, setzt er sich so damit auseinander. "War seemed to be a must for every generation. A pageant to fortify the tribal spirit. [. . .] Besides, war was available to everybody, the space race to few: war was a kind of whorehouse for mass release of moonlust" (130–31). Doch Henrys Betrachtungen über Geschichte werden im Verlauf der Handlung immer negativer. Bevor er am Samstagabend mit Lou zum Essen in Mitch Porter's Restaurant geht, drehen sich seine Gedanken um den Spieler Swanee Law, "prostrating himself before the tired and filthy feet of history" (145). Dies geschieht im 5. Kapitel, in dem Henry langsam die Kontrolle über seine Baseball-Welt und schließlich auch über sich selbst verliert.

Zuvor jedoch hatte Henry immer eine tiefe Befriedigung verspürt im Aufzeichnen von Geschichte, mehr sogar als am tatsächlichen Spiel. "Not the actual game so much—to tell the truth, real baseball bored him—but rather the records, the statistics, the peculiar balances between individual and team, offense and defense, strategy and luck, accident and pattern, power and intelligence. And no other activity in the world had so precise and comprehensive a history, so specific and ethic, and at the same time, strange as it seemed, so much ultimate mystery" (45). Am Ende von Kapitel 4 erwägt Henry die möglichen Strategien mit seinem Spiel aufzuhören, es vielleicht zu verbrennen. "But what would that

do to him? Odd thing about an operation like this league: once you set it in motion, you were yourself somehow launched into the same orbit; there was growth in the making of it, development, but there was also a defining of the outer edges. Moreover, the urge to annihilate—he'd felt it before—seemed somehow alien to him, and he didn't trust it" (142).

Über die Jahre hat Henry die Ergebnisse seiner Spiele festgehalten in was er "The Book" nennt. Dabei handelt es sich nicht um ein Buch, sondern um Geschichte in Form von 40 gebundenen Bänden, je 300 Seiten, für die er extra Buchregale in seiner Küche eingebaut hat. Es wird in diese Bände nur mit Füller geschrieben und immer nur schwarze Tinte verwendet, es sei denn für aussergewöhnliche Vorkommnisse oder Einsichten, die dann mit roter Zeichnerstift unterstrichen werden. Auf jeder Titelseite steht die Bandnummer und "OFFICIAL ARCHIVES, THE UNIVERSAL BASEBALL ASSOCIATION, J. HENRY WAUGH. PROP." In Länge, Stil, Ausführung und Inhalt hat Henrys Sammlung Parallelen zu Alten Testament, denn auch hier wird die Geschichte einer auserwählten Gruppe von Menschen niedergeschrieben, von deren Anfängen bis zu ihrer Etablierung. Es gibt in beiden einen Schöpfer, der sowohl aus dem Nichts erschaffen – "he saw that it was good" (115), "Gott sah, dass es gut war" (Gen. 1.25) – als auch rachevoll seine eigenen Geschöpfe vernichten kann. Selbst der Bund Gottes mit Noachs Nachkommen, symbolisiert durch den Regenbogen (Gen. 9.8–17), hat in *UBA* eine Entsprechung, wenngleich in Cooverscher Manier umgesetzt. Henry hat einen Spieler ermordet und seine Reaktion darauf ist sehr körperlich: "A sudden spasm convulsed him with the impact of a smashing line drive and he sprayed a red-and-golden rainbow arc of half-curdled pizza over his Association." Selbst das gehörnte Tier aus der Apokalypse findet eine Entsprechung, denn es ist kein Zufall, dass die von Henry getürkten Würfel um Jock Casey umzubringen, dreimal die Zahl 6 zeigen. In der Offenbarung 13.17–18 heißt es: "Hier braucht man Kenntnis. Wer Verstand hat, berechne den Zahlenwert des Tieres. Denn es ist die Zahl eines Menschennamens; seine Zahl ist sechshundertsechszig."¹⁹¹ Henry schreibt nicht nur Geschichte, er macht Geschichte – "Later, he'd have it rain" (77) – ändert seine eigenen Regeln und greift in Geschichte ein wie der alttestamentarische Gott, der seine Schöpfung auszulöschen sucht, obgleich er sie in seinem Ebenbild erschaffen hatte. Am Beispiel von Henrys Betrug mit den Würfeln erhält seine Frage an Lou Engel eine weitere Bedeutung: "And did you ever stop to think that without numbers and measurements, there probably wouldn't be any history?" (49).

Doch Henry ist nicht nur Historiker; er ist gleichzeitig ein Dichter, der durch Sandy Shaw seine "historischen Fakten" kreativ bereichert mit eigens für seine Vereinigung komponierten Liedern. *Publishers Weekly* befand in einer frühen Buchbesprechung: "The dugout ballads, in the rhythm of *The Shooting of Dan McGrew*, are worthy of publication on their own."¹⁹² Dem kann nur zugestimmt werden, denn Sandy Shaws 14 ausgeformte und oft wiederholte Songs (und viele mehr werden angedeutet) werden durch Coovers Aneignung alter Schlager eine historisch-musikalische Fundgrube. Betrachtet man den Zeitpunkt seines Schreibens an *UBA*, zeigt sich Coovers Kenntnis und höchst gelungene Weiterverarbeitung bekannter Lieder aus Folk- und Countrymusik und des Blues der frühen 60er Jahre. Zum Beispiel beruht "The Day They Fired Verne Mackenzie" auf dem Robert Service-

¹⁹¹ Da im Griechischen und Hebräischen Ziffern auch als Buchstaben dienen können, kann man den Zahlenwert eines Namens berechnen und vermutlich bezieht sich die Zahl in der Apokalypse auf Kaiser Nero.

¹⁹² *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* Robert Coover. *Publishers Weekly*, 193.15 (April 15, 1968): 91. Der erwähnte, sehr populäre Song stammt vom amerikanischen Poeten Robert W. Service (1874–1958).

Song "The Night They Drove Old Dixie Down" oder "Benchwarmer's Lament" auf "The Cowboy's Lament." Mindestens zweimal verwendet Coover Hits des Kingston Trios, mit "Where Have All the Base Hits Gone" oder mit der Ballade für Damon Rutherfords Begräbnis, die zur Musik von "Tom Dooley" gesungen werden kann. Anleihen finden weiterhin statt bei Harry Belafonte, Pete Seeger, Buddy Holly, Frank Stanton, The Weavers und dem Chad Mitchell Trio.

Der ehemalige Bridegrooms-Spieler Sanford Shaw, Anfang 60, hat ungefähr 50–60 Balladen verfasst und begleitet seine Songs auf der Gitarre. Er ist gleichzeitig der Balladensänger der UBA und deren "oral historian," da seine Lieder die wichtigen Ereignisse der Baseball-Welt mündlich überliefern, glorifizieren und verewigen. Sandy ist schon zu Lebzeiten ein Star und eine Legende, doch seine Balladen werden noch 100 Spielsaisons nach ihm gesungen. Während der Feier nach Rutherfords Beerdigung beobachtet UBA-Kanzler Fennimore McCaffree sehr abgeklärt die Trauergemeinde und Sandy Shaw. Es herrscht gespanntes Schweigen in Pete's Bar, denn alle erwarten eine spezielle Ballade für diesen Anlaß.

Fenn knew, of course, what it would be, and it troubled him. On the other hand, he reasoned, maybe that was just the solution: turn it into folklore. Wouldn't be in the way then. [. . .] Fenn watched their faces. There they were, men turned into boys,whelmed by awe and adolescent wistfulness. In a way, Sandy did then a disservice, provided them with dreams and legends that blocked off their perception of the truth. But what was the truth? Men needed rituals, after all, that was part of the truth, too, and certainly the Association benefited by them. Men's minds being what they generally were, it was the only way to get to most of them (102–03)

Shaws Balladen sind epische Gedichte, die witzig und frech, oft anzüglich und mit Kehrreimen die Taten der UBA-Spieler ins Heroisch-Mythische übertragen. Neben ihrer historisierenden Doppelfunktion (für die UBA und in Bezug auf Coovers Zitate,) sind sie in ihrer volkstümlichen Unverfrorenheit auch Belege für Coovers lyrische Fähigkeiten. Nicht nur in Shaws Liedern liefert der Autor einen vielschichtigen Kommentar über Geschichte, bzw. Geschichtsschreibung, sondern der ganze Roman stellt eine Auseinandersetzung sowohl mit Mythos als auch mit Geschichte dar, reflektiert über das Baseball-Spiel. In *UBA* spielt Coover mit Henry, den Spielern und dem Leser und thematisiert die Dimensionen der auktorialen Kontrolle über ein selbsterschaffenes System, die Zwänge und Auswüchse von historischer Bedeutungserstellung und letztlich die Frage nach Freiheit und deren Möglichkeiten und Bedingungen. Henry wundert sich häufig über ordnungsstiftende Muster, gemeinschaftsbildene Rituale und wie sie Wirklichkeitserfassung des Einzelnen beeinflussen oder lähmen. Henry Waugh war früher bei echten Baseball-Spielen, hatte das Gefühl, einer Art Kirchengemeinde anzugehören, mit den entsprechenden Ritualen, der Kommunion in Form von Cola, Bier und "hot dogs," stellte aber dann fest, dass er diese öffentlichen Spiele nicht braucht, da ihm seine Karten und seine Fantasie vollkommen ausreichen: "Henry had a kitchen full of heroes and history" (135). Aber wirklich auf den Punkt gebracht wird Coovers Ansatz im letzten Kapitel vom Skeptiker Hardy Ingram. Er stellt Erwägungen an über Humanismus und Ignoranz, die Bedeutung, Ziel und Zweck des Lebens, Biographien, Autorenschaft und Wahrheit: "Some writers even argue that Rutherford and Casey never existed—nothing more than another of the ancient myths of the sun, symbolized as a victim slaughtered by the monster or force of darkness. History: in the end, you can never prove a thing" (223–24).

In der Literaturkritik und Rezeption von *UBA* herrscht weitgehend Übereinstimmung, dass dieser Roman zu den besten Werken Coovers gehört, dass Coovers Thema nicht, wie im Titel angekündigt, das Baseball-Spiel ist, sondern das Erstellen von und das Spielen mit Fiktionen. Henrys Spiel hat seinen Ausgangspunkt in den "box scores," Zahlen, Nummern, Statistiken, aus denen er dann, sozusagen rückwirkend, Charaktere konstruiert, Geschichten erzählt und Geschichte erstellt.

6.4 Wissenschaften

"Magie und Religion, Kunst, Wissenschaft und Technik sind schöpferische Versuche des Menschen, mit dieser Zweifrontengefahr ["perils of the soul" und "perils of the world"] fertig zu werden."¹⁹³ Verglichen mit den Romanen von Thomas Pynchon oder von Don DeLillo spielen Wissenschaften im Werk Coovers explizit eine eher geringe Rolle. Implizit jedoch gibt es vielerlei Hinweise auf sie, die alle in eine Richtung weisen: die Rolle der Naturwissenschaften (insbesondere die der Mathematik und der Physik) ist die gleiche wie die aller künstlich auferlegten Systeme zur Welterfassung, nur wird die Erklärung naturwissenschaftlicher und technologischer Sachverhalte im Verlauf des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer komplizierter. Wenn nun die Technisierung und Verwissenschaftlichung des heutigen Lebens solche Ausmaße angenommen hat, dass sie dem Normalbürger kaum mehr nachvollziehbar sind, wenn nicht gar angsteinflößend wirken, und gleichzeitig eine Funktion des Mythos darin besteht, als Ersatz für die Erkenntnis naturwissenschaftlicher Zusammenhänge zu dienen und Erklärungen für das Sein der Dinge zu liefern, dann wird verständlich, warum einerseits mythische Systeme wie Religion oder Geschichtsschreibung ein neuerwachtes Interesse finden und andererseits wissenschaftliche und technologische Unternehmungen und Forschung in elitärer, mythischer Terminologie eingekleidet werden.

Von Bedeutung ist hier Ernst Cassirers Erklärung in *Philosophie der symbolischen Formen*, nach der sich Philosophie und die Wissenschaften aus dem Mythos entwickelten und die Wissenschaften die bislang letzte Stufe der geistigen Entwicklung der Menschen darstellt, die ebenso der Ausdruck der menschlichen Fähigkeit sind, Symbole zu erschaffen – der Mensch als *animal symbolicum*. Gleichermaßen berechtigt, heute noch mehr als 1955, ist der Aufsatz "Myth, Symbolism, and Truth," in dem David Bidney seinen Abriß über die Geschichte der Theorien zum Mythos schließt mit:

Myth originates wherever thought and imagination are employed uncritically or deliberately used to promote social delusion. [. . .] In our secular, scientific cultures we have naturalistic social myths reflecting ethnocentrism and deliberate falsification in the interests of propaganda. The social and political myths of our time, the effective social faith which guides national policy, are often the product of the divorce of scientific thought from the social values and beliefs which motivate our conduct. The tragic element in all this is the fact that this separation of science and values has been brought about in no small measure by a deliberate restriction of the function of science and scientific method to non-cultural data."¹⁹⁴

¹⁹³ Erich Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*. Mit einem Vorwort von C. G. Jung [Zürich: Rascher, ¹1949]. Frankfurt: Fischer, ⁴1989, 179.

¹⁹⁴ David Bidney, "Myth, Symbolism, and Truth." *Journal of American Folklore*, 68 (1955): 391–92.

Weiterhin wichtig ist der einst erfolgreiche und später seiner eigenen Zunft gegenüber höchst kritische Biochemiker Erwin Chargaff.¹⁹⁵ Er sieht den Glauben an die Macht von Wissenschaft und Technik parallel zu dem an Mythen; beide hält er für gefährlich. "Auf jeden Fall haben die großen Errungenschaften von Wissenschaft und Technik in unserer Zeit zuerst die Einbildungskraft der Menschheit enorm brutalisiert und zugleich die Erwartungen gesteigert, die man mit ihnen verbindet."¹⁹⁶ Dass heute Naturwissenschaften das Bild der Menschen von sich selbst und von der Welt prägen, steht ausser Zweifel. Allerdings wird bei dieser Zustandsbeschreibung meist ein wichtiger Punkt vollkommen ausser Acht gelassen. Ihn untersucht in jüngerer Zeit der Geschichtswissenschaftler David F. Noble. In *The Religion of Technology*¹⁹⁷ legt er überzeugend dar, dass die Naturwissenschaften nicht nur von ihrem Anbeginn an, sondern auch im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung und ebenso sehr in der heutigen Zeit im Grunde immer ein religiöses Unternehmen waren und sind:

It is the aim of this book to demonstrate that the present enchantment with things technological—the very measure of modern enlightenment—is rooted in religious myths and ancient imaginings. Although today's technologists, in their sober pursuit of utility, power, and profit, seem to set society's standard for rationality, they are driven also by distant dreams, spiritual yearnings for supernatural redemption. However dazzling and daunting their display of worldly wisdom, their true inspiration lies elsewhere, in an enduring, other-worldly quest for transcendence and salvation. (3)

Human beings have always constructed collective myths, in order to give coherence, a sense of meaning and control, to their shared experience. Myths guide and inspire us, and enable us to live in an ultimately uncontrollable and mysterious universe. But if our myths help us, they can also over time harm us, by blinding us to our real and urgent needs. This book describes the history of one such myth: the religion of technology. (6)

Zwar ist es kein neuer Ansatz, dass die heutigen Wissenschaften ihre Wurzeln im Christentum haben, doch Nobles Zusammenführung allgemein als gegensätzlich betrachteter Bereiche eröffnet einen neuen Blickwinkel auf die erstaunlich intensive Verbindung der beiden einflussreichsten Glaubenssysteme der heutigen Zeit: Religion und Wissenschaften. Nobles Argumente und Ausführungen sind hier von Interesse nicht wegen der in der Tat in beängstigendem Maße zunehmenden Einflußnahme mächtiger religiöser Gruppen auf das Sozialleben und die Politik in den USA, sondern wegen der Verknüpfungspunkte zum oben angesprochenen Begriff der American Civil Religion, nämlich zum amerikanischen Urmythos der göttlichen Vorhersehung eines Neubeginns im neuen Land, einer zweiten Chance der Menschheit im Neuen Eden und dem Helden dieses Mythos, dem neuen Adam:

¹⁹⁵ Chargaff, geehrt mit der höchsten wissenschaftlichen Auszeichnung der USA, der National Medal of Science, war, lange vor Crick und Watson, der eigentliche Pionier der DNA-Forschung, denn seine Arbeiten zur Untersuchung des biochemischen Alphabets und der Nukleinsäuren lieferten die Grundlagen zur Erforschung des Zellkerns. Dennoch war er von Anfang an einer der heftigsten Warner gegenüber einer Welt, in der das Machbare ohne ethische Bedenken in die Tat umgesetzt wird; seiner Meinung nach weniger zum Wohl der Menschen als vielmehr aus Ehrgeiz und zur persönlichen Wunscherfüllung der Wissenschaftler, ihre neuen Erkenntnisse anzuwenden: "The double helix has replaced the cross in the biological alphabet" [zitiert bei David F. Noble, *The Religion of Technology: The Divinity of Man and the Spirit of Invention* (New York: Knopf, 1997): 181].

¹⁹⁶ "Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer," *Der Traum der Vernunft: Vom Elend der Aufklärung*. Darmstadt: Luchterhand, 1985, 211.

¹⁹⁷ David F. Noble, *The Religion of Technology: The Divinity of Man and the Spirit of Invention*. New York: Knopf, 1997.

Perhaps nowhere is the intimate connection between religion and technology more manifest than in the United States, where an unrivaled popular enchantment with technological advance is matched by an equally earnest popular expectation of Jesus Christ's return. What has typically been ignored by most observers of these phenomena is that the two obsessions are often held by the same people, many among these being technologists themselves. If we look closely at some of the hallmark technological enterprises of our day, we see the devout not only in the ranks but at the helm. (5)

Seine Argumentation belegt, beginnend mit dem europäischen Mittelalter, den Zeitpunkt zu dem in der westlichen Welt von Wissenschaften als einem dynamischen Projekt gesprochen werden kann: anhand der chiliastischen Ausrichtung innerhalb des Christentums, zurückgehend auf die Offenbarung des Johannes (20.2–4), verdeutlicht Noble, wie bewußt die Menschen schon immer Wissenschaften und Technologien der jeweils herrschenden Ideologie anpaßten. Als Beispiele aus der heutigen Zeit behandelt Noble das Atomwaffen- und das Raumfahrtprogramm, die Forschungen in den Bereichen der künstlichen Intelligenz, sowie der Virtuellen Realität und des Cyberspace und schließlich der genetischen Manipulation.¹⁹⁸ Dieser Dokumentation widmet er gut zwei Drittel seines Buches und es ist in der Tat überwältigend, wie gehäuft Verweise, Bezugnahme und Nutzung christlicher Symbole und Terminologie in der heutigen Wissenschaftswelt und deren Sprache auftauchen.

Die heutige Physik provoziert existentielle Fragen nach der Entstehung des Universums, nach dem Wesen des Lebens, des Geistes, Fragen, die früher die Religion stellte und beantwortete. Coover verleiht diesem Thema Ausdruck zum Beispiel in seinen Kurzgeschichten "Morris in Chains" als kybernetisches Pastoral oder in "Beginnings" in einer Bebilderung der Feldtheorie und des Ursache-Wirkungs-Prinzips.

6.4.1 "Morris in Chains"

Respektspersonen der heutigen Gesellschaft sind Ärzte, Psychologen, Forscher, Wissenschaftler – die Autoritäten tragen weiße Kittel. "Morris in Chains" muss gelesen werden mit dem Schreibzeitpunkt im Blickwinkel: gegen Ende der 60er Jahre herrschte großes Mißtrauen gegenüber Autoritäten und ausufernder Regierungskontrolle. Gleichzeitig gab es eine zurück-zur-Natur-Bewegung, mit Anklängen an den Pastoralmythos des 19. Jahrhunderts. Die Parks in dieser Kurzgeschichte haben allerdings wenig gemeinsam mit einer pastoralen Hirtenidylle, denn die Wissenschaftler kontrollieren die Natur für Morris Gefangennahme: sie bestimmen das Wetter (keine Wolken), die Temperatur (75° Fahrenheit), die Luftfeuchtigkeit (etwas höher als normalerweise) und setzen künstliche Gerüche sowie mechanisches Grillengezirpe ein. Ebenso wenig hat Morris bodenständige Rede mit sentimentalischer Schäferdichtung zu tun. Nach Coovers eigener Aussage¹⁹⁹ ist diese Short Story angelegt als umgekehrte Parallele zu Vergils Lehrgedicht *Georgica*. Im Dritten Gesang, Teil II, dreht es sich um Viehzucht, um Schafe und Ziegen, aber die Vergils Gedicht über den Landbau hat neben den landwirtschaftlichen Themen als Hintergrund Mythen und poetologische Erwägungen.

¹⁹⁸ Ohne auf ihn Bezug zu nehmen, beginnt und endet Noble hier mit den von Erwin Chargaff als den zwei großen Sünden der Naturforschung bezeichneten, wissenschaftlichen Errungenschaften: die Spaltung des Atomkerns und die Manipulation, bzw. Mißhandlung des Zellkerns – in beiden Fällen machte sich der Mensch an das Irreversible.

¹⁹⁹ Persönliches Gespräch am 19. Februar 2009, Providence, RI, Brown University Bookstore.

Erzählt wird in Coovers Geschichte aus zwei alternierenden Perspektiven, der des alten, satyrhaften Schafhirten und Ich-Erzählers Morris und einer offiziellen Stimme, die zwischen erster Person Singular und Plural abwechselt: "We have him, I make this report to the nation" (46). In dieser Coover-Story geht es um alte Lebensformen in der Gegenüberstellung mit den modernen Wissenschaften, wobei Wissenschaft und Technik die Oberhand behalten. In "Morris in Chains" wird der Prometheus-Mythos aufgerufen in Gestalt von Dr. Doris Peloris: sie verfügt über all die Gaben, die Prometheus dem Zeus gestohlen hat. Ob ihre Anwendung jedoch der Menschheit nutzt, bleibt offen.

Ausgetragen wird der Konflikt in Sprache. Der ungebildete Morris spricht in der Gegenwartsform, erzählt direkt und vital, bezeichnet sich als "an old hero" (48), spielt auf einer Flöte aus Schierlingsholz und ist immer noch fähig, "the *old* songs" (57), "all the old songs" (56) zu intonieren. Seine Gedanken werden von runden Klammern umschlossen, sind vom offiziellen Diskurs ausgeschlossen, ohne Großbuchstaben und fast ohne Zeichensetzung, ein unkontrollierter, poetischer Bewußtseinsstrom. Morris ist frei, aber umgeben von einer Zivilisation, die ihn zu kontrollieren sucht. Er versinnbildlicht Leben, Lebendigkeit, Natur und ungezähmte Sexualität, sowohl in seinem Darauflosreden als auch im Umherstreifen in den Parks. Rameses heißt der Geißbock von Morris, wohl weniger eine Anspielung auf ägyptische Pharaonen als ein Wortspiel mit dem Wort für Widder, mit "to ram" und dem vulgären "ram it up your ass." Als die Herde zu groß wird, muss Morris schweren Herzens Rameses kastrieren. Aus Rache für diese Tat organisiert Rameses einen Herdenaufstand und will Morris umbringen, indem die aufgewiegelte Herde ihn von einer Felsenklippe in den Abgrund zu stoßen sucht. Morris ist eingenickt und erwacht, sich unklar was eigentlich los ist. Im Folgenden ein Beispiel für Morris Diktion, entnommen einer 1½-Seiten langen, ununterbrochenen Passage:

but then it hits me! the precipice! *them goddamn ewes is nosin me towards the precipice!* oboy I try like hell to haul me feet under me but them bitches just knock me down again can't hardly see nothing [. . .] and my heart's pounding and I'm mebbe even screamin and then my god I catch a clear horrifical glim of the edge: pale vision of the plains way down below / Rameses he's slowly givin ground edgin aside to grant me space to slip off and away and I furious grab out at the old gruff but all I get is his damn bells (54)

Doch Morris kann dem Mordanschlag knapp entgehen, versteht seinen Lieblingsbock und vergibt ihm: "by morning I can see the old ram and I have found our truce: what's left to trouble us won't be neither of us" (54).

Das stimmt, denn auf seiner Spur sind keine wütenden Schafe mehr, sondern Wissenschaftler, verkörpert durch Doris Peloris, M.D., Ph.D., U.D., Systemanalytikerin Polly, Chartchief Boris und Dr. Peloris Assistentin Nan. Ihre Jagd und Gefangennahme von Morris wird im Rückblick erzählt und ist, abgesehen vom ersten Satz, in der Wir-Form. Sie nennen ihre Jagd nach Morris "an epic of its kind" (47), "a merciless hacking through the damp undergrowths of our historic hebephrenia" (46–47), denn für sie stellt Morris Existenz eine kindliche Stufe der menschlichen Entwicklung dar. Im Gegensatz zu Morris sprechen die Verantwortlichen grammatikalisch korrekt, sind aber Gefangene ihrer Sprache und ihrer Regeln.

The commitment to a 'permanent order' is betrayed in Coover's 'Morris in Chains' by its dependence on the formal conventions toward which the defiant gesture of parody is directed. The sedimented tradition transmitted by conventional form is unthreatened because the form of 'Morris

in Chains' inherits this tradition; the symmetry of the negation meant to cancel conventional influence by trivializing it affirms the priority of the institution upon which such negation is dependent for its meaning.²⁰⁰

Coovers Parodie zielt auf die Sprache der Gelehrten, zum Beispiel mit einem Satz wie "The Hunt was long, nor was it painless" (46). Er imitiert die wissenschaftliche Sprachform in ihrer Platttheit und Aufgeblasenheit, entlarvt gleichzeitig den absoluten Glauben der Gemeinschaft an solche Diskurse, gerade weil das Ansinnen einem lächerlichen Unterfangen gilt: ein einfacher Schafhirte, "merest Morris versus the infallibility of our computers" (48). Worin die Bedrohung der Gesellschaft durch Morris besteht wird im Expedition Headquarters in einem Wolkenkratzer definiert von Dr. Doris Peloris mit "the sin of the simple. But it is our children, to speak in the old way, whom we must consider. There must be no confusion for them between the old legends and conceivable realities. It is *they* who oblige us to grub up, once and for all, the contaminated seed of our unfortunate origins" (49).

Zu diesem Zweck sucht ihr Team nach Ordnung und (Verhaltens-)Mustern, denn "Morris' own patternless life" (48) ist ein Störfaktor. Zur Vorgehensweise erklärt Peloris: "We shall put an end to idylatry. [. . .] Even nonpattern eventually betrays a secret pattern [. . .] but so far that of our subject, which seems largely instinctual, is simply not apparent" (48–49). Der Objektivität und Rationalität verschrieben, hängen die Mitarbeiter an ihren Lippen, fürchten aber auch, dass der Hirte tiefer empfinden kann als sie, ein ihnen verlorenes Wissen besitzt, und gestehen sich ein ihre "underestimation of the adversary's vitality" (48).

Dr. Peloris aber weiß, dass ihre neuesten, wissenschaftlichen Methoden Morris innerhalb von wenigen Tagen aufspüren werden, ja sogar seinen nächsten Lagerplatz bestimmen können, und erklärt ihrer Mitarbeiterin Nan: "The order of his disorder, as exposed by Boris' charts and the processed data, *forces* him to do so no matter what operations his mind might undertake in order to arrive at what he would tend to think of as a decision" (55).

Nachdem Morris gefangen und sein Geständnis als eine "alexandrinische Dreistigkeit" verbucht ist, wird er gründlich untersucht. "The examination itself did not take long: eyes, ears, nose, throat, heart, lungs, arterial pressure, routine check for hernia and piles, palpitation of the prostrate, various vital measurements. X-rays, blood samples, and encephalograms were taken, analyzed on the spot. 'Now, a sample of your semen, please,' said the doctor turning her back, replacing the stethoscope in her back bag" (58–59). Nach der erzwungenen und öffentlichen Samenabnahme (sogar Touristen drängen sich vor) und der mikroskopischen Untersuchung ist selbst die abgebrühte Ärztin überrascht: "'2-A!' she exclaimed with a soft appreciative whistle. 'Not bad for a man his age!'" (59) Gefangen und in Ketten gelegt, lehnt er den Vorschlag ab, auf einer Schaffarm rehabilitiert zu werden – es stirbt nicht Morris, aber seine Instinkte. Die Wissenschaftler schließen ihren Bericht ab mit "Though he remains in chains, Morris' story may not be ended. He has been turned over to the urbanologists and a famous urbaniatrist has taken a personal interest in his case. They admit that Morris is a challenge serious beyond precedent to their young sciences, but reintegration does not seem entirely beyond possibility" (59–60).

²⁰⁰ Douglas Gunn, "In Dissemblance Deft: Robert Creeley's 'Undisciplined' Prose." *Boundary 2*, 16.2–3 (Winter/Spring 1989): 299.

Die letzten Worte der Kurzgeschichte jedoch gehören Morris, der eine einzige, von der Peloris-Assistentin eifrig ins Protokoll verzeichnete Träne vergießt und der sich weiterhin weigert, die etablierte Sprache anzunehmen:

(Doris Peloris the chorus and Morris sonorous cancorous Horace scores Boris—should be able to make somethin outa that by juniper then there's bore us and whore us and up the old torus no not so good not so good losin the old touch I am by damn / *ahh! Rameses!* why'd they go and *do* that to ye for? it's the motherin insane are fee!) (60)

Egal ob man Morris Verzweiflung über seine Inhaftierung als Abbild des freien Künstlers liest, der den Zwängen der Gesellschaft und der Obrigkeiten und deren Diskurs ausgesetzt ist, sie aber beständig ablehnt, beide Seiten sind in "Morris in Chains" Karikaturen des Aufeinanderprallens von Ideal(vorstellung)en: Subjektivität, Natur, freies, kreatives Schaffen gegen Kultur, Wissenschaft, Rationalität. Zwei Weltanschauungen, zwei Sprechweisen. Technologie und Wissenschaft gehen davon aus, dass das menschliche Bestreben ein gleichgerichtetes Vorwärts-, Zukunftsstreben ist, egal wenn dabei, wie im Falle Morris, eine Entfremdung von ursprünglicheren, natürlicheren Bedingungen stattfindet oder kreative Energien und natürliche Sexualität auf der Strecke bleiben.

6.4.2 Naturwissenschaften und neue Technologien: Katherine Hayles Feldtheorie und Coovers "Beginnings" und "A Sudden Story"

Kritiker Donoghue artikuliert ein Resultat der Wahrnehmungsveränderungen in einem charakteristischen Beispiel: "The typical mode of postmodernism is the book of photographs, a collection of images reproduced by technological procedures from an 'original' image not indeed original and for which, on the whole, one does nor yearn."²⁰¹ Donoghue veranschaulicht hiermit einen Sachverhalt, ein wesentliches Merkmal der Postmoderne: einerseits stellt sich die Frage nach Original oder Duplikat in einem Zeitalter der Echter-als-echt-Ästhetik kaum mehr. Sein Beispiel spiegelt die auch in anderen Bereichen aufgehobene Trennung – zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen Politik und Geschichte und Unterhaltung, zwischen Erinnern und Gleichgültigkeit, und letztlich sogar im Bereich der Moral (in der keine klare Grenzlinie mehr existiert, wenn z.B. Rauchen oder Korpulenz zu moralischen Anliegen werden). Andererseits rufen technologische, wissenschaftliche oder künstlerische Neuerungen kaum mehr Interesse und schon gar nicht Verblüffung hervor. Moden, Stile, Trends, Werte, sogar Ideologien wechseln mit zunehmender Geschwindigkeit und lassen eine/einen dominante/n nicht hervortreten. Lange vor Paul Feyerabends "anything goes!"²⁰² stellt sich Hegels Diktum vom "Ende der Kunst" gegen die historisch-gesellschaftliche Notwendigkeit künstlerischer Formen und spricht von der Vielfalt der zur Verfügung stehenden Formen. Als Prinzip gilt heute der radikale Pluralismus; aus Prinzip ist alles erlaubt. Das Neue ist die Tagesordnung und damit hat das Unvorhersehbare, das Nichtvoraussagbare seine Zukunftsperspektive verloren. Man hat sich an Novitäten so sehr gewöhnt, dass sie als solche nicht mehr wahrgenommen werden. Diese Fluktuation ist aber kein (An-)Zeichen für Dynamik, sondern vielmehr für Stasis, im Sinne von Stauung oder Stockung, charakterisiert durch das Fehlen einer regelmäßigen Aufeinanderfolge wahrgenommener

²⁰¹ Denis Donoghue, "The Promiscuous," 37.

²⁰² Diese mittlerweile zur beliebigen Phrase verkommene Aussage Feyerabends war von ihm (im völligen Gegensatz zur heutigen Verwendung) gedacht als Angriff auf das rationalistische Erkenntnismonopol.

Veränderungen – im Gegensatz zum Fehlen jeglicher Neuerung und jeglichen Wechsels; das wäre dann der völlige Stillstand: Quieszenz.

Von einem anderen Blickwinkel aus kann die wachsende, gesamt-kulturelle Inflation auch daran bemessen werden, dass es rund fünfzig Jahre dauerte, bis der Modernismus der Kultur als fester Bestandteil einverleibt war, während nicht einmal die Hälfte dieser Zeitspanne nötig war, um den Postmodernismus zu "verarbeiten" und abzuhaken. Als Beispiel für eine Kultur, die sich ohne größere Schwierigkeiten die "kulturellen Kurzwaren" von Freud, Marx und Einstein einverleibte, nennt Newman ein Publikum "which can give you a pithy paragraph on Einstein's relativistic physics from Modernism's card catalog, but continue to live their daily lives by Newtonian Physics."²⁰³ Damit lenkt Newman das Augenmerk auf das in der Literaturwissenschaft und -kritik wenig beachtete Gebiet der heutigen Physik und ihrer Auswirkungen auf das Bild einer Gesellschaft von sich selbst.

Dass die Themen, Forschungsrichtungen und -ergebnisse für den Laien ein äußerst schwieriges Gebiet darstellen, mag erklären, warum sich die Geisteswissenschaftler kaum darauf einlassen – entschuldigen kann es sie nicht! Insbesondere nicht, wenn Schriftsteller wie Vonnegut, Burroughs, DeLillo, McElroy oder eben gerade Coover die heutigen Wissenschaften zum Thema nehmen. Am umfassendsten geschieht dies bei Thomas Pynchon, der sogar so weit geht, dass er in *Gravity's Rainbow* einen Scherz über die Raketenflugbahn versteckt in einer Formel, die ohnehin nur Spezialisten verständlich ist. Dass Pynchon mit dem aktuellen Stand des Expertenwissens spielen kann, zeigt auf, wie weit er (und seine Schriftstellerkollegen) fachwissenschaftliche Erkenntnisse in sein Denken, bzw. Schreiben einbezogen hat. Denn die großen Umwälzungen im menschlichen Denken haben sich in der Physik im ersten Viertel dieses Jahrhunderts vollzogen und es kann sich keine Betrachtung oder Analyse gegenwärtiger Kulturerscheinungen leisten, diese ausser Acht zu lassen oder gar, wie Newman es treffend schildert, so zu leben und zu argumentieren, als hätten sie überhaupt nicht stattgefunden.

Ein halbes Jahrhundert nach Einsteins Spezieller und Allgemeiner Theorie (1905, resp. 1916) bringt der Physiker M. Reichenbach das Problem auf den Punkt:

Sie behaupten, dass Ihr Haus unverändert an seinem Platz steht, während Sie im Büro sind. Woher wissen Sie das? [. . .] Falls Sie nicht eine bessere Antwort auf diese Frage finden, als sie der Hausverstand gibt, werden Sie nicht in der Lage sein, das Problem zu lösen, ob Licht und Materie aus Teilchen oder Wellen bestehen.²⁰⁴

Natürlich kann der "Hausverstand" das Welle-Teilchen-Problem nicht lösen, denn daran arbeiten die Physiker noch heute. Doch das Vordringen der Physik in ungeahnte Bereiche der Wirklichkeit sollte zumindest rudimentär verstanden sein, da es dem bisherigen physikalischen Denken den Boden entzieht und eine neue Sicht der materiellen Grundlagen allen Seins verlangt.

Bereits seit Heisenberg ist unumstößlich klar, dass ein neuer Wahrnehmungswinkel ebensoviel verschleiert wie er offenlegt. Dessen ungehindert aber sind die bestimmenden Klischees unserer Zeit hauptsächlich perzeptorisch. Die Künstler sollen immerfort neue Arten und Weisen des "Sehens"

²⁰³ Charles Newman, *The Post-Modern Aura*, 30.

²⁰⁴ M. Reichenbach, "Are there Atoms?," in *The Structure of Scientific Thought*, ed. E.H. Madden (London: Routledge, 1960), zitiert nach Franco Selleri, *Die Debatte um die Quantenmechanik* (Wiesbaden: Vieweg, 1983): 114.

produzieren. Sehen dominiert und bestimmt die heutige Welt. Letztlich entbindet diese Dominanz den Künstler davon, Ideen, Werte oder Urteile zu vermitteln. Auf der Seite der Kunstkonsumenten äußert sich eine solche Anschauung im Allgemeinplatz: "Es hängt alles von Ihrem Blickwinkel ab," was soviel bedeutet wie: man hat überhaupt keinen – oder – es ist völlig egal welchen.

Mit dem Sachverhalt unterschiedlicher Perspektiven befasst sich N. Katherine Hayles in der Studie *The Cosmic Web*.²⁰⁵ Vor dem Hintergrund, dass wir heute inmitten der wichtigsten konzeptuellen Revolution leben seit Kopernikus behauptet hat, die Erde sei nicht das Zentrum des Universums, verwendet sie das Modell des *Feldkonzeptes*. Hayles' Terminus und Begrifflichkeit sind zwar den Naturwissenschaften entlehnt, doch zieht sie mit dem Feldkonzept einen größeren Rahmen, als den in der Physik gebräuchlichen der Feldtheorie, deren Ziel die Beschreibung und Erforschung physikalischer Zustandsgrößen innerhalb eines (Kraft-)Feldes ist.

Die Formulierung der physikalischen *Feldtheorie* geht zurück auf die Vorarbeiten Faradays über Elektromechanik, auf denen J. C. Maxwell seine mathematische Theorie der elektromagnetischen Felder aufbaut. Experimentell bestätigt hat sie dann der Physiker H. R. Hertz und in ihren wesentlichen physikalischen Aussagen besitzen sie noch heute Gültigkeit. Einen weiteren Schritt zur exakten Bestimmung des Feldes unternimmt Einstein im Versuch einer Einheitlichen Feldtheorie (1950), gefolgt von Heisenbergs Einheitlicher Feldtheorie der Elementarteilchen (Quantenfeldtheorie, bzw. Spinortheorie), die die bestehende Wechselwirkung innerhalb eines Materiefeldes zu bestimmen sucht.

Hayles spricht von *einer* Revolution; in der Physikgeschichte jedoch spielen sich *zwei* revolutionäre Umwälzungen ab: die Formulierung der Relativitätstheorie und die der Quantentheorie. Beide zwingen die Physiker zu neuen Sehens- und Betrachtungsweisen, auf der Ebene Galaxien, respektive der subatomaren Ebene. Einsteins "Allgemeine" und "Spezielle Relativitätstheorie" muss akzeptiert werden als die einfachste mit der Erfahrung verträgliche Theorie von Raum und Zeit, während beim Erforschen von Nuklearteilchen auf Grund der Quantenmechanik Sicherheit ersetzt wird durch Ungewißheit, Naturprozesse zum Wahrscheinlichkeitsspiel werden. Die von Heisenberg 1927 aufgestellte "Unschärferelation" zeigt unter anderem, dass es unmöglich ist, gleichzeitig Ort und Impuls eines Teilchens exakt festzulegen, somit den Physiker zur Aufgabe des "kausalen" Denkens zwingt, zumal Heisenbergs und Erwin Schrödingers (unabhängig voneinander erarbeitete) Analysen festlegten, dass jede Beobachtung eines physikalischen Systems einen Eingriff in und somit eine Störung und Veränderung dieses Systems mit sich bringt. "The observer and the system, or as Heisenberg occasionally said, the subject and the object, are thus seen as an inseparable whole that cannot be subdivided without introducing the indeterminacy specified by the Uncertainty Relation."²⁰⁶

Für Hayles' Betrachtungen literarischer Strategien nun ist das aus den Quantenfeldtheorien der Hochenergiephysik erstandene Feldkonzept auf den Roman des 20. Jahrhunderts deshalb anwendbar, weil in der Feldsicht der Realität Gegenstände, Ereignisse und Betrachter unentwirrbar zum selben Feld gehören. Da diesem Konzept entsprechend alles mit allem in Verbindung steht, kann auch die Illusion einer autonomen Sprache nicht mehr aufrechterhalten werden. Die Selbstbezüglichkeit der

²⁰⁵ *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984).

Sprache – ob sie wissenschaftliche Ergebnisse oder individuelle Ereignisse formuliert – zeigt sich als Konsequenz daraus, dass man nur innerhalb eines Feldes sprechen kann. Der Beobachter (Wissenschaftler oder Erzähler) entkommt dem Rahmen, dem System, innerhalb dessen er beobachtet, nicht, denn er ist ein Teil davon.²⁰⁷

Ein solcher Ansatz basiert auf dem Zusammenbruch der Kartesischen Dichotomie zwischen *res cogitans* und *res extensa* und hat methodologische Folgen:

When things are thought to exist "out there," separate and distinct from the observer, the world has already been divided into two parts. The next step is to subdivide it further by regarding the exterior world also as a collection of parts. The parts, because they are intrinsically separate and individual, can then be analyzed sequentially as individual units; this is of course how Aristotelian logic proceeds. As long as the world is conceived atomistically, this approach is appropriate and, at least in theory, exact to any desired degree of accuracy. But the field concept has the effect of revealing limitations in sequential analysis. These limitations are especially likely to appear when the whole is (or can be considered as) a part of itself.²⁰⁸

Literaturwissenschaftler und Kritiker tragen meist keine weißen Kittel. In einer sehr frühen Kurzgeschichte "benutzt" Robert Coover diese Feldsicht in der Darstellung eines Mannes, der sich auf eine Insel zurückgezogen hat. Dabei führt er gleichzeitig ironisierend vor, welche Grenzen dadurch der klassischen und auch der Erzähllogik gesetzt sind, wenn zum Beispiel die Erzählung den Erzähler erst erschafft. "Beginnings"²⁰⁹ stellt bereits mit dem Eingangssatz das herkömmliche Ursache-Wirkungs-Prinzip auf den Kopf, indem die Geschichte mit dem Selbstmord des Erzählers einsetzt. "In order to get started, he went to live alone on an island and shot himself. His blood, unable to resist a final joke, splattered the cabin wall in a pattern that read: It is important to begin when everything is already over."

Konsequenterweise folgen dann mindestens 20 Anfänge von Stories, Detektivgeschichten, mehrbändigen Werken, gelehrten Abhandlungen und Neuinterpretationen biblischer Vorkommnisse. Eingebettet sind sie alle in eine zirkuläre Struktur: die Geschichte des Erzählers. Innerhalb dieses Rahmens kommentiert er das Scheitern aller Vorhaben, begründet es mit Zeitgeist und Modetrendentwicklungen oder verwirft die Geschichten als zu autobiographisch (85). Wobei gerade letzteres eine besondere Pointe beinhaltet, hatte doch der junge Autor 1956 einen Monat in einer solchen Hütte in Rainylake, Wisconsin, verbracht und dort seine ersten ernsthaften Schreibversuche unternommen. Die "beginnings" der nichtrealisierten Geschichten werden kontrastiert mit dem Alltags- und Familienleben auf der Insel, mit Erörterungen über Schreibstrategien und Erzähltechniken, neuen wissenschaftlichen Theorien, Wortspielereien, und immer wieder der zentralen Frage, wer wen erschaffen hat: die Erzählung den Erzähler, Eva den biblischen Adam, die Fußnoten zu den Fußnoten die eigentliche Geschichte, die Menschen am Ufers des Sees *die* Geschichte, die der Erzähler gerade zu berichten versucht? "This is impossible, they cried. That story wasn't true, it was only a legend!" (83).

²⁰⁶ Hayles, *The Cosmic Web*, 51.

²⁰⁷ Aus vollkommen anderer Perspektive definiert bereits 1973 der Geschichtswissenschaftler Hayden White in *Metahistory* (vier) Kategorien innerhalb derer sich jeder Diskurs kanalisiert, die Wahrnehmung und somit die Darstellung prägt.

²⁰⁸ Hayles, *The Cosmic Web*, 32.

²⁰⁹ "Beginnings," *Harper's Magazine*, 244 (January 1972): 82–87; *In Bed One Night* (1983): 40–59.

Coovers Spiel mit Fragmenten und Anfängen mag aus heutiger Sicht etwas angestaubt erscheinen. Betrachtet man allerdings den Entstehungszeitpunkt, ist es erstaunlich, mit welchem Witz und welcher Leichtigkeit der Autor Kontrolle über sein Material ausübt, wie er überbordend spielerisch und doch exakt ausgeklügelt Ursache-Wirkungs-Prinzipien unterminiert. Als ein Beispiel für die von Hayles mit "interconnectedness" bezeichnete und daraus resultierende Unmöglichkeit eines objektiven Standpunktes mag hier ein Zitat aus "Beginnings" dienen, das gleichzeitig Coovers Humor von seiner schwarzen Seite zeigt, wenn er die paradiesischen Zustände auf der Insel zusammenfügt mit Bildern nuklearer Vernichtung:

He wondered about the people who used to tell him stories. They probably died when the bombs fell. Some politician did it one morning in a fit of pique or boredom, blew the whole thing up. The earth was never revisited. In time, the sun burned out. The cooling planet shuddered out of orbit and became a meteor disintegrating gradually in its fierce passage through eons. Nothing was ever know of man. He may as well have never existed. He liked to sit in a chair in front of the cabin in the warm sunshine, gazing out over the blue lake, contemplating the final devastation, and thinking: all right, what next? He could just imagine that politician, the last giant of his race, pushing the button and thinking: this is one day they won't soon forget. (85)

Über zehn Jahre vor den theoretischen Versuchen, Erkenntnisse der neueren Physik auf Literatur und Kunst zu übertragen, hat Coover dieser Kurzgeschichte auf höchst amüsante Weise ein Feldmodell unterlegt, das allerdings voraussetzt, dass beim Leser ein Bewußtsein über die Selbstbezüglichkeit der Sprache vorhanden ist. Ein typisches Coover-Paradox, wie "Once upon a time they lived happily ever after" (86), zeigt auf, wie komprimiert sein Spiel mit Sprache und Bedeutung, mit "strange loops" sein kann. Alle derartigen Paradoxien "funktionieren" nur deshalb, weil sie die Selbstbezüglichkeit der Sprache ausnutzen. In einem neueren Werk spricht Hayles in diesem Zusammenhang von "denaturing of language."

I mean to indicate a self-conscious attitude toward language in which signification is regarded as always already problematic. The sense that language is constantly unraveling, even as one weaves it into design; that any utterance can be deconstructed to show that it already presupposes what it would say and hence has no prior ground on which it rests; that all texts are penetrated by infinite numbers of intertexts so that contextual horizons are always constructions rather than givens; in short, that signification is a construction rather than a natural result of speaking or writing.²¹⁰

Vor diesem Hintergrund bereitet die Kurzgeschichte "Beginnings" auch heute noch ein immenses Lesevergnügen, nicht zuletzt wegen ihrer rhythmischen und rhetorischen Qualitäten, die sicherlich am deutlichsten zur Geltung kommen in einer von Coover selbst gelesenen Tonaufzeichnung.²¹¹

"Once upon a time, suddenly, while it still could, the story began."²¹² Dies ist der Eingangssatz der wohl kürzesten Geschichte Robert Coovers, von der er schreibt, er sei dazu vom Titel der Sammlung *Sudden Fiction* inspiriert worden. "A Sudden Story" berichtet mit nur 195 Wörtern vom Treffen eines

²¹⁰ N. Katherine Hayles, *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990): 268.

²¹¹ Robert Coover, Reading of Three Short Stories: "Beginnings," "The Brother," "The Door," Brown University, Providence, RI, May 1982 (American Audio Prose Library, CO 1881-R).

²¹² "A Sudden Story," *Frontistory for Sudden Fiction: American Short-Short Stories*, edited by Robert Shapard and James Thomas (Salt Lake City, UT: Gibbs M. Smith / Peregrine Smith Books, 1986): VII.

Helden mit einem dummen Drachen, vom Neid des Helden auf "the dragon's tenseless freedom." In dieser *Kurzgeschichte* treibt Coover sein Spiel mit der Erstellung von Bedeutung, mit dem Jonglieren mit Versatzstücken und einem vorausgesetzten Leserbewußtsein auf die Spitze, indem er in dieser knappen Textpassage allein 12 mal *sudden* bzw. *suddenly* anbringt und dadurch "Plötzlichkeit" neu und fast gegenteilig zur gewohnten Wortbedeutung festlegt.²¹³

6.4.3 *Gerald's Party*

Der Roman *Gerald's Party* taucht in der Abteilung über Wissenschaften, gelesen als Parodie auf die Quantentheorie. In einem der kompliziertesten und komplexesten Romane Coovers geht es oberflächlich um Mord, auf einer nichtbenannten Ebene allerdings bezieht dieser Roman seinen Rahmen aus dem indonesischen Hainuwele-Mythos, der von Zivilisation und Tod berichtet.²¹⁴ Hier zur Debatte steht dieser Roman in seiner Thematisierung von Zeit, sowohl als physikalischem Phänomen, als auch als Konstrukt des menschlichen Bewußtseins, das die Interpretation von Welt, von Geschichte, erst ermöglicht. Auf *Gerald's Party* dreht sich alles um Zeit, deren Begrenzung und Aufhebung, deren Anfangs- und Randbedingungen. Nebenbei liefert Coover in diesem Roman eine ironisierende Bebilderung zu physikalischen Konzepten wie "Echtzeit," fraktale Erscheinungen und Chaostheorie. Raum und Zeit sind in *GP* komplementär veränderbare Erfahrungsbereiche. Die zahllosen Handlungsverkettungen ähneln einem Möbiusstreifen, Dialog- und Plotfetzen tauchen auf, verschwinden und kehren dann später in neuer Formation zurück. So zum Beispiel im Kopf des Ich-Erzählers Gerald: "I was totally confused. I didn't know whether the night was running forward or backward. I was afraid the doorbell would ring and it would be Ros at the door. Backing out, her cloak wrapping her, her welcoming hug dissolving into a wishful fancy—and then the doorbell *did* ring! 'Oh no!' I cried" (246).

Und chaotisch geht es in der Tat zu auf Gerald's Party. Die einstige Geliebte fast aller männlichen Partygäste ist tot, bevor der Roman beginnt. Dennoch dreht sich ein großer Teil des Partyabends um sie,²¹⁵ verdeutlicht durch die Tatsache, dass Regisseur Zack (Zachariah) Quagg mit seiner Theatergruppe mitten in Gerald's Wohnung einen Film mit der plastikverpackten Leiche von Ros als Mittelpunkt dreht. Während der Vorbereitungen für seine Show gibt er die Regieanweisung: "We'll play it straight—you know, reenactment of a sacred legend, take it apart and slow it down" (256). Das Ganze gipfelt darin, dass die Gäste um ihren blutigen Körper herumtanzen wie in einem Ursprungsritual. Tod und Mord sind auf dieser Party nicht eine Abirrung, sondern dienen als Rahmen für eine Feier, was mit der absurden Tatsache beginnt, dass die Party nicht abgebrochen wird, als man Ros Körper findet. Statt dessen wird die Tote zum Bestandteil der Party. Partygast und Autor Vic bemerkt: "Ritualized lives need ritualized forms of release. Parties were invented by priest, after all,—just another power gimmick in the end" (168). Gegen Ende der Party (und des Romans) sinniert Gerald darüber nach, was er vor Jahren in einem Theater sagte, oder sagen wollte: "Because it might just as well be said [. . .] that what fascinates us is not the ritualized gestures themselves—for in a

²¹³ Ein dumme Drache taucht 16 Jahre vorher schon einmal in einer Coover-Kurzgeschichte auf und die in "Sudden Story" zweimal erwähnte "familiar sourness (a memory . . . ?)" ist vielleicht Coovers privates Andeutungsspiel auf die Höhle des Drachen in "Some Notes About Puff," die dort beschrieben wird mit: "It used to be home and its dank sour obscurity was like a welcome second skin to him." In *Iowa Review*, 1.1 (Winter 1970): 29

²¹⁴ Im Detail erklärt in Robert Kelly, "Gerald's Party." *Conjunctions*, 9 (1986): 263–69.

²¹⁵ Hier eine schwer zu übersehende Parallele zur Titelfigur in *John's Wife*, deren Identität ebenfalls schwer zu (be)greifen ist.

sense, no gesture is original, or can be—but rather that strange secondary phenomenon which repetition, the overt stylization of gesture creates: namely, those mysterious spaces in *between*" (269).

Den ermittelnden Kriminalbeamte interessieren solche geheimnisvollen Zwischenräume nicht. Inspektor Nigel Pardew (*perdu? par dieu?*) verkörpert die philosophische Dimension des Romans, die Beziehung zwischen Form und Wirklichkeit, aber auch die zwischen Erzähler und Liebhaber in ihrem Bemühen mit Vorspiel und Vereinigung. Eine Buchbesprechung nimmt dazu Stellung: "Robert Coovers Roman ist ein beeindruckendes Beispiel dafür, wie im Schmelztiegel einer dialektischen Gleichzeitigkeit, einer Verschränkung des Geschichtlichen mit dem Gegenwärtigen, aus Bruch- und Versatzstücken des traditionellen Formenfundus nicht nur literarisch-technische Innovation entstehen kann, sondern auch der Anschluß an bestimmt [sic] philosophische und wissenschaftliche Diskussionen ermöglicht wird."²¹⁶

Nigel Pardew hat eine wichtige Rolle im Romangeschehen: er taucht auf Seite 18 auf und wird auf Seite 290 von den Gastgebern verabschiedet – der Roman hat 316 Seiten – und hat die längste ununterbrochene Textpassage im Roman. Kurz nach seiner ersten und von allen Gästen mitverfolgten Untersuchung der nackten Leiche kommt Pardew zu dem Schluß: "The *time*. This is *important*—!" (25) und nimmt daraufhin den Gästen ihre Uhren weg, um den Todeszeitpunkt zu bestimmen. Pardews Uhreneinsammeln ist natürlich absurd, aber die Gäste verhalten sich so, als wäre dies Polizeiroutine. Coovers Verspottung geht aber weiter mit der wissenschaftlichen Erkenntnis des Beamten, dass der Mord, zu dessen Klärung er gerufen wurde, 30 Minuten nach seinem Eintreffen stattgefunden hat. Nach der Inbesitznahme aller Uhren scheint normale Zeit als äußere Begrenzung keine Rolle mehr zu spielen und so kommt es zu einer zeitlichen Umkehrung, indem Pardew von der Lösung des Falles aus rückwärts zu gehen sucht. Er glaubt an die Simultaneität der Zeit und erklärt den Gästen, dass er und sein Team "sightseers of a very special kind" sind, "sightseers not of place, but of time" (131). Pardews Reden erinnern an die des Polizeiinspektors aus "The Marker," als er zum Beispiel beim Betrachten und konstanten Arrangieren der vielen Uhren weiterspricht:

We tend to think of time as something that passes by, [. . .] a kind of endless flow, like a river, coming out of nowhere and going into nowhere, with space the teater in which this drama of pure progress is acted out, as it were. [. . .] But what if it's the other way around? What if it's the world that's insubstantial, time the immovable stage for its ghostly oscillations? [. . .] Anf *if* it's a stage, *if* it's there in its entirety, the script all written, so to speak, a kind of cyclorama which seems to move only because we, like these hands here, move *through* it, then it should be possible, if we could just overcome our perpetual limitations, to visit any *part* of it, including the *no-longer* and the *not-yet!* (131–32)

Genial verkörpert ist der Wechsel vom klassischen zum quantenmechanischen Weltbild, der Wandel vom Beobachter zum Teilnehmer, im Polizeiinspektor, der zwischen den beiden Daten Position und Impuls wählen muss und dadurch den Fall, den er untersuchen soll verändert, bzw. erst erschafft. Inspektor Nigel Pardew hat einem Hang zum Metaphysischen und erklärt: "Murder, like laughter, is a muscular solution of conflict, biologically substantial and inevitable, a psychological imperative and, in the case of murder, death-dealing act that *must* be related to the *total ontological*

²¹⁶ Klaus Modick, "Frau Welt in der Peep-Show. Die Mittelklassen-Party als Karnevalsgetümmel aus Gewalt: Der Amerikaner Robert Coover schrieb den Roman der Postmoderne." *Rheinischer Merkur*, Nr. 9 (26. Februar 1988): 16.

reality!" (135) Je mehr die Polizei untersucht, desto mehr verschleiert sie den Fall, desto mehr Todesopfer tauchen auf und desto mehr Gäste treffen ein. Ungewißheit und Unsicherheit nehmen zu, Kommunikationsloops häufen sich, miteinander wetteifernde, widersinnige Diskurse unter den Gästen, die gleichzeitig Zuschauer und Schauspieler sind, prallen aufeinander, das Chaos in dem geschlossenen System der Party wird immer größer, Entropie schleicht sich ein, bemerkbar schon an der sinkenden Temperatur im Haus. Allerdings ist das Ende nicht entropischer Stillstand, sondern Fluktuation: die nächste Party ist bereits in Planung.

Pynchon's peripheral efforts to ground the narrative mode on unitary forms of self-reference has developed into a main constructional idea in Robert Coover's novel *Gerald's Party*, which is interlaced with allusions to Pynchon's story 'Entropy.' Coover's strategies of literary design are explicitly based on latest scientific findings in the field of thermodynamic non-equilibrium-processes, which can be read as a caricature of the entropic pessimism of the turn of the century. But Coover's novel is also ironically aiming at the holistic search for the ultimate panacea: self-organization is no remedy for aporias of the modern age; nevertheless, it may serve as a new orientational rationale in the 'chaos' of postmodern complexities.²¹⁷

Und da dies ein Coover-Roman ist, muss Pardew natürlich auch als Folie für eine massive Parodie herhalten, für die Detektivgeschichte allgemein und spezifisch mit Anspielungen auf Edgar Allan Poes C. Auguste Dupin oder Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes, während Pardews Assistenten Fred und Bob stark an Laurel und Hardy erinnern. Pardew kommt nach "Lösung" des Mordfalles fast nicht dazu, sein Ergebnis kundzutun, denn seine Ansprache geht im lauten Gelächter der Gäste und dem Treiben der Party unter. Noch dazu kommt, dass sich der Meisterdetektiv in eine Serie von peinlichen Reinfällen verwickelt: sein Fedora-Hut fällt ihm vom Kopf, verklemmt sich mit seinem Schuh im Versuch, den Hut freizubekommen, tritt er mit dem anderen Fuß darauf, bis schließlich der Hut zwischen beiden Schuhen feststeckt. Pardew lässt sich von Assistent Bob die Dienstwaffe geben und schießt den Hut frei. Seine erstaunliche Aufklärung ist, dass der Zwerg Vachel der Mörder sein muss. Der allerdings erschien erst viel später zur Party, lange nachdem Ros tot aufgefunden wurde. Die Autoritätsfigur wird der Lächerlichkeit preisgegeben.

Eine Party stellt für Coover einen überaus geeigneten Rahmen dar, um darin einige seiner bevorzugten Themen unterzubringen: Gruppendynamik, den ritualistischen Ablauf des Alltagslebens, Erotik, Spekulationen über Kunst, ästhetische Diskurse und Philosophie, die Konstruktion von Wahrnehmung durch Geschichtenerzählen. Letzteres durchzieht den gesamten Roman, nämlich wie Wahrnehmung und das menschliche Verständnis von Welt sich fortschreitend Strukturen erschaffen, die sich gegenseitig unterstützen, widersprechen, sowie neue Strukturen entstehen lassen. Und trotz der immensen Detailfülle und der Ausbreitung von Einzelschicksalen geht es in diesem Roman eher um die kosmologischen Strukturen, um das übergeordnete System des Welterstellens und Welterfassens, in allen Phasen seiner Konstruktion und Dekonstruktion. In *GP* nutzt Coover parodierend die Konventionen des Kinos, des Fernsehens, des Theaters und des Detektivromans, um darzustellen, dass Erinnerung das wesentliche Verbrechen ist.

²¹⁷ Bernd Klähn, "From Entropy to Chaos-Theories: Thermodynamic Models of Historical Evolution in the Novels of Thomas Pynchon and Robert Coover." *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Hgg. Günter H. Lenz, Hartmut Keil und Sabine Bröck-Sullah. Frankfurt: Campus, 1990. 422–23.

Um Erinnerung und Vergessen geht es ebenfalls in der sehr kurzen, kryptischen Geschichte "An Encounter" von 1973, in der die Sprache der Philosophen und Psychologen aufs Korn genommen wird. Der Erzähler dieser Story (ohne Großschreibung oder Zeichensetzung) hat eine Begegnung mit Leere, möchte immer mehr davon haben und "he hurried around meeting all the emptiness he could." Auf seiner Suche in den identischen leeren Räumen stellt er fest: "well then aha I'm having an encounter with sameness," muss aber dann feststellen, dass ihm Leere besser gefällt als Gleichheit.²¹⁸

In der Kurzgeschichte "The Elevator" fährt Martin jeden Tag zu seinem Arbeitsplatz im 13., bzw. nach amerikanischer Zählung im 14. Stock. Demzufolge hat das Bürogebäude, inklusive des Kellers, 15 Stockwerke und ebenso viele durchnummerierte Abschnitte oder Ebenen hat diese Geschichte. Bezeichnenderweise endet der letzte Abschnitt nicht wie die vorherigen mit einer simplen Zahl, sondern mit "15 . . .," gerade so, als könnten die geschilderten Aufzugfahrten endlos weitergehen. Für den Leser bewegt sich Martin in Raum und Zeit, aber keine dieser beiden Dimensionen ist am Ende der Geschichte klar festmachbar, da sich etliche Vorfälle und Vorgänge sowohl auf den einzelnen Ebenen, als auch in der Zeitabfolge gegenseitig ausschließen. Die genaue Zeit spielt eine besondere Rolle in Coovers Short Story "In a Train Station," wo der Stationsvorsteher nach einem grausamen Mord die Bahnhofsuhr zurückstellt auf den Ausgangszeitpunkt der Geschichte und so der geschockte Reisende den gleichen Vorfall erneut durchleben muss, ohne Hoffnung auf Erklärung.

Acht Jahre nach "A Sudden Story," wiederum für eine Anthologie, verfasst Coover "The New Thing."²¹⁹ Laut eigener Aussage schreibt er "The New Thing" als Antwort auf die Feststellung, es gäbe seit geraumer Zeit in der amerikanischen Literatur keine bemerkenswerte innovative Fiktion mehr. Eine Lesart für diese herrliche Geschichte ist Coovers ironische Abrechnung mit den von Literaturwissenschaftlern und Kritikern "erfundenen" Etiketten für neue Literaturströmungen; eine andere die Schilderung nicht nur seines eigenen Hin und Her zwischen alten und neuen Formen des Schreibens und Experimentierens. Die vergnüglichste Leseweise jedoch entsteht, wenn der Autor diese Geschichte persönlich vorträgt, ja geradezu vorspielt, wenn zu den genannten Interpretationen eine dritte hinzukommt, nämlich die eines Paares beim genußvollen Ausprobieren neuer sexueller Praktiken.

Wissenschaft und Technologie, die Nachfolger von Mythos, Religion und Geschichte als Lieferanten von Bezugs- und Erklärungssystemen, leisten das Gleiche: sie verfassen Geschichten und machen Geschichte. Und wie die Vorläufer, die gleichzeitig weiterbestehen, nutzt Robert Coover sie für seine unterminierenden Zwecke und wählt dafür das Spiel mit ihnen.

²¹⁸ Obwohl zuerst 1973 veröffentlicht, stammt dieses Zitat aus *Oink!*, 12 (1976): 1–2. Die saftigsten Parodien auf Wissenschaftssprache finden sich in den Lucky Pierre-Geschichten, da zum Beispiel in "Lucky Pierre in the Doctor's Office" (1989).

²¹⁹ "The New Thing," *Transgressions: The Iowa Anthology of Innovative Fiction*, edited by Lee Montgomery, foreword by William H. Gass (Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1994): 69–72. Identisch mit *Iowa Review*, 24.2 (Spring / Summer 1994).

7 Spiel, Spielen und Spiele

"Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." – Friedrich Schiller, "Über die ästhetische Erziehung des Menschen." 15. Brief, 1795.

Ein weiteres Thema, das in Coovers Schaffen eine prägnante Position einnimmt ist Spiel, Spielen und Spiele. Ihre unterschiedliche Verwicklung mit und Verbindung zum Mythos wird an den entsprechenden Werken Coovers aufgezeigt. Auch dieser Themenkreis wird unter dem Gesichtspunkt untersucht: die Funktion von ordnungsstiftenden, vor- oder nichtbewußten Formen, die als Strukturen notwendig sind, die aber gleichzeitig permanent hinterfragt werden müssen und durch neue zu ersetzen sind, sobald sie dogmatischen Charakter annehmen. Spielen, Spiel und Sport stellen die Rahmenbegriffe, wobei Spielen (play/ludus) und Spiel/e (game) auf drei Ebenen bedeutsam sind. Die Ursprünge des Spielens gehen an den Beginn der menschlichen Zivilisation zurück und finden sich im unmittelbaren Umfeld von Religion und Ritual. Vor diesem Hintergrund wird Spielen erst als menschliches Tun an sich thematisiert, dann als auktoriales Spielen mit Sprache und/oder dem Material, das (drittens) ein bestimmtes Spiel (game) zum Rahmen nimmt und schließlich in einer Spielfigur verkörpert wird.

Die Begriffsbestimmung folgt hier in Auszügen den Darlegungen des wichtigen Spieltheoretikers Brian Sutton-Smith in *Die Dialektik des Spiels*: Eine Theorie des Spielens, der Spiele und des Sports, da der Autor die dem Spiel eigene dialektische Struktur untersucht, sowie einerseits die Beziehung des Spiels zum Ritual hervorhebt und andererseits den wichtigen Punkt der Umkehrfunktion macht, an dem sich über Satire und Parodie neue Perzeptionsmöglichkeiten eröffnen.²²⁰ Allen Theorien voran steht *Les Rites de passage* (1909), die klassische Studie des französischen Ethnologen und Volkskundlers Arnold van Genneps. Seine wesentliche theoretische Leistung bestand "in der Erkenntnis, dass es die Funktion von Übergangsriten ist, die mit [der Dynamik des Lebens] verbundenen Strömungen der statisch konzipierten Sozialordnung zu kontrollieren, und schließlich, dass alle Übergangsriten eine Dreiphasenstruktur aufweisen."²²¹ Van Gennep beschreibt das Verhalten in Prozessen der Grenzüberschreitung als eine streng ritualisierte Abfolge von Trennung, Umwandlung und Angliederung. Sutton-Smiths Unterkapitel "Intrinsische Motivation" erläutert den phänomenologischen Ansatz von Mihaly Csikszentmihalyi, der grundlegende Arbeiten über das autotelische Flow-Erlebnis veröffentlicht hat, in dem zeitweise die Trennung von Handlung und Selbst aufgehoben wird und der Spieler sich als kompetent erfährt. Wichtiger noch sind die Publikationen von Victor W(itter) Turner, der van Genneps Theorien über primitive Rituale am intensivsten weiterentwickelt in der Zuwendung zu komplexeren Ritualen der heutigen Gesellschaften und sich insbesondere der mittleren Phase aus van Genneps Modell, der Dynamik der Schwellen- bzw. Umwandlungsphase widmet, die er "transitional stage" nennt. Turner untersucht in diesem Zusammenhang die dialektische Beziehung von normativen Sozialstrukturen und ihrer Antistruktur, die er als "communitas" bestimmt. Letztere ermöglicht der in einer Umwandlungsphase befindlichen

²²⁰ Brian Sutton-Smith, *Die Dialektik des Spiels*: Eine Theorie des Spielens, der Spiele und des Sports. Übersetzt von Renate Preisung und Georg Anders. Reihe Sportwissenschaft, Bd. 10. Schorndorf: K. Hofmann, 1978. Dieses Werk wurde eigens für die deutsche Veröffentlichung geschrieben und kam erst 1997 in englischer Sprache auf den Markt als *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press.

²²¹ Sylvia M. Schomburg-Scherff, Nachwort in Arnold van Gennep, *Übergangsriten*. Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt: Campus, 1986, 243.

Person die Erfahrung der Aufhebung sonst herrschender sozialer Normen und Hierarchien. Da dieser Effekt nur momentan ist und der Initiant danach wieder in die gewohnte Ordnung (Angliederung) zurückkehrt, bekräftigt dieses Erleben nur die bestehende soziale Hierarchie und die üblichen Machtbeziehungen.

Sutton-Smith zu Spiel als Umkehrung:

Wir hatten bereits festgestellt, dass in einem Spiel Konflikte in eine Reihe von Gegensätzen umgesetzt werden; wichtig an diesen Gegensätzen ist ihre Reversibilität. Reversibilität ist ebenso ein Schlüssel zum Spiel wie es ein Schlüssel zu vielen Ritualen ist; deshalb ist es sinnvoll, eine Konzeption des Spiels mit dem anthropologischen Verständnis des Rituals zu verbinden. In mancher Hinsicht kann man im Spiel ein Miniaturritual sehen. TURNER hat das Ritual in den Begriffen von VAN GENNEPs Theorie der Übergangsriten, d.h. als Trennung, als Übergang und als Reintegration, beschrieben (1974). [. . .] Gemäß diesem theoretischen Zugang begibt sich der Spieler gleichsam ausserhalb der Gesellschaft in eine besondere Sphäre, die durch ihre zeitliche und räumliche Begrenzung, durch ihre Regeln und dadurch, dass sie anders ist (HUIZINGA 1949, 28), definiert ist. Hier können wie in allen anderen Ritualen gesellschaftliche Bedingungen in ihr Gegenteil verkehrt sein. Die unten stehen, können nach oben gelangen, und die oben stehen, können auf die untersten Plätze geraten." (53)

Im Anschluss unterscheidet Sutton-Smith acht Formen von Umkehrungen, von denen die abschließende von Bedeutung für die Analyse von Robert Coovers Werk ist:

Eine letzte Umkehrform, die man in Spielen und auch im Spiel findet, besteht in einer Reihe von Verschiebungen in der Erwartung oder der Struktur. Diese Negierungen ursprünglicher Spielordnungen vermögen die entscheidende Bedeutung der Negation im Spiel überhaupt zu illustrieren. [. . .] Ist das Spiel tatsächlich eine Negation des Lebens, dann kann man sagen, spielerisches Handeln sei eine Satire auf das Spiel. (55–56)

Auf einer Ebene ist das Spiel ein Mikro-Ritus; weil es ständig innerhalb der subjektiven Kontrolle des Spielers verbleibt, ist es de facto eine Umkehrung der gewöhnlichen Verhältnisse. Derjenige, der abstrahiert, um zu spielen, geht seinen eigenen Weg. Strukturell ist seine Abstraktion eine Umkehrung der üblichen Ordnung von Macht; und mit seinen Übertreibungen kann er den normalen Kanon des korrekten, sachangemessenen Verhaltens ins Lächerliche ziehen. Es scheint, dass keine der großen bisher diskutierten Theorien diese dem Spiel innewohnende Parodie (*ridiculousness*) ausreichend in Betracht gezogen hat." (56)

Sutton-Smith vermutet, dass der Mechanismus der Umkehrung angeboren und selektiv ist. "Weil er die Basis des Spiels ist, enthält er immer die Möglichkeit des Wechsels, der Änderung, der Satire, der Verspottung von vorhergehenden Haltungen oder Handlungen" (57). In "Schlußfolgerungen und Implikationen," dem letzten Kapitel seiner Studie, fasst er zusammen:

Wir haben das Spiel auf zweierlei Weise definiert, einmal nach den intrinsischen Gegebenheiten (die dialektische Struktur) und einmal nach den extrinsischen Umständen (Erweiterung des adaptive Verhaltenspotentials). Die intrinsische Funktion des Spiels schließt eine autonome Synthese von noch nicht ganz beherrschten normalen Erregungs- und Spannungsreduktionen im Leben des Spielers ein, d.h. von denjenigen noch nicht beherrschten Verhaltenweisen, die zu beherrschen wir uns noch bemühen. Die extrinsische Funktion des Spiels

umfasst die Möglichkeit von Neuartigkeit, Flexibilität, Autonomie und *communitas* als Möglichkeit, die durch das Spiel freigesetzt wird. (97)

Am Ende seiner Abhandlung liefert der Theoretiker eine Definition, die Schillers Bestimmung des menschlichen Spielens tragfähig erweitert: "Diese Definition ist eine bündige Synthese sowohl unserer strukturellen als auch funktionalen Definitionen: Spiel ist diejenige freiwillige Aktion, die eine dialektische Struktur hat und reversible Handlungen ermöglicht" (98).

Höchst bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten des französischen Architekten und Stadtplaners Paul Virilio.²²² In seiner (weiteren) Funktion als Technikphilosoph untersucht er das Verhältnis von Mensch und Geschwindigkeit vom Beginn der Menschheit bis heute. Ohne im Detail auf die faszinierenden Analysen dieses Geschwindigkeitsforschers eingehen zu wollen, sei hier doch sein Konzept der "Dromokratie" (der Herrschaft der Geschwindigkeit) angeführt, weil es eine Bereicherung der bisher dargestellten Positionen bietet.

Virilios Hauptthese ist, dass ein Zeit- und Geschwindigkeitsvorsprung (z.B. im Falle der Spanier in Mittelamerika durch das Pferd,) in kriegerischen Auseinandersetzungen eindeutig zugunsten dieser Seite verläuft. Allerdings wird bis zum 19. Jahrhundert Geschwindigkeit nicht per se produziert: erst mit der industriellen Revolution (bei Virilio folgerichtig dromokratischen Revolution,) werden nicht nur massenhaft Objekte hergestellt, sondern insbesondere Maschinen, die in der Lage sind, Geschwindigkeit zu potenzieren. Virilio bezeichnet dies als die Ablösung des Zeitalters der Bremswirkung, sprich der Hindernissysteme, durch das der Beschleunigung. Durch die neuen Maschinen verändert sich die Wahrnehmung von Entfernungen und damit die des Raumes: er stellt kein Problem mehr dar, denn er ist zu bewältigen; alles kommt in Reichweite.

In einer weiteren Arbeit beschäftigt sich Virilio ausführlich mit der "Logistik der Wahrnehmung." Er zieht die Parallele von Geschwindigkeit und Krieg, die er am engen Zusammenhang von Kinematographie und Luftkrieg, bzw. von Kinematik und Kriegsfliegerei festmacht – aus deren beider Entwicklung das Fernsehen hervorging – und durch deren Entfaltung er den Zusammenbruch des räumlichen Kontinuums bewirkt sieht. Entscheidend (für diese Arbeit) ist der Übergang von homogener Sicht zu heterogenen Wahrnehmungsfeldern, wie auch Virilios Feststellung, dass die menschliche Angst vor Geschwindigkeitseffekten keineswegs verschwunden ist, sondern lediglich überdeckt wurde durch Gewöhnung, durch "erlernte" Reflexbeherrschung.

Die vorletzte Stufe in der Entwicklungsgeschichte der Geschwindigkeit – vom Last- und Reittier über die Erfindung des Schießpulvers, der optischen und später der elektrischen Telegraphie, zu Dampfmaschinen, Eisenbahnen und dem Automobil – stellen die Flugzeuge dar. Für die Jet-Generation ist die Entfernung Paris-New York auf knappe dreieinhalb Stunden zusammengeschrumpft. Doch selbst diese Zeitspanne ist vergleichsweise immens lang, wenn man sich vor Augen hält, dass der Normalbürger (der sich einen Concorde-Flug nicht leisten kann,) vom Fernseher fast mit Lichtgeschwindigkeit an jeden beliebigen Ort der Welt befördert werden kann. In diesem Zusammenhang spricht Virilio vom "Geschwindigkeits-Proletariat" und nimmt als Beispiel die Olympischen Spiele. Man muss sich nicht vor Ort befinden, um dabei zu sein. Der Begriff "live"-anwesend erfährt eine Umdeutung, wenn über eine Milliarde Fernsehzuschauer die tatsächlich im

Stadion Anwesenden als lachhafte Größe erscheinen lassen. Nicht von ungefähr drängt sich der Gedanke auf, sie seien nur Statisten, damit die Arena den Eindruck "echter" Zuschauer vermittelt. Die vorläufig letzte Stufe der Entwicklung der Geschwindigkeit präsentiert sich in der neuen optischen Technologie des Lasers (das Akronym für 'light amplification by stimulated emission of radiation'), dessen Erforschung in den 50er Jahren einsetzte.²²³

In seiner unnachahmlichen Art, immer wieder neue Begriffe zu prägen, spricht Virilio im Folgenden nicht mehr von Politik, sondern von "Transpolitik," die vom militärischen Denken ausgeht, einer Militarisierung von Information, der weltweiten Kontrolle zum Beispiel der Nachrichtenmedien. Demzufolge erkennt er nach der industriellen Revolution und der des Verkehrs eine dritte: die informationelle Revolution, in der das Bild die Schrift ersetzt hat. Die beiden ersten Revolutionen entsprachen

den physikalischen Zuständen der Materie: der Masse und der Energie. Jetzt sind wir in das Zeitalter der letzten Revolution eingetreten und haben den letzten Aggregatzustand der Materie erreicht: die Information. [. . .] Der Bildschirm ist alles, was man sofort vergißt, alles, was blendet und fasziniert, aber keine Spuren hinterläßt. Der Bildschirm transportiert das Vergessen, er ist das industrialisierte Vergessen. (53)

Der Bildschirm (und heute der Computerbildschirm) ist *das* Medium für Echtzeit-Information geworden, über das eine Verzeitlichung und damit ein Verschwinden des (ehemals) öffentlichen Raumes stattfindet. Ersetzt wird letzterer durch das veröffentlichte Bild, bei dem es kein Zuvor und kein Danach mehr gibt, das keine kritische Distanz oder einen historischen Bezug ermöglicht, das durch "live-coverage" ein Hier und Jetzt etabliert, das ein Ziel oder Ankommen überflüssig werden lässt. War einst die Beherrschung des Raumes das Kennzeichen von Macht, so ist es nun die Herrschaft über die Zeit und über die Information.

In diesem einen Punkt – der Verdrängung des Raumes und letztendlich auch der Zeit, durch ihre Beschleunigung zur "reinen Geschwindigkeit" – findet Virilio einen gemeinsamen Nenner mit dem Simulationstheoretiker Baudrillard, von dem er sich ansonsten eher distanziert. Wenn Geschwindigkeit weder zu fühlen noch zu sehen ist, wird es zunehmend schwieriger, zwischen Realität und Simulation zu unterscheiden. Zwar ist das Simulakrum nur ein Ersatz, doch die gegenseitige Durchdringung ist für den Betrachter nicht mehr festmachbar, zumal die Möglichkeit besteht, dass ein Zeichen nicht länger für etwas reales steht, dass keine Bedeutung mehr hinter der Repräsentation liegt, dass nämlich in der Simulation die Differenz zwischen wahr und falsch, real und eingebildet

²²² Siehe Sekundärliteratur.

²²³ Erst in jüngerer Zeit jedoch sind die Forschungen so weit gediehen, dass *Time Magazine* verkünden konnte: "And Now, the Age of Light. A new era is dawning in the West, the era of light [. . .] With growing speed, the new technology promises to turn the electronic age into the age of optics [. . .]" "Optics in the 21st century will be what electronics represents in the 20th century." Stephen Koopp, "And Now, the Age of Light," *Time*, 128.14 (October 6, 1986): 34–35. Die Fähigkeit der im Laser scharf gebündelten Strahlen kohärenten Lichts, mit enormer Geschwindigkeit und über weite Strecken Daten und Zeichen zu transportieren, basiert auf der Eigenschaft der Photonen, die sich – im Gegensatz zu Elektronen – parallel zueinander und sogar durcheinander hindurch bewegen können, ohne sich gegenseitig zu stören. In dieser letztgenannten Eigenschaft versinnbildlicht das Photon oder Lichtquant, das kleinste Energieteilchen einer elektromagnetischen Strahlung, die bis jetzt dargestellten Grenzüberschreitungen und Aufhebungen von Trennlinien. Die daraus entstandene Heterogenität, der neue Pluralismus, verlaufen parallel zu einer Veränderung der Wahrnehmung von Raum und Zeit, bedingt durch steigende Geschwindigkeit fast aller Prozesse. Diese Veränderungen führen allerdings nicht zu größeren Freiräumen, sondern zu Einengung, nicht zu Nähe und Teilnahme, sondern zu künstlicher Unmittelbarkeit und Gleichgültigkeit, nicht zur Angstbewältigung, aber zu Reflexkontrolle, nicht zum Denken, sondern zu Ablenkung und Unterhaltungsbedürfnissen.

überhaupt nicht existiert oder, wie Virilio es formuliert, "virtuelle Freuden, aus wahr und falsch ist heute virtuell und real geworden, das ist komplizierter" (54).

Bei Baudrillard klingt dieser Sachverhalt so:

Heute, wo das Reale und das Imaginäre zu einer gemeinsamen operationalen Totalität verschmolzen sind, herrscht die ästhetische Faszination überall: es ist die unterschwellige Wahrnehmung, [. . .] eine ästhetische Realität, die nicht mehr durch die Überlegung und Distanz der Kunst zustande kommt, sondern durch ihren Aufstieg zum zweiten Niveau, in die zweite Potenz, durch die Antizipation und Immanenz des Codes. Eine Art von unfreiwilliger Immanenz überlagert alles, eine taktische Simulation, ein unentwirrbares Spiel, mit dem sich ein ästhetischer Genuß verbindet, der Genuß an der Lektüre und den Spielregel.²²⁴

In einer Rede auf der Leipziger Buchmesse 2001 spricht Coover dieses Thema indirekt an, wenn er über das Schicksal des geschriebenen Wortes klagt:

In einer Zeit der Hochgeschwindigkeit ist es ein armer, müder Wanderer. Ein altes, unhandliches Werkzeug, Bestandteil einer überholten Technologie, erfunden von Menschen, die mit Lehm arbeiteten und mit der Geschwindigkeit von Kamelen reisten. Heute werden Worte mehr zu einer von mehreren Komponenten dessen, was man als 'virtual reality' bezeichnet. Sie sind nur noch Symbole unter anderen Symbolen und erscheinen und verschwinden mit Lichtgeschwindigkeit. Das Publikum ist viel größer geworden, doch die Bereitschaft zu jener beständigen Aufmerksamkeit, die Literatur erfordert, hat dramatisch abgenommen.²²⁵

Dieser zuvor von Virilio und Baudrillard verdeutlichte perzeptionelle Wandel erfährt eine merkliche Erweiterung, wenn man Theorien zum Thema Spiel und Spielen hinzuzieht, denn auch die Formen des spielerischen Genießens und des Spielens an sich haben sich geändert. Ein Umstand, der selbstverständlich von Schriftstellern, den Spielern mit Fiktionen, doppelt genutzt werden kann. Nicht nur, weil Coover sich auf ihn beruft oder in seiner Prosa Spieler, Spiele und Spielerisches so häufig auftauchen, sondern weil Roger Caillois Spieltheorie von 1958 aufschlußreich auch auf heutige Phänomene anwendbar ist, wird sie in diesem Zusammenhang aufgeführt. Relativiert wird der Ansatz Caillois (neben einer Gegenüberstellung mit Huizingas Thesen) allerdings durch Jacques Ehrmanns Kritik daran.

Unabhängig davon, wie man diese Entwicklungen beurteilt, bleibt festzuhalten, dass sich die Formen der Wahrnehmungsfähigkeit und des Genießens grundlegend gewandelt haben. Diesen Wandel beschreibt vor ganz anderem Hintergrund Roger Caillois, mit seiner (bereits 1958 veröffentlichten, aber immer noch gültigen) Einteilung der Spiele, in solche des Wettstreits/des Wettkampfes (Agôn), des Zufalls und des Glücks (Alea), der Maskierung und des Ausdrucks (Mimikry) und des Taumels und Rausches (Ilinx).²²⁶ Knapp zusammengefasst lautet seine These: "Der Zweck des Spiels ist das Spiel selbst."²²⁷ Dennoch hat in unserer Kultur eine Verschiebung stattgefunden von

²²⁴ Jean Baudrillard, "Die Simulation," *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*, 161.

²²⁵ "Abgesang auf die Smaragdstadt." Aus dem Amerikanischen von Dirk van Gunteren. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24. März 2001): Feuilleton, 46. Gekürzte Fassung einer Rede auf der Leipziger Buchmesse, 22. März 2001.

²²⁶ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige* (Paris: Galimard, 1958). Als ausgezeichnete, kritische und phänomenologische Analyse der Charakteristika des modernen Sports sind die Schriften von Allen Guttmann (1978 und 1988) zu empfehlen, besonders das 1. Kapitel in *From Ritual to Record*, wo er einen hervorragenden Überblick über die Theorien des Spiels und des Spielens liefert.

²²⁷ Roger Caillois, *Die Spiele der Menschen: Maske und Rausch*, übersetzt von Sigrid von Massenbach (Frankfurt: Ullstein, 1982): 186.

den Ausdrucksformen der Mimikry und des Agôn zu denen von Alea und Ilinx, wobei letztere gemeinsames Wettfeiern oder Zweisamkeit nicht länger bedingen und statt dessen eine Form darstellen, die alleine, narzißtisch und ekstatisch konsumierbar ist. Dementsprechend macht sich auch Genuß und Vergnügen nicht mehr fest an ästhetischem und / oder szenischem "Sichtbarwerden," sondern an zufallsabhängiger und psychotroper Faszination. Ein Unterschied also zwischen "scene" – in ihrer an- und aufregenden Funktion bezüglich Engagement, Leidenschaft, Wunsch und Verführung – und "obscene" – bezüglich Faszination und Ekstase. Eine Differenz, die von Baudrillard beschrieben wird mit "the hot and the cold universe."

30 Jahre vor Caillois galt das Hauptinteresse in Johan Huizingas *Homo ludens* von 1938 dem engen Zusammenhang von Spiel und Kultur, Spiel ist älter als Kultur; obwohl nicht alles Spiel Kultur ist, setzt jede Kultur eine Form des Spiels voraus. Letzten Endes jedoch vermischt Huizinga in seiner Analyse Spiele (mit ihren Regeln) mit Spiel, wenn er Letzteres als Aktivität fasst, die Regeln und Regelhaftigkeit beinhaltet, statt die anarchischen, teils auch gewaltsamen, freien und befreienden Komponenten hervorzuheben. Das bleibende Verdienst Huizingas allerdings ist die von ihm erstellte Verbindung zwischen Spiel und Imagination, der spielerischen Umwandlung der Wirklichkeit in Bilder.

Jacques Ehrmann beginnt seine Diskussion über das Spiel mit einer Kritik an der Studie Caillois, die das Konzept Huizingas gleichzeitig als zu eng und zu weit bewertet hatte. Ehrmann nun sieht Caillois Theorie als zu eng in dem Punkt, in welchem Caillois die Trennlinie zieht zwischen Spiel und richtigem Leben. Während er die Unterscheidung zwischen Spielen und Spiel schärfer ziehen möchte, strebt Ehrmann ein Spielmodell an, in dem die Unterscheidung Spiel-richtiges Leben entfällt, denn für ihn seiner Auffassung nach durchdringt Spiel alle Aspekte der menschlichen Existenz. Für Ehrmann sind Spiel, Realität, und Kultur synonym und miteinander austauschbar.

7.1 Erzspieler Coover

Robert Coover, der Meisterspieler müsste eine Biographie über diesen Autor betitelt sein. Wenn eine Tendenz in Coovers Leben und Schreiben besonders hervorsticht, dann ist es seine Freude am Spiel in jeder Form und mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln. Seine besondere Vorliebe gilt dem "punning," dem verbalen Wortspiel und Wortwitz und noch mehr den "structural puns," der Nebeneinanderstellung und Verknüpfung unerwarteter Elemente in einer Story. Der überbordenden Komik und der lässigen Heiterkeit in seinen Spielen gibt er den Vorzug vor der ernsten oder tragischen Variante. Hierin ist Coover am ehesten Thomas Pynchon vergleichbar, denn beide scheuen sich nicht, in ihren Sprachspielen auch bis in die unterste Abteilung von Humor und Klamauk vorzustoßen. Andererseits scheinen beide die Tendenz zu haben, in ihre Fiktionen komplizierte Scherze oder witzige Verweise einzubauen, die vom Leser nicht unbedingt entdeckt werden (müssen), vielleicht nur dem Privatamusement des Autors dienen. Worin Coover allerdings Pynchon den Rang abläuft, ist in der Beherrschung und fiktionalen Umsetzung der Alltagssprache, in seinem Gefühl für Jargon, Umgangssprache oder Idiom bestimmter Gruppen zu einer bestimmten Zeit oder in seinen Wort-, Namens- und Zahlenspielen, die oft verborgenen mythischen Bezug haben.

Seit seinen ersten Veröffentlichungen hat Coover sein schier unerschöpfliches Vermögen unter Beweis gestellt, gesprochene Sprache so gelungen in Text umzusetzen, dass der Leser fast

gezwungen ist, solche Passagen laut zu sprechen. Ebenso hat er früh damit begonnen, den Mythos des Wilden Westens aufs Korn zu nehmen und zu unterlaufen, der einen Höhepunkt darstellte sowohl für die Hoffnungen als auch für die Ängste der weißen Siedler. Im folgenden Zitat ein Beispiel für solche Sprachbeherrschung und sein "structural punning" aus der Mitte von *Ghost Town*. Was den Lesegenuß noch um eine ironische Komponente erweitert ist die Tatsache, dass ausgerechnet zwei rauhe, ungebildete Gesellen sich nicht nur zu großen Themen äußern, wie die Legende des Westens, die Illusion der Freiheit im Westen, die "Bezähmung" der Indianer oder der Wildnis, sondern auch stilistische Belange ansprechen. Der Protagonist, ein einsamer Reiter, trifft auf einen tödlich verwundeten, alten Mann und sie debattieren über die Wüste, in der sie sich befinden. Die Dialoge werden ohne Anführungszeichen dargeboten und zuerst spricht der ebenfalls namenlose "old fellow":

Y'know whut it is? I'll tell yu whut it is. It's a goddam mystery's whut. Thet how yu see it?

Mebbe. Don't meditate on it much.

Nope, spose not. Sorry about the jabber, son, it's only whut I got left. But words aint got nuthin t'do with it, hell, I know thet, it's doin does the talking out here in the Terrortory, it's writ in the laws sumwhars. [. . .] fer me it wuz the plain ole golden legend whut drug me out. [. . .] but lissen, thet's jest whut it is, see, a stage, I finally figgered it out, a fuckin stage fer tootin yer horn on—crikey, it even looks like one—and the wuss thing is, we all know that before we even set off. So it ain't about gold at all nor land neither nor freedom—hoo! freedon, *shit!*—nor civvylizin the wilderness and smoothin the heathen encrustations from the savage mind, oh no, hell no! It's about, lissen t'me now, it's about *style*. They ain't nuthin else to it. Cept fer the killin, a course, caint even have style without the killin, but thet's easy, aint nobody caint kill, it's like eatin and fartin. But dustin em with class, with a bitta spiff'n yer own wrinkle, thet's one in a million billion. Thet's the one whut leaves his name behind—his real one or his made-up one, dont matter—but thet name jest sticks like mud'n sucks everybody else up into it, and, son, yu aint gonna git nowhars out here till yu learn thet. (55–56)

Im Hinblick auf das Gesamtwerk bewegt sich Coovers ironischer, spielerischer Angang an sein Material sowohl auf der Ebene der Alltagskultur als auch der der sogenannten Hochkultur (Mythos, Geschichte). Dabei ist Coovers Spiel selten zynisch, sondern meist komödienhaft, stellt eine Art Bündnis zum Leser her durch die vorgegebene Möglichkeit des (Wieder-)Erkennen der Widersinnigkeiten, Mißverhältnisse und Absurditäten des Lebens. In diesem Sinne sind Coovers Komödien eigentlich grausamer als Tragödien, die im Schlußakt letztlich menschliche Größe feiern, Trost vermitteln, eine wenn auch negative Lösung des Konflikts ermöglichen, einen Abschluß finden, während die Komödie brutal die Bedeutungslosigkeit alles menschlichen Tuns aufdeckt und den Betrachter ins Nichts entlässt. An Coovers Komödien verdeutlicht sich zudem der Unterschied zwischen "lächerlich machen," also lachen über und lachen mit. In den englischen Begriffen "ridiculous" und "ludicrous" kommt die Divergenz und die Positionsverschiebung klarer zum Vorschein als in den deutschen, zumal "ludicrous" sich von "ludus" herleitet. Coover als Magister Ludus organisiert nicht nur das Spiel, er ist auch ein Teilnehmer. – Eine andere Verbindung in Coovers Spiel generell besteht zum Karneval im Sinne Bachtins, nur dass massenartige Festivitäten, Feierlichkeiten oder Zusammentreffen bei Coover nicht auf eine Zeitphase der "erlaubten Unordnung" beschränkt, sondern fast die Norm sind.

Eine solche, wenn auch nur in Henrys Kopf stattfindende Feierlichkeit, gepaart mit Coover ausgefuchstem Spiel mit Worten findet sich in *UBA*. Im dritten Kapitel geht Henry in einen Blumenladen, wo er entsetzt feststellt, dass fast alle Blumen aus Plastik sind. "Had they finally found it after all these centuries of search? That Stone of great virtue, called a Stone and not a stone? Next thing, they'd be going off the gold standard, filling Fort Knox with plastics. The quintessence, *huantan*, the sacred stuff" (82). Danach besucht er seinen Freund Lou Engel, befindet sich aber in Gedanken gleichzeitig bei der Begräbnisfeier für Damon Rutherford. Lou glaubt, Henrys unehelicher Sohn sei verstorben und bemüht sich, Henrys Wunsch nach der entsprechenden Musik nachzukommen. Henry erwägt zuerst Beethovens "Erzherzogtrio," Opus 97, entscheidet sich dann aber für das Mozart Requiem, daraus den mittelalterlichen Hymnus vom Jüngsten Gericht aus der Totenmesse *Dies irae* und singt für sich den lateinischen Text mit. Beim Crescendo plötzlich wird er von seinen Emotionen überwältigt, denkt "*Where have I taken us?*" und erschreckt dann Lou mit dem Aufschrei: "'I hate it!' he cried out. 'Stop it!'" (90–91). Wieder beruhigt bittet Henry seinen Freund, Henry Purcells Trauermusik, komponiert für das Begräbnis von Königin Mary II, auf den Schallplattenspieler zu legen. Als Lou zögert ob dieser dunklen Komposition, antwortet Henry: "'I don't care, put it on.' Confusion and emptiness, teehee and boohoo, get it straight from the master's whinny!" (91).

Coover spricht über die Entstehung von *UBA* und sein Studium des Alten Testaments: "I hit on some very good ancient works full of lore. I also found a lot of good Aramaic and Hebrew words I was able to make puns of; for example: the words for 'confusion' and 'emptiness,' *toho* and *bohu*, enter into the novel's funeral march scene where Rooney is leading the mourners to Purcell's music and they're going, 'Tee hee hee hee hee hee, boo hoo hoo hoo.'"²²⁸ Im *UBA*-Text sieht die Umwandlung dann so aus, als Henry immer betrunkenener und erregter auf Lous Frage, ob er die Schallplatte anhalten soll, antwortet: "'Oh no! he is much lamented!' Tee hee hee hee hee hee, boo hoo hoo hoo, tee hee hee hee hee, boo hoo hoo hoo, ha ha ha ha—oops! the body bounces out! they pop it in again! out! in! it's one-old-cat, boys, with the earthl remains! Hee hee ha ha ha ho ho hee haa haaa!!" (92).

In *John's Wife*, fast 30 Jahre nach *UBA*, findet ein Spiel anderer Art statt, und im folgenden Zitat zeigt sich, wie die Cooverschen Themen Sex, Religion, Nummerologie und Geschichtenerzählen zusammenfließen. Motelbesitzer Dutch hat in den Zimmern Spionspiegel/Doppelspiegel installiert hinter denen er die Gäste bei ihren Sexspielen beobachten kann und sinniert hier über sein Voyeurtum.

Sometimes he wanted to reach out and pat a quivering unknuckling ass, say well done, knowing then how God must feel, having to keep his distance, else spoil the show. [. . .] He used think that what God went for, if there was a God, was all the stories, why else would He keep watching, but now he thought there were no stories, only one: this ceaseless show and he/He who watched it. Or maybe Dutch had the wrong seat in the house. For stories, he eventually came to believe, somehow always had to do with numbers, numbers and sequence, and maybe this was God's game, too, having started maybe with one and two and set them humping, but having long since gone on from there, [. . .] the real stories having all moved elsewhere. (52–53)

²²⁸Frank Gado, "Robert Coover," March 2, 1973. *First Person: Conversations on Writers and Writing*. Edited by Frank Gado (Schenectady, NY: Union College Press, 1973): 149.

7.1.1 Namens- und Wortspiele

Im zweiten Teil der *Philosophie der symbolischen Formen* spricht Ernst Cassirer über die konstante, wechselseitige Berührung Mythos und Sprache und deren mythisch-magischer Kraft. Er erläutert weiter:

Neben dem Bildzauber steht der Wort- und Namenszauber, der einen integrierenden Bestandteil der magischen Weltansicht ausmacht. Aber die entscheidende Voraussetzung liegt auch hier darin, dass das Wort und der Name keine bloße Darstellungsfunktion besitzen, sondern dass in beiden der Gegenstand selbst und seine realen Kräfte enthalten sind. Auch das Wort und der Name bezeichnen und bedeuten nicht, sondern sie sind und wirken. [. . .] Insbesondere ist es der Eigenname, der in dieser Weise mit geheimnisvollen Banden an die Eigenheit des Wesens geknüpft ist. Auch in uns wirkt vielfach noch diese eigentümliche Scheu vor dem Eigennamen nach – dieses Gefühl, dass er nicht äußerlich dem Menschen angehaftet ist, sondern irgendwie zu ihm "gehört." "Der Eigenname eines Menschen" – so heißt es in einer bekannten Stelle aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* – "ist nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn her hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen." Aber dem ursprünglichen mythischen Denken ist der Name noch mehr als eine solche Haut: er spricht das Innere, Wesentliche des Menschen aus und "ist" geradezu dieses Innere. Name und Persönlichkeit fließen hier in eins zusammen. (53–54)²²⁹

Coover ist der erste Schriftsteller, der im Zusammenhang mit Bedeutungsgewinn ausdrücklich die Funktion des Benennens, des Namengebens unterstreicht, sowohl direkt als auch indirekt. Bereits am Anfang von *UBA* erwägt Henry, den Namen des Lieferboten als Spielernamen zu benutzen: "Ben Diskin, solid name for an outfielder, there was a certain power in it" (5). Dann folgt Henrys lange Sequenz über Namensgebung, die beginnt mit: "Henry was always careful about names, for they were what gave the league its sense of fulfillment, its emotion. [. . .] Names had to be chosen, therefore, that could bear the whole weight of perpetuity" (46–48). Diese Passage endet mit den häufig zitierten, sehr prägnanten Gedanken Henrys: "Strange. But name a man and you make him what he is. Of course, he can deveolop. [. . .] But the basic stuff is already there in the name. Or rather: in the naming." Zudem sieht Henry immerfort Möglichkeiten für neue Spielernamen; selbst ein Restaurantbesitzer kommt als Namen für einen Spieler in Betracht: "Mitch Porter. Might make an outfielder. Or a good third baseman" (51). Doch Henry ist sich auch bewußt, wie künstlich seine Spielernamen für andere klingen müssen, was von Lou Engel auf den Punkt gebracht wird mit: "Where'd you get these names from, the funny pages?" (183). Und kurz darauf gesteht sich Henry ein, "When Lou pronounced them, they *did* sound like comic book names" (189). Am Ende des Romans denkt sich Hardy Ingram beim Aufsagen der Spielernamen: "The strange resonance those names have! well, the childhood programming, the catechism, all the mythic residue hidden away in daily life" (222). Kaum deutlicher kann das Zusammenfließen von mythischem Beginn und der Kraft der artikulierten Sprache ausgedrückt werden.

Die indirekten Namensspiele in *UBA* finden sich in simplen Einszueinssetzungen, wie UBA = USA oder Henrys Initialen JHWH (= Yahweh, Jahweh). Fast jede Analyse von Coovers Baseball-Roman weist auf das Tetragrammton in J. Henry Waughs Namen hin, auf die Bezeichnung der vier

hebräischen Konsonanten J-H-W-H des Gottesnamens Jahweh im Alten Testament als Sinnbild Gottes zur Abwehr von Bösem, ein Name der geschrieben, aber nicht gesprochen werden durfte. Fast jeder Kritiker erwähnt diesen Zusammenhang, kaum einer allerdings bemerkt, dass Henry bezeichnenderweise den selben Vornamen wie der erste Baseball-Sportjournalist, der Brite Chadwick, trägt. Dieser "Vater des Spiels" rief den "box score" ins Leben (eine tabellarische Zusammenstellung sämtlicher Ereignisse und Fehler auf dem Spielfeld), und er begann auch als erster damit, die Leistungen jedes einzelnen Spielers zu protokollieren und zu archivieren. Im *Baseball Guide* von 1903 veröffentlichte er einen langen Aufsatz über die britische Herkunft des Baseball aus dem Spiel "town ball." Nicht zu übersehen ist auch William Henry Wright, der Kapitän des 1. Profiteams, der Cincinnati Red Stockings oder Beaneaters, die in *UBA* im ersten Kapitel in Henrys Erinnerung auftauchen (45). Offensichtlich ist auch die Gleichsetzung von Damon mit Dämon, sowie Jock Casey als Jesus Christus, der sterben muss, um die UBA-Welt zu retten, aber auch der Antichrist gesehen werden muss. Weiterhin bietet sich als Namensvorgabe der New Yorker Jim Creighton (1841–1862) an, von den Brooklyn Excelsiors (ein Team aus irischen Fabrikarbeitern, die die elitären Knickerbockers entthront haben), der von den Historikern als der erste professionellen Baseball-Spieler beschrieben wird.

Doch auch Henrys Geliebte hat einen vieldeutigen Namen: Hettie, vom Griechischen *hetara* = Prostituierte, und ihr Nachname Irden, der für englischsprachige Leser nicht so leicht zu deuten ist. Als Henry mit ihr zusammen eine Bar verlässt, wird er geschildert mit: "He shouldered out behind her, feeling good and mean. Earthy. Crude, in fact. [. . .] No magic. But it had its good side. Right to the point, no fancy stuff" (170). Und in der Tat, Hettie steht mit beiden Beinen auf der Erde, auch wenn sie Henrys imaginären Höhenflügen nicht folgen kann. Sie verkörpert Bodenständigkeit und steht voll in der Realität. Wie auch Henrys einziger Freund Lou Engel – Luzifer, der gefallene Engel. Er besucht Henry am Sonntagabend und bringt eine Pizza mit, die ein Sankt Andreas-Kreuz aus Pepperoni aufweist. Am Ende des Abends verschüttet Lou sein Bier über Henrys Spiel auf dem Küchentisch, was wiedergegeben wird wie die biblische Sintflut.

Aus der Apostelgeschichte bietet sich für den Namen des ermordeten Barney Bancroft der zyprische Levite, Missionar und Märtyrer Barnabas an. Aber Barney Bancroft war auch Philosoph und der Historiker der UBA und daher gibt es die möglichen Bezüge einerseits zu George Bancroft, den Historiker und Staatsmann, US-Minister in England, Preußen und im Deutschen Reich, mit seinem monumentalen, 10-bändigen Werk *History of the United States* (1834–1874). Er begründete die Naval Academy in Annapolis und vertrat als erster die These von der göttlichen Vorsehung, Amerika-als-Ausnahme. Andererseits gab es Hubert Howe Bancroft (1832–1918), ebenfalls Historiker, Verfasser der 39-bändigen *History of the Pacific States of America* (1875–90). Um den Faden noch weiter zu spinnen: eine der möglichen Inkarnationen Henrys im letzten Kapitel ist Barney Bancroft mit seinem Werk *The UBA in Balance*. Nach Barneys Tod oder Mord wird sogar über ihn und sein Leben geschrieben. Hardy Ingram, der im Duell Damon Rutherford spielt, denkt darüber nach: "Book he's been reading lately. *The Doubter*. One of the flood of centennial Bancroft biographies out this year" (223).

²²⁹Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. 2. Teil, Das mythische Denken. Darmstadt: WBG, 1977, 53–54.

Ganz anders die köstlichen Namenskombinationen der Baseball-Spieler,²³⁰ die den Roman durchziehen, aber den Höhepunkt finden im 6. Kapitel, als Henry den Besucher Lou Engel in seine Spielwelt einführt. Über 16 Seiten werden Spielernamen aufgelistet, die zu den gegnerischen Teams der Pioneers (Henry) und der Knickerbockers (Lou Engel) gehören. Die Namen an sich sind witzig, doch kommt eine weitere amüsante Komponente hinzu über Lous permanente Spielunterbrechung durch sein Erzählen des Films, den er kurz zuvor gesehen hat. Trotz dieser entnervenden Störung kann Henry die lange Filmberichterstattung locker in sein Spiel integrieren, sich sogar über Lou lustig machen. Im folgenden Zitat ein Beispiel für Coovers Vermögen, die beiden Erzählstränge so zu verknüpfen, dass sie sich stellenweise ergänzen oder weitererzählen:

"I haven't even got to the part where the girl falls out of the window," Lou said disconsolately.

"You should see that movie, Henry."

"Wilder up . . . and he grounds out to short. Three down. But it's a new ball game."

"You really oughta go more often. Makes you think about things. There's a real good one next week—"

"Your'e up."

Lou took the dice absently, tossed them down. "It's down in the south. There's these two brothers, and this one gets murderd."

"Your man Maverly just flied out to left."

Lou watched pensively, as Henry inked in the out. "Everybody thinks the other brother did it, but there's a surprise ending."

"Go ahead, throw." (195)

Ein zweiter Höhepunkt von Coovers Namensspiel findet sich im letzten Absatz von Kapitel 7, das gleichzeitig das letzte Auftauchen von Henry darstellt. Henry hat seinen Job verloren bei der Firma mit dem vielsprechenden Namen Dunkelmann, Zauber & Zifferblatt, muss sich aber keine finanziellen Sorgen machen, "he had a drawerful of checks he'd never cashed," (213) und versorgt sich mit einem Vorrat an Lebensmitteln. Das Kapitel beginnt mit dem Satz, "Strange how that season ended" und beschreibt im Folgenden Henrys Zusammenfassen seiner Statistiken und insbesondere die Sterbelisten, denn seine Regeln bestimmen, dass nicht mehr als tausend Veteranen am Leben sind. "On the whole list, only one really great shock, but it, all alone, was enough to make Henry gasp, sit back, ponder, let fall a tear or two: Jake Bradley, old Jake, second-sacker and barkeep, patron and paraclete, had died of a sudden heart attack!" (215). Drei Seiten später wird der Ausdruck Paraklet (der sowohl Fürsprecher vor Gott als auch den Heiligen Geist bezeichnet) satirisch umgesetzt im neuen Song von Sandy Shaw als "pair o' cleats." Am Ende des Kapitels befindet Henry sich in der Circle Bar zur Trauerfeier und sieht alle Spieler versammelt, sogar die jungen kommen. Es folgen 30 Spielernamen, die man eigentlich laut lesen müsste, zum Beispiel: Bacigamupo, Hatrack Hines, Toothbrush Terrigan, Jaybird Wall, Seemly Sam Tucker, Long Lew Lydell, Cueball McAuliffe, Darlin' Harlan Handsome, Hard John oder Jumpin' Joe. Der letzte Satz, hervorgehoben durch Kursivschrift,

²³⁰ Liste der Namen auf den Seiten 64, 66, 93, 169, 182, 182–198, 208, 210–11, 215.

ist auch Henrys letzter Gedanke und die Überleitung zum Schlußkapitel mit den großen Duell am Damonsday: "*Here they come!*" (218).

Das Namensspiel gipfelt im letzten Kapitel von *UBA*, mit den wildgewordenen, köstlichen Namensverulckungen kurz vor dem Duell, gleich nach der Erwähnung von Huizingas *Homo Ludens*. Wie bei einem Passionsspiel müssen die Baseball-Spieler das sagenumwobene Duell zwischen Jock Casey und Damon Rutherford neu in Szene setzen, nur dass hier einer von ihnen sterben wird. Sie sind nervös, versuchen ihre Aufregung mit Scherzen zu überdecken und erinnern sich an die Lieder von Sandy Shaw, "the great historian U. R. Obseen." Aus **Rapsberry Schultz**, "the gentle folklorist and gamesplayer," "the occult Schultz, man who has turned [. . .] to the folklore of game theory, and plays himself some device with dice," wird erst Razz, dann witless Jerkberry und Witberry Yultz . **Costen McCamish** ist fat Cuss, Costen the Rotund Transient McCamish, Professor Costen Migod McCamish, Cuss McCamish, negator even of negotiations, wird die Rolle von fat Tuck Wilson spielen, und heisst Cusstruck McWilson, Lucky Tuck, Cuss-Tuck McWilson, Wicked Willie Warwick sowie Tuckered Son of Will. **Skeeter Parsons** spielt im Duel Toby Ramsey und wird zu Parson Ramsey, Skeetoby Ramparts und Tubby-ass Ram's-Eye. **Melbourne Trench** läuft unter den Namen: Might Mel Trench, the Terrible Truncheon und Hell-born Melbourne. **Squire Flint** schließlich ist Squire the great denier, the starcrossed iconoclast dire Squire Flint, friar Squire, fiery Squire McFlint und Drusquire McWormy. (230–36)

Es zeigt sich also nicht nur bei den Protagonisten in Coovers Werken, dass die Namen sorgfältig ausgewählt sind und oft mehrere Verweismöglichkeiten beinhalten. Auch das Namensspiel um Justin Miller in *OB* ist besonders vielschichtig. Zum Beispiel kann sein Nachname auf William Miller (1781–1849) hindeuten, den Anführer der religiösen Sekte der Millerites, aber auch sein Vorname Justin hat Verweischarakter auf den Heiligen Justinus (Saint Justin, ca. 100–165), den Skeptiker, Wahrheitssucher und christlichen Märtyrer. Weiterhin kommt Simon Petrus ins Spiel, wenn Miller nach der vermeintlichen Kastration durch die Brunisten im Krankenhaus aufwacht und die Krankenschwester ihm mitteilt: "Well, the old cock crows again!" (523) oder er in der Badewanne liegend Happy Bottom einen Heiratsantrag macht: "She dipped an index finger into his navel. 'And on this rock . . . ' she said, and they both watched the church grow" (524). Immer noch in der Genesungsphase sieht sich Miller in einem Tagtraum als der Verräter Judas, und später, als es ihm besser geht und Bankpräsident Cavanaugh ihm nahelegt, die Stadt zu verlassen, weiß Miller, dass er bleiben wird: "Miller was talking about Peter who, hearing the cock crow thrice, got to like the music of it" (531).

Das Spiel mit Slangausdrücken für das Wort Penis findet eine weitere Variante im bösen Spiel der Baxter-Kids mit der verkohlten linken Hand eines Opfers des Bergwerkunglücks. Als Nathan, der älteste Sohn von Reverend Abner Baxter seinen Fund dem jüngeren Bruder zeigt, unterstreicht er seine dramatische Vorführung vor dem verängstigten Paulie mit einem Schild: "Beware of the Black Hand!"

When, later that evening, Paulie got his peter whopped by their father's razor strop, Nat told him it was God's punishment because he had acted so scared he had almost given it all away. But, Nat said, he had proven himself, and now he could be the assistant to the Black Hand. But what did he

want to call himself? [. . .] Paulie said, what about the Black Peter? That was where God had hit him, and you couldn't see that. [. . .] So, after that, the Black Hand and the Black Peter stalked the neighborhood. It was a million times better than being Batman and Robin, because now they were on the other side, and they could do whatever they wanted to do. (189)

Giovanni Bruno war schon vor dem Zechenunglück nicht besonders intelligent, aber nach der Explosion ist er ganz klar geistig umnachtet. In der Wahl dieses Namens zeigt sich Coovers Spielfinesse im Bezug auf Giordano Bruno (1548–1600), einem der ersten neuzeitlichen Denker. Seine wortgewaltige Befürwortung und Verteidigung der Kopernikanischen Theorie brachten ihn in Konflikt mit der Inquisition und schließlich als Ketzer auf den Scheiterhaufen in Rom. Giovanni Bruno (mitsamt seiner Mutter und Collin Meredith) hingegen landet in einer Nervenklinik, was seine Anhänger als Religionsverfolgung bezeichnen. Das Glaubensbekenntnis der Brunisten basiert auf "the Seven Words of Giovanni Bruno" (509), wobei dem Romanleser bekannt ist, dass Giovanni nach seinem Unfall nichts als sieben ominöse und vollkommen unzusammenhängende Worte von sich geben kann.

Im Gegensatz zu Giovanni Brunos idiotischer Sprachkargheit ist es ein Vergnügen, in *Pinoccio in Venice* zum Beispiel den beiden alten Hunden, Melampetta und Alidoro, zuzuhören. Melampetta, die Wachhündin im Bootshafen, ist die Urenkelin von Melampo, dem Hühnerwachhund in Collodis Original. Der reale Melampus, einer der größten und vielleicht der erste griechische Seher, ein Aiolier aus Thessalien, konnte die Sprache der Vögel und Tiere verstehen, belauschte eine Unterhaltung zwischen zwei Holzwürmern im Dach einer Scheuer des Königs Phylakos. Melampettas Name wird verballhornt in Melampeto (peto, der Furz, 60), Melamputtana (puttana, die Hure, 61), Melampieta, Melata (Honigtau, honigtausüß, 69), Melampiccante (76) oder Melone mia (77). Hier ein Textbeispiel der Mischsprache der gelehrten Hunde, in der Szene nachdem Alidoro den erbärmlichen Professor Pinenut in Polizeiohnhut gefunden und ihn auf seinem Rücken zu Melampetta geschleppt hat und nun dort Unterschlupf sucht:

"Melamputtana! Open the door, you ungrateful diabolical sesquipedalian windbag, and let me in!"

"Aha! Is that you, Alidildo, you shameless eudemonist ass-licking retard? Everything I've got to you to thank for I have to *scratch!* Let you in? Don't make the chickens laugh! You can go suck the Pope's infallible hind tits, as attested to by Zoroaster and the sibylline Teresa of Avila, for all I care! Addio, lido! My regards to your worms and chancres!"

"Hold on, drooping-drains, don't put on airs, on you they smell like the farts of the dead! Remember who you're talking to! Your asster will be a whole lot sorer if you don't drag your vile syphilline cunt-flaps over here and open this gate up! Do you hear me, twaddle-twat? We're freezing our nuts off out here!"

"Oh, I *do* remember who I'm talking to, Alidolce, my sweet little bum-gut. I'm afraid your theoretical nuts were harvested years ago, if you feel something down there, it's probably just boils on the ass, for which cold compresses are highly recommended, *vide* Aesculapius' *Principles of Mycology*, and as for threats of violence, remember who *you're* talking to, you preposterous old humbug! I could split your hollow toothless skull quicker than Saint Thomas could split a hair from the Virgin's hemorrhoidal behind in four, in or out of the catechism! No, you can sing all you want, squat-for-brains, you're just pounding water in your mortar, as Leucippus of blessed memory once said to William of Ockham over an epagogic pot of agliolio, there's no room at the inn nor in this

shithole either, and that's conclusive, absolute, categorical, and a fortiori finito in spades! So go spread your filthy pox among your misses of the opiates, fuckface! Arrivederci! Ciao!" (61)

Es ist schier unfassbar mit welch immensem Wissen und welcher Detailkenntnis Coover sowohl in *PB* als auch *PV* zu spielen vermag. Mehr als alle anderen zeugen diese beiden Romane von intensivster Recherche und Detektivarbeit und sie erlauben Coover dann das spielerische Manipulieren der Fakten. Beide Romane sind eine wahre Fundgrube für Zitate- und Anmerkungenforscher, beide Romane bieten unendliches Material für Studien des Cooverschen Fundus. Sowohl Coovers Pinocchio-Roman als auch *The Public Burning* bersten vor Namensspielen und Anspielungen, in *PV* oft auf Philosophen und Künstler, in *PB* auf Politiker und Schriftsteller. Hier ein Beispiel aus *PB*, wo Coover bereits im Prolog Uncle Sam "the Divine Hawthorne" (19) zitieren lässt mit "There is a fatality, a feeling so irresistible and inevitable that it has the force of doom . . .!" – eine Passage die wörtlich übernommen ist aus *The Scarlet Letter*, Kapitel V, Hester at Her Needle.²³¹ In der Folge hat Hawthornes "The New England Holiday"-Kapitel vielerlei Parallelen zu "What a Glorious Morning for America!" (Part Two, 8), nicht nur in Hawthornes "Election Day" zu Coovers "Electrocution Day" oder in "The new man" in *Scarlet Letter*, denn der neue Regent in der Stadt ist bei Coover der 34. Präsident Dwight D. Eisenhower. In beiden Kapiteln gibt es vormittägliche Darbietungen aller Art unter freiem Himmel, Musikeinlagen, Spiel- und Sportvorführungen auf dem zentralen Platz der Gemeinde [Marktplatz bei Hawthorne, "Times Square, the Crossroads of the World" (207) bei Coover]. Gleichmaßen gibt es ein Nebeneinander von sonst disparaten Gruppen, Indianer, Spanier, wilde Gesellen, die Puritan Elders bei Hawthorne, in *PB* in typisch überbordender Coover-Manier: "it is said that half the people on Forty-second and Broadway at any given moment are from out of town—and the other half are Armenians" oder "Lithuanians, Thais, Persians, Jamaicans: this is the place of their initiation into Americanism, the Great White Way. The heaviest migrations come from Italy and Russia, but there are thousands of Germans and Czechs, too, and Irish, Austrians, Hungarians, English, and Welsh" (208). In beiden Geschichten finden sich gestattete Unmoral und Ausschreitungen, bei Hawthorne die der Seeleute: "They transgressed, without fear or scruple, the rules of behaviour that were binding on all others" (165).

Die beiden folgenden Hawthorne-Kapitel, "The Procession" und "The Revelation of the Scarlet Letter," erinnern deutlich an die Freitagsszenen in *PB*, denn hier wie da dreht es sich um Magie und Magisches, Tumulte, um Zuschauermassen in Aufruhr, auf dem zentralen Platz der Gemeinde, wo jeweils auf einer Art Bühne eine Körperentblößung stattfindet. Arthur Dimmesdale reißt sich das Gewand von der Brust um dem Publikum den vermeintlichen scharlachroten Buchstaben zu zeigen, Nixon findet sich mit nackten Hinterteil auf der Bühne des Times Square wieder. In beiden Erzählungen wendet die zentrale Figur eine persönliche Krise um in einen Sieg: in *Scarlet Letter*, nachdem sich Dimmesdale entkleidet hat: "the minister stood with a flush of triumph in his face, as one who, in the crisis of acutest pain, had won a victory" (180) und Nixon erzielt mit seiner "pants down"-Rede ebenfalls großen Erfolg, wengleich sehr zum Mißfallen von Uncle Sam.

²³¹ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*. 1850. New York: Norton, 1978, 61.

7.1.2 Zahlenspiele

In fast allen Kulturen besteht die Tradition der Zahl als einem grundlegenden Prinzip, von dem die gesamte objektive Welt ausgeht; sie ist angeblich der Ursprung aller Dinge und die dem Universum zugrundeliegende Harmonie. In der westlichen Welt, von Mesopotamien, dem Alten Testament über die griechischen Philosophen (Pythagoras, Plato, Aristoteles) zur hermetischen Philosophie und zur Kabbalah und bis in die heutige Zeit wird die Zahlenwelt der Vernunft gleichgesetzt, werden in einer unzulässigen Umkehrung den Zahlen neben ihrer mathematischen auch eine bedeutungstragende, symbolische Eigenschaft zugeordnet. Die Hintergrund für eine solche Zahlenmystik, den im Bereich des Aberglaubens angesiedelten Zahlenspielen, ist das menschliche Bestreben, in der Zufälligkeit von Zahlenreihen Muster und Gesetzmäßigkeit zu erkennen, um so Bedeutung zu erstellen.

Nummerologie, Bedeutungserstellung basierend auf einer Pseudowissenschaft, einer Geheimlehre, die von verborgenen Zusammenhängen ausgeht, ist ein idealer Spielplatz für Coovers satirisches Ansinnen, solche Systeme in ihrer Lächerlichkeit aufzudecken.²³² Um die Zahl 7 geht es in *OB* bereits beginnend im Prolog, mit der Offenbarung des Johannes und den sieben Kirchen (2), später dann aus der Genesis 7.2: "Of every clean beast thou shalt take to thee seven and seven" (411) als Überschrift zum 4. Teil des Romans. Auch im Umfeld von Justin Miller finden sich jede Menge Bezüge auf die Zahlen 7 und 14: seine Bürofenster wurden seit 14 Jahren nicht mehr gewaschen (23), seine Nummer bei der Highschool Basketballmannschaft war die 14 (172), die Summe der Zahlen auf seinem Autonummernschild ergibt 14, einer seiner Träume bezieht sich auf die 7. Klasse seiner Schulzeit, das Basketballspiel West Condon gegen Tucker City steht 14:11 als sich die Minenkatastrophe ereignet (60).

Aber das Paradebeispiel für das Cooversche Spiele mit Zahlen verkörpert in *OB* der anfänglich sehr rationale Jurist Ralph Himebaugh. Er empfindet sich als "the victim, the sacrifice, the outcast" (214), macht es sich aber zur Aufgabe, mathematisch das kommende Ende der Welt zu berechnen, denn er glaubt, das Grubenunglück sei eine spezielle, dringliche Botschaft für ihn, "and now he had one more chance to find the way out, to discover the system that would allow him to predict and escape the next blow" (219).

The number ninety-seven, the number of the dead, was itself unbelievable relevant. Not only did it take its place almost perfectly in the cocatentation of disaster figures he had been recording, but it contained internal mysteries as well: nine, after all, was the number of the mine itself, and seven, pregnant integer out of all divination, was the number of the trapped miners. The number between nine and seven, eight, was the date of the explosion, and the day of the rescue was eleven, two ones, or two, the difference between nine and seven. Nine and seven added to sixteen, whose parts, one and six, again added to . . . seven! Sixteen was, moreover, in the universe of the line, a fourth-dimensional figure, hardly less important than sixty-four, one more than the product of nine and seven. That product, sixty-three, also added to nine. And yet there was more [. . .] (219)

In der Tat, diese Nummerologie vom Feinsten setzt sich noch zwei Seiten fort und endet damit, dass Himebaugh aus dem Haus stürmt und sich aufgeregt denkt: "Enough of this babying around!

²³² Erhellend dazu der Aufsatz von Zbigniew Lewicki, "The Apocalyptic World of Robert Coover." *American Studies* (Warsaw), 4 (1987): 25–31, dort insbesondere die Seiten 26–28.

He'd go tonight! To hell with the risks! He had to see Bruno and get this thing straightened out, and right now. Tonight!" (223). Neben Ralph Himebaugh bietet auch Eleanor Norton reichlich Material für numerologische Satire und letzten Endes ist es Aufgabe des Lesers, Unsinnigkeit und Bedeutungslosigkeit der brunistischen Zahlenmystik zu durchschauen und Coovers Spaß daran zu teilen. Jackson Cope bemerkt dazu: "Coover's *Origin of the Brunists* is an exercise in including the reader to try to unravel an ultimately misleading complex of numerological signals and portents in mimesis of the numerological madness of the mystic sectarians within the novel."²³³

Auf weniger spottende Weise nutzt Coover Zahlensymbolik in seinem Baseball-Roman, dessen Kapitelstruktur eine Parallele zu den sieben Schöpfungstagen in Genesis des Alten Testaments ergibt, während das Schlußkapitel dem Ende des Neuen Testaments, der Apokalypse des Johannes, vergleichbar ist. Zwar geht es in Henrys Welt sowohl beruflich in seiner Funktion eines Buchhalters als auch in seinem Spiel um Zahlen, aber sie haben wenig Mystisches oder Symbolisches an sich, denn sie beziehen sich direkt auf das Baseball-Spiel. Kurz vor Henrys Verschwinden räsoniert er darüber, wie er das Gleichgewicht in seiner Baseball-Welt aufrecht erhalten kann. "Moreover, seven—the number of opponents each team had now—was central to baseball. Of course, nine, as the square root of three, was also important: nine innings, nine players, three strikes each for three batters each inning" (206). Im letzten Teil des Romans hingegen taucht Numerologie auf, als sich Hardy Ingarm sein Spielertrikot anzieht, das die Nummer 1 von Damon Rutherford zeigt.

Was it really his? probably not: too pat. Numerology. Lot of revealing work in that field lately. Made you wonder about a lot of things. Like the idea Damon was killed in Game 49: seven times seven. Third inning. Unbelievable. Or like that guy who's discovered that the whole damn structure from the inning organization up and double entry bookkeeping are virtually identical: just multiply it by twenty-one, the guy claims, and you've got it all. Grim idea. (219)

Als weitere Beispiele für Coovers Zahlenspiele können die Kurzgeschichten "The Elevator" und "A Pedestrian Accident" aus *P&D* dienen, in denen es um die Zahl 14 geht. In der zweiten versucht der unter einem Laster liegende, schwerverletzte Paul die Schrift auf dem Lastwagen zu entziffern, von der er nur die Bestandteile "KI 14" zu sehen vermag.

A capital "K," he could see that—and a number, yes, it seemed to be a "14." He smiled inwardly at the irony, for he had a private fascination with numbers: fourteen! (184)

KI, thought Paul. KI and 14. What could it have been? Never know now. One of those things. (202)

KI. 14. That impression that it had happened before. Yes, these were the mysteries, all right. His head ached from them. (203)

Coovers Spiel hier mit der Zahl 14 hat reichen Verweischarakter, zumal wenn man noch den Vornamen des Unfallopfers mit dem Apostel Paul in Verbindung bringt und bemerkt, dass Paul wie ein Gekreuzigter bewegungslos unter dem Wagen liegt: die 14 Stationen des Leidensweges Jesu, Jesus wurde am 14. Tag des Monats Nisan gekreuzigt, Apostel Paul hat 14 Briefe verfasst, die endgültige Zahl der Apostel war 14 (durch das Hinzukommen von Matthias, der Judas ersetzte, und Saul/Paul aus Taurus). In bitterer Ironie stellt sich am Ende der Geschichte heraus, dass Paul den

²³³ Jackson I. Cope, *Robert Coover's Fictions*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986, 36.

Todeskuß von einem Lieferfahrzeug für Kosmetikprodukte erhalten hat. Auf dem Laster steht "MAGIC KISS LIPSTICK, IN 14 DIFFERENT SHADES" (204) und als der Laster wegfährt und Paul den kompletten Werbetext lesen kann, denkt er: "Never would have guessed. Only in true life could such things happen" (204), die ironische Anspielung auf die Fiktionalität von Pauls Situation. G. Wolff bemerkt zu diesem Thema: "The games, artifice, formal self-awareness and mischief that have been the fictional enterprises of such fabulists as William H. Gass, Stanley Elkin, Donald Barthelme, Vladimir Nabokov and Robert Coover are of the greatest aesthetic seriousness."²³⁴

7.1.3 Zitatenspiele

Bei Coovers Zitatenspiel in *OB* dreht es sich, ganz dem Thema einer religiösen Sekte entsprechend, um Stellen aus der Bibel, sowohl aus dem Alten wie dem Neuen Testament, aber auch die Apokryphen dienen als Zitatenspeicher. Alle vier Hauptkapitel zitieren zu Beginn Passagen aus der Offenbarung des Johannes und im Roman selbst werden die Bibelstellen mit Anführungsstrichen wiedergegeben. Insofern liegt hier kaum Detektivarbeit vor, sondern der Spaß entsteht durch die jeweilige Anwendung des biblischen Zitates im Kontext des Geschehens, bzw. welchem Charakter sie in den Mund gelegt werden. Die besten Passagen jedoch gehören der Krankenschwester Happy Bottom, mit ihren durchgängigen Parodien auf das Letzte Gericht, sämtlich in Kursivschrift. Sie sendet Miller sechs "Last Judgments" und der Roman endet mit einem solchen. Happy Bottoms Botschaften persiflieren die Umstände und abstrusen Vorkommnisse der Kleinstadt, gewürzt mit einer guten Portion sexueller Anspielungen.

Ihre dritte Nachricht zum Beispiel folgt der Schilderung warum Betty Wilson zu Mabel Hall geht. Mrs Wilson war gerade Augenzeugin von Giovanni Brunos Ausruf "*Mount of Redemption!*," der von den Brunisten als der Ort für das Letzte Gericht interpretiert wird, und möchte nun mehr herausfinden "about the dark stranger, the man of honor, who has entered her life" (282–83).

It was widely assumed that Christ would preside at the Final Judgment. Imagine one man's astonishment, therefore, when he found himself confronted by his wife instead. Well, he smiled with an insouciant shrug upon recognizing the old girl, you can't win them all. Don't be ridiculous, admonished his Judge; the one fault of which the Divine can never be accused is the perpetration of a bad joke. You have said it, the man replied.

A middle-aged woman, in the flash of total insight granted those at the Last Judgment, discovered that the intense jealous hatred she felt toward all humanity, male and female alike, was not really due to the corruption of her soul by the Devil, but to the embarrassment of her flat breast always caused her. She was therefore only mildly surprised, when, upon being arraigned, she was accused only of the sin of having failed to exercise her breast properly. When she protested that her fault was hereditary, that her mother also had had small breasts, her Judge replied that that was already a defense, that as a matter of fact, her mother had preceded her to hell.

[. . .]

Bankers and businessmen, as the whole world could have predicted, were, without exception, condemned, Go directly to hell, the Divine Judge would roar upon being confronted by one of them; do not pass Go, do not collect \$200. The egalitarians were also sent to hell, of course, but

²³⁴ Geoffrey Wolff, "An American Epic." *New Times*, 9.4 (August 19, 1977): 49–50.

they were allowed to collect the money. Sometimes, even the Divine Mind is scrutable . . . (843–84)

Happy Bottoms Anspielung auf das Monopoly-Spiel wird wiederaufgenommen im Epilog des Romans, als Justin Miller im Krankenhaus mit dem Banker und Reverend Wes Edwards über sein Verbleiben in West Condon verhandelt und sowohl den angebotenen Job als auch ihr Geld ablehnt, obwohl er weiß, dass Happy Bottom möglichst schnell mit ihm die Stadt verlassen möchte. "He heard Happy outside his door, so he added as sort of dedication: 'Do not pass Go, do not collect two hundred dollars'" (532).

Im Gegensatz zu den offensichtlich entliehenen Textpassagen im Brunisten-Roman ist das Zitatenspiel in *Pinocchio in Venice* ausgefeilter. Angefangen mit den Eingangssätzen in Anlehnung an den Beginn von Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* durchziehen zum Teil wörtliche Übernahmen den Roman. Die literaturwissenschaftliche Entwicklung Professor Pinenuts ist parallel angelegt zu der von Gustav von Aschenbach und auch fast alle Titel Aschenbachs finden Anwendung in den Veröffentlichungen des Cooverschen Professors. Weiterhin werden etliche der Beschreibungen Tazios für die von Blue-Haired Fairy übernommen oder ist die Beschreibung Arlecchinos vor dem Marionettenladen modelliert nach dem Hotelunterhalter am Ende von Manns Erzählung. Viele der Szenen auf dem Wasser (und dort besonders die im Wassertaxi) sowie mehrere Zeilen über Beauty entstammen Thomas Mann.

Ausserdem finden sich zuhauf Zitate oder fast wörtliche Anlehnungen an Henry James, Carlo Goldoni oder Thomas Coryat und dessen Bericht über seine 5-monatige Reise durch Europa und seinen Venedigbesuch im Jahr 1608. In *Coryat's Crudities* von 1611 nennt er die Stadt "the most glorious, peerelesse, and mayden Citie of Venice." Coover muss Berge an Material über Venedig durchgeforscht haben, sonst könnte er nicht so locker Petrarca, Ruskin, Pound, Lord Byron oder Keats in die Handlung einweben. Auch die Struktur des Romans ist ein Spiel mit Vorbildern: einerseits imitiert Coover den Aufbau der Originalvorlage, Collodis *Pinocchio*, andererseits stellen die Masken, Szenen und Aktionsebenen der Commedia dell'arte ein zweites Gerüst des Romans dar.

Übertroffen im Zitatenspiel wird *Pinocchio in Venice* selbstverständlich von *The Public Burning*, wo Coover sein eigens Werk persifliert, nämlich Henry aus *UBA*, gespiegelt an Harry Gold, an incorrigible fantasist":

His family is amazed by his confession of a romantic double life, since Harry, who likes to amuse himself through the long nights with a little parlor baseball game played with a deck of cards (29)

[He] played these weird baseball games with decks of cards, inventing a whole league of eight teams with all their players, playing out full seasons, keeping all the box scores and statistics, even taking note of what they looked like! (157)

Das Informationsspiel mit historischen Fakten oder das Spiel mit dem Allgemeinwissen des Lesers in *PB* scheint Coover besondere Freude zu machen, auch wenn es dem Leser nicht unbedingt auffällt. Man könnte in diesem über 500-Seiten-langen Werk, das auch als kaleidoskopischer Roman bezeichnet wurde, wahllos jede zweite oder dritte Seite aufschlagen und massenweise Belege finden für Coovers akribisches Nachforschen historischer und, was eigentlich die Besonderheit ausmacht, alltäglicher und oft auch scheinbar absolut belangloser Fakten finden. Ein Beispiel auszuwählen fällt schwer, aber hier eines, das sowohl Coovers oft heimtückischen Humor als auch sein detailliertes

Faktenwissen deutlich macht (von der anfänglichen Frustration des alles nachforschenden Lesers ganz zu schweigen).

Im mit "Ground'-Hog Hunt" überschriebenen Prolog des Romans wird der Leser geradezu überschüttet mit geschichtlichen Daten und Zahlen. Ungefähr in der Mitte dieser im Jahr 1953 spielenden Vorrede wird dann der FBI Direktor J. Edgar Hoover geschildert, der sich Sorgen macht um die Handhabung einer Spionageaffaire, "lost for a moment in reverie and congratulatory telegrams (he is this year celebrating his Silver Anniversary as America's Top Cop, his career being contemporaneous with that of Mickey Mouse)," und der sich der bedrohlichen Lage bewußt ist, was ihn ein paar Zeilen weiter denken lässt: "Holy Moley! This is terrible! [. . .] This is worse than the day he tried to put cuffs on Old Creepy Karpis!" (25). Nun ist es relativ einfach festzustellen, dass in der Tat Walt Disney seine berühmte Maus im April 1928 zum ersten Mal gezeichnet und auch im selben Jahr mit dem Cartoon "Plane Crazy" und den ersten vertonten Cartoon "Steamboat Willie" der Welt vorgeführt hat. Doch alles Nachschlagen und Recherchieren bringt für das gleiche Jahr zum Werdegang und der Karriere J. Edgar Hoovers keinerlei prägnante Vorkommnisse. 1928 war er längst Chef des FBI, denn diese Position hatte er seit 1924 inne. Worauf also bezieht sich Coovers Jahresangabe? Mit großer Wahrscheinlichkeit auf den 2. April 1928, denn an diesem Tag wurde Clyde Anderson Tolson in Hoovers Büro als Spezialagent eingestellt. Herr Tolson war bis an Hoovers Lebensende dessen Freund, engster Vertrauter, Assistent und Liebhaber – eine Tatsache, die in den 50er Jahren sowohl von Hoover abgeleugnet, als auch von den Medien mehr oder weniger vermieden wurde.

Erst sehr viel später wurde darüber geschrieben und dann kamen auch viele andere Hooversche Vertuschungsmanöver ans Licht. Auf ein besonders amüsantes davon spielt Coover in obigem Zitat an mit Alvin Karpis, einem Gangster der Ma Barker Gang, der vom FBI in New Orleans gestellt wurde. Laut offizieller FBI-Version war ein heroisch-selbstloser Hoover unter Lebensgefahr persönlich an der Festnahme des gefährlichen "Public Enemy No. 1" beteiligt. Als Hoover den Befehl gab, "Put the cuffs on him, boys!," stellte sich heraus, dass in der Hektik keiner der Beamten daran gedacht hatte, Handschellen mitzubringen. Um eine Lösung nicht verlegen, wurde die Kravatte eines Agenten benutzt, um Karpis Hände hinter seinem Rücken festzubinden. Alles ein toller Lesestoff, nur stimmt kein Wort davon, was 35 Jahre nach dem Vorfall von vielen Zeugen belegt wurde. Und Coover bringt diese Geschichte mit einem kleinen Einwurf wieder zum Leben.

7.2 Sportspiele im Werk Coovers

Das eigentliche Sportspiel und dessen Regeln sind in der fiktionalen Darstellung für Coover von geringerem Interesse, denn die jeweilige Sportart dient in seinen "Sportfiktionen" lediglich als Folie, auf der Handlung, Charakterzeichnung und Bildsprache ausgebreitet werden. Da sich in den von Coover gewählten Spielen – Baseball, Football, Soccer/Fußball – drei konsequente Entwicklungsstufen der Gesellschaft festmachen lassen, sie also jeweils als Mikrokosmos eine historische Phase verkörpern, werden sie im Anschluß auch in dieser Reihenfolge präsentiert. Vorangestellt wird das Basketballspiel in Coovers erstem Roman, das sich, weil jünger, der chronologischen Abfolge schwerer zuordnen lässt und überdies nicht die Bandbreite an Fans, Zuschauern oder Theoretikern erreicht, die bei Baseball

oder Football vorhanden ist. Weiterhin haben Spiele in *OB* eine andere Funktion als das jeweils benannte Spiel in den weiteren Romanen.

In unterschiedlicher Intensität sprechen Coovers Texte Spiele an: Baseball in *UBA*, Basketball in *OB* mit Justin Miller, Golf in einer Nebenrolle in *PB*, Football in *Whatever Happened to Gloomy Gus* und Fußball in einer theoretischen Studie. Das Kartenspiel ist vertreten mit Poker in *OB*, wenn Justin Millers Photograph und Kumpel Lou Jones als gerissener Pokerspieler auftaucht. In einer weiteren Variante des Kartenspiels kommt Bridge vor in einem Hörspiel mit für Außenstehende rätselhaften Dialogen nach geheimbündlerischen Riten. Im parabelförmig angelegten Radioplay "Bridge Hand" (1980), in dem das eigentliche Spiel erst nach dem Ende des Textes beginnt, dreht es sich im Subtext um die Vorhersagbarkeit der Zukunft, um Regeln und Ordnung, und unter welchen Bedingungen sie aufrecht erhalten, bzw. durchbrochen werden. In allen Fällen jedoch ist der jeweils benannte Sport lediglich der Hintergrund, vor dem Coover dann sein größeres Anliegen ausbreiten kann, dass das Spiel in seiner Vielschichtigkeit alle Aspekte des Leben berührt. So geht in Coovers Texten nicht um den Sport an sich, sondern um das Spielen. Ja, auch im Fall des Baseball-Romans. Letzterer wird zwar häufig als Sportfiktion behandelt, doch die meisten Kritiker sehen die tiefere Dimension. Wie andere Systeme, die einer Gemeinschaft Zusammenhalt bieten, kommunales Identifizieren ermöglichen und zumindest für einen Zeitraum gesellschaftliche Hierarchien aufbrechen, nutzt Coover Sport und Spiele sowohl als Aneignung der Wirklichkeit als auch als Ausflucht vor ihr.

In seiner ausgezeichneten Studie über Sport und Spiel/e in der amerikanischen Fiktion verweist Messenger auf den Unterschied zwischen einfachen Sportromanen und Texten, die auf einer höheren Ebene spielen. "The performance of the sport in sports fiction expands to fill much of the narrative space in the simplest of such texts which function as little more than the transmission of sports reality. [. . .] In the more complex fictional usage of sport, symbolic and formal properties of the sport expand markedly, less to fill the novel's action than to map the structure of the novel's world and perhaps shape its linguistic structure as well."²³⁵

7.2.1 Basketball

Verglichen mit Baseball ist das Basketball-Spiel neuzeitlichen Datums: seine Erfindung fand Ende des 19. Jahrhunderts statt, als 1891 der kanadische Arzt und Pädagoge James Naismith dieses Spiel für seine Studenten entwickelte. Er unterrichtete in Springfield, im Staat Massachusetts, und wollte über die kalte Winterzeit eine sportliche Aktivität anbieten, die man in einer Halle praktizieren konnte.

Basketball taucht in Coovers erstem Roman gleich am Anfang auf: die Gemeinde von West Condon wartet auf den Beginn des wichtigen Basketball-Spiel um 19:30 Uhr. Auch die Bergbauarbeiter, die zur Nachtschicht müssen, denken an das Spiel. Ebenfalls in Teil 1 wird in einem Rückblick erzählt vom Kennenlernen der beiden Basketball-Starspieler Justin Miller und Oxford Clemens, ein Treffen in einer Basketballhalle im vorletzten Jahr ihrer Highschool. In der Gegenwart des Romangeschehens sitzt Angela Bonali in einem alten Dodge draußen vor der Sporthalle und versucht mit ihrem jungen Verführer das Basketball-Spiel am Autoradio mitzuverfolgen.

²³⁵ Christian K. Messenger, *Sport and the Spirit of Play in Contemporary American Fiction*. New York: Columbia University Press, 1990, 423–24.

Zwar hat das Basketball-Spiel in *OB* nicht die Bedeutung wie in *UBA*, doch zieht es sich einerseits wie ein roter Faden durch den Roman im Lebenslauf Justin Millers, der von den Jugendlichen als Basketballheld verehrt wird, andererseits gibt es der Kleinstadt West Condon und insbesondere den Jugendlichen, auch in der Figur des Basketball Coach George Bayles, einen gemeinsamen Bezugspunkt ob des heftig ins Wanken geratenen sozialen Rahmens. "Miller was something of a local institution even before that, having been the greatest athlete to pass through West Condon High School. Small towns like West Condon seldom reached the state basketball finals, but Miller had taken them there twice, to this day a kind of Golden Age to the town's middle-aged and old-timers, a legend for the young: number 14; jersey retired" (172).

Miller schlendert an einem Samstagnachmittag durch West Condon und kommt beim der Lincoln School vorbei, wo die Jugendlichen Basketball spielen. Er wird sofort erkannt, "Hey! Hi, Tiger!" und aufgefordert, den Ball in den Korb zu werfen. Obwohl er weit ausserhalb des Spielfeldes steht, nimmt er die Herausforderung grinsend an.

Miller sucked the ball with both hands to his forehead, his old shot: believed in thinking the ball into the basket. Hell of a long distance at that, though. He relaxed, brought the ball down hard against the pavement, half step forward, ball eased up against the palm of his right, the impact that converted mere force into a subtle control system, and as the ball's momentum pushed his hand up, his left glided up, struggling against the bind of his trenchcoat, to guide—thrust off the asphalt with the calf muscles, felt old muscles snap awake, at jump's peak, ball at the brain, shoved himself back to earth again. The ball arched away—*ff-fft!*—didn't even touch the fucking rim going through. Hah! Only the stiff clock of his leather soles batting thinly on the saphalt whipped him back out of the stadium to his present scene, where small boys cheered the old baseball player who now ran the town newspaper.

"Shoot another one, Tiger!" they cried. (305)

Millers Freund und Spielpartner Oxford Clemens ist bei der Bergbauexplosion ums Leben gekommen, hat in der Tat die Katastrophe ausgelöst, weil er seinem Kollegen Tony Rosselli eine Zigarette anzündete. Als Miller zusammen mit der Untersuchungskommission die Unfallstelle unter Tage besichtigt, die verstreuten Körperteile seines Freundes sieht und dessen Verschulden erkennt, erinnert er sich an ihre gemeinsamen Erfolge:

Tiger Miller suffered for one febrile moment the leap and joy and glory of the state basketball championship—bright flash of meaning, a possible faith in a possible thing: that they could *win!* and there were globes of white light and wideopen space and a thundering excitement, a fast responsive body, patterns that *worked*, challenge, rescue, always a resolution, redemptions tested and proved in the scoring columns . . . a grace on him. (155–56)

In West Condon wird nicht nur Basketball gespielt und es ist aufschlußreich, wer welchen Sport betreibt. Multitalent Justin Tiger Miller war in seiner Jugend ein ausgezeichnete Baseball-Spieler. Nachdem bei der Explosion vier der Teamgefährten umkommen, sieht Miller wenig Hoffnung für die neue Baseball-Saison. Berühmt aber wurde Miller in der Kleinstadt mit seinem Basketballspiel und in der Romangegegenwart spielen vorwiegend die Jugendlichen Basketball, während Football von den Erwachsenen der italienischen Einwanderer von West Condon bevorzugt wird. Insofern ist Sport (bzw. die Sportarten) in *OB* lediglich Bestandteil des soziokulturellen Hintergrundes dieser Kleinstadt,

repräsentativ für kulturell geformte und festgelegte Bewegungsabläufe. Und hierin liegt auch der Unterschied zwischen Spiel und Sport, denn Spiel beinhaltet immer Mehrdeutigkeit, während fast alle Sportarten auf die Handlungen eindeutig regeln und ritualisieren.

7.2.2 Baseball

Das alte Sprichwort von Jacques Barzun, "Whoever wants to know the heart and mind of America had better learn baseball, the rules and realities of the game—and do it by watching first some high school or small-town teams,"²³⁶ kann auch umgekehrt werden in "Erst wenn man Amerika versteht, kann man Baseball verstehen." Aber Baseball kann in seiner Entstehungsgeschichte zurückverfolgt werden bis zu ägyptischen Fruchtbarkeitsriten und Ritualen. Das Umfeld dieses Spiels bietet Coover das älteste und öffentlich verfügbare Reservoir aller amerikanischen Sportarten, mit einer eigenen Folklore, Mythologie und Hagiographie. Mit Baseball als erstem organisierten Sport beginnt in den Vereinigten Staaten der Massensport und dergestalt ist "The American National Game," "the national pastime," auch eine ideale Metapher für die kollektive Besessenheit mit der Fixierung auf Fakten, Regeln und Muster, denn wie bei keinem anderen Spiel findet sich beim Baseball die Huldigung von Geschichte, Geschichtsschreibung, in Form unbestechlicher Statistiken, in denen alle Spielereignisse an historischen Quoten gemessen werden.

1952 hat Bernard Malamud mit *The Natural* eine Wende in der amerikanischen Sportfiktion markiert, indem er als erster darstellte, "that the character of the hero, and the relationship of country and city, youth and age, masculinity and femininity in American sport are explicitly mythic concerns. [. . .] It was not until *The Natural* that any American novelist recognized that the major concerns of sport do, in fact, define the essential myths of the American people and related them to the timeless myths of Western civilization."²³⁷ 16 Jahre nach Malamud bietet Coover mehr, denn *UBA* ist zu lesen als Analogie zu den Mythen und Ritualen des Christentums, als Parodie auf biblische Symbole und Mythen, auf Altes und Neues Testament, als Vereinigung von Pastoralem und Primitivem, als Analyse über die Quantifizierbarkeit der Welt Ende des 20. Jahrhunderts. Vorwiegend aber ist *UBA* eine Abhandlung menschliche Kreativität, über Spiele und Spielen, das Erstellen eines fiktionalen Systems und seine Entwicklung.

Lange vor Baudrillards Thesen, sehr wohl aber in Kenntnis der Spieltheorien Schillers, Huizingas und Caillois hat Coover 1968 mit *J. Henry Waugh* eine Spielerfigur entwickelt, die aus freien Stücken und im völligen Alleingang ein komplettes Universum erschafft, es beherrscht, in ihm und mit ihm *spielt*. Der Kern dieser Welt ist vom Zufall gesteuert (in Form eines Würfelspiels), ihre allumfassenden Gesetze sind Wahrscheinlichkeitstabellen (basierend auf den statistischen Risikotabellen von Lebensversicherungen). Der Solospieler Henry personifiziert Schritt für Schritt in der Praxis die von Caillois theoretisch dargestellte Entwicklung – von der kulturellen Ausgangsform des Spielens über die institutionelle Form bis zu deren Korruption. In *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* zerfällt im Verlauf der Erzählung die rationale Struktur von Henrys Kosmos, als er aus Rache den Pitcher Jock Casey sterben lässt, indem er zwei Mal die Würfel entsprechend arrangiert,

²³⁶ Jacques Barzun, *God's Country and Mine: A Declaration of Love Spiced With a Few Harsh Words*. Boston, MA: Little, Brown and Company, 1954. Aus Part Two: Summer, or Sitting and Thinking. Kapitel 8, "The Under-entertained," 159.

²³⁷ Michael Oriard, *Dreaming of Heroes: American Sports Fiction, 1968–1980*. Chicago: Nelson-Hall, 1982, 211.

Gott spielt. Gegen Ende verliert Henry die Kontrolle über seine eigene Schöpfung und 100 Spielsaisons später wissen seine Geschöpfe mit ihrer Entstehungsgeschichte nichts mehr anzufangen. Verrückt geworden *ist* Henry möglicherweise, als Schöpferfigur und Würfelspieler allerdings taucht er im Schlußkapitel, in dem sich seine Schöpfung verselbständigt hat, nicht mehr auf.²³⁸ – Man könnte auch sagen, Gott hat sich aus seiner Schöpfung zurückgezogen und überlässt die Geschöpfe sich selbst.

Im Schlußkapitel (Damonday CLVII, ohne Henry und im Präsens geschrieben,) zeigt Coover auf, was mit einer Kultur geschieht, die das Wissen um und den Glauben an ihre eigenen Ursprünge verloren hat und tief in einer mythologischen Krise steckt. Den Spielern sind die Muster nicht mehr erkenntlich, sie wissen nicht mehr, wer die Regeln für ihr Spiel, ihre Geschichte, entworfen hat, wozu sie überhaupt dienen, können "all the mythic residue hidden away in daily life" (222) nicht mehr greifen. Sie beschäftigen sich mit Fragen nach Unendlichkeit, Ewigkeit und allerersten Ursachen, wie man mit dem nahenden Tod und dem Sterben zurecht kommt, wundern sich über Geschichte an sich und deren sinnstiftende Rolle, die den menschlichen Erfindungen und Schöpfungen einen Rahmen der Legitimität verleiht. Ohne einen solchen Definitions- und Erklärungshintergrund fühlen sie sich gelähmt, haben Angst, brechen in kalten Schweiß aus und sehen ihre Existenz als "another accident in a chain of accidents" (224). In diesem letzten Kapitel erinnert der als Initiationszeremonie bezeichnete Tod von den "best and brightest" an archaische Opferrituale, die von den Spielern nicht verstanden, aber akzeptiert werden. Weiterhin lässt die Betonung der Sonne in der Schlußszene an die Anbetung der Sonne bei den Azteken denken, deren Opferkult mit Menschenopfern verbunden war. Ebenso aufgerufen werden die Ballspiele der mittelalterlichen Maya, die fast immer mit einem blutigen Menschenopfer endeten, wobei sich die Experten nicht klar sind, ob es immer nur die Verlierer waren, die auf grausiger Weise hingerichtet wurden, denn für die Maya war der Tod nicht das Ende, sondern es war eine Ehre, den Göttern geopfert zu werden im Übertritt in eine andere Welt. So endet der Roman auch damit, dass unter der strahlenden Sonne sich die Spieler nur motivieren können indem sie sich daran erinnern, wie viel ihnen das Spiel, wenn auch sinnlos, bedeutet und sie spielen weiter.

Coover zieht in diesem Roman einen weiten Rahmen und schöpft kräftig aus seinem philosophischen Fundus, wenn er Friedrich Schillers berühmte Feststellungen des Zusammenhanges von Mensch und Spiel ironisch erweitert auf göttliches Spielen. Gleichzeitig bebildert er treffend und sarkastisch Schillers Überzeugung, dass eine Kulturdiagnose vermittels der in einer Gesellschaft gespielten Spiele möglich ist. In typischer Coover-Manier erweist er auch Johan Huizinga, dem Altmeister der Spielanalyse und dessen einflußreichem Werk über die Herleitung der Kultur aus dem Spiel seine Verehrung: siehe obiges Zitat aus *UBA*. In der reinen Männerwelt der Baseballmannschaften darf natürlich auch als Hintergrund der Freudsche Ödipuskomplex nicht fehlen, der in Coovers Händen, kaum überraschend, eine grotesk-ironische Erweiterung findet. Selbst Albert Einsteins vielzitierten Einwand (gegen die Quantenmechanik), dass nämlich die Welt nicht so grausam

²³⁸ Es gibt mehrere Hinweise für das Weiterexistieren von Henry Waugh, bzw. das Aufflackern seines Geistes, wenn zum Beispiel im letzten Kapitel zweimal derselbe Junge auftaucht, den Henry zuvor wiederholt gesehen hatte und der nun mit fast wörtlich der selben Frage Hardy Ingram beschäftigt: "Yes, by God, *that same kid!* Who the hell are you, he wants to ask, but something holds him back" (228). Dieser dünne, schweigsame Junge, der gleichermaßen Henrys verlorene Jugend wie auch seinen Wunsch nach einem eigenen Sohn darstellt, taucht zuvor auf den Seiten: 17, 57, 90 und 219–20 auf, wobei gerade sein Erscheinen in der Mitte des 2. Kapitels fast ominös von Henry hinterfragt wird: "Who was that boy? Some day they'd probably all find out" (57).

sein könne, dass Gott einfach mit ihr Würfeln spielt, lässt sich Coover nicht entgehen und setzt die Henry-Figur parallel zu Einstein; beide scheitern im Versuch, ein alternatives System zu erstellen, wobei natürlich nur in Henry's Fall das Abtauchen in den Wahnsinn der Preis dafür ist.

Obwohl dieser Roman oft als Sportfiktion behandelt wird, ist er doch viel eher eine philosophische Studie über Spiel und Spielen. Eine neuere Untersuchung über den Spielgeist bemerkt zu Coovers Roman:

The Universal Baseball Association is a treatise on fiction, a novel of fictional ideas and dilemmas. No American author has used sport so wonderfully to animate play fiction, fiction as play, as has Coover with baseball. [. . .] Coover is knowledgeably aware that play is the space in which to avoid being captured by myth or history, even as play inevitably shapes that myth and history. [. . .] Coover is seeking through baseball and play fiction to inhabit that space between matter and spirit that Schiller claimed for aesthetic play, that Derrida claims for the differences of language, that Jameson seeks to fill with the agony of historical form²³⁹

oder, könnte man fortfahren, den Platz, der im ausgehenden 20. Jahrhundert der Technologie und den Naturwissenschaften, insbesondere der Physik gebührt. Coovers Roman über eine imaginäre Baseball-Welt hat eindeutige Parallelen zu den Erkenntnissen der Quantentheorie, nicht allein im Bezug Henry-Einstein, sondern vielmehr in der Gesamtstruktur von Henrys Kosmos, der auf dem Prinzip der Beliebigkeit und des Zufalls beruht, dessen letzte Gesetze und exakte Ursachen dem Betrachter und den Spielern verborgen bleiben.

Am Beispiel des Baseball-Spiels liefert Coover einen Metakommentar über Mythos und Geschichtsschreibung. *UBA* wird als ein Buch für andere Autoren bezeichnet, in dem es vorwiegend um das Spiel des Schreiben, um Metafiktionen geht. J. Henry Waugh ist ebenfalls ein Autor, der 40 Bände geschrieben hat, der für seine erfundenen Figuren verantwortlich ist, der sich mit den selben Problemen auseinandersetzen muss wie ein Schriftsteller. Über sein Spiel jedoch verliert er die Kontrolle, als er feststellt, dass es nicht eine alternative Welt gibt, sondern derer mehrere, die miteinander wetteifern und nebeneinander bestehen.

Als amüsante Untermalung zum Thema Spielen und Kontrolle über die Realität verlieren eine persönliche Geschichte von Coover, der im Gespräch mit Michael Silverblatt erzählt, dass seine ursprüngliche Faszination nicht dem realen Baseball-Spiel galt, sondern (wie Henry) dem Brettspiel, das bereits 1904 in Japan unter Urheberrecht gestellt wurde. Nach der Veröffentlichung von *UBA* bekam Coover zahlreiche Briefe aus Nervenkliniken und in einem schrieb ein Patient: "Now they know I'm not insane!"²⁴⁰

7.2.3 Football

Sowohl Baseball als auch Football sind Massensportarten und spiegeln als solche ihre jeweilige Gesellschaft wider. Wenn Baseball repräsentativ steht für das industrielle und bürgerliche Amerika des 19. Jahrhunderts, so kann die wachsende Popularität von Football als simultan mit dem Aufstieg der USA zur Weltmacht gesehen werden. Die Tatsache, dass die Super Bowl als Weltmeisterschaft

²³⁹ Christian K. Messenger, *Sport and the Spirit of Play in Contemporary American Fiction* (New York: Columbia University Press, 1990): 344–45.

deklariert wird, obwohl sich sonst kaum jemand im Rest der Welt dem Football verschrieben hat, spricht von diesem Umschwung, wie auch die Bezeichnung der jeweiligen Endspiele, die in römischen Ziffern wiedergegeben werden, als handle es sich um Olympiaden. Im Gegensatz zu den privaten, mystischen Ritualen der Baseball-Welt, ist die des Football gekennzeichnet von öffentlichen, militaristischen Ritualen, von den Mannschaftsnamen (Vikings, Raiders) über die Uniformen bis hin zur Fachsprache, die die Reporter wie Kriegsberichterstatter klingen lässt. Football glorifiziert Strategie, Kraft, Macht, körperliche Gewalt und deren Disziplinierung. Im Mittelpunkt steht Größeres als wer gewinnt, und zwar das Ereignis selbst als ein amerikanisches Stammesritual und ein Fest des sportlich verbrämten Massenkonsums. Vergleicht man Fernsehen und Football, bzw. Fußball und europäisches Fernsehen, stellt man fest, dass Football den Spielfluß in einzelne, klar abgeteilte Segmente unterteilt, während europäischer Fußball einen ununterbrochenen Spielverlauf aufweist. Dieser Segmentierung von Zeit und Aktion entspricht das amerikanische Fernsehen, ein Sachverhalt, der viel zu wenig beachtet wird, wenn man den Abstieg des Baseball und den Aufstieg des Football untersucht, ein Umschwung, der Ende der 50er Jahren begann.²⁴¹

Das Football-Spiel taucht nur in einem Coover-Werk als offensichtliches Thema auf, nämlich in der Farce aus dem Jahr 1975 über Richard Nixons mögliche Karriere als Highschool Football-Spieler. In *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?* wird die Titelfrage im ersten Absatz beantwortet: Gloomy Gus ist tot, das 11. Opfer im Aufruhr gegen die Republic Steel-Firma. Der Rest der Novelle erklärt, wie es dazu kam. Während Fußball das perfekte Zusammenspiel von Individualisten erfordert, muss bei Football die Mannschaft wie eine gut geölte Maschine funktionieren. Es ist dieser letzte Punkt den Coover persifliert im "Fighting Quaker" oder "Iron Butt," der als scheuer, aber akademisch erfolgreicher Collegestudent ausgerechnet in den beiden Bereichen versagt, die unbedingt zum Leben eines jugendlichen Amerikaners gehören, Sport und Frauen: "he'd been living the dream of every little school kid in America: the quiet scholarly little boy, left out of all the neighborhood games and laughed at by all the girls, who suddenly finds the magic formula and becomes the most famous athlete and greatest lover in the world" (45).²⁴² Er setzt Alles daran, diese Mankos zu beseitigen und stürzt sich auf das Erlernen diese Fähigkeiten. Doch sein neues Können ist lediglich ein theoretisches Wissen, nur mechanisch anwendbar, ohne Gefühle oder Empfindungen für Geistiges. Sein Freund Meyer beschreibt, dass Gus das Football-Spiel nicht einmal auf der untersten Ebene versteht. "Or never wished to know. Certainly, he had not been attracted to freedom, mystery, beauty—if anything, he was frightened by such things. He apparently lacked any capacity for joy, so how could he have known these other things even if he'd encountered them? He would probably have registered them as some kind of vexation disorder, and added yet another calisthenic to his schedule" (71–72).

Wie ein Pawlowscher Hund funktioniert Gus sowohl auf dem Spielfeld als auch in seinem Sexualleben: Verführung nach Textbuch, immer die absolut gleiche Nummer. Eine Partnerin ist Golda,

²⁴⁰ Robert Coover with Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006).

²⁴¹ Zwei ausgezeichnete Abhandlungen über amerikanischen Football, auch im Vergleich mit Baseball, finden sich in Michael Oriard, *Dreaming of Heroes: American Sports Fiction, 1968–1980*. Chicago: Nelson-Hall, 1982, und Allen Guttman, *Vom Ritual zum Rekord: Das Wesen des modernen Sports [From Ritual to Record: The Nature of Modern Sports*. New York: Columbia University Press, 1978]. Reihe Sportwissenschaft, Bd. 14. Schorndorf: K. Hofmann, 1979.

²⁴² *American Review*, 22 (February 1975): 34–110.

die mit ihren Vergnügungen zufrieden ist, wenngleich sie die mechanische Routine verwirrt, bis sie ihr Alter erwähnt und die Zahl 29 fällt. Die erschütterte Golda berichtet über ihren letzten Geschlechtsverkehr mit Gus, der auf einer Theaterbühne stattfindet:

He ducks his head between his shoulders and he squats down like he's got cramps or something [. . .] He's snarling and grunting and showing his teeth like some kind of wild dog or something, quivering all over, I was scared. He rears his hips up. I says, 'Dick, what are you—?' And—*ba-woom!*—he hits me! He just bucks forward, whams into my belly and drives me right through a wall in the set, off the stage, into the orchestra! [. . .] My purse flies outa my hand. He grabs it in midair, hides it in his elbow, hunches his head down and schlepps it right outa the theater! (62–63)

Was Golda nicht wissen konnte, ist dass Gus während seiner Lehr- und Trainingsjahre von seinem Bruder auf diese willkürlich gewählte Zahl programmiert wurde, "as the signal to go" (77), und danach diese Zahl aus seinem Leben verbannt wurde.

Das antrainierte, automatische Verhalten von Gus wird ihm zum Verhängnis, als während des großen Streiks und dem unwissentlich von Gus ausgelöstem Aufruhr die ersten Polizeischüsse fallen und Gus in seinem Reiz-konditionierter-Reflex-Schema annimmt, es handle sich um Feuerwerk bei einem Spiel.

Then somebody threw a gas grenade, Gus grabbed it in midair, and he was off and running. Mario said the whole battle line between the cops and workers, dodging clubs and stones and even bullets. A cop would be bashing a striker with a billy and Gus would time his run so as to go flashing between them on the backswing, without even seeming to change his place. [. . .] And the amazing thing was, Gus made it, carrying that smoking gas grenade, all the way to the other end! (46–47)

Immer noch im Glauben, auf einem Spielfeld zu sein und den "touchdown" erfolgreich ausgeführt zu haben, läuft der freudige Gus mit ausgestreckten Armen auf die Polizisten zu und wird von ihnen erschossen.

Letzten Endes spielt Coover in *WH* an auf die Zerrissenheit eines politisch orientierten Schriftstellers zwischen künstlerischer Leistung und ideologischer Verpflichtung, ein Konflikt, der sich auf drei Ebenen zeigt. Auf einer dreht es sich um eine Parodie des rein ästhetischen Angangs an Kunst, mit Gus in seiner Fixierung auf Technik und den mit reiner Willenskraft erworbenen Fähigkeiten. Auf einer anderen Ebene ist Meyer der wahre Künstler, der sich, isoliert vom Restgeschehen und anderen menschlichen Beziehungen, nur seiner Kunst widmet. Hier reflektiert Meyer über die Zusammenhänge zwischen Politik, seiner Bildhauerei und dem Spiel: "And football is not about colonialism, like Maxie said, it's about balance. The line of scrimmage is a fulcrum, not a frontier, the important elements of football being speed and weight; Einstein has a formula for it. The struggle, moreover, is not about property but for a sudden burst of freedom. [. . .] In football, as in politics, the issue is not ethical but aesthetic" (70–71). Am Ende der Novelle steht auf einer dritten Ebene die Unsicherheit zur Diskussion, die Meyer (und vielleicht Coover) verspürt, ob der Gefahr einer Überbewertung der persönlichen Ästhetik.

In den Figuren des übersensiblen Meyers und des "coldhearted craftsman" (96) Gloomy Gus, die jeweils Opfer eines Mythos sind – "the curse of the Wandering Jew" und "the rags-to-riches drama of

the industrious American boy" (91) – werden die uramerikanischen Tugenden, Ehrgeiz und Selbstbestimmung personifiziert und gleichzeitig wird aufgezeigt, wie diese Tugenden unterwandert sind von Mächten, die über Schurkentum des Einzelnen und persönliche Entschlußkraft hinausreichen, denn Meyer und Gus sind "captives of alienating systems" (91).

7.2.4 Fußball/Soccer

Spiele können als Metaphern verstanden werden, die es erlauben, die Strukturen, die Geisteshaltung einer Gemeinschaft in bestimmten Entwicklungsstadien zu ergründen. So stehen Baseball und Football als Metaphern für die USA, denn Sport, wie jedes andere gesellschaftliche Ritual, reflektiert die gegenwärtige Mentalität einer Nation, auch wenn der Ursprung der Spiele oft weit in der Vergangenheit liegt. Anders sieht Coover den europäischen Fußball, der für ihn mehr als ein Privatinteresse und Hobby darstellt. In nichtfiktiver Form und in unverkennbar religiösen Termini äußert Coover sein Anliegen in seinem Essay über Soccer. Im Gegensatz zu Baseball empfindet er dieses Spiel als ahistorisch, modern, existentialistisch, denn es reflektiert eine viel fließendere, individualistischere Weltsicht als andere Spiele. Der wichtige Aufsatz "Soccer as an Existential Sacrament"²⁴³ ist gleichzeitig ein ungewohnt persönlicher Bericht über den Fan Coover und eine Analyse des Endspiels im Europapokal der Landesmeister in Rom im Sommer 1984. Er beschreibt die Fußballfangemeinde (und auch sich selbst) in religiösen Ausdrücken: "certainly I was not alone in joining the faith that summer" [World Cup in Mexico, 1970], "the famous Saturday rituals," "a couple of eucharistic pints in one of the local pubs." Für Vater und Sohn Coover ähnelt ihre Bekehrung zum Fußballspiel einem religiösen Konvertieren, gleicht ihr Fantum einer spirituellen Versammlung: "These rituals became so much a part of our weekly habits [. . .] wherever we could find a game, discovering communion, as it were, in these shared devotionals. [. . .] the temples and chancels of soccer [. . .] Wembley Stadium—the Cathedral, as it's called, world soccer's holiest shrine—and then on to the western world's most famous ecclesiastical center, the city of Rome" (78).

Selten schreibt Coover über seine ausserliterarischen Interessen, doch dieser Aufsatz von 1985 beginnt gleich mit: "I have been watching soccer for about 15 years" und schildert in der Folge seine wachsende und anhaltende Begeisterung für diesen Sport: "Soccer is theatrical, artistic, communal, ceremonial, mysterious even in its simplicity, and played at a furious and all-absorbing pace—something like basketball or hockey, but far more complex and incessant—and the fan, caught up in that relentless and timeless trance, seems not so much a spectator as a participant in a sacramental rite" (86, 91). Der ursprüngliche Anziehungspunkt für Coover lag nicht in vermeintlichen Bezügen des Spiel zu rituellem Jagen oder zu unverarbeiteten Konflikten einer Gemeinschaft, sondern in "its intriguing immediacy. Trance yes, mythic baggage, no" (86). Den Schriftsteller Coover interessieren neben der erfrischenden Angemessenheit des Fußballs an die heutige Zeit, der Einfachheit und dem zeitlich kaum unterbrochenen Fluß des Spiels natürlich auch die zugrundeliegenden Muster. "It's all narrative, and thus subjective: no two match reports are ever alike; [. . .] Each is a story, a sequence of ambivalent metaphors, a personal revelation couched in the idiom of the faith [. . .] No game I know of is so dependent upon such flowing intangibles as 'pattern' and 'rhythm' and 'vision' and 'understanding'—all of which may be illusions" (83).

²⁴³ "Soccer as an Existential Sacrament," *Close-up*, 15.1 (Winter 1985): 78–87.

Im Vergleich zu Baseball, mit all seinen endlosen, bis ins Kleinste detaillierten Statistiken und Protokollen, die sich wie Geschichtsschreibung gestalten, bemerkt Coover: "Soccer does not surrender easily to history" (79) und nennt den Versuch, Fußball in Amerika einzuführen ketzerisch im Unterfangen, mehr als zwei Austauschspieler zu erlauben. Mehr noch begeistert ihn europäischer Fußball im Kontrast zu typisch amerikanischen Spielen: "There are no fixed points, no tableaux, no ledgers, no first principles, no 'science.' It is all movement, action, praxis, implacable flow (that trance is trance of the here and now, the illusion of living—possessing—the present moment, whatever that is), and ripe with the irresolvable collision of paradoxical forces: innovation vs. pattern, adventure vs. security, individual expression vs. team discipline, desire vs. duty" (86).

Trotz seiner Begeisterung für Soccer erörtert Coover auch "the disturbing side of soccer fandom worldwide" (86), nämlich die im Umfeld von Fußballspielen auftretenden Gewalttätigkeiten (die in diesem Maße in den USA überhaupt nicht vorkommen) und vergleicht die aggressiven Fans wiederum mit dem Verhalten von Gläubigen, egal welcher Zuordnung. Er sieht diese Art von Aggression begründet in der tranceartigen Beschaffenheit des Fußballspiels, die ihre Entsprechung in religiösen Ritualen hat. Spieler wie Glaubensführer benötigen begeisterte oder devote Anhänger, um ihr Unternehmen am Laufen zu erhalten und folgerichtig schließt der Aufsatz mit der Feststellung, dass beide mindestens ein Dogma aufrechterhalten müssen.

Soccer becomes, then, in a skeptical age, a kind of faith without a theology, a cause without an ideology, a limitless passion that is somehow, like life itself, empty at the core, yet beautiful (not often enough like life itself) in its momentary manifestation. It presents in vivid colors on its green-napped stage all the ancient pageants of sin and redemption, the testing of virtue, the pursuit of pattern and cohesion, the dramatization of paradoxical conflict but as a living part of the ever-changing here and now, open-ended and ahistorical, even ineffable. And these dramas sometimes spill over into the world beyond the pitch—well, not everyone has become aware that this is also a profane and ironic age. The appetite for communion remains like some vestigial pagan anomaly; the heretical dream of a significant life lingers on. (91)

21 Jahre nach dem Aufsatz für das Kodak-Magazin *Close-up* folgt ein zweiter Essay über diesen Sport in einer Fußball-Sondernummer des *National Geographic Magazine*, "Morality Play: Soccer as Theater."²⁴⁴ Zwar wiederholt dieser Aufsatz (diesmal mit dem Hintergrund des World Cups 1982 in Barcelona) im Großen und Ganzen die Thematik des ersten, doch schon im Titel zeigt sich eine Erweiterung und es folgt eine Vertiefung um die Themen Gemeinschaft, Geschichte, Sex, Religion und Krieg.

The games transcended the quotidian as war may be said to transcend debate. These are, it sometimes seems to me, our only two universal games, war and soccer. They are to be found, both together, in all but a few rare and remote subcultures of the world (in Melanesia, for example, or here and there in North America) and always at the heart of the national experience. War is perhaps closer to the realm of fantasy, soccer to that of the real, but both share this ubiquity and centrality, as though arising, each, from some collective libidinous source, primary and intuitive. Perhaps they are simply variations of the same game, modern industrial era ritualizations of some common activity from the Dreamtime of the species, back when both used the same players and

²⁴⁴ "Morality Play: Soccer as Theater." *National Geographic Magazine*, 209.6 (June 2006): 42–69.

the same pitch—which is to say, all the men of the tribe and all of nature. Still today, they often fade into each other.

Indeed, there is something oddly otherworldly about the hardcore soccer fan. Invested with his team or national colors, making strange aggressive noises with airhorns, whistles, trumpets, drums and fire-crackers, crying out the holy name ("EE-TAHL-YA! EE-TAHL-YA!") or singing repetitive liturgical chants, falling out of historical time and geographical space into a kind of ceremonial trance, timeless and centripetal, he does not seem a spectator so much as a participant in a sacramental rite (soccer and religion? or is it that war and sex and religion are the only universal games, soccer something more serious?)—indeed, in his despair or ecstasy, he often fails to see the game at all, experiencing it rather at a level that is blind, irrational, profound, innocent. Technique, philosophy, the merits of the opposition, peculiarities of the match are of little interest to him. He has come, not to reflect or spectate or be entertained, but to participate, to surrender, to suffer. [. . .] He absorbs the ceremony into himself, experiencing it as an inner conflict, feeling the movements of the teams, the ever-changing patterns, as one feels health and disease, becoming one with the game, the pitch, the players.

Perhaps the difficulty in scoring (and thus the usual narrowness of margins of victory, even between teams of markedly unequal ability, the everpresent danger of a sudden reversal of fortune) intensifies this sense of theater, causing the denouement—or the collective catharsis—to be withheld almost always until the final whistle. Nor, until that whistle, is there relief from the tyranny of time's ceaseless flow: once you've fallen into a game, there is no getting out. The player must stay with that flow, maintain the rhythm, press for advantage, preserving all his skills, his mind locked into the shifting patterns, and the spectator, though less arduously, shares this experience. Which in turn suggests another of the game's dreamlike qualities: its ahistoricity.

7.3 Spielerfiguren und Sprachspiele

Es sollte zu diesem Zeitpunkt klar geworden sein, dass der wahre Ketzler Robert Coover heißt. In dieser Funktion verleiht er seine aufrührerische Stimme verschiedenen Spielerfiguren. In *OB* ist es Tiger Miller, in *UBA* J. Henry Waugh, in *PB* Nixon und Uncle Sam als zwanghafter Spieler, in *SM* beide Charaktere, in *WH* ebenfalls die beiden Hauptfiguren, Gloomy Gus und Meyer, in *GP* Inspektor Nigel Pardew, in *PV* Eugenio und schließlich in *JW* der Ehemann der Titelheldin. Letztere besitzt weder einen Namen noch eine festmachbare Meinung oder Stimme, ist eher eine Ansammlung des Verlangens all der anderen Charaktere, während ihr Ehemann John der Spieler mit allem und jedem ist. Spielerfiguren tauchen ausnahmslos in allen Coover-Romanen auf, jedoch nicht in allen Fällen zwangsläufig als die Hauptperson. In den drei Kurzgeschichtensammlungen finden sich ebenfalls Spielertypen zuhauf, nur wird da der Zugang komplizierter, da es einerseits so viele von ihnen gibt und andererseits ihre Funktion sie extrem voneinander unterscheidet. Insofern reflektieren die Spielerfiguren in den Kurzgeschichten eher als die der Romanwerke die Cooversche Bandbreite im Umgang mit dem Thema Spielen. Dennoch wird als Beispiel Justin Miller herangezogen, um darzulegen, wie nahe verwandt für Coover Spielen und kreatives Schaffen sind, wie groß das menschliche Verlangen und die Suche nach geschlossenen Systemen ist und wie sich dieses Urbedürfnis in verschiedensten Varianten äußert. Wie die meisten anderen gesellschaftlichen Rituale reflektieren organisierte Spiele die Strukturen und Mentalitäten einer Großgruppe (Volk, Nation, Interessensgemeinschaft) und als ein solches System wird das Spiel auch von Coover thematisiert: die

jeweils zeitgenössische Version eines mythischen Dramas, ein Glaube ohne Theologie, ein Anliegen ohne Ideologie, aber von hohem ästhetischem Reiz.

Dass Coover Spiele und Spielen schätzt, ist unübersehbar: in seinem Privatleben wie in seinen Schriftwerken. Seine Rolle als Autor hat er des Öfteren mit der eines Spielers verglichen, als Spiel mit dem vorliegenden Material, Spiel mit Metaphern und natürlich mit der Sprache. Das spielerische Manipulieren, sei es von Systemen oder von Sprache, scheint ihm großen Spaß zu machen. Auch dabei geht er immer davon aus, dass die entscheidenden Glaubensströmungen mythischer Natur sind und sie konstant auf ihre Tauglichkeit hinterfragt werden müssen. Die Funktion des Künstlers, bzw. des Spielers ist nach Coovers Ansicht die, durch Fiktionen neue, frische Sichtweisen zu schaffen, die möglicherweise den ausgedienten Erfahrungs- und Erlebnismustern andere entgegensetzen. Wie Mythen, Religion und Geschichte haben auch Spiele eine festgelegte Ordnung, Regeln, Werte, Belohnungen und Strafen. Im Gegensatz zu diesen Systemen jedoch ermöglicht das Spiel dem Teilnehmer, mit Bewußtheit über seine persönliche Rolle innerhalb des Systems zu agieren, ohne den dogmatischen Zwängen über endgültige Wahrheiten oder Objektivität ausgesetzt zu sein. Das Partizipieren an einem Spiel mit dem Bewußtsein, dass man ein Spielteilnehmer ist, hat Parallelen zum Erstellen von Fiktionen. Wird unter solchen Voraussetzungen und in diesem Bewußtsein Fiktion erstellt, dann durchschauen Autor wie Leser diesen Prozess und sehen ihn als Spiel, bei dem das Thema die menschliche Wahrnehmung der eigenen Situation ist. In diesem Sinne ist Spiel für Coover ein wichtiges Mittel eine in ontologischer Ungewißheit befindliche Welt darzustellen und über Heiterkeit und Komik eine befreiende Wirkung zu erreichen. Im Baseball-Roman stehen die Spieler McCamish und Paul Trench als Verkörperung von Coovers Aussage: "I tend to think of tragedy as a kind of adolescent response to the universe—the higher truth is a comic response."²⁴⁵

Ebenfalls in *UBA* fragt Henrys Freundin Hettie, die von seiner imaginären Baseball-Welt kaum eine Ahnung hat, beim Anblick all seiner Unterlagen auf dem Küchentisch: "You a gambler, Henry?" (174). Offensichtlich ist Henry in vieler Hinsicht ein Spieler, denn er hat neben anderen Spielen auch (s)ein Spiel erfunden, welches das reale Spiel ersetzt, wenn nicht gar darüber hinausreicht. Aber Henry Waugh ist (wie oben bereits angemerkt) auch ein Autor, ein Schöpfer nicht nur seiner Spielwelt, sondern ein kreativer Erschaffer von Lebensläufen von und Geschichten über seine Spieler. Doch Justin Miller in *OB* verkörpert die Doppelfunktion Spieler-Autor besser, weil er mit Sprache zu spielen vermag und zudem seine Manipulationen in der realen Welt des Romans Auswirkungen zeigen.

Das verwöhnte Einzelkind Justin Miller hat nach seiner Schulzeit West Condon verlassen und ging nach New York City, um Schriftsteller zu werden. Aber er kam mit der Anonymität der Großstadt nicht zurecht, begann zu trinken und nahm daher das Angebot des Bankers Ted Cavanaugh an, nach West Condon zurückzukommen. Cavanaugh war ein Freund von Millers Vater, der kaum 30 Jahre alt bei einem Unfall starb, und jetzt bereut Cavanaugh, Miller das Geld geliehen zu haben, die Lokalzeitung aufzukaufen: "Still given to adolescent just-for-the-hell-of-it strom-raising. [. . .] And he'd antagonized his best advertisers with tasteless stories, true or not, had ducked all responsibilities in the community, and had developed an annoying habit of mocking those very customs and traditions that most folks here revered" (165). Vater Cavanaugh gefällt es überhaupt nicht, dass sein Sohn Tommy Tiger Miller

²⁴⁵ Leo J. Hertz, "An Interview with Robert Coover." *Critique*, 9.3 (Spring 1969): 28.

verehrt und befürchtet den Einfluß von Lou Jones, Millers rechter Hand bei der Zeitung: "Cavanaugh didn't know where the sonuvabitch had come from, but as far as he was concerned, he could move on any day. Jones's irresponsible anything-goes virus could eat up a community, strike it with a kind of moral encephalitis, and goddamn it, Ted Cavanaugh wasn't going to see that happen" (165).

Zeitungsherausgeber Miller ist ein gebildeter Zyniker, der in der Dusche aus Michel de Montaignes "Apologie de Raymond Sebond" von 1576 über Dummheit zitiert und dann der gerade zerquetschten Küchenschabe in Anlehnung an den 2. Korintherbrief erklärt, "'Do not despair,' he said drunkenly to the roach as he scraped it off on the edge of a cardboard box used as a wastebasket, 'for our Lord Jesus has changed the shape of death'" (75). Besser als in der deutschen kommt in der englischen Version des Neuen Testaments Coovers Verulkung des Paulinischen Briefes hervor, denn in der King James Bibel steht unter 4:8: "We are hard-pressed on every side, yet not crushed; we are perplexed, but not in despair."

Bevor Miller an einem Sonntag zum Haus der Bruno-Familie geht, sitzt er in seinem Büro, fühlt sich müde und zerschlagen, ist unzufrieden mit seiner Schreiberei und denkt: "Should never have invented the written word. Kept folly hopelessly alive. Hopelessly alive: epigraph of the day" (158). Im Grunde sucht er die Nähe von Marcella Bruno, denn ihr Bruder Giovanni dient ihm nur als Stoff, mit dem er im *Chronicle* Geld machen kann. "Miller's own interest in the man soon dissipated: what he saw there was the browbeaten child turned egocentered adult psychopath, now upstaging it with his sudden splash of glory—a waste of time. But he made good copy, and Miller sold some of it nationally" (158–59). Ironischerweise ist es ausgerechnet Millers Spiel mit den Erscheinungsformen und Machenschaften der Brunisten, das sie erst Zusammenhalt als Kleingruppe und in der Folge weltweite Bedeutung erlangen lässt.

Their speculations amused Miller—who himself at age thirteen had read Revelation and never quite got over it—so he printed everything he thought might help them along, might seem relevant to them, amateur space theories, enigmatic Biblical texts, filler tripe on peculiar practices and inexplicable happenings elsewhere, as well as everything they wished to give him. Once the emotions had settled down and the widows themselves had established new affairs or found mind-busy work, their eccentric interests of the moment would be forgotten, of course. Which, in a way, was too bad. As games went, it was a game, and there was some promise in it. (160)

"Gamster" Tiger Miller spielt mit den Brunisten, spielt das Spiel, eine Religion entstehen zu lassen, denn er gibt der Sekte ihren Namen.

Games were what kept Miller going. Games, and the pacifying of mind and organs. Miller perceived existence as a loose concatenation of separate and ultimately inconsequential instants, each colored by the actions that preceded it, but each possessed of a small wanton freedom of its own. Life, then, was a series of adjustments to these actions and, if one kept his sense of humor and produced as many of these actions as possible, adjustment was easier. (161)

Miller sieht seine Funktion als Meinungsmacher sehr klar und es macht ihm meist auch Spaß:

Once a day, six days a week and sometimes seven, year in, year out, the affairs of West Condon were compressed into a set of conventionally accepted signs and became, in the shape of the West Condon *Chronicle*, what most folks in town thought of as life, or history. [. . .] providing, if not exactly wisdom, at least plenty to talk about and maybe a laugh or two. That its publisher and

editor, Justin Miller, sometimes thought of himself as in the entertainment business and viewed his product, based as it was on the technicality of the recordable fact, as a kind of benevolent hoax, probably only helped to make the paper greater. (172)

Am schneereichen 1. März ist Miller unterwegs zu einer Brunistenversammlung und auf dem Weg dorthin grübelt er über seine Motivation nach: "Many reasons, but all of the inopportune instant with no time to think them out, had prompted him to accept when Marcella had called to invite him: the germ of a salable story, his own everlasting perverse amusement with eccentricity, and so on, but mostly, he supposed, it was a kind of gamy wish to raise a little hell. West Condon was going stale in him, needed a spectacle" (223). Nach dem Flüstern der Codeworte, vor dem Zimmer Giovanni Brunos, bemerkt der Erzähler: "Miller licked his lips. The game was on" (225). Justin Miller beobachtet die irrationalen Vorgänge und die Gläubigen, kann häufig sein Lachen kaum unterdrücken und setzt daher sein Pokergesicht auf. Gleichzeitig bewundert er fast die schauspielerischen Darbietungen: "Christ, they were irrepressible!" (245). Die Brunistensekte erwartet ein bedeutendes spirituelles Ereignis, aber sie rechnen natürlich nicht damit, dass Vater Antonio Bruno friedlich vor dem laufenden Fernsehapparat verstirbt. Doch Prophetin Eleanor Norton vermag diesen Tod als Zeichen zu deuten, der nur eines bedeuten kann: das Ende der Welt, festgelegt auf den 8. des Monats. Miller weiß, dass dies Unsinn ist: "But the course was set. And Tiger Miller had his game" (249).

Gegen Ende des Romans sitzt Miller in seinem Büro während die Samstagabendausgabe gedruckt wird und kann als Verkörperung dessen gesehen werden, was Jackson Cope festmacht als den Unterschied zwischen Spiel und Spielen: "game is the opposite of play. Game implies an 'end,' a victory sought as the result of obeyed formulae [. . .] Play is endless because pointless, mimesis of or escape from the unpredictable openness of casualty. Plays are defined formally as unexpectedness: The 'peripetia,' the untangling of comic and tragic patterns is, however often repeated, a recipe for the incalculable."²⁴⁶

For Miller, there was nothing worse than the end of a project: cold sweats, nausea, couldn't eat—like shaking a habit. Even knowing this though, he could never resist launching new ones. The reason was: it was that or nothing, and nothing was not good at all. There was, of course, the alternative of the lifetime project instead of all these short ones, but he feared a greater despair, the midproject collapse. He could only make himself believe in a game a short time, and he preferred to take a lot of short hard falls than one sickening and endless drop. (462)

Henry Waugh im Baseball-Roman verliert die Kontrolle über sein Spiel, aber Tiger Miller hat die Sache fest in der Hand. Doch der katholische Bergbauarbeiter Vince Bonali ahnt die Brunistenreaktion voraus: "When they find out how Miller has been hoaxing them, maybe they'll string the bastard up" (384). Sie erklären ihn zu ihrem Erzfeind, sobald sie durchschauen, wie er die öffentliche Meinung manipuliert und verweigern ihm Zutritt zu ihrem Zirkel. Er wird allerdings am Ende nicht aufgehängt, sondern die Brunisten versuchen, ihn zu erschlagen. Ihre Wut auf Miller schäumt über als sie ihn unter den Presseleuten auf dem Berg der Erlösung sehen und Eleanor Norton aufschreit: "*That's him! He murdered her!* [. . .] *Killer! Killer! Killer!*" (492). Zwar hat der Prediger Abner Baxter Marcella umgefahren, aber die Brunisten brauchen einen Auslaß für ihre Frustration ob all der Demütigungen, an denen Miller zum Teil mitschuldig ist. In seinem Versuch, den aufgebrachtsten Brunisten zu

entkommen, stößt Miller die Bahre um, auf der die tote Marcella getragen wird: "Chorus of screams of horror—something cold struck his face—and as by the hundreds they jumped him, he saw what it was he had knocked over and he lost heart" (492). In dieser Situation wird Miller vom Spieler mit den Brunisten zu deren tödlichem Spiel, wird vom Jäger zum Gejagten. Cope erklärt im Bezug auf dieses Thema im Werk Coovers: "We are gamsters and game, hunters and hunted, and as such we are deprived of that make-believe trying on of selves, masks, new starts that constitute the freedom of play. Even our freedom to make up the rules of the game turns into another measure of containment. These are the polarities between which Coover's creatures struggle toward definition or—that favorite word—fulfilment" (38).

8 Gelungene Verwirklichung des Cooverschen Vorhabens an zwei Beispielen

Welcher Coover-Text ist der beste? Welcher Roman belegt am Deutlichsten Coovers Können? Es ist nicht nur eine Sache des literarischen Geschmacks oder der Themenpräferenz, denn selbst für Coover-Kenner ist es schwierig, nur eines seiner Produkte als ein Meisterwerk zu deklarieren. Nach seinem Favoriten befragt, antwortet Coover, dass sich diese Frage für ihn nicht erhebt, bzw. dass seine Vorliebe jeweils dem Werk gilt, an dem er gerade arbeitet. Er räumt allerdings ein, zu *The Public Burning* die intensivste Beziehung zu haben, alleine schon wegen der intensiven Recherchen, der langen Schreibzeit und wegen des jahrelangen, frustrierenden Ringens um die Veröffentlichung. Im Detail vorgestellt werden hier *John's Wife* und *Pinocchio in Venice*, beide in den 90er Jahren veröffentlicht, denn sie belegen eine hohe Stufe an Komplexität im Einbringen mythischer Thematik, eine Verfeinerung in Erzähltechnik und an Reflexionsmomenten, und zeigen weiterhin die Reichweite der Erzählformen und das streng kalkulierte Spiel mit ihnen. Für beide Romane, mit ihrem fast erdrückenden Bestand an Charakteren, trifft zudem zu, was eine Rezensentin über *JW* anmerkt: "So genau sind die Auftritte und Abgänge des riesigen Figurenensembles terminiert, so dicht greifen, sich gegenseitig ergänzend und erhellend, die Geschichten und Schicksale ineinander, dass die reiche Textur die Schägigkeit der Materie weitgehend absorbiert."²⁴⁷

8.1 *John's Wife*

Die dunkle Komödie um Johns Frau ist Angela Carter und Ovid gewidmet, beide Illusionisten und Profis in literarischer Metamorphose: Carters Doctor Hoffman teilt Ovids Überzeugung: "the world exists only as a medium for our desires." Coover zitiert aus Ovids *Tristia* Buch II, das überschrieben ist mit "Die Klage des Poeten." Hiermit sind bereits drei Themenkomplexe des Romans angekündigt: Verwandlung, Begierde und Schriftstellerei. Auf den 421 Seiten von *John's Wife* thematisiert Coover etliche amerikanische Mythen, aber allen Attacken – hier wie in seinen anderen Werken – unterliegt sein Anliegen, die überlebten Visionen dieser Welt einzureißen, die Brüchigkeit der Mythen, Dogmen oder Rituale als solche zu entlarven. Wie in seinem ersten Roman von 1966 (und nach *Pinocchio in Venice* wieder auf amerikanischem Boden) wählt er hier 30 Jahre später erneut die archetypische amerikanische Kleinstadt im mittleren Westen, eine "quiet prairie town" (8), doch dieses Mal unterwandert seine entlarvende Perspektive nicht eine religiös-apokalyptische Sekte und deren

²⁴⁶ Jackson Cope, *Robert Coover's Fictions*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. 38.

Gegner, sondern die Legende des Westens, den Mythos der "small town" und ihren Gründungsmythos, den Pioniergeist.

Das ironische Spiel dieses in Handlungsverlauf und Design so verzweigt verwobenen Romans beginnt bereits mit dem Titel, bzw. der Titelfigur, die vermeintlich die erzählerische Hauptrichtung der Handlung vorgibt. Johns Frau jedoch ist gleichzeitig an- und abwesend und Coover nennt es seinen Rezensentenlitmustest: wenn eine lobende oder negative Buchbesprechung nicht erwähnt, dass Johns Frau verschwindet, dann hat der Kritiker den Roman nicht gelesen. Sie ist der Gegenpol zum ewigen Opfer Pauline, die ab Mitte des Roman so zunimmt, dass sie schließlich 150 Fuß groß ist und bedrohlich wie in einer Comicbook-Apokalypse erscheint.²⁴⁸ In einer Gegenbewegung zu Paulines Gewichtszunahme wird Johns Frau immer weniger sichtbar und beide Frauen vermischen und überdecken sich auf rätselhafte Weise auf Gordons Fotografien. Pauline hat mit fast allen Männern der Stadt Geschlechtsverkehr, während Johns Frau keinerlei Wünsche und Begierden hat, wohl als Einzige im Roman jungfräulich in ihre Ehe mit John trat und von den meisten Männern begehrt wird – nur von John nicht. Auf dem Höhepunkt der Geschichte wird das Monster Pauline im Settler's Wood verbrannt und zu diesem Zeitpunkt kommt Johns Frau zurück, wundertätig heilend, barmherzig, trostspendend und im doppelten Wortsinn selbstlos. Es ist zudem anmerkwürdig, dass in einem Roman, der vor Namen berstet, sie als einzige keinen hat. Dennoch werden alle Charaktere definiert über ihre Beziehung zu ihr, nur John nicht, denn auf die Frage nach seiner Frau antwortet er: "An abstraction, absent, not yet a nuisance" (42). Zwar tauchen in *The Public Burning* weitaus mehr Namen auf, zwar werden auf 12 Seiten des Part One von *The Origin of the Brunists* 28 Charaktere eingeführt, aber mit *JW* übertrifft Coover den Personenfundus vorheriger Werke, denn über 50 ausgeformte Bewohner der Kleinstadt werden vorgestellt, auf den ersten 20 Seiten alleine 27 männliche und 18 weibliche – nur Johns Frau nicht.

Zuerst sieht alles ganz einfach aus: der Leser betritt den Roman durch das erste narrative Fenster und dieser Einführungsparagraph beginnt und endet fast so simpel wie ein Märchen:

Once, there was a man named John. John had money, family, power, good health, high regard, many friends. Though he worked hard for these things, he actually found it difficult not to succeed; though not easily satisfied, he was often satisfied, a man whose considerable resources matched his considerable desires. A fortunate man, John. He was a builder by trade: where he walked, the earth changed, because he wished it so, and, like as not, his wishes all came true. Closed doors opened to him and obstacles fell. His enthusiasms were legendary. He ate and drank heartily but not to excess, played a tough but jocular game of golf, roamed the world on extended business trips, collected guns and cars and exotic fishing tackle, had the pleasure of many women, flew airplanes, contemplated running for Congress just for the sport of it. In spite of all that happened to his wife and friends, John lived happily ever after, as though this were somehow his destiny and his due. (7)

Mit Coovers Fiktionen vertraute Leser erkennen allerdings gleich Verweise auf Komplizierteres, die in dieser auch biblisch klingenden Rhetorik aufgeführt werden, denn Satzteile wie "in spite of all that happened to his wife and friends" oder "where he walked, the earth changed" haben eine ominöse Qualität, die den Leser in die Geschichte hineinziehen. Wenn schon auf der zweiten Seite Bezeichnungen auftauchen wie "intrinsic indwelling truth" oder "suggesting an elusive mystery" (8) erkennen Coover-Leser solche strukturellen Tricks vom chaotischen Treffen zehn Jahre zuvor auf

²⁴⁷ Schader, Angela. "Tapisserie aus Putzfäden." *Neue Zürcher Zeitung International* (18. Februar 1999): 8.

²⁴⁸ Es liegt nahe, dass Coover anspielt auf *Attack of the 50 Foot Woman* (1958, Regie Nathan Hertz Juran), ein Kultklassiker der 50er Jahre Sciene-Fiction Filme, in dem es ebenfalls um eine (wenngleich nicht sexuell) mißbrauchte Frau geht.

Gerald's Party. Später wird der Leser bemerken, dass zahlreiche Textteile aus der ersten Seite in gegensätzlicher oder anderer Bedeutung im letzten Abschnitt des Romans wörtlich wiederkehren, wie "closed doors openend for him" als "It was as though a door had closed" (427) oder "as though it were somehow her destiny and her due" (428). Weiterhin wird dem Leser auffallen, dass der Roman mit dem Satz endet, mit dem er begonnen hatte, in umgekehrter Reihenfolge. Noch erstaunlicher jedoch ist, dass der erste Paragraph des Romans sich nicht auf der ersten Seite findet, sondern bereits auf dem Umschlag, und so wird der Leser, bevor er überhaupt zur Seite 1 gelangt, darauf hingewiesen, dass er nicht in eine reale Welt eindringen wird, sondern in einen idealisierten, abstrakten Raum, in dem es keine echten Menschen oder Ereignisse gibt, sondern nichts als Worte, Stimmen, Erfindungen und Simulationen.

Die Erinnerungen und Stimmen von drei Generationen sind auf einer Vielzahl von Ebenen miteinander verwoben, die im Fortschreiten des Romangeschehens aufgehoben, dann neu erstellt werden über Rückkopplungen oder Wiederholungen und schließlich eine komplexe Studie der Stadtbewohner ergeben. Über die anfangs ausschnittshaften, oft anekdotischen Erzählungen kann der Leser sich schließlich ein umfassendes Bild der Historie, der kleinstädtischen Wirklichkeit und ihrer Bewohner formen, wenn sich die zirkulären Formationsfragmente und Details zu dichten Charakterisierungen zusammenfügen. Der Roman ist ein einziges, langes Kapitel, in 19 nichtnummerierte Sektionen oder Großabschnitte höchst unterschiedlicher Länge unterteilt, von einer halben bis zu 72 Seiten. Stellt man die Länge der Sektionen graphisch dar, ergibt sich nicht von ungefähr eine exakte Gaußsche Glockenkurve, die Coovers ausgetüftelte Komposition des Textes belegt. Jeder Paragraph innerhalb dieser Sektionen, von einer halben bis zu drei Seiten lang, ist je einem Charakter gewidmet, hat seinen eigenen Blickwinkel und wechselt häufig auch das Zeitfenster, plötzlich Jahrzehnte überspringend von einem Ereignis, Erlebnis oder Traum zu einem anderen. Jeder Paragraph erzählt Aspekte der Geschichte eines Charakters, seiner Freunde, Feinde, Erinnerungen, Träume und Begierden. Dies gerät schließlich außer Kontrolle, denn Begierde läßt sich schwer eingrenzen und der ungestillte Hunger nach Befriedigung und die resultierende Enttäuschung finden Auslaß in Haß, Wut (z.B. Floyd, Maynard II, Rex) oder Flucht in Traumwelten, wie Edna oder die von Mitch verführte, von ihm zur Abtreibung gezwungene Veronica und ihr Second John-Alptraum, aus dem sie schließlich Johns Frau rettet.

Im Gegensatz zur problematischen Bestimmung *eines* Protagonisten oder *einer* Thematik läßt sich die strukturelle Verbindung zwischen den Absätzen exakt festlegen, denn sie wird klar erkennbar auf zweifache Weise geleistet: *einerseits* über ein durchgängiges Thema, *andererseits* durch ein Wort am Ende des Absatzes, das dann im folgenden in neuer, oft gegensätzlicher oder ironisierender Weise aufgenommen wird. Für den ersten Fall wird als Beispiel die mit Floyd beginnende 19-Seiten lange Passage erörtert. Neben ihm äußern sich in der Folge zum Thema Liebe neunzehn weitere Charaktere, angefangen mit Marie-Claire in Paris, über Pauline und ihren inzestuösen Vater: "love was for heroes, giants, and wizards, of whom she'd had some in her mouth maybe, between her breasts even, and up her Sodom-and-Gomorrhah, as her Daddy Duwayne called it, but none in her life, that strange thing that went on outside the holes in her body" (36), zu weiteren, älteren Stadtbewohnern, bis zu den beiden 16-jährigen Mädchen Clarissa und Jennifer, Zeitungsherausgeber Ellsworth und schließlich zum einzigen, peinlichen Mal als Johns Cousin Maynard II "I love you" sagte – zu einem

Pinkelbecken. (85) Alleine an dieser auf 78 Seiten ausgebreiteten Thematik wird erkennbar, wie in *John's Wife* der Textfluß derart verschlungen, überlappend und vielverweisend ist, dass ein knappes Zitieren fast unmöglich wird.

Ein Beispiel für die Schwierigkeit, Coovers Roman nach herkömmlichen Kriterien zu untersuchen – wie Handlung, Thematik, Zeitebene, Struktur, Sprache und Erzähltechnik, oder Reflektionsmomente – bietet bereits die Eingangssequenz mit dem Übergang von John zu Floyd. Der erste Paragraph (gleichzeitig die erste Sektion) des Romans zeigt auf, wie die Überleitungen zwischen den Großabschnitten erfolgen werden, denn die zweite Sektion beginnt mit "Floyd, less favored, worked for John" und mit ihm eröffnet sich die Wortserie um "to covet," die sich dann bis Seite 25 fortsetzt mit "to love," dann "to emulate" bis zu "hanky-panky" und dem Inzest von Opal und ihrem Bruder Old Maynard. Weiterhin wird Floyd auf der zweiten Seite des Romans zitiert mit einer Bemerkung über den Autohändler Stu: "They never had a falling out, though, as Otis later claimed" (8) und dieses wird dann 400 Seiten später erklärt, nach dem Begräbnis des ermordeten Stu und der Theorie von Polizeichef Otis über Floyd: "Rumors of a violent past, a prison record, a falling-out with Stu over a lemon he'd been sold, money troubles" (401). Die Korrektur einer Behauptung erfolgt also ganz am Anfang des Textes, während die eigentliche Behauptung fast am Ende aufgestellt wird.²⁴⁹

Floyd, Manager der Eisenwarenhandlung Johns und der zweite vorgestellte Charakter, besitzt keinen Hauptschulabschluß, hat mindestens fünf Menschen umgebracht (109), war häufig auf der Flucht vor dem Gesetz, saß mehrfach im Gefängnis wegen Diebstahl, hat dort begonnen, die Bibel zu lesen und ist ein ausgezeichneter Bowling-Spieler. Letzteres wird auf der zweiten Seite wie beiläufig erwähnt, spielt aber am Ende des Romans eine wichtige Rolle. In Sektion 7 geht es wieder um Floyd, der Alpträume über das Blut an seinen Händen hat, jetzt aber Gott gefunden hat und in der Sonntagsschule unterrichtet. "There was a time, back before the Bible, when Floyd would have struck a man for talking to him like that. [John] Still could, of course. Eye for an eye, self-defense, and all that, he had his rights, but he was more a New Testament man these days than Old" (72). Er und Gattin Edna werden nicht mehr zu Johns Festen eingeladen und sind auch sonst in der Gemeinde isoliert. "Sometimes Floyd felt like taking a big hammer and smashing everything in sight. Even the wall he was so painstakingly building. He wanted to shove his fingers deep into the bloodred-rimmed fingerholes of his personalized bowling ball and roll a strike of such terrific force that nothing, nothing, was left standing" (58). Er hat den Spitznamen Old Hoot, kämpft innerlich mit seiner Vergangenheit und dunklen Mächten und ist sich bewußt, dass sie ihn jederzeit wieder überwältigen können. Fast am Ende des Romans, nach dem Tod von Stu, von Rex ermordet im Auftrag seiner Ehefrau Daphne, wird Floyd verdächtigt:

The murder was still officially unresolved, but Otis had launched a nationwide search for the hardware store manager and ex-jailbird who had disappeared the night of the crime, dramatically signing his departure. At first, when they'd discovered the shattered display window, they'd supposed the store had been broken into overnight, but the door had not been forced and little seemed to be missing. [. . .] But then they'd found the bowling ball with the crimson fingerholes which had been thrown through the window with such force it had torn through the display partition

²⁴⁹ Als Vergleich in diesem Zusammenhang bietet sich aus dem selben Zeitraum Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction* von 1994 an, dessen Handlung zwar nur aus drei Episoden besteht, die aber auch auf komplizierte Weise miteinander verwoben sind und nicht chronologisch erzählt werden. Die Eingangsszene über ein Möchtegerne-Gangsterpärchen wird in der Schlußszene des Film aufgenommen und zu Ende geführt, während im Verlauf des Films Szenenwechsel im zeitlichen Rücksprung erfolgen.

behind and ended up down an aisle near the back of the store. When Old Hoot went, he went.
(407)

Diese beiden Underdogs der Stadt, ausgeschlossen von den sozialen Ereignissen, fast ohne Freunde und in einem schäbigen, gemieteten Haus lebend, versuchen, ihrer Lage zu entkommen. Floyd flüchtet sich erst in Wut, dann wütend und zerstörerisch aus der Stadt, während seine Frau in Traumwelten entflieht. Das Ehepaar glaubt, Floyd soll der neue Direktor von Johns Land- und Lufttransportfirma werden. Edna ist so stolz, dass sie zum verschwenderischen Einkäufen für ihre vermeintlich neue, bessere Wohnung geht. Sie trifft dort Johns Frau, "dressed in a lovely pioneer costume with bonnet, full skirts, and apron," die sie zu ihren Einkäufen beglückwünscht und ihr den gerade erstendenden Teppich schenkt, weil er farblich so gut zu Ednas Lampe paßt. "Edna pushed her shopping basket into the parking lot, still very happy but worrying already how she was going to explain all this seeming extravagance to Floyd, and, as she opened up her car trunk, she was arrested for shoplifting" (313).

Floyd und Edna liefern auch den Übergang zwischen den beiden abschließenden Romansektionen, die Sterben und Tod thematisieren. Floyd hat in der Nacht des großen Feuers unbeobachtet die Stadt verlassen und ruft nach Trevors Beerdigung seine Frau, die bald in Johns neuem Pioneer Museum arbeiten wird, von unterwegs an. Floyd verabschiedet sich hastig und "Edna felt a sudden chill. It was like a cold wind had got inside her. What is was was a thought, plain and simple: Floyd wasn't coming back. Not ever. It was like he'd died [. . .] then the line was dead" (427). Die Schlußsektion, wiederum Coovers Kompositionstechnik unterstreichend, nimmt das Thema auf und eröffnet mit: "The forest had vanished. It was as though a door had closed. She searched for it but the landscape had changed. Wherever she walked, it was ever more desolate, as though it were dying from within" (427).

Statt Floyd und Edna könnten, außer John und seiner Frau, alle anderen Stadtbewohner als Beispiel dienen, aber gerade weil sie nicht zu den Hauptakteuren der Stadt zählen, kann an ihnen gezeigt werden, wie streng durchorganisiert dieser Roman ist und welche Detailintensität Coover für sie aufwendet in seiner Mischung aus Surrealität und schonungsloser Wiedergabe des ganz normalen Alltagslebens. Von einem entwaffnend einfachen märchenhaften Beginn (im starken Gegensatz zu dem, was in der Folge erzählt wird,) entfaltet sich eine multilineare, palindromisch angelegte Geschichte über einen Zeitraum von circa 30 Jahren, in der Worte vom Beginn des Textes einen Refrain am Ende liefern und die letzte Zeile umgekehrt die erste wiederholt. Wie ein stilistischer Rundtanz kehren die ersten vier Paragraphen über John, Floyd, Gordon und Otis wieder als die letzten vier des Romans, in umgekehrter Reihenfolge: Otis, Gordon, Floyd, "she." Dieser kreisartige Aufbau des Romans legt offensichtlich nahe, dass eine solche Geschichte endlos weiter erzählt werden könnte.

Aber was ist das Thema in *John's Wife* außer dem Erstellen von Fiktionen und was aus ihnen werden kann? Den Roman durchziehen zahlreiche Themen, die über das immense Personenensemble reflektiert werden und häufig ineinander übergehen: Grenzen und Grenzüberschreitungen (225), Voyeurismus (Dutch, Gordon, Trevor), Verlust und Kummer, Sex ohne Erotik, Mord, Photographie und Photos (120–28, 289), Waffen (363–68), Déjà-vu-Erlebnisse fast aller Charaktere (153–56) oder Träume und Alpträume ("nocturnal theater," 150–56), Fleischeslust "erupting and dying in front of *and* behind a two-way mirror in a motel: a plot line spanning no less than

400 pages,"²⁵⁰ Malls, sprich Johns nüchterne Einkaufszentren als Ersatz für einstige Gemeindetreffpunkte (110–14, und insbesondere Kates Kommentare über sie), Türen und Mauern (Cornell, Floyd), Einbildungskraft als Gegenwehr angesichts der abgrundtiefen Wahrheit des Unterbewußten (334), die Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben (403, Kate, Gordon, Ellsworth) oder Geschichtsschreibung und deren Bedeutsamkeit, die in typischer Coover-Manier ironisiert werden über Johns Burschenschaftsbruder am College. Nach dem Polterabend und der Rundumvergewaltigung von Pauline von den Dirty Six erwacht der trunkene Beans, sehnt sich nach sauberem Kleider, einem Kopfkissen und einer Toilette, ein Vorfall, der im Abstand von 146 Seiten zweimal geschildert wird, jedes Mal mit dem Verweis auf von der Historiographie ausgelassene Ereignisse und einem auktorialen, selbstreflektierenden Einschub im zweiten Zitat:

he turned back and lifted his stream against the smutty flyblown windows of the Country Tavern, bringing the promise of light where heretofore there was none, as was always his virtuous wont. It was a record-setting pee [. . .] yet another momentous historical event that would escape the world's capricious attention. (232)

Now, for instance, he used his pee to hose down the dust-caked windows of the Country Tavern, yet another of his good deeds that history would fail to record, wondering as he did so about the peculiar feeling of déjà vu that came over him. (378)

Wehmütige Erinnerungen an den alten Stadtpark (29, 45–46) stammen von der älteren Generation, die durchgängig bedauert, dass er niedergerissen wurde für Johns hypermodernen Civic Center. "The old city park" stiftete kommunales Zusammengehörigkeitsgefühl, war das einstige Bindeglied der Gemeinde im Stadtzentrum, mit Park und Brunnen und dem alten Palace Kino, aber alle werden von John brutal geschäftssüchtig beseitigt und durch gesichts- und geschichtslose Bauwerke ersetzt. Aus reiner Profitsucht beraubt John die Gemeinde ihrer Geschichte und ihrer kommunalen Treffpunkte, wenn er im Zentrum der Stadt auch die alte Eisenwarenhandlung (der Ursprung von Johns Familienvermögens) plattwalzen läßt und ihm statt dessen eine hypermoderne Bar inmitten eines Geschichtszykloramas vorschwebt. Immer auf der Suche nach Themen für seine Predigten, erwägt Reverend Lennox in diesem Zusammenhang

the hot topic of the day and preach on the doctrinal meaning of a "civic center": What was it and why was it (in theory) so significant to us all? What did it mean that the beloved park with all its natural Edenic beauty had to be sacrificed so that that center of our civility could be, not found, but fashioned? He envisioned a link to the great themes of the settling of this nation, the New Jerusalem dream and all that, and thus [. . .] to this weekend's celebrations. (31)

Jedes der aufgeführten Themen verdiente eine eigene Erörterung, jedes ist von Bedeutung für die Handlung – gewählt werden hier stellvertretend das ehemalige Kino, der Rachezug gegen John und Veronicas eingebildetes Kind, Second John. Das alte Palace Kino (218–26) liefert einen fortlaufenden Erzählstrang, wiederum vorwiegend reflektiert über die Senioren der Stadt. Kurz vor der jährlichen Pioneers Day Party ist John nördlich von Los Angeles, "stretched out under a lean handsome woman on a slowly rotating circular bed in her own bachelor digs, very fanciful and high-tech," beide "spaced out on acid" (219). In dieser langen Textpassage vermag es Coover nicht nur eine ausführlich geschilderte Sexszene unterzubringen, sondern gleichzeitig Schneewittchen sowohl als Märchen als auch als Pornofilm aufzurufen, weiterhin auf Medea, Daphne und Apollo, Sinbad und Alice zu verweisen, dann zum Old Palace Kino überzuleiten und John sich erinnern zu lassen an die unerklärliche Geste, die sein bester Freund, "babyfucking psycho" Bruce gemacht hatte, als sie

²⁵⁰ Bell, Elisabeth Ly. "Coover's Latest Hat Act." *American Book Review*, vol. 18, no. 2 (December-January 1996–1997): 19.

zusammen mit drei Frauen Sex hatten. (217) Die dreiseitige Passage endet mit: "John, shuddering blissfully as his loins turned explosively inside out, was intensely happy. Not as in ever after, but the genuine article. Right now. Life, goddamn it, if you lived it, really fucking lived it, was very very good" (221). Bruce's Handschlag wird John viel später, 116 Seiten später klar, nämlich als dessen Verabschiedung vor seinem Selbstmord: "The meaning of that wistful high five that Bruce had given him during their two-on-three the last time they were together up at the cabin was transparent to him now: So long, buddy. Catch me if you can. That dark-souled sonuvabitch" (336–37). Während John im Flugzeug über seiner Stadt kreist, blickt er hinunter auf "the land below, as he banked to the north, was cast in shadow and the unlit town looked small and vulnerable, lost in the vast prairie, diminishing, as though it might not be there when he returned" (337). In den nächsten Abschnitten, als die Bevölkerung nach dem großen Feuer auf dem Heimweg ist, wird die Lichtmetapher fortgeführt und reicht schließlich bis ins Morgengrauen. Der folgende Absatz beginnt dann mit der Überleitung: "The old Palace Theater that John suddenly erased from view one day was being, as time passed, erased from the communal memory as well" (221), nur um dann auf den nächsten neun Seiten circa zwanzig Charaktere in ihrer Beziehung zum Kino oder dessen Filmen widerzuspiegeln. Das alte, einst von Dutch geleitete Kino und von Ellsworth bestimmt als "that great secular temple," "the fantasy structure that was once the very heart of this community" (223) war John im Weg für neue Bauprojekte und die Bewohner verlieren mit ihm ihren einstigen gemeinsamen Binde- und Fixpunkt. (221–30)

Auch Maynards und Barnabys Versuch, Vergeltung für Johns gemeinen Betrug zu erlangen und sich an ihn zu rächen, liefert einen fortgesetzten Faden: Barnaby, Vater von Johns Frau, wird von John listig hintergangen, versucht dann mit Hilfe von Maynard II John finanziell niederzuzwingen, wird aber von John entdeckt und öffentlich so bloßgestellt, dass Barnaby einen Zusammenbruch erleidet.²⁵¹ Barnaby "had come to Maynard's law firm with a sweet plan, well-funded, and Maynard had put the final touches to it, it was beautiful. John's ass was grass, he was sure of it" (30). Dieses Beispiel bezeugt gleichzeitig Coovers Sprachgewalt in "John had pushed him to the edge, then over, imprisoning him here in this cheap pre-cremation motel after the stroke" (242) und "Barnaby [. . .] staggered off to the bathroom, dragging one leg like an accusation" (165), wie auch seine ausgefeilte Verknüpfungstechnik. John und sein Schwiegervater Barnaby waren lange Zeit erfolgreiche Geschäftspartner in mehreren Bauvorhaben, aber als Barnaby merkt, dass John ihn um seinen Anteil betrogen hat, plant er seine Verluste heimzuholen, leider schlecht beraten. Johns Killerinstinkt sagt ihm, dass etwas nicht stimmt, und als er herausfindet, worum es sich dreht, bringt er eiskalt sein Opfer zur Strecke, ein Vorfall, der im Jäger- bzw. Jagdjargon vom Zeugen Dutch erzählt wird: "[he] looked on admiringly as his ex-battery mate and fellow hunter gunned down his own in-law, toying with the hapless dodderer before finishing him off as one might shoot away the knees of a dumbstruck moose so as to create a moving target. Shot him down, then gutted him, cleaned him out" (117). Das selbe Ereignis, Barnabys Schlaganfall und sein erzwungener Umzug in ein "cheap pre-cremation motel" (242) wird von mehreren Charakteren relativiert, von denen Barnabys Perspektive die zynischste und wohl korrekteste ist: "John had already arranged for his incarceration in this 'assisted living' complex,

²⁵¹ Dies Auflistung der Passagen über Barnabys Rache belegt das dichte Geflecht und die Ausstreuung dieses Erzählstranges über den Gesamtroman: 53, 59, 117–18, 166–67, 176–77, 242–43, 346–47 und 396–97.

as it was euphemistically called, and it was well-furnished but in John's style, which is to say, as impersonal as a chain hotel suite" (166).

Bezeichnender noch für das auktoriale Vorgehen ist die Geschichte über Veronicas eingebildeten Sohn Second John, ein Alptraum, der sie in den Tag hinein verfolgt mit teilweise slapstickartigen Passagen, wie in der Szene, in der Veronica glaubt, in einem Saloon zu sein, mit lärmenden, trinkenden Männern beim Kartenspiel, die obszöne Lieder absingen. Sie sieht ihr Windelbaby in einer Ecke sitzen, die dröhnend lachenden Rüpel verspotten das Kind, gießen Bier über ihn und spucken auf ihn. Als Veronica versucht diesem groben Verhalten Einhalt zu gebieten, erntet sie nur ordinäres Gelächter. Doch dann tritt Second John aus der Dunkelheit hervor.

He stood before them, just a head above her doubled knees, bald and diapered and smoking a big black cigar. [. . .] He spat and laughed and whipped a pistol out of his diapers and shot the hats off three or four of the men, all of whom were now diving for cover, then slapped Veronica on her exposed backside and, waving his pistol about, said: "You're a real pal, Ma! Whadday say we sow a few wild oats here and teach these bums a lesson in family values?" (372–73, fortgesetzt 394–95)

Zigarre, "sowing wild oats" und die vorgebliche Wertschätzung der Familie sind alles Charakteristika von Johns Vater Mitch, dem Vater von Second John, und wie der großkotzige Mitch verhält sich auch der kleine John in der Kneipe, wenn er zum Spaß dem Barkeeper die großkalibrige Schrotflinte aus den Händen schießt und als Zugabe eine Reihe von Flaschen im Regal hinter dem zitternden Mann mit seiner Pistole wegfegt. Der Absatz endet mit Second John an der Mutterbrust nuckelnd und dann in seine Windel blickend: "Uh-oh. Help, Ma! It's number two, I think." Der folgende Paragraph nimmt das Zahlenspiel auf mit: "Accustomed to the games Bruce played and prepared for the worst though John (the first one) was" (373).

Überdies zeigt sich Coovers Verknüpfungstechnik der verschiedenen Erzählstränge, als bei einer Predigt von Reverend Lennox Veronica unter den Zuhörern ist. Lennox hat immer Probleme, seine Sonntagspredigt zu erstellen, aber über die Jahre entwickelt er ein befriedigendes System, das manchmal sogar für Überraschung sorgt.

Lennox found that he could take any experience, news item, anecdote, whatever, abstract its essence (the fun part), link it metaphorically to some general aspect of the human condition (always plenty of opportunity for pathos, humor, compassion, rue), weave in any images that freely came to mind, toss in a Biblical passage or two (Second John, for example: "And now I beg you, lady, not as though I were writing you a new commandment, but the one we have had from the beginning, that we love one another . . . for he who abides in the doctrines of Christ has both the Father and the Son": that one was so brilliant it had caused John's lawyer cousin's wife to faint dead away). (31)

Zu diesem Zeitpunkt, erst 24 Seiten in den Roman hinein, kann der Leser nicht wissen, dass nicht die Erwähnung des 2. Johannesbriefs Veronica in Ohnmacht fallen läßt, sondern für sie "Vater und Sohn" eine doppelte Bedeutung hat: mit 17 Jahren wurde sie von John im Autokino ("so to speak, the scene of the crime") entjungfert; er ist hinterher wütend über ihr Blut auf dem Rücksitz des väterlichen Autos und sie rennt heulend nach Hause (41–42). Am Abend vor der Hochzeit seines Sohnes hat Mitch gerade ein höchst lukratives Geschäft abgeschlossen, "a little communion service of his own" (86), über eine neue Straße, die 20 Meilen lang durch seinen Grundbesitz führen wird und ihn noch reicher macht. Und er ist stolz darauf und beruft sich in typischer Weise auf seine Vorfahren: "What were the fucking pioneers themselves, after all, but early land developers? He was taking his place in the great national epic, and he felt like a goddamn hero, a saint, a giant among pygmies" (87). Später dann

gabelt Mitch, "a helluva goddamn father" (86), Veronica auf und hat in einem Motel außerhalb der Stadt Geschlechtsverkehr mit ihr. Zum Verständnis des zigarrenkauenden, "gregarious wisecracking ladies's man" (209) Mitch, der alleine und schwer angetrunken auf der Straße wankt, muss man seine Meinung kennen und ihn hören, wenn er seine Kleinstadt mit der City vergleicht.

Always somewhere to go, something to do, someone to get to know, in a Biblical manner of speaking. Nothing doing here even if something was doing: to wit, his old maxims about taking your trade out of town, sowing wild oats in distant fields, keeping hair pie off the local menu, and so on, all of which Mitch equated with family values, which he vigorously championed and rigorously (more or less rigorously) adhered to, as he planned to now, unsteady though he was." (87)

Um Coovers Wortspiele nachzuvollziehen, sollte der Leser neben "biblisch erkennen" und "sow one's wild oats" für "sich die Hörner abstoßen" auch wissen, dass "hair pie" für Vagina steht. Veronica wird in dieser Begegnung – "Something about wild oats, he said" (147) – schwanger und muss abtreiben lassen. Später im Romangeschehen sitzt Veronica zwischen Vater und Sohn als sie, in völliger Verkennung des Anlasses, das Thema Abtreibung zur Sprache bringt. John ist dafür, der Bankpräsident meint, Ausnahmen sollten erlaubt sein, woraufhin Mitch aufgebracht zurückbellt: "None that I know of. People have to be responsible for their actions. [. . .] It's a question of family values, son, family values versus social anarchy!" (179). Johns Vater verkörpert die rein kapitalistische Seite des Pioniergeistes, während sein Freund und Gegner "Barnaby had been an old-fashioned prairie isolationist before the war, Mitch an outspoken interventionist (after all, there was money to be made" (291). Der ehrenhafte Vater von Johns Frau wurde im Krieg eingezogen, Mitch jedoch vermochte dies durch eine Freistellung zu umgehen und wurde vermittels Spekulationen und Kriegsministeriumsverträgen einer der reichsten und mächtigsten Männer des Staates. Für Mitch ist seine direkte Umwelt "a business world where wealth was synonymous with virtue and poverty was either a case of genetic bad luck (which was what charity was for) or of criminal weakness of character (poorhouses and jails)" (292). Johns Erbe entstammt Mitchs Kriegsprofiten, die ihn zum größten Grundbesitzer der Gegend und zu einem einflußreichen Geschäftsmann werden ließen. Das erste große Bauprojekt von Vater und Sohn ist das neue Einkaufszentrum der Stadt an der Straße zum Golfplatz. Da zu diesem Zeitpunkt Johns Schwiegervater Barnaby noch involviert ist, wird diplomatisch seinen Wünschen nach solider Bauweise entsprochen, inklusive Bepflanzung und gefälligen, kommunikationsfördernden Details wie einem Brunnen, seinem Verdikt gegen Markisen, Neonreklame und riesigen Schildern auf den Dächern. John findet diese Kompromisse von Anfang an geschäftshindernd, läßt Brunnen und Büsche abreißen für mehr Parkplätze und mehr Licht. "Worst of all was the lack of expansive unobstructed brightly lit shop floorspace, America's no-tricks answer to all the mirrored Versailles of the world, a mistake that John, riding over his father-in-law's muttered objections, put right in all his future shopping centers" (110).

Der Grund für die große Dinner-Party bei John ist eine wichtige Ankündigung über einen scheinbar außergewöhnlichen Geschäftsabschluß, "Almost too good to believe!" "Barnaby's fellow plotter" (243) und Anwalt Maynard II war schon immer neidisch auf seinen Cousin: "John, a ruthless cocksman who'd systematically cracked half the hymens in high school, as though he'd bought or won the rights to them, what did he need another one for? The heartless egotistical hardballing sonuvabitch, how could he help but hate him?" (55). Aus diesem Gefühl heraus erklärt er sich bereit Barnaby zu helfen, seine Firma und die von John betrügerisch erhaltenen Summen wiederzugewinnen. Wie oben angemerkt,

ist John dahintergekommen und seine "Überraschung" ist Waldos Informantenanruf, den alle Gäste mithören: "The old judas is trying to snatch your goddamn company, John! [. . .] the treacherous old buzzard is out to ruin you! You and his own daughter!" (177). Dieser Erzählstrang um Barnabys und Maynards Vergeltungsbemühung zeigt dreierlei auf: einerseits wie eine der vielen individuellen Geschichten über den Gesamttext verteilt ist, denn im Abstand von circa 60 Seiten wird Barnabys Schicksal acht Mal aus unterschiedlicher Perspektive wiedergegeben, eine Tatsache, die auch für alle anderen Charaktere in ähnlicher Vielfalt zutrifft. Andererseits wird die Verflechtungsstruktur des Romans deutlich, wenn eine Textstelle am Anfang des Romans über Veronicas Second John zu Reverend Lennox führt und in der Folge zur Dinner Party mit der ernüchternden, wichtigen Mitteilung Johns, dann zu Maynards Streit mit seiner Frau Veronica hinterher und schließlich zum Niedergang von Barnaby, wobei gleichzeitig Mitchs Machenschaften und Charakter entblößt werden. Zum Dritten wird Coovers diabolische Ironie in folgenden Zitat erkennbar und veranschaulicht ebenso, wie er gewandt mit Sprache umzugehen weiß.

Old Barnaby started, then slumped gray and shaken in his chair, a sponge for the terrible miasma of defeat and despair that had invaded the room like a gas attack. [. . .] Slowly Baynard rose. It was almost as though something had got him by the nape and was lifting him, dead weight, from where he sat [. . .] then pushed away from the table, turned toward the door. Which was further than he got. (177)

Die *zweite Methode* Absätze miteinander zur verknüpfen erfolgt durch ein Wort am Ende eines Absatzes, das dann im nächsten wieder aufgenommen und neu mit Bedeutung belegt wird. So endet beispielsweise im Großabschnitt 11 der Paragraph mit Kate, die mit Gordon über Kunst, Künstlersein und "mystery" spricht. "*The mystery*. From which, at this moment, Gordon felt utterly closed out." Der nächste Absatz beginnt mit: "Rex also felt closed out, but not from any supposed mystery (though he would have agreed with kate: the musicians he loved called it soul), rather just from the piece he wanted" (216). Was Rex möchte, ist ein Gewehr, aber das befindet sich im abgeschlossenen Privatbüro Johns. Der Begriff "rifle" taucht dann in dieser Passage sieben Mal auf und endet mit Rex Einbruch in Johns Waffenarsenal, wo er mit dem gestohlenen Gewehr in der Hand von Bruce überrascht wird. Doch Bruce hat kein Interesse daran Rex zu überführen, "he was too cool to give a shit about anything, including murder" (218), denn Bruce wartet auf die minderjährige Jessica für seine perversen Sexspiele. Er verabschiedet sich von Rex mit "So long, killer" (218), aber nur der Leser kann wissen, dass Rex in der Tat ein Mörder ist, doch dies geschieht viel später, 166 Seiten später (384).

Rex wiederum ist der Liebhaber von Nevada und über deren Verbindung verdichten sich die Erzählzusammenhänge erneut. Während des Geschlechtsverkehrs in seinem Privatflugzeug mit der Kupplerin Nevada erklärt John ihr "what he loved most in this world were the days of his life" (141). Der direkt anschließende Absatz schildert den 29-jährigen, intrigierenden und diebischen Automechaniker Rex, der einst von John angestellt war, jetzt aber für Stu arbeitet. Er ist sauer auf John, denn er hat Rex vor versammelter Mannschaft erniedrigt und aus Rache hat Rex die Schlüssel zu Johns Büro nachgemacht, was ihm später zu Nutzen kommt. "Man, he really hated fat cats like John and his wife, not because they were loaded, but because they didn't even know why it was they had it so good" (142). Rex liegt unter dem Wagen von Johns Frau und fühlt sich betrogen und ausgenutzt. "He took his screwdriver and punched a hole in her muffler, thinking: So that honcho

motherfucker loves the days of his life. Terrific. Me, I just get through them. And he spat drily and punched another hole" (142).

Als letztes Beispiel für Coovers Verzahnung von Absätzen eine Sequenz (418–20), die mit einem Telefongespräch Daphnes mit Johns Frau endet, in dem sie Arzt Alfs Neffen Colt "dickhead" nennt, dann den Verlust in ihrem Leben von Rex beklagt mit: "I'll never know hard dick again!" (418) Der folgende Paragraph aus der Perspektive von Nevada spielt zwei Seiten lang mit dem Unterschied von "hard and soft dick" und endet mit Nevadas Feststellung, dass sie nicht mehr mit John schläft. "Not now. Maybe later when his own dick went soft" (420). Der Übergang zur nächsten Sequenz demonstriert eine weitere Variante von Coovers Verkettungstechnik zwischen Absätzen, denn sie beginnt mit "One day, long before that happened, John had to make a trip up to the state capital" (420, meine Hervorhebung). Doch bereits am Anfang des Romans, nur wenige Seiten in den Text hinein fängt der Leser sich an zu wundern über die ungewöhnlichen Zeitsprünge, jäh wechselnd, hypnotisch und episodenhaft, oft in einem Satz, wie "now," "in the nearly two decades since," "a few weeks ago," "in more recent times," "back then" oder "earlier that day, or maybe it was later," "many years ago," "more recently," "some years ago," "one hot summer," "not yet dead then but soon to be" und "not until." Ähnlich funktioniert das Springen zwischen großen Zeiträumen in der Passage als Bruce zu Johns Hochzeit in die Stadt kommt, "Arrival was by rental car, John's airport not yet built back then of course" [meine Hervorhebung]. Er fährt vorbei an einem "cool green park leading to the town center" (45) und der nächste Absatz über Ellsworth beginnt mit: "The park Bruce passed, no longer there" und leitet dann über zu Ellsworths Gedanken: "the old park seemed ageless, eternal, some sort of sacred site, mother to them all, even the oldtimers forgetting for a moment that it had not always been there, but Barnaby had built it" (46).

Abgesehen von den beiden Verknüpfungsmechanismen zwischen Großsektionen und einzelnen Absätzen verpasst Coover jedem Charakter eine individuelle Rhetorik, "doing what he does perhaps better than any other American author: telling stories via a brilliantly orchestrated sequence of voices, rendered in a rich variety of American lingoes and idioms whose eccentricities and excesses are as varied and idiosyncratic as the American vernacular itself."²⁵² Die Künstlerfiguren Ellsworth und Gordon haben einen ihren Figuren entsprechenden, von ästhetischen Begriffen durchsetzten Sprachstil, oft in bandwurmartigen Satzgetümen, und ihre Passagen liefern metafiktionale Kommentare auf das Erzählte. Beide Männer hegen künstlerische Ambitionen, beide befürchten, dass ihre Produkte ins Pornographische abgleiten, werden aber immer wieder von Bibliothekarin Kate an ihre wahre Berufung erinnert. Auch Pauline erhält einen ihre Naivität unterstreichenden Stil, wenn es z.B. um ihre erste sexuelle Erfahrung geht, "for Pauline it was her Daddy Duwayne in his cidery jacket, unbuckling his old jeans and rumbling, 'C'mere now you little harlot, let's see what we can do about knockin' down that wicked ole wall of Jericho!' She was seven years old and thought that Cherry-Go might be an icecream flavor" (41). Der nachfolgende Absatz zeigt erneut Coovers sicheres Sprachgefühl und Witz, wenn Veronica geschildert wird beim Sex im Autokino, "Cherry-Going, as it were." Nach Paulines Vergewaltigung von den Dirty Six wird sie von ihnen in einen Graben geworfen, wo dann die Vergewaltiger auf ihren fast leblosen Körper pinkeln. Pauline vergleicht diese Tat mit

²⁵² Bell, Elisabeth Ly. "Coover's Latest Hat Act." *American Book Review*, vol. 18, no. 2 (December-January 1996–1997): 19.

denen ihres Vaters: "No beatings, nothing worse than the ritual baptism (though this was much later, another age really, after the magic had faded, and it happened in a ditch)" (59).

Umgangssprachlich im Hinterwäldlerstil verfasst sind die Teile über Rex oder das Ehepaar Edna und Floyd. So antwortet Edna auf Flodys Frage, wer seinen Laden übernehmen wird, "Some feller from outa town who useta live here oncet" (427) oder wenn sie ihm am Ende einer Party vorschlägt, "We should oughta say goodbye and thank you" (341). Coovers Humor kommt besser zum Tragen beim zweiten Lesen, denn dann sind nicht nur die Figuren klarer erkennbar, sondern seine Scherze und Sprachspiele erreichen eine andere Ebene.

And although often dark or sophomoric, or tasteless (or all these at once), the humor here is nonstop, hilarious, provocative, and frequently funniest when it cuts the deepest. To be sure, there certainly is plenty of humor in this new book—and plenty different kinds as well. Robert Coover's strength as a writer is also a quality about his work that many readers find most troubling and disturbing: his sense of humor—explicit humor, ranging from the car dealer's idiotic locker room jokes to the kids' utterly silly mispronunciations and wisecracks, and more subtly, implicitly, through Coover's very own typical excessive, over-the-top style. The outrageous connections between paragraphs, often based on a single word or theme, [. . .] the incredible puns and rollicking, exuberant wordplays—satire, comedy, caricature, farce, grotesque: it is all there.²⁵³

Coovers aufgeführte Stilmittel und Erzähltechnik, die Reflektionsmomente und die komplexe Struktur von *JW* thematisieren Eros, Ethos und Macht, Ordnung und Chaos, Bedeutung und Leere des zeitgenössischen Lebens der 80er Jahre. Über Erinnerungen, Träume und Illusionen werden Begierden gefiltert und vom Autor bloßgestellt als Truggebilde.

What remains is language, the stories we tell ourselves: narratives of chaos and narratives of order. Indeed, the rituals of order and repetition that structure *John's Wife* [. . .] serve only to deepen the scene of time's mystery and life's chaos. [. . .] Dream, reality, myth and history: They are all in Coover's world, determined by our fantasies of them, projected onto a language that fantasizes us.²⁵⁴

Neben dem wilden, trunkenen Polterabend vor Johns Hochzeit und zwei schweren Autounfällen an der selben Brücke haben sich insbesondere zwei Pioneers Day Parties bei John als zentrale, strukturierende Ereignisse in der kollektiven Erinnerung der Stadtbewohner eingegraben. John und seine Frau, die beiden ironischen Stützen der Gemeinde, sind das Zentrum und der Festpunkt, an die sich alle Schicksale knüpfen; durch seine Feste regiert John den Jahreslauf der Gemeinschaft. Coover gibt der Aussage über Johns Herkunft seinen typischen Touch mit dem letzten Teil des Satzes: "John's ancestors had come to town as harness makers and blacksmiths, his great-great-grandfather a manufacturer of horse troughs and owner of the town's first hardware store, or at least that was the legend" (53). Wenn Johns Frau den American Dream verkörpert, dann ist John die amerikanische Wirklichkeit, der Inbegriff des Strebens nach Glück, das erreichbar ist, wenn man es richtig angeht und wer im Wege steht, wird ausgeschaltet. So ist für John seine Frau ein Aktivposten wie viele andere mehr, ein Besitz, den er erworben hat, denn John liebt nicht seine Frau, sondern "the days of his life" und seine Macht. (141)

Robert Coover spielt auf verschiedenen Ebenen mit dem Mythos der einstigen Pioniere, wenn er einerseits die alte Generation (Johns Eltern und Schwiegereltern, Bibliothekarin Kate und deren Freundinnen) sich auf diese Vorbilder berufen läßt, deren Fähigkeit und Drang, neue Gedanken, Wege und Unternehmungen zu leisten, andererseits die Eskalation der Pioniertaten in Johns korrupten

²⁵³ Bell, Elisabeth Ly. "Coover's Latest Hat Act." *American Book Review*, vol. 18, no. 2 (December-January 1996–1997): 19.

²⁵⁴ Epstein, Thomas. "Coover captures chaos of contemporary life." *Providence Journal* (November 17, 1996): Sect. E, 9.

Machenschaften aufzeigt. John, ein machtbesessener, ruchloser Bauunternehmer und omnipotenter Manipulator repräsentiert den Gipfelpunkt der Korruption des Pioniergeistes in der Präriekleinstadt, die er wie ein Fürstentum regiert. Für ihn ist menschliche Manipuliermasse gleichzusetzen mit lokaler Bausubstanz, was er ausdrückt mit "Caring too much for another is a bad investment" (411–12). Er wird dargestellt als ein Widerspruch, als die Unmöglichkeit einer Verbindung von Kapitalismus und Demokratie, die er für einen unsinnigen und wirkungslosen Versuch hält die Machtlosen vor den Machtinhabern zu beschützen: "the democratic point of view was never one that appealed to John very much, though he paid lip service to it and found it profitable. . . . Democracy was a sad little human defense mechanism for the inerently powerless against the powerful, a pipe dream and a failure for the most part, instigated by fear and perpetuated by pissants like his cousin Maynard" (67).

Zugrunde liegt dem Mythos über die Pioniere zudem eine Geschichtsschreibung, deren Erzählungen über nationale Identität zentrale Elemente verbergen und/oder entstellen. Der verklärende Mythos über die Pioniere war schon immer eine Fälschung, denn unter den ersten Siedlern der Westward Expansion von 1807–1912 befanden sich geschäftstüchtige, gewinnsüchtige Männer wie der Pelzhändler John Jacob Astor aus New York. Und weil die neuen Gebiete noch relativ gesetzlos waren, flohen Mörder, Pferdediebe, Geldfälscher und Wegelagerer vor der Justiz nach Westen. Erst in einer zweiten Welle der Besiedlung folgten Menschen in den Westen, die Stabilität suchten und dort seßhaft werden wollten. In *JW* gehören später zu ihnen auch Reverend Lennox, seine Frau Beatrice und Jennifer, die fast fünf Jahre alt war als ihre Eltern in diese Kleinstadt zogen und sich dort niederließen. Mit 16 schaut sie vom Flugzeug aus auf ihre Stadt und erinnert sich an die "magical fairs" ihrer Kindheit. Ihr Eindruck wird umgehend relativiert im folgenden Absatz:

Oldtimers would argue that the Pioneers Day fairs that so excited Jennifer were merely a dim imitation of the great fairs before the war, back when Pioneers Day was the town's most wonderful event of the year after Christmas, and even better in some ways, because Christmas was a family holiday spent in wintry weather behind closed doors, whereas Pioneers Day was a sunny celebration of civic pride during which everyone in town got together. (323)

Doch Johns Onkel Old Maynard, Anwalt und einstiger Bürgermeister, geht noch weiter zurück, wenn er sich auf die Zeit der Ureinwohner beruft und

speculated that it was love that had made and mapped the town: the original pioneers' love of adventure that brought them out here, the settlers' love of the land that caused them to stay and put down roots, the love of the early town planners for order and progress and the entrepreneurial spirit, those qualities that caused this great town center to rise so gloriously where nothing larger than teepees had ever seen before, and the love of all those present for justice and prosperity and the good life and for one another. And also for God, he was quick to add. (14)

Auch wenn Johns alter Freund Bruce diese Gartengrillfeste "milestones to oblivion" nennt (28), sind Johns Pioneers Day Parties im ganzen Staat berühmt, Reichtum und Macht versammelt sich auf seinem Gartenrasen, Geschäftsfreunde, Kunden, Investoren, Politiker fliegen auf Johns Flugplatz ein.

These annual Pioneers Day barbeques were part of a year-round parade of social affairs lavishly hosted by John and his wife, including everything from bridge foursomes, cocktail parties, and stag poker nights to bowl game gatherings, formal dinners, and kids' parties, a festal sequence that gave incident and body to the evanescent flow, configuring the town's present as Ellsworth's weekly paper and Gordon's family portraits recomposed and fixed the past. (28)

Ähnlich positiv erinnert sich Waldo, dass Kate die Redewendungen, die die älteren Stadtbewohner unter sich austauschen "community codes" nannte:

this was a friendly town, and for all that it had grown in the last decade or two, still a town, just as in the days of the old pioneers, where most people knew each other and even knew what their jobs

and hobbies were and where they went to church, and where common courtesy, without frills, was the daily norm. [. . .] Humor, courteous neighborliness, now and then a gentle ribbing, these were forms of local discourse that were at the same time declarations of affection and togetherness. (310)

Selbstredend haben solche verklärenden Meinungen auch Gegenstimmen im Roman, die den Pioniermythos und die vermeintliche Kleinstadtidylle durchschauen als (Aus)Flucht vor den verstörenden Realitäten von Zeit, Geschichte und Tod, als angeblich ein Ort, an dem man den Verwicklungen, Verwirrungen und Intensitäten des Lebens entrinnen kann. Der Mythos über die Pioniere und die Kleinstadtideologie haben zahlreiche gemeinsame Elemente, die meist eine Abgrenzung zu und/oder Abwertung der Ostküstenintellektualität beinhalten. Betont werden statt dessen Einfachheit, Ehrlichkeit, gesunder Menschenverstand, jeder kennt jeden, "folksiness" oder Gemeinschaft. Im Romanverlauf wird verdeutlicht, wie solche Alltagsrituale ins Grotteske verkehrt werden und so ihre Fadenscheinigkeit bloßgestellt. Am Ende von *The Public Burning* findet sich Coovers Paradebeispiel für katastrophale, kommunale und öffentliche Ausuferung während "the nighttime of the people" auf dem Times Square in New York City. Knapp 20 Jahre später liefert Coover in *JW* als einen der Höhepunkte die kleinstädtische Variante solcher Grenzüberschreitungen.²⁵⁵ In einer Art Walpurgisnacht während der alljährlichen Pioneers Day-Feierlichkeiten zeigt sich, dass unterdrückte Ängste und verhinderte oder nicht ausgelebte Geschichten sich notwendigermaßen und gewalttätig Ausdruck verschaffen und so entartet eine dem Patriotismus gedachte Feier in eine destruktive Orgie, auf der eine grausige Mischung an Vorfällen geboten wird: schwere Verwundungen (ein fast tödlicher Autounfall; Zerquetschen, Verstümmelung von Gliedmaßen und Kannibalismus durch Monster Pauline), Sex mit Minderjährigen, konventioneller und ritualistischer Selbstmord, Mord aus Rache oder aus Potenzgründen, Ehebruch, Zuhälterei mit Minderjährigen, Gruppensex, Inzest, Vergewaltigung, Sadomasochismus, jede Menge Selbstbefriedigung und Lüsterheit, Abtreibung, Kopulation Schlafender, Schnellficks, oder Ellsworths Übertritt in den Wahnsinn.

Johns Pioneers Day Party beginnt in der Mitte von Sektion 12 (295) und endet, als Otis eintrifft und die Gäste auffordert, entweder nach Hause zu gehen oder mitzuhelfen, die flüchtige Pauline einzufangen (340). Johns Frau ist nicht anwesend, was zuerst von Lorraine bemerkt wird, die zwar stark betrunken, aber dennoch in der Lage ist, die Gedanken der Gäste in Johns Garten zu lesen: "Sweet abandon: perhaps it was contagious, certainly many of the crowd gathering in John's backyard seemed to be catching it, or perhaps they were reaching for it as a defense against their doubts and trepidations, which mostly went unexpressed, Lorraine's included, though it fell to her to be their reluctant collector and sorter" (298).²⁵⁶ Mad Marge, die einzige Stadtbewohnerin, die versucht, sich

²⁵⁵ Der Roman hat drei Höhepunkte: die längste Sektion 11 (72 Seiten) genau in der Mitte über Träume, Alpträume und Kino, dann die Pioneers Day Party (Sektion 12) und das Finale, das große Feuer in Settler's Woods "leaving only the blackened trunks and naked branches like scorched arms reaching out of the earth in anguished terror" (403). Letzteres wird parallel dargeboten zu Clarissas fast tödlichem Autounfall und vorwiegend geschildert durch Bilder, Metaphern oder Analogien zu Feuer.

²⁵⁶ "One disclosure that separated out was that, of those who'd noticed, none seemed surprised that John's wife was not here, or was seemingly not here (there were two schools of thought, as in two schools of fish), nor for that matter was she herself surprised, though she could not account for this other than by way of tautology that, were John's wife here, things would be different, but they couldn't be different because this was the real world and this was how things were, so she couldn't be here. At the same time, none who'd noticed seemed to want to talk about it, or even to think about it, as though that tautology about the world might not hold if they did so, and instead they opted more or less unanimously for sweet abandon, or abandon certainly, sweet if could be" (299). Auch John kann sie nicht finden bevor er die Party verläßt und zum Privatflughafen eilt: "I don't see Mom right now, Clarissa. Take over here until she turns up" (329). Gegen Ende der Party denkt Edna "where was she anyhow" (341).

Johns Machtgelüsten zu widersetzen (z.B. mit einem neuen Bürgermeister) wird in einem typischen Erzählereinschub umschrieben mit "being overdressed for this vacuous lawn party which mocked the day it supposedly celebrated (pioneers didn't *have* lawns!)" (311). Alle Kleinstädter haben eine Meinung zum Thema Pioneers Day, ob sie bei Johns Party anwesend sind oder nicht und ihre Einstellungen werden über fünf Seiten hinweg aufgelistet (171–75). Bezeichnenderweise ist die weiseste Person im Roman tot, bevor die Handlung einsetzt. Schwer krebserkrank beendete Kate ihr Leiden mit Schlaftabletten, hat aber zuvor an vielen dieser Parties teilgenommen. Ihre Eindrücke sind philosophischer und gleichzeitig weitaus objektiver als die der anderen Gäste, wenn sie zum Beispiel Johns Parties beschreibt als "cyclic rituals whose purpose was to deny the incorruptible innocence of time" (30) oder sie aphoristisch kommentiert: "The collective effervescence of these gatherings [. . .] is like that of cheap champagne—it goes straight to your head, dissolving moral boundaries and separating self from body neat as an alchemical reaction, then awakens you, bloated and headachy, to an earthbound morning utterly without consolation" (172–73). Der Morgen danach kommt in *JW* mehrfach vor: nach der schrecklichen schlaflosen oder alptraumdurchsetzten Nacht, nach Johns Pioneers Day Party und nach dem großen Brand, in dem Pauline umkommt. Das Auftauchen ins Bewußtsein ist in der Tat ernüchternd für fast alle Stadtbewohner, von Marge fälschlich interpretiert: "The world has changed over the years since then and everything in it, but not John's wife, poor thing" (12). Nichts hat sich geändert, wenig wurde gelernt und die Geschichte kann wieder- und weitererzählt werden.

Der Leser erhält einen Hypertext zwischen Buchdeckeln *und* drei Romane zu einem Preis: einen postmodernen, selbstbezüglichen Text mit Johns Frau sowohl das Objekt der Begierde als auch das leere Zentrum, das sich nicht verändert. Dann als Roman im Roman eine metafiktionale Abhandlung über das Schreiben und Fiktionenerstellen durch Ellsworth und dessen Roman, *The Artist and His Model*. Wie in *OB* durch Justin Millers *West Condon Chronicle* erhält der Leser auch hier vom Herausgeber der lokalen Wochenzeitung *Town Crier* Einblicke in tiefere Zusammenhänge und Hintergründe, denn Ellsworth ist in dieser Funktion auch der Chronist der kommunalen Erinnerungen, Illusionen und Begierden. Er blickt auf seinen Aktenschrank und denkt nach über

his having himself cast as the town historian, he would gather all the stuff of stories but could no longer find any story in the stuff, an apostle of the word fallen from grace, a deserter trapped in the trenches. More than anything it was the mind-numbing volume of mazy detail, the surfeit of story, life's disorderly overabundance not death's neat closure, that defeated him. That filing cabinet had no rear panel: it opened out upon infinity. When he reached into one of its crammed drawers he was reaching toward the abyss, and so toward madness. (70)

Was Ellsworth an den Rand des Wahnsinns treibt ist sein Scheitern sowohl als Redakteur als auch als Romanautor, denn sein Anliegen ist die adäquate Wiedergabe einer sich permanent verändernden Wirklichkeit, erschwert durch die Auflösung als gesichert betrachteter Wahrheiten. Insofern ist Ellsworth die eigentliche Hauptfigur in *JW*: während Johns Frau verschwindet und sich auch in Ellsworths Roman als Protagonistin immer weniger festmachen läßt, schleicht sich in *The Artist and His Model* die ungebetene Figur des Stalkers ein und entführt das Modell aus dem Text. Das Verschwinden des Inbids von Schönheit und Reinheit bedeutet für Ellsworth das Ende seines Versuchs um die Wahrheit der Kunst und er verbrennt sein Manuskript in der Nacht des großen Feuers. Nach der Horrornacht nimmt er seine versäumte Chronistenpflicht wieder auf mit einer

Doppelnummer, in der er über die erschreckenden Vorkommnisse und Todesfälle berichtet. Ellsworth schreibt auch über die Trauerrede von Lennox bei Stus Begräbnis,

adding, in his own words, that death may carry away the person, but the stories, like rocks dropped in a stream, remain. This relative immortality of stories vis-à-vis their actors and tellers had been much on Ellsworth's mind of late as he emerged from what he thought of as his "long dark night of the soul" to engage with the human world once more, this world of rock-hard stories and transient lives to which, as chronicler, he's been so long devoted [. . .]. (402)

Die beiden Zitate über Ellsworth – vom Beginn und vom Ende des Romans – mit dem Schwerpunkt auf "stories," deuten die Kurve seiner Entwicklung als Geschichtenerzähler an, wobei Coover es am Ende offen läßt, ob Ellsworth tatsächlich von seinen künstlerischen Ambitionen geläutert ist oder sein ursprüngliches Thema, "the interplay of art and life," wieder aufnehmen wird.

Zum dritten bekommt der Leser eine ironische Reflexion über das Alltagsleben der 80er Jahre, wiedergegeben auf genau der Sprachebene, die die gesellschaftliche Wirklichkeit dieses Jahrzehnts ausmachte, bestimmt von einem Zeitgeist, der Habsucht positive belegte. Die kluge Kate ist fast die einzige Stadtbewohnerin, die keine Gier verspürt und stattdessen Lebensweisheiten vermittelt, wenn sie zum Beispiel zu ihrer Tochter Columbia sagt: "All life's an artifice [. . .]. We are born into the stories made up by others, we tinker a bit with the details, and then we die" (138). Oder im Gespräch mit ihrem Apothekerehemann über Volkskunst und deren Angst vor dem Neuen, verkörpert von den Naturwissenschaften, über Filme, Grenzen und Selbsttäuschung, über Wahrheit und das wirkliche Leben und sie schließt mit den zwei Begriffen, um die es wirklich geht.

"Art, even bad art like Hollywood movies, puts us in touch with that truth by breaking down the boundaries for a moment, producing monsters we secretly know to be more real than the good citizens who eventually subdue them." "So what's to save us from the abysmal monsters within," Oxford sighed, "if faith's not on and function we must?" She turned toward him with a smile, a smile he could not quite see but knew was there. "Irony," she said, and took his arm to lead him down the dimly lit street. "And love. Which is also ironic." (225)

Coover ist ein höchst moralischer, nie aber moralisierender Schriftsteller. Die strotzende Vitalität und Kraft des Cooverschen Schreibens entstammt sowohl seinem Gespür für Spiel und Spielerisches als auch seiner Entrüstung über eine öffentliche, offizielle Rhetorik, die vermeintlich unsere Wirklichkeit wiedergibt, sie aber ver-, beziehungsweise entstellt. Coover schreibt an gegen Blasiertheit, Dummheit und Selbstgefälligkeit, die apokalyptische Sekten, sterile Einkaufszentren (wo in einer Art Zivilreligion grenzenloser Konsum gefeiert wird), öffentliche Hinrichtungen, grenzenlose Gier oder Machtmißbrauch zuläßt. *John's Wife* handelt von den frustrierten Träumen und Alpträumen, von Sehnsüchten und Begierden, von einer Wirklichkeit, die die Bedürfnisse der Menschen nicht erfüllen kann und ihnen Trugbilder vorsetzt.

Immer schon werden amerikanische Mythen und soziale Rituale von Coover sowohl erbarmungslos als auch mit Humor dargestellt und unterwandert. Witzig und böse nutzt er in *John's Wife* die Mittel des Varietés, der Kolportage, des Klatsches und der Satire um die Funktionsweise der Wirklichkeit und unsere Beziehung zu ihr zu überdenken in einer beißenden Darstellung des Kleinstadtlebens, insbesondere dessen dunkler Seite: Neid, Lust, Ausbeutung. *JW* ist eine gnadenlose fiktive Annäherung an die amerikanische Wirklichkeit in ihren Mythen der 80er Jahre – Freiheit, Heldentum, unbegrenzte Möglichkeiten, American Dream – ist ein Blick hinter die trügerische Kulisse dieser Epoche in der der amerikanische Traum sich als Alptraum erweist. Dieser Roman geht an den Ursprung der Geschichten, die unsere Lebenswelt ausmachen und erzählt gleichzeitig schreckliche

Wahrheiten über das Geschichtenerzählen selbst. Der verheerende Waldbrand bringt zwar Pauline zur Strecke, hat metaphorische und irrsinnige Wirkungen auf Ellsworth und erschreckt die Kleinstädter, nutzt aber letzten Endes nur wieder Johns Interesse für den Bau eines neuen, lukrativen Wohngebietes. Am Ende des Romans ist der Wald niedergebrannt, doch das Modell will es nicht glauben: "she persisted in her search in spite of all that had happened, tracing and retracing her steps, for she was sure of it: there was a forest and she was there and a man was there. Once . . ." Es ist die Aufgabe des Künstlers "to enter, without compass, the blazing forest of life-as-language and make it back out alive, with a dark laugh. If we dare."²⁵⁷

8.2. Pinocchio in Venice

John's Wife beginnt wie ein Märchen, *Pinocchio in Venice* (1991) basiert auf einer klassischen Kindergeschichte und stellt, sowohl was die Spannweite seiner Assoziationen als auch seiner Erzähltechnik betrifft, ein exzellentes Beispiel für Coovers Einfallsreichtum dar. In dieser komischen Fabel demonstriert der Autor seine sprachliche Erfindungskraft, wechselt virtuos die Stilebenen und vermag scheinbar unzusammenhängende Themen gegeneinander auszuspielen und miteinander zu vernetzen. Wichtiger allerdings ist, dass Coover hier in seinem gekonnten Spiel mit mythischen Themen und deren Strukturen viele seiner anderen Werke übertrifft. Als Beispiel dient die Blaue Fee – gleichzeitig Avatar des Todes und jungfräuliche Mutter. Sie zerstört die mühsam erworbene Persona des Helden und Coover wiederholt hierin, wie vor ihm Collodi, das mythische Muster von Tod und Wiedergeburt. In Coovers Version nimmt die symbolische Form der Selbstaufgabe als Preis für eine Rückkehr zur vorgeburtlichen Stufe eher unpsychologische, wenn nicht gar anti-mythische Züge an. In Pinenuts letztem Treffen mit der Blauen Fee zeigt sich, dass er nur durch das Überschreiten der letzten Grenze eine echte Person zu werden vermag. Mit der Hilfe der Blauen Fee kann Pinocchio in seiner endgültigen Metamorphose den Kreis vollenden: Pinenut stirbt, Pinocchio lebt weiter: als Buch. Diese kreative De- und Rekonstruktion der Pinocchio-Geschichte macht die revitalisierende Kraft eines Coover-Textes deutlicher als viele seiner anderen Werke.

Über 100 Jahre alt, in mehr als 100 Sprachen übersetzt, in zahllosen animiertem, illustrierten oder cinematischen Versionen dargestellt, streckt Pinocchio immer noch seine lange Nase in die Welt, genau ein Jahrhundert nach dem Original beispielsweise in Jerome Charyns *Pinocchio's Nose* (1983), wo die Handlung in Mussolinis Italien stattfindet und die Holzpuppe als Metapher steht für die Machtlosigkeit und den Größenwahn eines Schriftstellers. Dieser Pinocchio kompensiert erfolgreich das Fehlen eines wichtigen Körperteils mit der Hilfe einer Prostituierten.²⁵⁸ Im Gegensatz zu dieser schwachen und letztlich langweiligen Adaption steht Giorgio Manganellis interlineare Version, *Pinocchio: un libro parallelo*,²⁵⁹ die neue Blickwinkel und Einsichten auf Collodis Werk eröffnet und dessen Weltsicht, Ironie und seine Kritik an Pädagogik und der Gesellschaft aufzeigt. Der Hermeneutiker Manganelli verweist auf die Lücken des Klassikers, die er mit logischen Verknüpfungen füllt und erfindet gleichzeitig den passgerechten Leser für seine Version, den er einlädt, seiner Fantasie freien Lauf zu lassen. Wie im Untertitel seiner literarischen Parallelaktion angekündigt, bleibt Manganelli in der Tat der Collodi-Geschichte sehr nahe, egal wie groß seine humoristische und häufig

²⁵⁷ Epstein, Thomas. "Coover captures chaos of contemporary life." *Providence Journal* (November 17, 1996): Sect. E, 9.

²⁵⁸ *Pinocchio's Nose*. New York: Arbor House, 1983.

²⁵⁹ *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino: Einaudi, 1977.

ironische Distanz ist. Aber erst mit Robert Coovers Aneignung wird die Geschichte von Pinocchio bis zu ihrem Ende weitergeschrieben.

Das Original von Carlo Lorenzini, der später den Schriftstellernamen Collodi nach dem Geburtsort seiner Mutter annahm, war nicht von Beginn an als Buch konzipiert, sondern erschien zuerst im Juli 1881 in *Giornale dei Bambini* mit zwei Kapiteln der "Storia di un burattino." Wegen des durchschlagenden Erfolgs und weil die jungen Leser mehr über die Abenteuer der hölzernen Puppe wissen wollten, kam nach 15 weiteren Kapiteln 1883 das Buch unter dem Titel *Le avventure di Pinocchio* heraus.²⁶⁰ In einer Mischung aus Burleske, Märchen, Commedia dell'arte, Fabel, Schelmen- und Bildungsroman, versetzt mit realistischen Elementen, erzählt es die Geschichte des Heranwachsens, Lernens und der sozialen Anpassung. Im Gegensatz zu vielen späteren, zum Kinderkitsch, penetranter Sittenlehre und dummer Verwickelung neigenden Fassungen, ist das Original auch eine traurige Geschichte über Verluste: die des Knaben, Tiere zu verstehen und mit ihnen sprechen zu können, das Verschwinden von Wundersamem, Magie und der Fee, die Einbuße an Anarchie, Kreativität, Einzigartigkeit und Anmut. Kein einziger der Erwachsenen bei Collodi repräsentiert eine Welt, in die es sich lohnt hineinzuwachsen und so verwundert es nicht, dass es angeblich nicht Collodi selbst war, der dieser Geschichte das moralisierende Ende verpasst hat, sondern sein Freund Guido Biagi.

Carlo Collodi gründete die politisch-satirische Zeitschrift *Il Lampione*, war ein Freiheitskämpfer und liberaler Journalist. Zwar ist sein Pinocchio eine künstliche Figur, ein Mittler zwischen den Bereichen der Realität und des Märchens, aber er steht auch für Kunst, was offensichtlich wird, wenn Pinocchio andere Künstler trifft, wenn er den Marionetten wie der lange ersehnte Retter erscheint und Arlecchino/Harlekin das Leben rettet, wenn sie ihn hochleben lassen und feiern. Doch dann läßt er das Theater hinter sich und macht die ganze Welt zu seiner Bühne, nur um nach zahlreichen Streichen und Abenteuern am Ende seine Freiheit aufzugeben um ein anständiger, braver Junge zu werden. Collodis Technik, die letzte Stufe in Pinocchios Entwicklung weniger als einen Höhepunkt und vielmehr als schmerzlichen Verlust darzustellen, bricht die Oberflächenstruktur des Erziehungsromans auf und unterminiert sie von Innen. Trotz des Moralisierens, trotz gefühlsduseliger und sogar kitschig-pädagogischer Elemente hat die Aussicht auf Abenteuer und Lausbubenstreiche mehr als hundert Jahre lang Kinder aller Altersstufen angezogen, nicht zuletzt die Regisseure Federico Fellini und Roberto Begnini oder Schriftsteller wie Italo Calvino, Umberto Eco (mit seiner Studentenübung "Povero Pinocchio!") und eben Robert Coover. Letzterer kennt das Original bestens, denn der Ur-Pinocchio war nicht nur liebenswert, opferbereit und großzügig, sondern auch egozentrisch, arrogant, stur, eingebildet und unbesonnen, negative Eigenschaften, die der Leser in Robert Coovers Professor Pinenut reichlich wiederfindet.

Gewidmet ist *PV* "compagna" Pilar Coover und nach ihr in alphabetischer Reihenfolge mit besonderem Dank dem Autor von Pinocchio unter seinem Geburtsnamen, Venedigs berühmten Maskenmacher Giano Lovato, und dann sieben, vorwiegend italienischen Literaturwissenschaftlern. Wie bei den Widmungen für *John's Wife* kann man auch hier absehen, welche Schwerpunkte Coover setzt: zurück zum Originaltext, das Spiel mit Verkleidungen, Verwandlungen, Maskeraden und

²⁶⁰ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*. Firenze: F. Paggi, 1883.

Metamorphosen, und mit Klassikern. Bereits die erste Seite beginnt mit wörtlicher Übernahme der Eingangssequenz aus Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912). Gustav von Aschenbach, der Künstler diese Novelle, dient durchgängig und vielschichtig als Bezugsrahmen für Coovers Hauptperson, angefangen mit dem Schriftstellertum, den Zweifeln und Ehrungen, allen Aussagen über seine Entwicklung als Gelehrter, über identische Titel bis hin zum "dämmergrauen Blick" – "that languid gaze" – oder den "blauleinenen Kleidern" des Jünglings Tadzio, gespiegelt in den blauen Stoffen, die die Fee bei Coover in jeder ihrer Metamorphosen trägt. *PV* ist eine 317-Seiten lange provokative Satire auf all die Themen, mit denen sich Aschenbach auseinandersetzt: Dekadenz, Ästhetizismus und Schönheitsideal, die gesellschaftliche Rolle des Künstlers, Begierde und Ausdauer im Gegenspiel mit Disziplin. Coover hat die Novelle gründlich studiert, denn auf fast jeder der 60 Seiten von *Der Tod in Venedig* lassen sich mehrfach Passagen finden, die verbatim im Pinocchio-Roman auftauchen – wie die erste Beschreibung Arlecchinos oder die Szenen auf dem Wasser – mit oft köstlichen Verknüpfungen, insbesondere wenn es um Aschenbachs oder sogar um Thomas Manns Veröffentlichungen geht. Alleine Coovers persiflierende Nutzung des Mann-Textes verdiente eine gesonderte Arbeit, so umfassend ist sein satirisches Spiel mit und die Inanspruchnahme der Vorlage. Aber auch andere Literaturgrößen wie Thomas Pynchons *Slow Learner* (1984), Nabokovs *Lolita* (1955) werden aufgerufen und Textpassagen von Klassikern werden den Charakteren in den Mund gelegt.²⁶¹ Ebenso verarbeitet Coover kenntnisreich und humorvoll Philosophen (sowohl italienische als auch "the immortal Immaculate Kunt," 91, 176), Geschichte und Geschichtsschreibung, Musiker und Opernhäuser, Architektur (allen voran Andrea Palladio, der erste Berufsarchitekt der Baugeschichte und Wegbereiter des Klassizismus), Kunst, Kunstgeschichte und Literaturkritik oder die exakte Geographie Venedigs. Jede Ortsangabe läßt sich auf einem Stadtplan nachverfolgen und etliche Lokalitäten werden vom Autor auf originelle Weise mit dem Pinocchio-Original in Verbindung gebracht. Es scheint fast müßig, all die berühmten Namen aufzulisten, denn im Roman tauchen alle Berühmtheiten auf, die je in Venedig waren, von Casanova, Goethe, Wagner, Stendhal bis zu J. M. W. Turner. Natürlich spielen Päpste, Dogen und die großen venezianischen Maler und ihre (zum Teil zu Pinenut sprechenden) Bilder eine wichtige Rolle: Carpaccio, Canaletto, das Triumvirat der Spätrenaissance: Tizian, Tintoretto und Paolo Veronese, sowie Giovanni Bellini, Michelangelo und Bordone. Spezielle Seitenhiebe erhält der große Pedant aus England, der Kunstkritiker John Ruskin und seine 3-bändige Studie *The Stones of Venice* (115, 192).

Coovers immenses Wissen über "everything Venice" ist zwar mit der gewaltigen Faktenfülle von *PB* vergleichbar, doch im Pinocchio-Roman zeigt sich 25 Jahren später nicht nur eine Verfeinerung des Cooverschen Spiels mit Spezialwissen und penibler Forschungsarbeit, sondern auch eine neue Leichtigkeit im Umgang mit seinem Material.²⁶² Überdies ist der Roman durch (un)glückliche Umstände zustande gekommen. Von 1986–1987 lebte Coover in Venedig, mit dem Vorhaben, endlich die Fortsetzung zu *OB* fertigzustellen. Doch dann kam alles ganz anders. Sein Arbeitszimmer konnte nicht genutzt werden, an einem schneereichen Wintertag besuchte er eine Ausstellung über Carlo

²⁶¹ Zum Beispiel aus Aristoteles: 231; Lord Byrons *Childe Harold's Pilgrimage* (vorwiegend aus Canto IV und V, 161, 164, 175, 188); Cicero: 190–191; Dante Alighieri: 215; mehrfach aus Henry James Aufsatz "Venice" [*The Century Magazine*, vol. 25, issue 1 (Nov 1882): 3–24] und *Wings of the Dove*; Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*: 36; Marcus Aurelius: 246; Michelangelo: 203; am Häufigsten aus Petrarca: 14, *Secretum/De contemptu mundi*: 193, 227, 230–31, 243, *Epistolae seniles*: 190, 282; Pierre Abélard: 280; Plato: 231–32; Tertullianus: 257; Virgil: 239; William of Occam: 192.

²⁶² Zwar wurde *PB* 1976 veröffentlicht, aber erste Erwägungen zum Thema Rosenberg gab es bereits 1967.

Collodi und als er heraustrat, sah er ein Denkmal des Dramatikers Carlo Goldoni, der das italienische Theater im 18. Jahrhundert grundlegend reformiert hat. Dieses Zusammentreffen von unvorhersehbaren Umständen lieferte Coover die Idee, die Pinocchio-Geschichte mit der volkstümlichen Komödie zu kombinieren. Die zwanzig Kisten mit Brunisten-Material wurden ungeöffnet in die USA zurückgeschickt. Ein Glück für die Leser, die Brunisten mußten noch warten.

Auf den ersten Blick wirkt der Roman nach herkömmlichem Muster strukturiert, unterteilt in fünf Großabschnitte, von denen die beiden ersten in ihren acht Kapiteln je einen Tag umfassen. Der dritte Abschnitt spielt eine Woche vor Faschingsbeginn, hat nur vier Kapitel, von Sonntagmorgen bis Montagnacht. Dann fehlt eine Woche, die Pinenut fiebergebeutel im Bett verbringt und an die er sich kaum erinnern kann. Abschnitt vier, "Carnival," hat wieder acht Kapitel, beginnt am Mittag des Faschingsmontags und endet kurz vor Mitternacht am Faschingsdienstag. Der letzte Großabschnitt "Mamma" hat nur das Kapitel "Exit," das die Nacht vor dem Aschermittwoch fortsetzt. Das einführende Kapitel ist mit "Entrance" überschrieben, was allerdings nicht nur Eingang oder Auftritt, sondern auch "sich in Trance befinden" bedeuten kann. So zitiert Coover Collodis Original, wenn Pinocchios Vater Gepetto anmerkt: "One never knows [. . .] what might happen next in this curious world . . ." (256)²⁶³ Doch bereits am Anfang des Textes weiß auch der beraubte und alleingelassene Pinenut, "There are always endings, but there are not always conclusions" (45). Coover verwendet zu Beginn traditionelle Formen, die er dann unterwandert und von innen aushöhlt und folgerichtig ist die mit "Last Chapter" überschriebene Sektion nicht das letzte Kapitel des Romans, sondern das 23. von 29 Kapitel und bezieht sich auf das abschließende Kapitel von Professor Pinenuts Buch *Mamma*, bezeichnenderweise überschrieben mit "Money Made from Stolen Fruit." Pinenuts Alters- und Lebenswerk wurde ihm von La Volpe und Il Gato gestohlen, das letzte Kapitel von ihnen angefügt und von Aldine Press veröffentlicht. Coover bietet hier eine Doppelironie, denn in der Tat machen Fuchs und Katze Geld mit ihrem Diebstahl, wird doch "ihr" Werk in renommierten Zeitungen wie *La Repubblica* und *Corriere della Sera* besprochen. Andererseits ist der Verlag eine ironische historische Anspielung auf den venezianischen Drucker Aldo Manuzio (Aldus Manutius, 1449–1515), der mit seiner Familie zwischen 1494 und 1597 hochwertige, vor allem kleinformatige Editionen von Klassikern in Venedig und Rom herausbrachte. Das tatsächliche letzte Kapitel von *PV* heißt "Exit" – was wiederum auf Theaterauf- und Abtritte und deren Künstlichkeit und zeitlicher Begrenztheit verweist – und endet mit Pinocchios Wunsch, zu einem Buch zu werden, das Buch, das der Leser in Händen hält. Der Kreis schließt sich.

Mit zunehmendem Alter tritt in Coovers Arbeiten immer mehr sein spielerischer Trieb und oft bissiger Umgang mit Strukturen, Beschränkungen und Grenzen hervor, die er genußvoll und mit rabelaischer Wortgewalt niedermacht. Nicht von Ungefähr wählt er als Schauplatz die Hochburg des europäischen Karnevals (Giacomo Casanova nahm am Karneval teil, Goethe stürzte sich ins Faschingsgetümmel), "the dreary Venetian labyrinth" (250), eine Stadt, deren Grundriß eine labyrinthische Unvorhersehbarkeit aus 118 Inseln, 160 Kanälen, 400 Brücken, rund 3000 Gassen und Wegen darstellt. Schon am Bahnhof Santa Lucia erkennt Professor Pinenut diese Weltmetropole als "self-enclosed Renaissance *Urbs*, as a face might impinge upon a nose, a kind of itchy boundary between everywhere and somewhere, between simultaneity and history, process and stasis, geometry

and optics, extension and unity, velocity and object, between product and art" (20). Venedig dient als literarischer, ästhetischer und künstlerischer Ort und Symbol, während Pinenuts Beruf und Berufung zum Künstler und Schriftstellers, Coover erlauben, den Roman mit unzähligen Literaturverweisen zu spicken, mit Spekulationen über Schreiben, Autobiographie, über die Überschneidungen der beiden und Gelehrtentum und Fiktion – letztlich ist der Roman eine Untersuchung über die Beziehung zwischen Kunst und Leben. Pinenut kommt nach Venedig, um eine Metapher zu finden, die sein Dasein und sein Lebenswerk umfasst. Stattdessen findet er einen wässrigen Irrgarten, unechte Freunde, Irrwege, falsche Fährten. Im zweiten Großabschnitt "A Bitter Day" und dort im Kapitel "The Three Kingdoms" erkennt der alte Professor, dass er sich in der Stadt Dummenfang befindet, genau da, wo er in seiner Jugend auf dem Feld der Wunder seine vier Goldmünzen vergraben hatte, nur um von Fuchs und Katze um sie betrogen zu werden.

He should have guessed. This infamous city of despotism and duplicity, of avarice and subterfuge, this "stinking bordello," this wasps' nest of "insatiable cupidity" and "thirst for domination," as Venice's outraged neighbors once declared, this police state with the air of a robber's den, always out after its "quarter and a half-quarter" and conspiring the ruin of everyone," this fake city built on fake pilings with its fake front and fake trompes l'oeil, this capital of licentiousness and murder and omnivorous greed. (102)

Etwas später definiert er Venedig in einer Mischung aus berühmten Sprüchen, u.a. von Henry James und Thomas Mann, als "this sinking Queen, this treacherous sea Cybele 'as changeable as a nervous woman,' this 'most unreal of cities, half legend, half snare for strangers,' this home of the counterfeit and the fickle heart, this infamous Acchiappacitrulli" (die Stadt Dummenfang, 135).²⁶⁴

Der alte Professor trifft vor dem Höhepunkt des Faschings in der Lagunenstadt ein und die lange venezianische Karnevalstradition liefert sowohl den zeitlichen Rahmen des Romans als auch eine sehr wörtliche Inszenesetzung des lateinischen "carne vale." Dieser mittelalterliche Spruch, "Fleisch lebe wohl" oder "Abschied vom Fleisch," läutete die fleischlose Fastenzeit ein und zuvor mussten alle Fleischbestände verzehrt werden, was häufig bei ausufernden Feiern geschah. Zum venezianischen Carnevale gehört seit der Renaissance unbedingt eine kunstfertige Maske, das sogenannte zweite Gesicht der Venezianer. In Coovers Version von Venedig als Purgatorium nutzt er all diese Bestandteile, wenn Pinenut am Abend des Faschingsdienstags als Eselsfigur in Pizzateig gebacken von der Faschingsmeute schier zu Tode gefressen wird.

Bevor der Höhepunkt, die Schlussszene des Romans, in seiner Mythenrelevanz interpretiert wird, seien vier Beispiele für das auktoriale Vorgehen vorgestellt – Aneignung und Weiterschreiben des Originaltexts, Einbringung venezianischer Kunst, drittens Mythen und Legenden Venedig betreffend und als vierter Punkt Coovers Sprachvermögen – die literarische, künstlerische, historische, soziale und sozialisierende und schließlich sprachliche Ordnungsfiktionen in Coovers erzählerischen Gegendiskurs darstellen. Eines der übergeordneten Romanthemen ist "the human condition," eine Menschwerdung rückwärts, Tod und Auferstehung, aber *PV* ist sowohl eine karnevalistische Rückkehr zur nicht-disneyfizierten Originalgeschichte in Pinocchios Heimatland, als auch ein Eintauchen in den Magischen Realismus, eine zotige Posse im Commedia dell'arte Stil, der in Venedig entstandenen

²⁶³ "Mein Lieber, man weiß nie, was uns auf dieser Welt zustoßen kann."

²⁶⁴ "The place is as changeable as a nervous woman, and you know it only when you know all the aspects of its beauty." James, Henry, Jr. "Venice." *The Century Magazine*, vol. 25, issue 1 (Nov 1882): 7. "Das war Venedig, die schmeichlerische und verdächtige Schöne, – diese Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle." *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt: Fischer TB, 1971 [1954]: 51.

Stegreifkomödie, eine Abhandlung über das Schreiben und das Dilemma des Schriftsteller, gegen den Tod anzuschreiben. "Rewriting stories can teach us about freedom and creativity. But it is not everything. Stories that are already made teach us how to die, and educating us about fate and death is one of the principal functions of fiction" (168).²⁶⁵

Ein Beispiel für Coovers listigen Witz, spitzfindigen Umgang mit dem Urtext und seine ausgeklügelte Verknüpfungstechnik ist das Männchen im Collodi-Original, der Kutscher, der die faulen Jungen mit zwölf Eselsgespanssen ins Schlaraffenland fährt, "mehr breit als hoch, weich und fett wie eine Butterkugel mit einem rosigen Apfelgesichtchen, einem stets lachenden Mündchen und einem sanften und liebkosenden Stimmchen wie das einer Katze" (145).²⁶⁶ Diese Beschreibung wird von Coover wörtlich übernommen als sich Pinenut erinnert an "his old friend and benefactor Walt Disney with his apple cheeks and pussycat voice and sweet soft ways, oily as whipped butter" (179). Aber in dieser Szene, geschwächt auf dem Krankenlager und wie im Original von drei Ärzten umgeben, verwechselt der alte Professor Walt Disney mit Eugenio, "a little fat man, broader than he is tall" (159), der ihn (vermeintlich) aus den Händen von Schurken gerettet hat. Bei Collodi ist Eugenio Pinocchios Schulkamerad, der von dem eigentlich für Pinocchio bestimmten Rechenbuch getroffen wird und ohnmächtig niedersinkt. In Coovers Version verschmelzen auf durchtriebene Weise Eugenio und das Männchen zu einer Figur. Pinenuts alter Freund, der Wachhund Alidoro erklärt ihm, dass nach dem Tod des Männchens seine Söhne eine GmbH gegründet haben, "Omino e figli, S.R.L., as they call themselves, the scheming little bastards" (108). Dann berichtet Alidoro, der jetzt Lido genannt wird, was in der Folge aus ihnen geworden ist: "the Sons of the Little Man, imitating the old doges and their gangs, are mostly international merchant bankers now, their deceptions and rapacities hidden away in corporate computers" (109). Die alte Bulldogge fährt fort mit einer Zusammenfassung ihrer Unternehmungen und der Bemerkung, dass sie jetzt wenig Bedarf an Eseln haben. "Locally, the Sons of L'Omino are into tourist skins now—or Venetian sheepskins, as they are called—along with pederasty, restoration rackets, retirement scams, World Fairs, and the reinvention of Carnival" (109). Schon in *Pinocchios Abenteuer* wird das Männchen als eine recht sonderbare, von allen Buben angehimmelte Person dargestellt, die gleichzeitig die Knaben mit "mein schöner Junge," "mein Schatz" oder "mein Liebling" anspricht, andererseits aber auf dem Kutschersitz vor sich hin trällert: "Alle Buben schlafen nachts nur ich schlafe nie . . ." und einem der Eselchen als Bestrafung für sein kummervolles Weinen beide Ohren halb abbeißt. Nach der Lektüre von *PV* kann man das Männchen nicht anders denn als Kinderschänder und Sodomisten sehen, was im Nachhinein dann auch auf den bekannten Disney-Film von 1940 zutrifft, in dem der Kutscher ein ekelhafter, schleimiger Geselle ist, der faule Kinder aufkauft und sie, nachdem sie zu Eseln geworden sind, zur Arbeit in Salzbergwerken verhökert. Bei Coover werden die geschlechtlichen Präferenzen des Männchens geschildert als homophiler Entjungferer "of the Tyroelan sort" (209), was man wohl umgangssprachlich übertragen kann mit "Auf der Alm, da gibt's koa Sünd."

²⁶⁵ Eco, Umberto. "On the Advantages of Fiction." *PEN America*, no. 10. New York: PEN American Center, 2009. 165–68. In diesem kurzen Aufsatz beantwortet Eco die Frage wie ein Diskurs, der nichts mit der realen Welt zu tun hat, dennoch unsere Vorstellungen und Meinungen über Leben und Tod beeinflussen.

²⁶⁶ Collodi, Carlo [Lorenzini, Carlo]. *Pinocchios Abenteuer*. Die Geschichte einer Holzpuppe. Übersetzt und Nachwort von Hubert Bausch. Stuttgart: Reclam, 1986.

Doch Coovers Persiflage reicht noch weiter, wird fortgesetzt mit Alidoros Aussage: "You remember Eugenio, that ragazzo you laid out with your math book the day they sent me chasing after you—? [. . .] He's running the show now. You should've killed him" (110). Genau dies geschieht im Kapitel "The Fatal Math Book," als Pinenut in höchster Verzweiflung und Wut über seine Situation seinen Computer mit seinem Lebenswerk, "his current work-on-hard-disk" (36), aus dem Fenster wirft, "Free at last!" (299) und, wenn auch unabsichtlich, damit Eugenio trifft und umbringt. Es muss Coover unbändigen Spaß gemacht haben, sowohl im Original als auch in der Disney-Version Vorgaben zu finden, die er dann ausbauen bzw. weiterphantasieren konnte, wie in der Szene auf dem Motorboot mit Eugenio und seinen Marionettenfreunden, als Pinenut die Geschichte seiner Nase und seine Rolle im Film wiedergibt:

"This was on the eve of World War Two, with Gepetto as a kind of Swiss neutral, Stromboli as a bearded Mussolini, Foulfellow [der Fuchs] and Barker the Coachman as fifth columnists, Monstro the Whale as the German U-boat menace, the Miss America-like Blue Fairy representing the wished-for Yankee intervention with their magical know-how, and my mystical nose as mark of the divine, visible proof that we, not they, were the designated good guys." (216–17)

Im Walt Disney-Film wird Collodis Puppenspieler Herr Feuerfresser (Mangiafuoco) umbenannt in Stromboli, bei Coover ist der Direktor des Puppentheaters "the mask-maker Mangiafoco, bastard descendant of the old fire-eating puppet master" (146).

Coovers häufig buchstabengetreue Einführung des Originaltextes läßt sich schwer isolieren von seiner Verquickung mit venezianischer Kunst, Malerei und/oder den lokalen Mythen und Geschichten, doch das folgende Beispiel (lediglich eines von vielen möglichen) demonstriert in der (Be)Nutzung eines Bauwerks sowohl sein architektonisches und kunsthistorisches Wissen als auch seinen blasphemischen Humor, gekoppelt mit philosophischen, ästhetischen oder literarischen Seitenhieben – letztere vorwiegend auf Thomas Mann – sowie der Freude an gnadenloser Albernheit. Die Renaissancekirche San Sebastiano ist Paolo Veroneses Meisterwerk, mit 15 gut erhaltenen Werken von ihm, wo er auch neben dem Hochaltar begraben liegt. Diese Kirche dient im Roman als Schauplatz für zwei Kapitel (11 + 12), in denen neben den Kunstwerken Veroneses auch Paris Bordones "Jonas und der Wal" oder Sansovinos eindrucksvolles Grabdenkmal für den Bischof von Zypern reichlich Material für Klamauk liefern. Der geschwächte Professor Pinenut kriecht auf eine Kirchenbank, um sich auszuruhen, denkt über sein Leben, Schaffen und die Verwendung von Metaphern nach, als ihn "yet another gum-popping American barbarian" bei seinen Träumereien überrascht, eine ehemalige Collegestudentin von ihm. (127)²⁶⁷ Dennoch ist er dankbar, sich unter ihrem Pullover an ihrem üppigen Busen wärmen zu können, wobei seine Nase gewaltig anschwillt. Sobald die Studentin ihn verläßt, geschehen in der Kirche seltsame Dinge: die Jungfrau Maria öffnet ihr Gewand, um ihr Baby zu stillen und gibt danach eine Runde Brustmilch für alle Cherubime und Seraphime aus, der Heilige Sebastian direkt zu ihren Füßen schaut ihr unter den hochgerafften Rock, seine Nase beginnt nach oben zu wachsen und der Pfeil in seiner Leistengegend fängt an, obszön zu vibrieren. Pinenut will fliehen und müht sich mit steifen Knien den Gang entlang zum Ausgang, aber

²⁶⁷ In der Beschreibung dieser jungen Frau versteckt Coover private Verweise: "She puts an arm around him and hugs him to her bosom, which is alive and tremulous and fragrant as a Tuscan summer. Or an Iowa cornfield. Cape Cod in August" (122). Coover stammt aus dem Staat Iowa und das Haus von Freunden auf der Insel Cape Cod im Staat Massachusetts diente ihm als "home during a crucial stage of the writing" von *John's Wife*. In einer anderen Szene erzählt Pinenut seinen Hundefreunden von Hollywood und der Besetzung für die Blaue Fee: "Finally they gave the role to a blonde ingenue who looked like a highschool cheerleader from Iowa" (91).

dann sprechen sämtliche Verstorbenen zu ihm, von Veronese über den zyprianischen Bischof Livio Podocattaro bis zu St. Sebastian, alle wollen ihm einen Rat geben, weitere Stimmen fallen ein und greifen das Thema auf. Als Pinenut sich bemüht, zur Türe zu kriechen, scheint sich erst der Fußboden zu bewegen, dann auch die Kirchenbänke, an denen er sich festzuhalten versucht, und schließlich ist die ganze Kirche erfüllt von ohrenbetäubendem Lärm, Gelächter und schrecklichem Gestank aus den offenen Gräften, aus Veroneses Gemälde "Triumph des Mordechai" fallen vergoldete Pferdeäpfel in Pinenuts Wegs, aus dem Nonnenchor wird er mit Büchern beworfen, Totenschädel klappern unter seine Füßen wie Kegelkugeln, der Stuck bröckelt von den Wänden – San Sebastiano scheint zusammenzustürzen. Fast am Ausgang angelangt, sieht Pinenut, wie der Heiligenschein von Jesus Kopf fällt und den Marmorboden entlang rollt. Da Jesus sprichwörtlich die Arme gebunden sind, bittet er den geschwächten Professor: "I say, pick that up for me, would you, Pinenut old man? That's a good chap!" (129). Als auch noch Jesus Pinenut einen Ratschlag erteilen möchte, schreit er auf, "*Why is everybody always trying to give me advice?!*" And he flings the halo into the suddenly stilled and dusty church: it sails like a Frisbee straight to the front where, in the deep hush, it blasts away a jar of pink and yellow carnations, startling an old bespectacled nun dusting the altar" (129).

Der im Wortsinn wunderbare, wie für Coover geschaffene Stoff enthält die Legenden, Sagen und Mythen um Markus den Evangelisten (den 1. Bischof von Alexandria) und um Markus, den Bischof von Arethusa in Syrien, ein christlicher Märtyrer und Heiliger, der circa 300 Jahre nach dem Evangelisten lebte. Von Interesse für Coover sind der dreiste Diebstahl der Markusreliquie sowie das Martyrium beider Heiliger. Nach volkstümlicher Überlieferung soll der Evangelist seine Finger verstümmelt haben, um den Levitendienst im Tempel zu vermeiden. In Alexandria gründete er eine koptische Kirche, brachte die christenfeindliche Bevölkerung gegen sich auf und wurde (zwischen 63 und 67) vom Altar weg aus der Kirche gezerrt und mit einem Strick um den Hals von einem aufgebrachten Pöbel in den Straßen zu Tode geschleift. Schlimmer noch sind die Legenden um den Märtyrertod des Bischofs von Arethusa, der unter Kaiser Konstantin dem Großem einen heidnischen Tempel zerstörte und ins Exil fliehen mußte. Nach seiner Rückkehr wurde er 362 öffentlich gefoltert, nämlich nackt an einen Schandpfahl gebunden, mit Honig und dann Weinessig bestrichen und den tödlichen Stichen von Wespen und Bienen ausgesetzt. Nach anderen Legenden über seinen Leidensweg soll sein entblößter, gefesselter Körper von Kindern mit Stiletten durchbohrt worden sein. Laut der abenteuerlichen Geschichte über die Reliquie des Evangelisten fanden vermeintlich 828 zwei venezianische Kaufleute seine Gebeine in Alexandria und entführten sie den Mohammedanern, indem sie sie in einem Korb unter Schweinefleisch versteckten.²⁶⁸ All dies fließt in Coovers Pinocchio-Roman ein, vorwiegend vermittelt vom Symboltier des Heiligen und dem Wappentier Venedigs, dem Markuslöwen, den Goethe in seinen "Venezianischen Epigrammen" als "geflügelten Kater" bezeichnet hat. Während der Evangelist meist im Hintergrund auftritt, erhält der grimmige Bronzelöwe zweimal eine *tragende* Rolle als typische Coover-Schöpfung. Überall in Venedig finden sich Abbilder des Flügellöwen, aber die bekanntesten sind auf dem Markusplatz, von denen Coover zwei verwendet: den auf dem mehr als 500 Jahre alten Uhrenturm und den auf der freistehenden Säule. Wie der Heilige hat auch der Löwe seine Geschichte, wenngleich mehr auf Fakten als auf Legenden beruhend. Seit

1171 steht er auf einer Säule nahe dem Dogenpalast und wacht an der östlichen Seite der Piazzetta über Venedig. Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser antiken Bronzeskulptur aus dem 4.–3. Jahrhundert v. Chr. um eine assyrische Chimäre, ein Beutestück der Venezianer, das von Napoleon nach Paris geschafft wurde und 1816 nach Venedig zurückkehrte.

Bereits im vierten Kapitel des Romans, all seiner Habe beraubt, alleine in der kalten Nacht, müde und verirrt in Dunkelheit und Schneetreiben, voller Angst vor Mördern, fühlt sich Pinenut von einer dunklen Gestalt verfolgt, "what looks for all the world like a flying lion is thrashing about in the snowstorm, roaring and batting the snow away from its eyes with its massive paws" (44). Das Untier spricht auch Latein und setzt zu seinem mörderischen Sinkflug auf Pinenut an, der sicher ist, sein Ende sei gekommen. Doch dann geschieht etwas Unerwartetes: der fliegende Löwe ist so betrunken, dass er in einen Glockenturm knallt, woraufhin er beleidigt und unter Stöhnen und Fluchen das Weite sucht. Pinenut ist mit dem Leben davon gekommen und weiß nach dem Auftauchen des geflügelten Löwen plötzlich wieder, wo er ist. Dieser Uhrenturmlöwe mit dem schlimmen Mundgeruch, der zu viel trinkt und oft so angeheitert ist, dass er mit diversen Gebäuden kollidiert, spricht unzüchtig und flucht in venezianischem Dialekt, rettet aber nach dieser ersten Begegnung Pinenut zweimal das Leben und beide Rettungen spielen sich vor dem selben Fenster ab. Beim ersten Mal wird der hilflose, in Decken eingehüllte Pinenut von Eugenio Diener, dem gemeinen, rachedurstigen Enkel der vier Steinmarder im Original, aus dem Fenster hinunter auf dem Markusplatz geworfen, landet jedoch erst auf einem Schwarm von Tauben und dann im Maul des Löwen, der ihn zurückbefördert in seinen Rollstuhl auf dem Balkon. Im Anflug brummelt der Fluglöwe, dass offenbar ein weiterer Bewohner von Eugenio Palast seine Kreditkarte überzogen hat. Später, wieder zurück auf seinem Podest am Glockenturm, erklärt er seine Tat so: "Just protecting the citizens below [. . .] We Venetians welcome strangers with open arms, but not at thirty-two feet per fucking second" (194). Der Löwe weiß auch von Eugenio Unternehmungen und gibt gleichzeitig einen Verweis auf Eugenio Tod: "Don't mind your drowning these wormy old dog-cocks out behind the Arsenale, no one gets hurt that way, but dumping turds in my Piazza is going to get *some fat little sporcaccione stepped* on!" (Schweineigel, 194)

Die zweite Löwenrettung erfolgt nach Pinenuts Computertotschlag Eugenio, als die Polizei den Palast stürmt, um den Professor zu verhaften und die Marionette Brighella ihn aus dem Fenster hinaus auf den Rücken des Löwen wirft, der ihn zum verabredeten Hintereingang des Teatro Malibran fliegt, wo einst Marco Polo gelebt hat. Während der Markuslöwe und Pinenut dort zusammen ordentlich Grappa trinken, erzählt der uralte, vielgereiste Löwe die historisch weitreichende Geschichte seines Lebens.²⁶⁹ Diese Löwenpassagen sind ein weiterer Beleg für Coovers Fähigkeit, Sprachebenen, Geschichte und Geschichten, Mythisches und Reales rhetorisch brillant in einem Charakter zu verschmelzen, der wie eine riesige Comic-Figur durch Venedig fliegt.²⁷⁰

²⁶⁸ Festgehalten wurde dies im berühmten Gemälde Tintoretto's von 1562, "Auffindung der Leiche des Heiligen Markus" (Pinacoteca di Brera, Milano). Auch in Venedigs Gallerie dell'Accademia befindet sich ein Tintoretto zu diesem Thema, die "Bergung des Leichnams des Heiligen Markus," entstanden 1562/66.

²⁶⁹ 291–92, 294–96, 301–02.

²⁷⁰ Selbstredend läßt Coover in seiner Detailkenntnis auch die beiden riesigen bronzenen Mohren, die auf dem Torre dell'orologio auf einer Glocke die Stunden anschlagen, nicht aus, bietet doch ihre recht spärlich Bekleidung Gelegenheit für einen Blick unterhalb der Gürtellinie. In Kapitel 17, "View from the Clocktower," sitzt Pinenut am Sonntagmorgen im Rollstuhl auf dem Balkon des Uhrenturmes, denn er wohnt in Eugenio Palazzo dei Balocchi, dem Palast der Spielzeuge, der in Wirklichkeit die Procuratie Vecchie aus dem 12. Jahrhundert ist. Er blickt nach oben auf "the two huge bronze figures, known popularly as 'Moors' because of their shiny black patina and their legendary genitalia" (177).

Neben den zahllosen Legenden, Sagen oder Mythen um und über die Lagunenstadt dehnt sich Coovers Spiel auch auf reale Person mit venezianischer Vergangenheit aus. Obwohl zum Beispiel auch Ezra Pound in Venedig gestorben (und begraben) ist, liefert Richard Wagners Tod und Leichenzug in Venedig weitaus besseres Material für Coovers parodistische Zwecke und wird von ihm zweifach eingesetzt. Nach der Uraufführung von *Parzifal* reiste die Familie am 28. September 1882 zur Erholung nach Venedig, wo Wagner erkrankte. Am 13. Februar 1883 erlitt er einen Herzschlag in seiner Wohnung im Ca' Vendramin Calergi, einem der schönsten Renaissancepaläste aus dem 16. Jahrhundert am Canale Grande, wo ihn in den letzten Monaten auch Franz Liszt besuchte. Letzterer schrieb das Pianoforte-Solo *La lugubre gondola*, in Erinnerung an die schwarzverhängte Gondel, die Wagners Leichnam den Canale Grande entlang bis zum Bahnhof brachte. Diesen dramatischen Begräbniszug nutzt Coover in der 2-Seiten langen, mit berühmten Namen durchsetzten Szene, in der sich Eugenio die Beerdigung von Pinenut ausmalt und ihm davon vorschwärmt: ein wochenlanges Leichenbegängnis, eindrucksvoller noch als das für die gestohlenen Gebeine des Heiligen Markus im 9. Jahrhundert, wobei Eugenio vorwiegend die direkten und persönlich lukrativen Vermarktungsmöglichkeiten interessieren und ihm eine bemerkenswerte Mischung von Trauergästen vorschwebt:²⁷¹

We'll have screenings and readings, concerts, lotteries, public tributes from your fellow laureates, art exhibits of your portraits from around the world, fund-raising auctions and funny nose competitions, special travel packages for children, cruises for the elderly and the handicapped! Then, on some feast day, such as that of Saint Paul the Simple, or Gabriel the Incarnating Archangel, or even, if the condition of the mortal remains permits such a delay, that of another Saint Mark, he of Arethusa, who was stabbed to death, back in the perilous days before felt tips, by the nasty little penpoints of his mischievous students—! [. . .] On that day, a flotilla of black gondolas, the largest ever assembled in Venice [. . .] will bear your crystal casket up the Grand Canal [. . .] under the Accademia Bridge back there, which will be closed off that day of course, leased to all the world's major television networks, and on to the vaporetto landing at the Ramo del Teatro. There, greeted by the orchestra of the Fenice Opera House playing "Siegfried's Funeral March" from our own dear Riccardino's *Götterdämmerung*, it will disembark the entire cortege, composed of the greatest scholars, artists, politicians, theologians, bankers, carpenters, movie stars, self-made millionaires, and social reformers of the world, which will then make the ceremonious way down the Streets of the Trees and the Lawyers to the Rio Terra degli Assassinati, chased thence up the Fuseri Canal to the Calle Pignoli, the Street of the Pinenuts—henceforth, my friend, in memoriam, *your* street! (165–66)²⁷²

Später im Roman erwägt Professor Pinenut, das Thema Tugend ausführlicher zu bearbeiten, wobei Wagners Tod von Coover indirekt und ironisch eingebracht wird: "This would be his theme, together perhaps with Wagner's dream of 'dying in beauty,' a dream that musical impresario eventually realized upon this very island, though probably, as always, sooner than he'd hoped" (227).

Neben Coover Zeitgenossen Thomas Pynchon und in der nächsten Generation William T. Vollmann (geb. 1959) kann kaum ein anderer amerikanischer Schriftsteller Coover das Wasser reichen, wenn es um Bandbreite an Wissen, das kluge Spiel damit und sophistischen Klamauk geht. Eine ähnliche Rolle wie die zum Romanzeitpunkt längst verstorbene Bibliothekarin Kate in *John's Wife*

²⁷¹ Im Zusammenhang mit Eugenios Großmannssucht ist Coover höchstwahrscheinlich auch der eitle Tommaso Rangone (ca. 1493 – ca. 1577) bekannt, ein berühmter venezianischer Arzt, der einen etwas zweifelhaften Kurs zwischen Wissenschaft und Scharlatanerie steuerte. In seiner Funktion als Guardian Grande der Scuola di San Marco beauftragte er Tintoretto mit drei Gemälden und ließ sich in jedem als *dramatis persona* in Szene setzen. Er legte mit auch großer Sorgfalt den genauen Weg seines Leichenzuges nach San Giuliano hinter dem Marktplatz fest, wo nicht weniger als drei Grabreden zu seinen Ehren gehalten werden sollten und beauftragte im Alter von 60 Jahren den Künstler Jacopo Sansovino mit der Schaffung eines Denkmals für sich selbst, aufgestellt über dem Hauptportal der Kirche San Zulian (venezianisch für Giuliano).

einnimmt – die Person in der Kleinstadt, in der sich Weisheit, Bildung, Lebenserfahrung und Ironie vereinigen – kommt in *PV Melampetta* zu, der alten Hündin und Nachfahrin des Hühnerwachhundes Melampo im Original. Der griechische Melampus war einer der größten Seher, der ein bedeutendes Prophetengeschlecht begründete und vermochte, die Sprache der Vögel und Tiere verstehen, sogar die der Holzwürmer, was ihm das Leben rettete. Doch Coovers multilinguale Melampetta kann viel mehr und ist sich ihrer Rolle klar bewußt: "Not for nothing are we known as man's beast friend, his licking lackey" (69). Obwohl der gesamte Roman vom Spiel mit gelehrten Anspielungen und "name dropping" über Geschichte, Kunst, Philosophie und Literatur durchzogen ist, finden sie sich am Gehäuftesten in Melampettas Dialogen, ein Höhepunkt der Cooverschen Rhetorik. In der Figur der schamlosen und schamlos gebildeten Hündin vereinen sich tiefe Gelehrtheit mit albernster Onomatopoeia und Begriffen, die sich selbst in guten Fremdwörterlexika schwer finden lassen; sie kennt "Die Internationale" und die Kabbalah, weiß um Entropie, kann Kant (91, 176) und aus *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* "zitieren" und spricht in Versen. Durchsetzt sind die Hundepassagen zudem mit vielsprachigen Wortspielen über ihre Namen; für Melampetta: "Mela," "Melampeto" (peto: der Furz), "Melamputtana" (Hure), "Melampieta," "Melata" (honigsüß), "Melampiccante" oder "Melone mia" und für Alidoro: "Alidolce," "Alidildo," "Alido," "Alidote," "Alidrofofo" (idrofofo = wasserscheu; Alidoro ertrinkt, weil er nicht schwimmen kann) und "Alindotto."

Melampetta ist insofern mit Kate vergleichbar, als auch sie die Dinge von einer weitaus abstrakteren Ebene aus betrachtet als die anderen Charaktere. Aber während Kate in all ihren Betrachtungen und Aussagen objektiv bleibt, verkörpert Melampetta die etymologisch korrekte Bedeutung von *kynikós*: nämlich "die Hundigkeit" im Sinne von "Bissigkeit." Ihr bitterböser Hohn wechselt mit sarkastischen Aussagen, die mitunter ebenso spöttisch wie verletzend sind, aber sie ist auch der Ironie fähig in ihren intelligenten Varianten des dunklen Humors. Das entsprechend überschriebene Kapitel "The Philosophical Watchdog" könnte auch heißen "Portrait des Philosophen als alte Hündin" oder "Hunde als philosophische Zyniker." Zwar spricht und philosophiert hauptsächlich Melampetta, zum Beispiel über das Körper-Geist-Problem, doch Alidoro steht ihr nichts nach, wenn er nach Pinenuts Rettung vor der Polizei ihn zu seiner Wachhundfreundin im Bootshafen im Quartiere S. Marta bringt und sie bittet, ihnen Unterschlupf zu gewähren.

"Melamputtana! Open the door, you ungrateful diabolical sesquipedalian windbag, and let me in!"

"Aha! Is that you, Alidilodo, you shameless eudemonist ass-licking retard! [. . .] No, you can sing all you want, squat-for-brains, you're just pounding water in your mortar, as Leucippus of blessed memory once said to William of Ockham over an epagocic pot of aglioli, there's no room at the inn nor in this shithole either, and that's conclusive, absolute, categorical, and a fortiori finito in spades! So go spread your filthy pox among your misses of the opiate, fuckface! Arrivederci! Ciao!" (61)

Doch als Melampetta erkennt, dass auch Pinocchio vor ihrer Türe steht, ändert sie ihre Meinung und heißt beide auf *ihre* Art willkommen:

"Get in here and stop yapping like the damned fool mentioned by Saint Peter in his epistle to the Cartesians, the one who claimed his farts were prayers and so got theophanically dumped on by what in effect he'd prayed for! Pinocchio, esteemed friend and comrade, you are welcome, for as Julianus the Chaldean once wrote in an oracle, Whoso shitteth not on the dead earneth access

²⁷² Der von Eugenio beschriebene Weg stimmt exakt mit der Geographie des Stadtteils San Marco überein, alle genannten Straßen, Kanäle und die Anlegestelle existieren: Straße der Bäume = Calle Albero, Straße der Anwälte = Calle dei Avvocati.

forevermore to the privies of the living, or sterling sentiments to that effect, and if this walking mange-farm had only announced you promptly, you would not have had to suffer such prolonged exposure to the seventy-some provisionally acknowledged elements, as well as all those not known but suspected, such as sewer gas and monads." (62)

Später beschafft Aliodor Feuerholz, um Pinenut warmzuhalten. "Here's a few more arguments for your fire, you old Jesuistical tart," woraufhin Melampetta zurückbellt:

Those aren't arguments, butthead, those are the a priori and assumptive *conditions*—axiomatic, absolute, and apodictical—of the argument, which hasn't even heated up enough yet to make your piss sizzle, so before you open your yap to answer back, just keep in mind I've only started on the As, there's at least twenty-seven or twenty-eight more letters to go, if I remember correctly, and the soup's not on yet." (59–60)

Es ist nicht möglich, Melampetta in knappen Auszügen zu zitieren, denn ihre Sektionen erstrecken sich über mehrere Seiten und sind gespickt mit zahlreichen Querverweisen, Anspielungen, bewußt falsch zugeordneten Zitaten, hochtrabenden Fremdwörtern und sich fortsetzenden Bezugnahmen, wie im folgenden Auszug, der bereits auf Seite 57 beginnt, als Melampetta über die Machthaber der Stadt herzieht und ihnen auf die belegten Brötchen pissen will. Alidoro schlägt im Gegenzug vor, sie statt dessen da zu treffen, wo es sie am Meisten schmerzt und in ihren Wein zu pinkeln, woraufhin Melampetta in Reimen antwortet: "When the masters drink pee and call it claret, the wretched of the earth must grin and bear it; but when the masters drink claret and call it pee, then hang the bastards from the nearest tree!" I think it was either Pliny or the blessed Apuleius who said that, or else it was Saint John of the Apocalypse" (57). Das Thema Körperausscheidungen wird dann zehn Seiten später fortgesetzt und veranschaulicht ihren kennzeichnend zotigen Stil, als sie zum beschämten und übelriechenden Pinenut spricht, der in höchster Not keine Toilette finden konnte: "Don't you know, as demonstrated by our spiritual but restless father Marx in the full blush of his prickly *Grundrisse*, that he who lies down in his own shit wakes up a sight for psoriaisis?" (64), um dann fortzufahren mit:

"Come now, [. . .] there's no shyness in shit, as the saying goes, a saying straight from the *Textus Receptus*, otherwise know as the *Beshitta*, it speaks volumes where farts do but slyly pretend, and now we must answer frankly with tongues of our own, keeping in mind that God so loved a clean behind that, having given his only begotten faeces, as they say in French, he invented the downy angels for bumfodder as humble examples for us all. So come along now, dear friend, you'll soon feel like a newborn babe. Off with those old rags, it's time for the divine services, for complines and eucharists, for libations, oblations, and ablutions, oralsons and lickanies, for leccaturas from the book of life—" (67–68)²⁷³

Neben den Passagen mit Melampetta ist Kapitel 8, "The Movie of His Life," ein besonderer Genuß an irrwitzigen Verbindungen von Evangelien, Hollywood, Öffentlichkeitsarbeit, des Motivs des Esels in der Kunst, Opera Buffa, Collodis Originaltext, italienischer Malerei und Western Filme, beginnend mit dem Stall in Bethlehem bis zur Kreuzigungsszene, "The Passion of Pinocchio," in der Pinenut in der Mitte und rechts und links von ihm Fuchs und Katze angenagelt sind. Das Matthäus Evangelium wird aufgerufen als Pinenut den versammelten Menschenmassen zuruft: "Blessed are those who turn the other omelette!" (82).²⁷⁴ Indirekter und visueller wird das Johannes Evangelium parodistisch zitiert, als Pinenut am Kreuz beschrieben wird: "The old boy seems to be hanging lower, his head drooping as if smelling his armpits" (86).²⁷⁵ Kurz bevor Pinenut aus diesem Alptraum aufwacht, in dem er seinen Freund Docht nicht retten kann, ruft er: "'Lampwick—?' And then the sky seems to tear like a curtain, there is a great roar" (86) – in allen Evangelien (außer Johannes) wird beim Tod Jesus der zerrissene

²⁷³ Juden nennen das Buch Genesis im Alten Testament nach dem Anfangswort "Bereschit."

²⁷⁴ Matthäus Evangelium, Bergpredigt, 5:39. "Ich aber sage euch: Leistet dem, der euch etwas Böses antut, keinen Widerstand, sondern wenn dich einer auf die rechte Wange schlägt, dann halte ihm auch die andere hin."

Vorhang im Tempel und bei Matthäus die bebende Erde erwähnt. Nach dem Aufrichten des Kreuzes wird Pinenut in einer gelungenen Kombination von biblischer Vorlage und dem Originaltext dem Publikum vorgestellt als "the world's most notorious bad boy, this improbable son of an impotent carpenter and a virgin fairy, baptized by a chamber pot and circumcised by woodpeckers, part flesh, part spirit, and a legend in his own lifetime!" (83). Den rhetorischen Höhepunkt dieser Passage jedoch bildet eine Stimme hinter ihm, das sprechende Kreuz, "a support who never lets you down" (85), eine offensichtliche Parodie des angelsächsischen Gedichts "Dream of the Rood" im Vercelli-Book aus dem 10. Jahrhundert, das als Manuskript in der Bibliothek im norditalienischen Vercelli erhalten ist, wo es 1822 entdeckt wurde. Dabei handelt es sich um eine Traumvision des Erzählers, in der das personifizierte Kreuz spricht. Pinenuts Traum hingegen ist keineswegs eine Offenbarung, sondern ein Abriß der schrecklichsten Szenen seines Lebens, mit einem frech dahersprechenden Holzstück in seinem Rücken. Es folgen zwei dichte Seiten an "cross words" ("cross-talking," "to cross over," "I'm cross as two sticks"), gespickt mit Redewendungen, Metaphern und Similes, die alle im engeren und weiteren Sinn mit Kreuz und/oder Holz zu tun haben und wiederum Coovers sprachliche Virtuosität, Intertextualität und Intermedialität belegen, wenn er literarische und cinematische Vorlagen in dieser Szene kombiniert.

Im letzten Romankapitel "Mamma," dem buchstäblich monströsen Finale, übertrifft der Autor das zuvor Gebotene mit einem abschließenden *colpo di scena*, in dem er Elemente zusammenführt, die sich drastisch von einander unterscheiden: unterbewußte Primärbedürfnisse, blasphemischer Slapstick, archaische Mythen, absoluter Verbalunsinn, Folklore, Comicbook-Episoden, Todeskampf und wilder, roher Humor – alles kombiniert in einer 13-Seiten langen Szene von bester Coover-Machart. Auch hier wird wieder aus Thomas Manns *Der Tod in Venedig* zitiert, als Pinenut sich der Brust der Madonna nahe wünscht, "simply to rest his dying head there, to hide himself, as someone has said, on the breast of the simple, the vast, the ineffable . . ." (322)²⁷⁶ und neun Mal werden Passagen aus Collodis Original verbatim aufgerufen, so dass Pinenut metatextisch ausrufen muss: "Oh, yes, yes. I've heard all that before!" (320). Durchgängig macht sich Coover die Namen venezianischer Lokalitäten zunutze, doch im letzten Kapitel steigert er dieses Spiel auf eine überraschend verdichtete Ebene, deren kunsthistorische Finessen allerdings den meisten Lesern verborgen bleiben (müssen). Wie in allen vorherigen Fällen, ist auch hier der Schauplatz leicht in Venedig zu verorten. Es gibt dort in der Tat die von Pietro Lombardo erbaute Kirche der Wunder, Santuario di Santa Maria dei Miracoli – die Ezra Pound dreimal in seinen Pisaner Cantos erwähnt – und mit ihr erlaubt sich Coover einen Insiderscherz, als nämlich Pinenut und seine Freunde die Kirche betreten. "The sheer marble walls, pale as old bone and glistening dewily, seem to be pulsating with the strange pumping music, as do the softly clashing gold-framed Pennacchis, arched above them like the plated back of a prehistoric beast" (317). Die 50 gemalten Prophetenbüsten in den Kassetten, ursprünglich 1528 von Pier Maria Pennacchi ausgeführt, sind alle vollkommen übermalt! Die Kirche enthält ein einziges Gemälde von Niccolò di Pietro. Als hätte der Künstler es speziell für Coover gemalt, zeigt es eine Madonna von 1409, deren Jesuskind auf ihrem linken Arm tatsächlich aussieht wie ein Cartooncharakter und so gibt es für Coover kein Zurückhalten seines listigen und

²⁷⁵ "Und er neigte das Haupt und gab seinen Geist auf." 19:30.

unerschöpflichen Spieltriebs.²⁷⁷ Dieser letzte Akt des Romans wird geradlinig erzählt, ohne Rückblicke, worin er sich von allen vorangegangenen Kapiteln unterscheidet.

In seiner umstürzlerischen sowie erweiternden Version eines kanonischen Urtextes werden zahlreiche Mythen und mythologische Themen aufgerufen, doch die Figur der Blue Fairy repräsentiert eine erz-Cooversche Verschmelzung von Hohem und Niedrigstem, von Heiligem und Profanem, sowohl auf der Sprachebene als auch in den zitierten Mythen. Coovers Ziel ist es, drastische Körperlichkeit hochleben zu lassen, sowie Erhabenheit, Transzendenz und akademischen Dünkel lächerlich zu machen. Die geheimnisvolle Blau Fee bietet Coover Gelegenheiten, den metaphorischen Reichtum ihrer Rolle im Roman zu entfalten. In der nicht-bereinigten, vor-Grimmschen Märchentradition ist üblicherweise die Mutter oder Stiefmutter der grausamere Elternteil, während die Patin oder die Fee gütig ist, aber die Blaue Fee, das verinnerlichte Mutterbild, ist gleichermaßen wohlütig und hartherzig und in ihr überblenden sich die beiden Konzepte. In diesem Sinne ist Coovers Blue Fairy "the female grotesque": gleichzeitig verführerisch und abstoßend. Pinenut betrachtet sie und "what he sees up there is [. . .] a monstrous being, [. . .] glimpses of tusk and claw and fiery eye. She is grotesque. Hideous. Beautiful" (329).

Hier gelingt es Coover, seine komplexe Detailkenntnis von Venedig zu verschmelzen mit einer Figur aus sumerisch-babylonischen Zeiten, wenn nämlich die Fee ihr wahres Wesen zeigt, nachdem sie zuvor in Pinocchios Leben zahlreiche, verstörende Verkörperungen angenommen hat. Jetzt erscheint sie in all ihren Rollen, von vorgeschichtlichen bis zu zeitgenössischen, wobei eine nahtlos in die andere übergeht, wie die Schichten einer Montage. In mehr als einem Dutzend Metamorphosen sie sich Prof. Pinenut und seinen Marionettenfreuden als Bella Bambina, seine Mamma, Ziege mit blauem Fell, Hollywood Starlet, Universitätskollegin, mehrere ehemalige Studentinnen, Interviewerin, Ärztin, Museumskuratorin, Reisbegleiterin zum Nobelpreis nach Stockholm und als Bluebell. Aber es ist die Blaue Fee, um die es Pinenut sein Leben lang ging und mit ihr reicht Coover zurück bis zum Beginn des Menschen als *animal symbolicum* und zur schrecklichen Mutter, verkörpert im Uroboros, dem Symbol für Ewigkeit in der sich in den Schwanz beißenden und sich selbst zeugenden Schlange.

Jenem Symbol widmete Psychologe und Philosoph Erich Neumann intensive Forschungen; er interessierte sich von Anfang seiner Studien an für das Schöpferische im Menschen und für die Wirklichkeit des Numinosen, wobei es sein besonderes Anliegen war, die Kreativität des Unbewußten hervorzuheben. Neben seiner *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins* (1949) zählt *Die große Mutter: Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltung des Unbewußten* (1956) zu seinen Hauptwerken. Dieses Grundlagenwerk der Mythenforschung über die Ursymbolik des Weiblichen ist eine Weiterführung von C. G. Jungs Archetyp und behandelt die Erscheinungsformen des Weiblichen in ihrem Elementar- und Wandlungscharakter, manifestiert in Märchen, Mythen, Sagen, Legenden und religiösen Traditionen. Gemäß Neumann ist der Uroboros das Symbol der Ursituation, in der Bewußtsein und Ich des Menschen sich noch entwickeln müssen. Gleichzeitig enthält dieses Sinnbild widersprüchliche, unvereinbare Prinzipien, was die antike Große Mutter zu einer bedrohlichen Doppelfigur macht, gleichermaßen wohlütig und furchterregend.

²⁷⁶ "Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheuren sich zu bergen begehrt" (30).

²⁷⁷ Zum Jesuskind als Bauchrednerpuppe und der kaugummikauenden Maria siehe Punkt 4.6.3.

The figure of this First Mother symbolizes the full cycle of human existence: she is womb and grave at the same time. She personifies the uroboros stage, man's initial stage of awareness of the *Ur*-parent as incorporating both male and female, initial chaos and totality. With and around her the ego's fight with the dragon takes place, its struggle with paradoxes, opposites and contradicting principles in the process of individual differentiation: a topos in all mythologies.²⁷⁸

Da es sich hier um einen Coover-Roman handelt, werden solche mythologischen und psychologischen Imperative notwendigerweise lächerlich gemacht, denn Coover befindet sich auf ihm nur zu bekanntem Terrain, wenn er als Mythenentlarver ein Gesicht nach dem anderen abschält, von der jungfräulichen Mutter zur Zauberin, Hexe, Prophetin, Menschenfresserin, Liebhaberin und leiblichen Mutter. Coovers Blaue Fee ist die Kreisschlange und auch die Große Mutter, die Pinocchio das Leben gibt und ihm wieder nimmt, eine Gottheit mit verstörenden archaischen und barbarischen Restbeständen. Avatar des Todes und doch gleichzeitig jungfräuliche Mutter zerstört sie des Helden "carefully cultivated persona, and Coover repeats, as did Collodi, the mythic pattern of descent and rebirth that is probably older than any of the world's literatures."²⁷⁹

The Blue-Haired Fairy displays traits of Astarte, the Semitic female god-figure, the Canaanitic spouse of Baal: Anat, the Phrygian Cybele, the Egyptian goddesses Nut and her descendant Isis, the Greek monster Gorgo, the arch-sorceress Hekate, whose powers reach their culmination around midnight, Helios' daughter Circe, who entices with music and song, and his granddaughter Medea with her magic powers, Jocasta, who married her own son, Medusa with snake hair, but most of all the Sumerian-Babylonian female demon Lilith/Lilitu, who seduces and kills unsuspecting men and boys, the child slayer who murders her own children, who only becomes active at night when she forces men to copulate with her, who was (in Hebrew myth) the first woman next to Adam, whom she fled when he refused to accept her as his (sexual) equal.²⁸⁰

Doch Lilith/Lilitu hat auch positive Wesenszüge und es ist gerade die Kombination dieser mit ihren negativen Eigenschaften, die sie zu einem paradoxen doch archetypischen Bild in der menschlichen Psyche gemacht hat: die Frau als Mutter und als Zerstörende. Kurz vor seinem Tod versteht Pinocchio endlich was ihn schon immer mit der Blauen Fee verbindet: sie sind beide unmenschliche Ungeheuer, denen die echte Menschwerdung verwehrt ist, er Nichts als ein Holzstück, sie die Repräsentantin des Mangelhaften im Weiblichen und so stellt er fest:

"We were both monster, you mean." She smiles, or seems to, her mouth spreading to her ears, dispersing her teeth like fence stakes, her eyes at the same time receding deep beneath her brows and flaring up as her head flattens to her shoulders, the rest of her turning shaggy and ballooning out in all directions, but only for a moment, just long enough to give him a glimpse of something beyond mere rhetorical flourish and make him catch his breath. (325)

Mit "jenseits bloßen rhetorischen Schnickschnacks" in Pinenuts endgültiger Metamorphose verweist Coover darauf, dass *PV* auch eine Meditation über Sprache, Schreiben und das Erstellen von Fiktionen ist. Der Prozeß des Repräsentieren, der im Laufe der Romanhandlung permanent in Frage gestellt wird, wird versinnbildlicht in Pinenuts vielen Versuchen, sich selbst adäquat darzustellen, die sich dann aber sämtlich als Mißgeschicke erweisen. In seiner "Holzwerdung des Fleisches" spielt Coover mit Raffinesse mehrfach verschränkte Handlungsparallelen gegeneinander aus, wenn beispielsweise Pinenut seinem Hundefreund erklärt: "I am a household word. I am the ornament of metaphors, the pith of aphorisms, what's liked in similies—in some languages, Alidoro, a very verb!" (68). Später sagt der Professor zu ihm, "There are approximations, metaphors, allusions—but nothing close to the real thing" (91).

²⁷⁸ Bell, Elisabeth. Unveröffentlichtes Manuskript.

²⁷⁹ Wunderlich, Richard, Thomas J. Morrissey. "*Pinocchio in Venice*: the 'I-ness' Phallusy or the Daze of our Lives." *Pinocchio Goes Postmodern*: Perils of a Puppet in the United States. New York: Routledge, 2002. 181.

²⁸⁰ Bell, Elisabeth. Unveröffentlichtes Manuskript.

"A real thing" ist auch Venedig, wo der selbsterklärte furiose Realist Coover diese letzte Szene in einer literarisch und kunstgeschichtlich vorgegebenen Lokalität arrangiert, ein Ort der kunstreich gestalteten Illusionen, Legenden und Geschichten, ein Raum, den er neben seinem mehr als profundem Wissen zudem füllt mit Referenzen an Carlo Collodi und Thomas Mann, Tod und Auferstehung, einer Menschwerdung rückwärts und schließlich alles auf den Punkt bringt in *einer* mythischen Figur.

"A real thing" ist ebenso die Tradition der Märchen, mit der sich Coover seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit auseinandergesetzt hat und diese, wie auch alle anderen tradierten Ordnungsfiktionen, ironisch-parodistisch unterminiert. Von den experimentellen Anfängen mit Einzelmärchen bis zur Großform mit *Pinocchio in Venice* versteht er Märchen als ideologisch kodierte Erzählformen und legt mit seinen Manipulationen den repressiven Gehalt dieser Geschichten, aber auch gleichermaßen seine transformative Ästhetik offen. Märchenbearbeitungen durchziehen das Cooversche Werk wie ein roter Faden: seine Rotkäppchen und Hänsel und Gretel-Versionen in *P&D* wurden vor seinem ersten Roman *OB* geschrieben, darauf folgten einzelne Coover-Märchen in literarischen Journalen, bis dann mit *Briar Rose* (1996), *Stepmother* (2004) und *A Child Again* (2005, mit einer Neubearbeitung von Blaubart in "The Last One") Coovers Adaptionen wieder in Buchform veröffentlicht wurden. An dieser Märchenserie ist eine Entwicklung abzulesen, denn vor *PV* bilden Coovers Märchenumarbeitungen eine Serie eher formaler, experimenteller Untersuchungen des vorgegebenen Materials, wenn in seinen Kurzgeschichten und Novellen die klassischen Texte vorwiegend als Rahmen oder für neue Blickwinkel genutzt werden. Aber *PV* ist die erste ausführliche, "full-length" Studie, in der Coover gegebenes Material direkt verarbeitet. Bereits in Collodis *Pinocchio* sind Strukturen von Vortexten, bzw. Märchen aufgenommen; sein Roman ist ein Destillat des Märchengenres und er manipuliert diese Elemente mit einem gleichzeitigen Aufrufen der Märchentradition und deren Ablehnung in seinen Eingangssätzen: "Es war einmal . . . 'Ein König!' werden gleich meine kleinen Leser sagen. Nein, ihr Kinder, diesmal habt ihr nicht recht. Es war einmal ein Stück Holz."

Coovers umfassende Vertrautheit mit dem Original-Pinocchio – eine Geschichte und Figur, die seit 1881 tief in der Kultur verankert und Bestandteil der globalen Populärkultur geworden sind – ermöglicht ihm, den Originaltext mit infernalischer Komik und doch fast wörtlich seinem Text einzuverleiben, eben weil die Pinocchio-Figur verschiedene Historien, mehrere Schichten von Geschichte und Geschichten in sich vereint und ein zeitgenössischer Archetypus geworden ist. So werden die berühmtesten Vorläufer Collodi und Disney in höchstem Maße amüsant intertextuell ver-/eingearbeitet und gleichzeitig nutzt Coover die tradierte Erzählform als integralen thematischen Bestandteil. Wie immer untergräbt Coover auch hier Lese(r)erwartungen auf vielfältige Weise, wenn er in manieristischer Machart die eingeführte Stilebene anfänglich im herkömmlichen Diskurs ansiedelt, dann aber die Ebene wechselt, literarische Konventionen manipuliert und die Erzählform zu einer Parodie ihrer selbst ausufern lässt. Coover ist in Hochform, wenn er als meisterhafter Puppenspieler überschwenglich und erschöpfend die Komplexitäten des Urtextes phantastisch erweitert, sozusagen das Original "repräsentiert," und seiner Ästhetik der mehrfachen Zerrüttung tradierter Erzählweisen überschwenglich Ausdruck verleiht in seinem anarchistisch-parodisierenden Gegendiskurs.

Während es in *John's Wife* um ur-amerikanische Mythen geht, ist der Rahmen im Pinocchio-Roman viel weiter gesteckt, denn hier entstammen die aufgerufenen Mythen der Alten Welt, bis hin zu den Ursprüngen der westlichen Kultur in Sumer. Und obwohl in allen Coover-Werken "the human condition" direkt oder weitaus häufiger zwischen den Zeilen thematisiert wird und allen Texten das Anliegen des menschlichen Hangs unterliegt, (erzählte) Geschichten als Ordnungsmuster und Ordnungssystem zu nutzen, als ein Mittel, die Realität zu lesen, zu interpretieren und sich mit ihr zu arrangieren oder sie vergessen zu machen, kann das Sprachfeuerwerk *PV* als Höhepunkt von Coovers Auseinandersetzung mit dem Märchengenre betrachtet werden. Andererseits ist *PV* auch Coovers amüsantester und dichtester Roman was das "fiction making" angeht, oder, wie er selbst sagt: "storytelling, sometimes held that to be that which, after language itself, most centrally defines humanity."²⁸¹ Es scheint, dass die verbale Findigkeit des fröhlichen Zynikers Robert Coover grenzenlos ist, wenn es um kompositorische Methoden im Einbringen mythischer Strukturen geht.

9 Ausblick

Die lange noch nicht endende oder beendete Geschichte des Erzählens von Robert Coover, der im Alter von 77 Jahren sagt, er habe Material für die nächsten 40–50 Jahre,²⁸² kann nicht leicht in ein Schema gepreßt werden oder unter nur einen Überbegriff gestellt werden, doch beim Betrachten seines Werkes zeigt sich ein fortgesetztes Gespräch zwischen Autor und Leser, Autor und Geschichtenerzählen, Text und Welt und über den zentralen kreativen Impuls. Coovers Schreiben ähnelt einer immer komplizierter und komplexer werdenden Spirale: die selben Themen kehren wieder, jeweils in neuer Form, denn im Wieder- und Weitererzählen einer Geschichte ändert er gleichzeitig die Struktur der Geschichte und die Geschichte selbst. Coover lädt den Leser immer wieder und immer wieder neu und anders ein, vorgefaßte Meinungen über Fiktion aufzugeben und sich statt dessen auf sein Experimentierspiel einzulassen. Verdeutlicht werden kann dies zum Beispiel am amerikanischen Mythos des Cowboys, bzw. des Western-Genres (dem er über den Zeitraum von 31 Jahren eine Short Story, ein Theaterstück und eine Novelle gewidmet hat), denn die Definition, die Auffassung von Heldentum ändert sich und demzufolge muss der Western neu erzählt werden, muss sich die Erzählform ändern.

Obwohl er bereits zu Lebzeiten ein Klassiker ist mit acht Romanen, dreizehn Novellen, vier Theaterstücken, fünf Kurzgeschichtensammlungen und zahlreichen Kurzgeschichten und Essays – zwei seiner frühen Werke, *P&D* und *UBA* waren permanent so gefragt, dass sie nie vergriffen waren – unterrichtet Lehrer Coover auch weiterhin an der Brown University, wo er einen weiten Rahmen abdeckt, von "Exemplary Ancient Fictions" bis zu einem "Hypertext-Fiction Workshop." Zu Letzterem bemerkt er, dass es solche Workshops und kreative Schriftsteller wie Sand am Meer gibt, woran es aber mangelt, sind gute Leser. "[Maybe I should] stop teaching writing workshops and just teach reading workshops,"²⁸³ denn sein Ziel ist es, die traditionelle Leseerfahrung in dieser Welt, deren grundlegende Abläufe immer mehr von einer neuen Technologie bestimmt werden, so weit wie

²⁸¹ "Fiction's Future." *American Book Review*, vol. 30, no. 5 (July/August 2009): 4.

²⁸² "Robert Coover with Michael Silverblatt." Bookworm Talk with Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006).

²⁸³ "Robert Coover with Michael Silverblatt." Bookworm Gespräch mit Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006).

möglich zu erhalten. Das Spätwerk Coovers bedarf offensichtlich noch der entsprechenden Würdigung, denn in ihm werden Coovers Themen und Anliegen verschlüsselter, auf höherer ästhetischer und zugleich spielerischerer Ebene dargeboten. Alleine die letzten Sätze seiner Romane und Novellen seit den späten 80ern müssen in einer Zusammenschau interpretiert werden, nicht nur im Hinblick auf den Verweis auf oder als eine Widmung an Samuel Beckett, sondern vielmehr als Beleg dafür, dass der schöpferische Prozeß nicht abgeschlossen sein kann und das Erschaffen fiktionaler Welten als Gegeninszenierung zur Wirklichkeit fortbesteht. Zwei Romane und eine Novelle aus den 1990ern enden mit Ellipsen in der Form von ". . ." – *Pinocchio in Venice*, *John's Wife* und *Briar Rose*. Ebenso beachtenswert sind die Schlußsätze von *A Night at the Movies*: "And then . . . ? Ilsa . . . ? And then . . .?", *Gerald's Party*: "No! Now—!" und von *Lucky Pierre*, ein Roman der ebenfalls ohne Schlußpunkt endet mit "and Now! she cries and suddenly."

Im Laufe seiner Schriftstellerkarriere hat der "Terrorist der Literatur"²⁸⁴ und literarische Ketzer Coover sowohl jede Menge negative als auch positive Kategorisierungen erhalten, zum Beispiel als "der Verhöhnner unter den Eklektizisten der literarischen Postmoderne Amerikas, ein Schnitt- und Montagemeister seines Genres" oder als "this country's emperor of literary excess, our word-crazed scatologist at large."²⁸⁵ "Seine bilderberstenden, höchst surrealen Textgebilde unterwandern die Wirklichkeit, schleichen sich ins Bewußtsein ein, um schließlich in der Tiefe gradenlos ihre Metastasen der Subversion zu entfalten. Was in der Regel als literarisches und höchst amüsantes Spiel um Mythen und Formen beginnt, eskaliert regelmäßig in offener Anarchie zum hybriden Amoklauf der Bilder."²⁸⁶ Robert Coovers Neigung, forsch die Tonlage zu wechseln und Unerwartetes in einer ungestümen Stilkarambolage zusammenprallen zu lassen, die selbstbezügliche Art und Weise der Cooverschen Fiktionen lassen eine Spannung entstehen zwischen Coovers formalistischen Spielereien und seinen Themen. Coovers Schreibstil kann nicht besser beschrieben werden als von William H. Gass, dem Freund und Kollegen: "Coover's prose is occasionally leisurely like a sailing ship, bobbing along on the waters of history, but then it will shift suddenly into high gear, zip away, and rocket off. Diction rises and falls like an elevator. There are floors for High Art, Religiosity, Bamboozle, and Scatology, as well as Porn."²⁸⁷

Coovers Werk, wie alle maßgebliche Kunst, erzählt eine Geschichte über die Welt, und zwar nicht nur über die Welt, in der wir leben oder über die, vor der wir uns fürchten würden, sondern auch über die Welt, in der wir zu leben wünschen. Künstler füllen den Zwischenraum von Wunsch und Wirklichkeit, von Hoffnung und Aktualität, mittels Ironie als Form des Protests gegen diese Kluft und dann ist Ironie ein Stilmittel des Kummers und des Verlangens. Wenn die Zeiten immer fantasiefeindlicher werden, ist es um so notwendiger, dass Künstler den Rezipienten wachrütteln und aufzeigen, dass es sehr wohl andere Welten und Sichtweisen geben kann. Wenn sie zur Schocktherapie greifen, zeigt dies nur umso mehr, wie notwendig künstlerische Visionen sind, die den Hoffnungen und Ängsten eine Form geben. Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von *A Child*

²⁸⁴ Peter Henning, "Langnase in der Lagunenstadt." *Szene* (Hamburg), Nr. 6 (Juni 1994).

²⁸⁵ Michael Upchurch, "A Puppet Returns to His Roots." *San Francisco Chronicle* (January 6, 1991): 3.

²⁸⁶ Peter Henning, "Langnase in der Lagunenstadt." *Szene* (Hamburg), Nr. 6 (Juni 1994).

²⁸⁷ William H. Gass, "Introduction." *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1998, xiv.

Again antwortet Coover auf die Frage, ob er in seinem Schreiben versuche, Kindheitserfahrungen wiederzugeben: "It can be. Not my use of it. Irony is more my line. Nostalgia's not."²⁸⁸

So kann die Frage nach der Bedeutung des Mythos für und im Werk Robert Coovers klar beantwortet werden mit: der Mythos spielt die zentrale Rolle für seine Themenwahl, seine Erzählform, sein Schaffen. Jedes mythologische Konstrukt, das eine Gemeinschaft zusammenbindet, enthält irrationale Elemente. Aber wenn Menschen diese Komponente außer Acht lassen und sich der Irrationalität hingeben, wird es bedrohlich. Deshalb ist es wichtig, neben dem Inhalt auch die darunterliegende innere Struktur einer Geschichte zu beleuchten: "the kernel of a story needs to be investigated [. . .] so the stories are no longer used against us."²⁸⁹ In fast allen Gesprächen betont er: "my form is growing out of the mythos"²⁹⁰ oder umfassender mit: "The act of debunking, demythologizing, struggling against a kind of mythological determinism out in the world—that's part of my writing, my teaching, my life."²⁹¹

Ausgehend vom Mythos als Prototyp von Totalfiktion, der Form- und Bedeutungssysteme beinhaltet, und von der Auffassung, dass die mächtigsten Mythen diejenigen sind "that feel like reality," schreibt Coover an gegen die Macht des Mythos.

In his fictions, long and short, Coover has always been primarily concerned with the power of the imagination and its inextricable involvement with religious and sexual urgings, [. . .] with an understanding of how they are all one, all manifestations of the principle of growth at the center of all being, the continual motion flowing from the universal's love of the particular. And he is as aware of the danger inherent in that power as of its creative and moral potential.²⁹²

Von den ursprünglichen Schöpfungsmythen der westlichen Zivilisation bis zu den Mythen der Vereinigten Staaten zu Beginn des 21. Jahrhunderts nutzt Coover in seinem Erzählen alle ihm dienlichen Varianten des menschlichen Mythenmachens, denn für ihn ist klar: Mythen bestimmen die Menschheit, Mythen müssen hinterfragt, konfrontiert und, falls sie noch taugen, der Gegenwart angepaßt werden. Es ist die kontrollierende Funktion der institutionalisierten Fiktionen über das Überschreiten der (Lebens)Grenzen auf die wir uns verlassen, um vom Sterben und dem Tod abzulenken, gegen die Coover ankämpft: "A writer's job is to inoculate the reader against the power of stories."²⁹³ Der analytische Psychologe Erich Neumann spricht von "Welt- und Urangst," von der "Unbestimmbarkeit der Welt" seit Beginn des menschlichen Denkens und fährt fort mit: "Wesentliche Teile der Ich-Bildung und der Bewußtseinsentwicklung, der Kultur, Religion, Kunst und Wissenschaft entstammen der Tendenz, diese Angst darzustellen und zu überwinden."²⁹⁴ Diese Urangst vor der Gesetzlosigkeit und dem Zusammenbruch kultureller Ordnung wird bei Victor Turner benannt mit: "anomie, alientation, angst, the three fatal alpha sisters of many modern myths."²⁹⁵ Und dieser

²⁸⁸ E-Mail an die Studentin Samantha Sharf als Antwort auf ihre Fragen zu einem Coover-Projekt im Frühjahrssemester an der University of Pennsylvania, February 18, 2009.

²⁸⁹ "Robert Coover with Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006).

²⁹⁰ Robert Coover with Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006).

²⁹¹ Jennifer Cusack, with Charles Watts and Ken Byrne, "Insider Robert Coover: Ancient Myths in Modern Fiction," *Issues Monthly*, 16.2 (April 1985): 17.

²⁹² R. H. W. Dillard, "The Wisdom of the Beast: The Fictions of Robert Coover." *Hollins Critic*, 7.2 (April 1970): 3.

²⁹³ Robert Coover with Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006).

²⁹⁴ Erich Neumann, *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*. Mit einem Vorwort von C. G. Jung [Zürich: Rascher, ¹1949]. Frankfurt: Fischer, ⁴1989, 44.

²⁹⁵ Victor W(itter) Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, 46.

Uranngst setzt Mythenentlarver Robert Coover Lachen entgegen: "I tend to think of tragedy as a kind of adolescent response to the universe—the higher truth is a comic response."²⁹⁶ Als hätte er für Coover gesprochen, sagte der amerikanische satirische Komiker Lenny Bruce (1925–66) zum Thema Wahrheit, Kunst und Komödie: "When I'm interested in truth, it's really a truth truth, one hundred percent. And that's a terrible kind of truth to be interested in. Dig. The only honest art form is laughter, comedy. You can't fake it."²⁹⁷ Gemäß Nietzsche setzt Coover "das Lachen als Heilmittel gegen das Leben" ein; Lachen kann nur der Mensch, denn "er allein leidet so tief, dass er das Lachen erfinden musste."²⁹⁸ Am Ende von *PB* zum Beispiel gehen Komödie und Lachen eine böse Verbindung ein, wenn Uncle Sam, die Erzfigur des amerikanischen Mythos, dem gerade sexuell mißbrauchten Richard Nixon zum Abschied zuruft: "always leave 'em laughin' as you say good-bye!"

Coover gibt zu bedenken, sein literarisches Manifest entstamme dem Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit: "[the] nearest thing to a manifesto of my own was my dedicatory letter to Cervantes in *Pricksongs & Descants*, but those lines did not set out for me a program. I am not a poststructuralist or deconstructionist using fiction for my arguments, but rather an exploratory fiction maker sometimes surprised by my own discoveries and inventions, which in turn provoke a kind of running commentary."²⁹⁹ Robert Coover, Mythenenzauberer, Anarchist, Bilderstürmer, Provokateur, literarischer Ketzer und Literaturterrorist, Realist, Klassiker der Postmoderne, dessen ikonoklastische Berufung einem "disruptive urge" entstammt und sich niederschlägt im fiktionalen Erforschen und der Konfrontation der Mythen, die uns umgeben, sagt über sein Unterfangen in einem deutschen Gespräch: "Wenn ich überhaupt so etwas wie eine zentrale Motivation beim Schreiben habe, dann wäre es [. . .] die, zu provozieren, zu irritieren und die Menschen daran zu erinnern, wie gefährlich die Geschichten sind, in denen sie zu leben beschlossen haben."³⁰⁰ Was am Ende zählt ist eine gute Geschichte, meisterhaft erzählt.

Was in *Origin of the Brunists* Tiger Miller über seinen Assistenten Lou Jones sagt, kann in Vielem auch für Robert Coover gelten:

Jones had a knack. He'd turned a grisly tale [. . .] into a goddamn song-and-dance act that had had the whole klatch laughing and crying at the same time. [. . .] Jones was, in brief, a complacent drifter, gifted with an uncommonly facile feedback system, making his way any way he could, keeping a perverse eye out and telling good stories about what he saw. Miller was glad to have him, and though his humor sometimes had a way of biting too deep, he generally enjoyed the guy. (175)

Auch in *A Night at the Movies* geht es um Geschichtenerzählen, als nämlich Ilsa Lund nach einem überwältigenden Orgasmus mit Rick Blaine denkt:

Since the moment she arrived in Casablanca, she and Richard have been trying to tell each other stories, not very funny stories, as Richard remarked, but maybe not very true ones either. Maybe memory itself is a kind of trick, something that turns illusion into reality and makes the real world vanish before everyone's eyes like magic. [. . .] Maybe the real world is too much for most people. Maybe making up stories is a way to keep them all from going insane. (179–80)

²⁹⁶ Leo J. Hertzell, "An Interview with Robert Coover." *Critique*, 9.3 (Spring 1969): 28.

²⁹⁷ William Keough, *Punchlines: The Violence of American Humor*. New York: Paragon House, 1990, 182.

²⁹⁸ Friedrich Nietzsche, "Über den deutschen Pessimismus" (1885).

²⁹⁹ Farhat Iftekaruddin, "Interview with Robert Coover," June 7, 1992. *Short Story*, 1.2 (Fall 1993): 92.

³⁰⁰ "Robert Coover." Der Autor im Gespräch mit Martin Hielscher über *Casablanca*, *Spätvorstellung* und frühere Romane. Deutschlandfunk, Büchermarkt, 12. März 1991. Manuskript, 2.

Am Ende der nur drei Seiten langen Kurzgeschichte "The Leper's Helix" über einen Künstler und seine Erwägungen über "brute reality," seinen Stoff und den Tod, fragt der Ich-Erzähler: "What terrible game will you play with us?" (182).

Coover läßt sich höchst ungern interviewen und konterte im Jahr 2004 mit: "There are only ten possible questions, and they've all been answered. You can look them up; you don't have to bother the author. Homer got asked all of them, and what he said was, 'Why are you asking me all these old questions? Go read the walls of Uruk.'³⁰¹ Bezugnehmend auf die Mauern von Uruk verweist Coover auf das erste literarische Produkt der westlichen Welt, das *Gilgamesh Epos*, ein langes Gedicht, das der Dozent Coover in seinem Unikurs, *Ancient Exemplary Fictions*, als Ausgangspunkt benutzt. Auch in seinem Schreiben geht Coover an die Ursprünge, die Wurzeln zurück, um institutionalisierte Fiktionen in ihrer Abgedroschenheit aufzubrechen und bloßzustellen. Doch dieser neue Aufsatz liefert einen interpretativen Zugang zur Dynamik seines Schreibens und zu seiner subversiven, oppositionellen Haltung: "Part of the writer's task is to absorb the mythic content of his time and wrestle with it on its own ground. (When we say a writer is always a part of his own time, we mean that though he may transcend his society, society is also and above all *within* him.) Yet transcendence of the social myth has always been a part of what the writer is doing, from Gilgamesh on."³⁰²

Es gelten die letzten Worten dieser Arbeit dem Meisterspieler selbst, denn nirgendwo zuvor hat er seine Schreibstrategie, Thematik und Stilmittel treffender und witziger auf den Punkt gebracht als in den sieben dichten Absätzen seines Aufsatzes "Tale, Myth, Writer." Der Text aus dem Jahr 2007 über den subversiven Kampf mit dem Mythos und dem schöpferischen Impuls, der sich dem Mythos widersetzt im Angebot von alternativen Geschichten, zeigt in Form und Sprache auch den Weg, den Coover seit seinem Manifest von 1969 zurückgelegt hat und erklärt indirekt, warum im Titel der vorliegenden Arbeit Coover als "Voice of Disturbance" bezeichnet wird. Dieser allegorische Essay ist gleichermaßen eine Performance und eine Definition des Performers. Zwar hat er sich häufig über die Macht des Mythos geäußert, doch selten zuvor so definitiv über die weitaus größere Macht der Bewußtseinsindustrie, der der eigentliche Kampf gilt. Wie der Mythos feiert die Bewußtseinsindustrie geistigen, moralischen und ästhetischen Stumpfsinn, profitiert aber gleichzeitig prächtig von ihren Produkten, denn Geistlosigkeit verkauft sich weitaus besser als Innovation und Herausforderndes.

Sein umstürzlerisches Ringen gegen Mythen, Dogmen, Verwirrung, Lügen und den Restbestand abgelebter Fiktionen hat Coover bezeichnet als den Teil der Aufgabe des Schriftstellers, sprich den mythischen Gehalt seiner Zeitperiode zu absorbieren und ihn auf eigenem Grund und Boden niederzuringen. Geschichte, Mythos und Schriftsteller sind in den Händen einer übermächtigen Bewußtseinsindustrie. Die zentrale Metapher dieses Aufsatzes jedoch ist ein herrschaftliches Haus mit zugezogenen Vorhängen, abgeschlossenen Türen und dunklen Dachböden. Mythos ist der Hausbesitzer, die Geschichte (Tale) sein Verbündeter, Diener und Hausmeister. "The Writer, house-breaker by profession, intrudes brazenly upon Myth's mansion, at the risk of getting lost and never coming out again, and at the greater risk of finding comfort in it, as so many do, and forgetting the reasons for breaking in." Das Bild des Herrenhauses ermöglicht weitere architektonische Metaphern,

³⁰¹ Hudson, Gabe. "Notes on Craft: Some Instructions for Readers and Writers of American Fiction. An Interview with Robert Coover." *McSweeney's*, June 22, 2004.

³⁰² Aus dem Entwurf für "Tale, Myth, Writer," vom Autor zur Verfügung gestellt.

aber es verweist auch auf das Überschreiten von Begrenzungen, auf Ein- und Ausbrüche, auf das Entdecken verheimlichter Dinge, sogar das Finden verborgener Anfänge oder Ursprünge. Als Einbrecher in das Haus des Mythos (und zugleich in ihm eingeschlossen), bemüht sich der Schriftsteller als Clown und heroisches Stehaufmännchen, dessen Grenzsetzungen mit den Mitteln der Ironie zu unterlaufen. Das Bild des Schriftstellers als Clown wurde von Coover zuvor benutzt, als er Richard Nixon jedes zweite Kapitel in *PB* erzählen ließ. Hier jedoch ist *er* der Clown, nicht der tragische Held, der nach einem Sturz nicht wieder aufsteht, sondern der amoralische Witzemacher, der auch eine ernste Figur sein kann, privilegiert und gleichzeitig der Wahrheit verpflichtet. Der Hofnarr kann dem Herrscher die Wahrheit ins Gewicht sagen, ohne bestraft zu werden. Sein Mittel, das dem Mythos versagt ist, ist das Geschenk der Ironie.

Tale is the underbelly of myth. Myth is head, tale body; myth power, tale resistance; myth nice, tale naughty; myth structure, tale flow; myth king, tale fool; myth sacred, tale profane; myth father, tale child (though the child, as always, is the father's father); myth tragic, tale comic. Myths are communal dreamlike fantasies (Freud's "daydream of the race"); tales are more about a person's waking life. Where animals talk, magic abounds, and revenge is sweet. Myth lives in bounded places between which wars ensue; tales are, like many of their heroes, homeless wanderers, rarely partisans. "The folktale has no landlord." Whereas myth is meant to introduce the young to the reality principle, tale is said to be a subversive alternative to the official notion of "reality." Yet both are archly conservative, madly wishful, shy of the real. What-if in myth is truth, dogma; in more modest tale, a populist teasing of the imagination. Yet tale is governed by dogma, too, a subtler one and more tenacious. Genre is what it's sometimes called. Pattern. The way things are. Myth environs us. Tales do, too. They, like the Writer, reside within the Consciousness Industry.

Much of that industry is devoted to sleep and a pampering of the unconscious. Consciousness is an accomplishment which requires enormous effort and so can be maintained only for limited periods, before, with great relief, we sink back into a mindless stupor. Tale has heroic tales about the effort; myth celebrates the stupor. The Consciousness Industry, like any other, survives on profits, and stupor is more profitable than that true consciousness they ostensibly espouse, and so, feeling blameless, they peddle mostly soporifics. The emergence of full consciousness is so rare and difficult, it is often felt as super-natural, sleep (our original Edenic condition) the seductive "natural" state. Odysseus, the adventurous tale hero, resisted the seductive Siren songs of blissful sleep, choosing the pursuit of wakeful consciousness (even so, he had to be lashed to the mast), but most don't. It's too hard, hurts too much. Settle into prime time, go to a movie, watch a game instead. Better not to read at all, certainly nothing by the Writer. Who . . .

As the story goes, Tale, once-upon-ing, sallies forth on the next and next adventure; Myth (same family) stays at home and rules the roost. The Writer, Tale-like, sallies forth as well and, as though a character in Tale's own tale, bumps into Tale upon the road. Sometimes they fight. Sometimes they carouse and drink together. The Writer is always wary, though, for Tale is a tricky bastard without scruples who can catch you from behind and steal your wit without your even knowing it. That's bad, but can be worse when Myth's the foe. To be chicaned by Tale, the Writer knows, is not the same as falling into Myth's iron clutches? Tale will often laugh and let you go; Myth's fiercer, humorless, unyielding. Tale sends you down the open road (even if it's always the same road); Myth's mansion, for all its inviting intricacy of well-appointed rooms and corridors, has drawn curtains and locked doors and attic horrors one cannot always avoid.

The Writer, house-breaker by profession, intrudes brazenly upon Myth's mansion, at the risk of getting lost and never coming out again, and at the greater risk of finding comfort in it, as so many do, and forgetting the reasons for breaking in. Which are: to do a bit of creative redecorating, let the light in, turn the statuary back to flesh again, stake revenant hearts with jokes, yes, but more than that: (its foundations are imaginary! the Writer knows this!) to bring the whole house down if possible. Thus, the Writer, too, madly wishful, avoids the real. Such are the self-delusions necessary for all romantic quests, this no exception. For Myth's no pushover, has been in the neighborhood as long as memory; the Writer's days, contrarily, are precious few. You just get started and . . .

One surprise: Tale's here, Myth's unreliable servant, guests' sometime guide, providing relief from tedium and occasional glimpses of the floorplan. Myth is master of this domain and Tale is much constrained, unsmiling, out of rags and into uniform, unvoiced by the master's insistence upon proprieties, but able still on the sly to lift carpets or floorboards to reveal the buried remnants of the original humble outdoor stage, or to blight the grandeur of a room with a gassy burp or the subtle stubbing of a toe. Tale also, with quiet nods, points out the exits, useful even when (a trickster, Tale) they're *trompe l'oeils* only. If nothing else, Tale, touring targets, keeps the Writer in motion. Keep moving, that's what Odysseus said. Stop your ears and keep moving.

The Writer from time to time, when weary of these airless exploits, escapes to mix again with the *hoi polloi* and breathe the common air, and, looking back, sees that Myth's mansion, for all the Writer's heroic depredations, is still as imposing as ever, seemingly unchanged. Hmm. Does it tilt just a little to the left now? Is that a broken window? No, probably just the way the shadows fall. Along comes raggedy Tale again and they have a friendly tussle, just for old times' sake, and while Tale has the Writer pinned, in response to the Writer's disheartened mien, tells stories of heroes who, against insuperable odds, defeated giants, beheaded dragons, won princesses and kingdoms. In each of these stories, the Writer knows, the hero was defeated, but the story doesn't say so, the moral being: You are a clown, this is what you do, take your falls, get up again to take another. Tale also tells the story of the minstrel whose only listeners were animals who simply wished to eat him but were stayed by the minstrel's music; eventually, of course, when the minstrel ran out of fresh tunes, they did eat him, but meanwhile . . .

The Consciousness Industry maintains Myth's mansion very well, repairs the road Tale travels on, and tolerates the Writer when it is convenient to do so, preferring marginalization to the gallows (not always), well aware that the Writer's bad behavior will be industrial fodder a generation on, the stuff of tee shirts and classrooms and bitter laments about the very Industry that profits from them. Thus, the Writer's heroics, for all their grand ambitions, go largely unnoticed in their time, come to little. Except for irony. It is the gift of irony, denied Myth and mostly over Tale's head, that is the Writer's portion.³⁰³

³⁰³ "Tale, Myth, Writer." *Brothers & Beasts: An Anthology of Men on Fairy Tales*. Edited by Kate Bernheimer, with a foreword by Maria Tatar and an afterword by Jack Zipes. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2007. 57–60.

Primärliteratur

"A Study of Asturias' *El Presidente*." University of Chicago, Department of General Studies, March 1965. Master's Thesis.

Essays, Vorträge, etc.

"The Last Quixote: Marginal Notes on the Gospel According to Samuel Beckett." *New American Review*, no. 11 (1971): 132–43.

"The Master's Voice." *American Review*, no. 26 (November 1971): 361–88.

"Preface." *The Stone Wall Book of Short Fictions*. Edited by Robert Coover and Kent Dixon. Iowa City: Stone Wall Press, 1973.

"The Angela Carter Show: An Introduction." *Iowa Review*, vol. 6, nos. 3–4 (Summer / Fall 1975): 125–26.

"Introduction to James Mechem." *Iowa Review*, vol. 8, no. 3 (Summer 1977): 66–68.

"Statement." *Statements 2: New Fiction*. Edited by Jonathan Baumbach and Peter Spielberg. With an Introduction by Robert Coover. New York: Fiction Collective, 1977. 7–9.

"Foreword." *Stanley Elkin's Greatest Hits*. New York: Dutton, 1980 [Reprint: New York: Warner, 1981]. ix-xii.

"The Last Quixote: Marginal Notes on the Gospel According to Samuel Beckett." *In Praise of What Persists*. Edited by Stephen Berg. New York: Harper & Row, 1983. 56–68.

"Stanley Elkin's Greatest Hits." *Delta*, no. 20 (février 1985): 11–13.

"Soccer as an Existential Sacrament." *Close-Up*, vol. 15, no. 1 (Winter 1985): 78–91.

"Soccer as an Existential Sacrament." *Spirit of Sport*. Edited by Constance Sullivan. New York: Graphic Society Books. Boston, MA: Little, Brown and Company, 1985. 78–91.

"The Story of Ylem, or Lemaître's Egg, Which Had a Great Fall." Brown University (Spring Term, 1985): 1–3.

[Co-signer] "Arrests in Poland." Letter to the Editor. *New York Review of Books* (August 1986).

"Un círculo gigantesco." [Über Carlos Fuentes] Traducción de Dolores Udina. *Quimera*, numero 68 (1987): 44–47.

"In Answer to the Question: Why Do You Write?" *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 12, no. 31 (janvier 1987): 119–20.

"En réponse à la question: 'Pourquoi écrivez-vous?'" Trad. Marc Chénétier. *Traduire*, no. 131 (mars 1987): 11–13.

"The Asian Lectures (In anticipation of the question, 'Why do you write?')." *Conjunctions*, 12 (Fall 1988): 87–88.

"In answer to the question: 'Why do you write?' / En réponse à la question: 'Pourquoi écrivez-vous?'" Trad. Marc Chénétier. *Delta*, no. 28 (juin 1989): 17–19.

"Endings." Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrages anlässlich einer Tagung über die Zukunft des Romans. Macerata, Italien, Mai 1990.

"Pre-texts to Barthelme." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 11, no. 2 (Summer 1991): 17.

"A Natural History of Presidents." *New York Times*, OP-ED (October 28, 1991): Section A, 21.

"Sex, Stars and Leap Year: Why the Calendar is Phallogentric." *New York Times*, OP-ED (February 28, 1991): 31.

"The End of Books." *York Times Book Review*, vol. 97, no. 25 (June 21, 1992): 1, 23–25.

[Leserbriefe] "The End of Books?" *New York Times Book Review*, vol. 97, no. 31 (August 2, 1992): 26–27.

- "Hypertext: Beyond the End of the Book." *Echt '92: Proceedings of the ACM Conference on Hypertext*. Milano, Italy, November 30 – December 4, 1992. NY: ACM, Inc. 1992. 289.
- "Hyperfiction: Novels for the Computer." *New York Times Book Review*, vol. 98, no. 35 (August 29, 1993): 1, 8–10.
- "And Hypertext Is Only the Beginning: Watch Out!" *New York Times Book Review*, vol. 98, no. 35 (August 29, 1993): 8–9.
- [Leserbriefe] "Hyperfiction: a new narrative art form or just another literary fad?" *New York Times Book Review*, vol. 98, no. 40 (October 3, 1993): 39.
- "Stringing Together The Global Village." *New York Times* (October 24, 1993), Section 4, 16.
- "Foreword." Wilfrido D. Nollo, *But for the Lovers*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1994. 3–6.
- "Introduction to 'Reflections' by Angela Carter." *You've Got to Read This: Contemporary American Writers Introduce Stories That Held Them in Awe*. Edited by Ron Hansen and Jim Shepard. New York: HarperPerennial, 1994. 119–20.
- "Hipertexto e hipermedios." *La Nacion*, Suplemento Literario (Feb. 6, 1994): 6.
- "Salman Rushdie, St. Valentine and the Birds." *Los Angeles Times* (February 14, 1994): Section B, 7.
- "Hiperficción: Novelas para la computadora." *La Nacion*, Suplemento Literario (March 13, 1994): 1–2.
- "The Tears Of a Clown." *New York Newsday* (April 27, 1994): A30, A32.
- "Wired, for Better or Worse." *Harper's Magazine* (August 1994): 4. [Leserbrief von Coover]
- "A Passionate Remembrance." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 14, no. 3 (Fall 1994): 9–10. Reprinted from *The Guardian*, 18 February 1992. [Zum Tod von Angela Carter]
- "Preface." John Hawkes, *The Lime Twig, Second Skin, Travesty*. New York: Penguin, 1996. xi-xii.
- "Storying in Hyperspace: 'Linkages'." *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Edited by Barbara Lounsbury, Susan Lohafer, et. al. Westport, CT: Greenwood Press, 1998. 133–38.
- "Entering Ghost Town" ["from a letter"]. *Marvels & Tales*, vol. 12, no. 1 (1998): 231–32. [Special issue for Angela Carter]
- "On 'Beginnings'." *Literary Review*, vol. 42, no. 1 (Fall 1998): 19.
- "Miracle Device: Feed's Document on Ted Nelson's *Literary Machines*." Coover's comments. *Feed* (February 1, 1998), www.feedmag.com/templates/old_article.php3?a_id=1210.
- "Author's Note." Programmheft zu *Charlie in the House of Rue*. Directed by Bob McGrath. American Repertory Theatre, Cambridge, MA. April 2–25, 1999.
- "Literary Hypertext: The Passing of the Golden Age." Keynote Address at Digital Arts and Culture 99, Atlanta, GA. October 29, 1999
- "Reenactments: 'Ghost Town' and the American Search for a Sustaining Mythology." *Ceremonies and Spectacles: Performing American Culture*. Edited by Teresa Alves, Teresa Cid, Heinz Ickstadt. *Europea Contributions to American Studies*, vol. 44. Amsterdam: VU University Press, 2000. 38–47.
- "Sherlock, Jr." *Writers at the Movies: Twenty-six Contemporary Authors Celebrate Twenty-six Memorable Movies*. Edited by Jim Shepard. New York: Perennial/HarperCollins, 2000. 68–70.
- "Literary Hypertext: The Passing of the Golden Age." *Feed* (February 10, 2000), http://www.feedmag.com/document/do291_master.html?alert.
- "The Passing of the Golden Age." Serie von Antworten Coovers, Diskussion und Beiträge von Kritikern zu "Literary Hypertext." *Feed*, Loop 2.5 document, <http://www.feedmag.com/document/do291>.
- "*The Public Burning Log 1966–77*." *Stand Magazine*, NS, vol. 2, no. 2 (June 2000): 73–105.
- "Dedication." *Critique* [issue on *The Public Burning*], vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 3.
- "Tears of a Clown." *Critique* [issue on *The Public Burning*], vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 81–83.
- "*The Public Burning Log 1966–77*." *Critique* [issue on *The Public Burning*], vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 84–114.

- "Literarischer Hypertext: Abschied vom Goldenen Zeitalter." Übersetzung Roberto Simanowski. www.dichtung-digital.de/2001/Coover-01-Feb.
- "Abgesang auf die Smaragdstadt." Aus dem Amerikanischen von Dirk van Gunteren. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24. März 2001): Feuilleton, 46. Gekürzte Fassung einer Rede auf der Leipziger Buchmesse, 22. März 2001.
- "Coover." *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001). Special Issue on Robert Coover.
- "Dying Fathers: 'Strirrings Still'." *Kenyon Review*, vol. 23, no. 2 (Spring 2001): 250–55.
- "Goldene Zeitalter: Vergangenheit und Zukunft des literarischen Wortes in den digitalen Medien." Übersetzt von Roberto Simanowski. *Text + Kritik*, Heft 152 (Oktober 2001): 22–30.
- "Body Games." New Voices Commentary. *Kenyon Review*, vol. 24, no. 1 (Winter 2002): 10–11. [on Shelley Jackson]
- "The End of Books." *The New Media Reader*. Edited by Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 706–09.
- "Morality Play: Soccer as Theater." *National Geographic Magazine*, vol. 209, no. 6 (June 2006): 42–69.
- "Tale, Myth, Writer." *Brothers & Beasts: An Anthology of Men on Faity Tales*. Edited by Kate Bernheimer, with a foreword by Maria Tatar and an afterword by Jack Zipes. Detroit: Wayne State University Press, 2007. 57–60.
- Robert Coover's keynote address at the Electronic Literature in Europe seminar (elitineurope.net), September 13th, 2008. Introduced by Scott Rettberg. Videography by Martin Arvebro. 40:16. Coover's talk is a short version of a chapter in the forthcoming *Cambridge History of the American Novel*. Coover's chapter will be the last in the volume. The editors at Cambridge University Press have graciously granted Coover permissions to allow the recording to circulate freely on the internet on a free, open-access basis. <http://www.vimeo.com/1765099>

Film

- On a Confrontation in Iowa City*. 16-mm film. Written, directed and produced by Robert Coover. Photography: Mike McKaie, Chris Parker, Stephen Shrader, Alan Blank. University of Iowa, 1969. Using documentary footage and voice-over, this film examines the December 5, 1967 demonstration against Dow Chemical's recruitment on the University of Iowa Campus.
- The Babysitter*. Written and directed by Guy Ferland, produced by Kevin J. Messick and Steve Perry. [Approx. 90 min.] Republic Pictures / Spelling Films International, 1995.

Gedichte

- "One Summer in Spain. Five Poems." *Fiddlehead* (Autumn 1960): 12–15.
- Ricardo Estrada H. "The Osprey and the Sparrowhawk." (Original: "El gavilan y el quebrantehuesos") Translated by Robert Coover. *Quarterly Review of Literature*, vol. 15, nos. 3–4 (1968): 259–62.
- "Letter from Patmos." *Quarterly Review of Literature*, vol. 16, nos. 1–2 (1969): 29–31.
- "Debris." *Panache*, no. 9 (1972): 7.
- "Harry, Ike and Jack at the Country Fair." *Wonders: Writings and Drawings for the Child in Us All*. Edited by Jonathan Cott and Mary Gimbel. New York: Rolling Stone Press / Summit Books, 1980. 129–31.

Gesammelte Short Stories

- Pricksongs & Descants*. New York: Dutton, 1969.
- Pricksongs & Descants*. New York: Plume / New American Library, 1970.
- Pricksongs & Descants*. London: Cape, 1971.
- Pricksongs & Descants*. London: Picador, 1973.

Pricksongs & Descants. London: Minerva, 1989.

Pricksongs & Descants. New York: Grove Press, 2000.

In Bed One Night & Other Brief Encounters. Providence, RI: Burning Deck, 1983.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This. Fictions. New York: Linden Press / Simon & Schuster, 1987.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This. Fictions. London: Heinemann, 1987.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This. Fictions. New York: Macmillan, 1988.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This. Fictions. London: Paladin, 1989.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This. Fictions. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1992.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This. Fictions. 2nd ed. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1997.

"The Grand Hotels": "The Grand Hotel Night Voyage." Pp. 99–101; "The Grand Hotel Penny Arcade." Pp. 101–103; "The Grand Hotel Galactic Center." Pp. 103–106; "The Grand Hotel Forgotten Game." Pp. 106–108; "The Grand Hotel Nymphlight." Pp. 109–112. *A Convergence of Birds: Original Fiction and Poetry Inspired by Joseph Cornell*. Edited by Jonathan Safran Foer. New York: D.A.P./London: Turnaround, 2001.

The Grand Hotels (of Joseph Cornell). Providence, RI: Burning Deck, 2002.

A Child Again. 18 Short stories and "Heart Suit." 15 cards to be shuffled. San Francisco, CA: McSweeney's, 2005.

Glossar

"A Glossary of Baseball Terms." *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* London: Hart-Davis, 1970. 245–62.

Hörspiele

"Bridge Hand." *Seattle Review*, vol. 3, no. 1 (Spring 1980): 31–37.

"What We Tell the Strangers." For Radio. *Interstate*, vol. 4, no. 1 (1980): 65–70.

"Bridge Hand." A Play for Radio. *Oink!*, vol. 16 (1982): 12–18.

"What We Tell the Strangers." For Radio. *Interstate*, vol. 4, no. 1 (1980): 65–70.

"The Drama of Cognition." A Radio Piece for Three Voices, Bell and Buzzer. Unveröffentlicht.

"Pratt falls again." Unveröffentlicht.

Korrespondenz

With Stanley Elkin, 1961–1981. Archive / Manuscript Control, Olin Library, Washington University, St. Louis, MO.

With Jarvis Thurston, 1968–1969. Archive / Manuscript Control, Olin Library, Washington University, St. Louis, MO.

With Dorothea Wolgram, 1969. Archive / Manuscript Control, Olin Library, Washington University, St. Louis, MO.

With William Gass, 1969–1981. Archive / Manuscript Control, Olin Library, Washington University, St. Louis, MO.

With Carol Bergé, 1976–1977. Archive / Manuscript Control, Olin Library, Washington University, St. Louis, MO.

With Ralph Bruno Sipper [bookseller], 1981–1993. Lilly Library, Indiana University, Bloomington, IN.

Novellen

The Water Pouter: An Unpublished Chapter from *The Origin of the Brunists*. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1972.

Hair O'the Chine: A Documentary Film Script. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1979.

A Political Fable. New York: Viking, 1980.

After Lazarus. A Filmscript. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1980.

After Lazarus. A Filmscript. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1980. Limited edition.

Charlie in the House of Rue. Lincoln, MA: Penmaen Press, 1980.

The Convention. Northridge, CA: Lord John Press, 1981. Limited signed edition.

Spanking the Maid. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1981. Deluxe limited edition.

Spanking the Maid. Bloomfield Hills, MI: Brucoli-Clark, 1981. Limited edition.

Spanking the Maid. New York: Grove Press, 1982.

Spanking the Maid. London: Heinemann, 1987.

Spanking the Maid. London: Paladin, 1988.

Spanking the Maid. New York: Grove Press, 1998.

The Convention. Northridge, CA: Lord John Press, 1982.

Aesop's Forest. And Brian Swann, *The Plot of the Mice*. Capra Back-to-Back Series, vol. 8. Santa Barbara, CA: Capra Press, 1986.

Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears? New York: Linden Press / Simon & Schuster, 1987.

Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears? Heinemann Minerva: London, 1989.

Aesop's Forest. And Brian Swann, *The Plot of the Mice*. (Capra Back-to-Back Series, vol. 8) Repr. lib. bdg. San Bernadino: Borgo Press, 1988.

Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears? New York: Collier / Macmillan, 1989.

Briar Rose. New York: Grove Press, 1996.

Briar Rose, Hypertext version: <http://www.bedfordmartins.com/rscholes/texts/BRhome.htm>

Stepmother. Illustrated by Michael Kupperman. San Francisco, CA: McSweeney's, 2004.

Partitur

"The Leper's Helix: Variations and Approximations" by Paul Epstein. Musical score, computer-generated holograph, for mezzo-soprano, flute, English horn, clarinet (bass clarinet), soprano saxophone (tenor saxophone), basson, accordion and/or piano. Songs (Medium voice) with instrumental ensemble. Duration: ca. 35:00. Premiered by Relache at the Mandell Theater, Philadelphia, PA, Sept. 22, 1990.

Rezensionen

"Bartlett's Familiar Quotations." *New York Times Book Review*, vol. 73, no. 49 (December 8, 1968): 8, 72.

"The First Annual Congress of the High Church of Hard Core (Notes from the Underground)." *Evergreen Review*, vol. 15, no. 89 (May 1971): 16, 74.

The Implosion Conspiracy. By Louis Nizer. *New York Times Book Review*, vol. 78, no. 6 (February 11, 1973): 4–5.

The Oscene Bird of Night. By José Donoso. *New York Times Book Review*, vol. 78, no. 24 (June 17, 1973): 1–2.

- Terra Nostra*. By Carlos Fuentes. *New York Times Book Review*, vol. 81, no. 45 (November 7, 1976): 3, 48–50.
- Kiss of the Spider Woman*. By Manuel Puig. *New York Times Book Review*, vol. 84, no. 16 (April 22, 1979): 15–31.
- "The Gossip on the Wall." *In Evil Hour*. By Gabriel García Márquez. *New York Times Book Review*, vol. 84, no. 45 (November 11, 1979): 3, 30.
- On Heroes and Tombs*. By Ernesto Sábato. *New York Times Book Review*, vol. 86, no. 30 (July 26, 1981): 1, 25–26.
- Between Fantoine and Agapa*. By Robert Pinget. *That Voice*. By Robert Pinget. *New York Times Book Review*, vol. 88, no. 39 (September 25, 1983): 15, 21.
- "Rosenberg Mystique." [Movie review] *Boston Observer*, vol. 2, no. 9 (November, 1983): 26–28.
- "On Reading 300 American Novels." *New York Times Book Review*, vol. 89, no. 12 (March 18, 1984): 1, 37–38.
- "L'Amérique en 300 romans." *La Quinzaine Littéraire*, vol. 439 (Mai 1–15, 1985): 5–7.
- A Certain Lucas*. By Julio Cortázar. *New York Times Book Review*, vol. 89, no. 21 (May 20, 1984): 15.
- Klappentext zu John Hawkes' *Adventures in the Alaskan Skin Trade*. New York: Simon & Schuster, 1986.
- "The Writer as God And Saboteur." *The Real Life of Alejandro Mayta*. By Mario Vargas Llosa. *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 5 (February 2, 1986): 1, 28–29.
- "Dotty and Disorderly Conduct." *The Well. – Woman In a Lampshade*. By Elizabeth Jolley. *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 46 (November 16, 1986): 1, 44–45.
- "The Gossip on the Wall." *Critical Essays on Gabriel García Márquez*. Ed. George R. McMurray. Boston, MA: G.K. Hall, 1987. 33–36.
- "Praise for *Whistlejacket*." Klappentext zu John Hawkes' *Whistlejacket*. New York: Weidenfeld & Nicholson, 1988.
- "The Promised Land of Literature." *Six Memos for the Next Millennium*. By Italo Calvino. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. *New York Times Book Review*, vol. 93, no. 12 (March 20, 1988): 1, 29–31.
- "He Thinks the Way We Dream." *Dictionary of the Khazars: A Lexikon Novel in 100,000 Words*. By Milorad Pavic. Translated by Christina Pribicevic-Zoric. *New York Times Book Review*, vol. 93, no. 47 (November 20, 1988): 15–16, 18, 20.
- "Reach Out and Disturb Someone." *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*. By Avital Ronell. Lincoln, NE: University of Nebraska Press. *New York Times Book Review*, vol. 95, no. 21 (June 3, 1990): 15–16.
- "Finding Your Way in Hypertext: A Guide to the Software." *York Times Book Review*, vol. 97, no. 25 (June 21, 1992): 24.
- "And Now, Boot Up the Reviews." *New York Times Book Review*, vol. 98, no. 35 (August 29, 1993): 10–12.
- "There's No Place Like Oz: In Salman Rushdie's stories, geography is destiny." *East, West: Stories*. By Salman Rushdie. New York: Pantheon, 1995. *New York Times Book Review*, vol. 100, no. 3 (January 15, 1995): 1, 16–17.
- "New & Noteworthy Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 37 (September 13, 1998): 44.

Romane

- The Origin of the Brunists*. New York: Putnam, 1966.
- The Origin of the Brunists*. London: Barker, 1967.
- The Origin of the Brunists*. New York: Viking, 1978.

- The Origin of the Brunists*. New York: Bantam, 1978.
- The Origin of the Brunists*. New York: Norton, 1989.
- The Origin of the Brunists*. New York: Grove Press, 2000.
- The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* New York: Random House, 1968.
- The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* London: Hart-Davis, 1970.
- The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* New York: Plume / New American Library, 1971.
- The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* New York: Plume / New American Library, 1983.
- The Public Burning*. New York: Viking Press, 1977.
- The Public Burning*. Harmondsworth: Penguin, 1978.
- The Public Burning*. New York: Bantam, 1978.
- The Public Burning*. London: Allen Lane, 1978.
- The Public Burning*. With an Introduction by William H. Gass. New York: Grove Press, 1998.
- Gerald's Party*. New York: Linden Press / Simon & Schuster, 1986.
- Gerald's Party*. London: Heinemann, 1986.
- Gerald's Party*. New York: Plume / New American Library, 1987.
- Gerald's Party*. London: Paladin, 1988.
- Gerald's Party*. New York: Grove Press, 1997.
- Coover, Roderick. *Gerald's Party. A Radioplay*. Dramatic live reading, adapted, directed and produced by Roderick Coover. January 16, 2009, at Nexus Gallery, Philadelphia, and broadcast live on Nexus Radio, AM 1650.
- Pinocchio in Venice*. New York: Linden Press / Simon & Schuster, 1991.
- Pinocchio in Venice*. London: Minerva, 1992.
- Pinocchio in Venice*. New York: Grove Atlantic, 1997.
- John's Wife*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- John's Wife*. New York: Scribner Paperback Fiction / Simon & Schuster, 1997.
- Ghost Town*. New York: Henry Holt, 1998.
- Ghost Town*. New York: Grove Press, 2000.
- The Adventures of Lucky Pierre: Directors' Cut*. New York: Grove Press, 2002.

Short Stories und Auszüge

- "Blackdamp." *Noble Savage*, no. 4 (October 1961): 218–29.
- "The Marker." *Olympia*, vol. 2 (February 1962): 28–30.
- "The Brothers." *Evergreen Review*, vol. 6, no. 23 (March–April 1962): 41–47.
- "The Square-Shooter and the Saint: A Story About Jerusalem." *Evergreen Review*, vol. 6, no. 25 (July–August 1962): 92–101.
- "Dinner with the King of England." *Evergreen Review*, vol. 6, no. 27 (November–December 1962): 110–18.
- "D.D. Baby." *Cavalier*, vol. 13 (July 1963): 53–56, 93.
- "The Second Son." *Evergreen Review*, vol. 7, no. 31 (October–November 1963): 72–88.
- "Neighbours." *Argosy* (London), vol. 27, no. 1 (January 1966): 129–33.
- "Scene for Winter." *Quarterly Review of Literature*, vol. 14, no. 3–4 (1966): 422–27.

- "J's Marriage." *Quarterly Review of Literature*, vol. 14, no. 3–4 (1966): 428–35.
- "The Milkmaid of Samaniego." *Quarterly Review of Literature*, vol. 14, no. 3–4 (1966): 436–40.
- "The Elevator." *Cavalier*, vol. 17, no. 2 (December 1966): 46–47, 85–87.
- "The Mex Would Arrive at Gentry's Junction at 12:10." *Evergreen Review*, vol. 11, no. 47 (June 1967): 63–65, 98–102.
- "The Wayfarer." *New American Review*, no. 2 (January 1968): 144–48.
- "The Hat Act." *Playboy*, vol. 15, no. 1 (February 1968): 127, 170–72.
- "The Cat in the Hat for President." *New American Review*, no. 4 (August 1968): 7–45.
- "Disaster in Deepwater No. 9." *Illinois Prose Writers. A Selection*. Edited by Howard W. Webb, Jr. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968. 138–48.
- "Incident in the Streets of the City." *Playboy*, vol. 16, no. 1 (January 1969): 80–88, 238–39.
- "The Gingerbread House." *New American Review*, no. 6 (April 1969): 113–23.
- "The Magic Poker." *Esquire*, vol. 72, no. 1 (July 1969): 20–26, 87–91.
- "That the Door Opened." *Quarterly Review of Literature*, vol. 16, nos. 3–4 (1969): 311–16.
- "Romance of the Thin Man and the Fat Lady." *Bennington Review*, vol. 3, no. 3 (Fall 1969): 3–9.
- "A Pedestrian Accident." *Best Science Fiction: 1970*. New York: Putnam, 1970. 112–33.
- "Some Notes About Puff." *Iowa Review*, vol. 1, no. 1 (Winter 1970): 29–31.
- "The Reunion." *Iowa Review*, vol. 1, no. 4 (Fall 1970): 64–67.
- "The Magic Poker." *The Best American Short Stories 1970*. Edited by Martha Foley and David Burnett. New York: Ballantine Books, 1971. 61–84.
- "A Pedestrian Accident." *Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction*. Edited by Philip Stevick. New York: Free Press, 1971. 236–57.
- "A Pedestrian Accident." *Big City Stories by Modern American Writers*. Edited by Tom and Susan Cahill. New York: Bantam, 1971. 353–71.
- "The Babysitter." *The Naked I: Fiction For the Seventies*. Edited by Frederick R. Karl and Leo Hamalian. Greenwich, CT: Fawcett, 1971. 169–98.
- "The Babysitter." *Stories from the 60s*. Edited by Stanley Elkin. Garden City, NY: Doubleday, 1971. 243–77.
- "McDuff on the Mound." *Iowa Review*, vol. 2, no. 4 (Fall 1971): 111–20.
- "Love Scene." *New American Review*, no. 12 (1971): 91–104.
- "The Babysitter." *Innovative Fiction: Stories for the Seventies*. Edited and with an introduction by Jerome Klinkowitz and John Somer. New York: Dell, 1972. 102–29.
- "Beginnings." *Harper's Magazine*, vol. 244, no. 1460 (January 1972): 82–87.
- "Lucky Pierre and the Music Lesson." *New American Review*, no. 14 (1972): 201–12.
- "The Dead Queen." *Quarterly Review of Literature*, vol. 18, nos. 3–4 (1973): 304–13.
- "The Old Man." *Panache*, no. 12 (1973): 12–13.
- "An Encounter." *The Stone Wall Book of Short Fictions*. Edited by Robert Coover and Kent Dixon. Iowa City: Stone Wall Press, 1973. 47–48.
- "The Hat Act." *Scenes from American Life*. Edited by Joyce C. Oates. New York: Random House, 1973. 255–67.
- "The public burning of Julius and Ethel Rosenberg: *an historical romance*." *TriQuarterly*, no. 26 (Winter 1973): 262–81.
- "Sam Slick the Yankee Peddler." *Northeast* (Summer 1974): 3–6.
- "Lucky Pierre and the Cunt Auction." *Antaeus. Special Fiction Issue*, nos. 13–14 (Spring / Summer 1974): 155–61.

- "Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?" *American Review*, no. 22 (February 1975): 34–110.
- "The Elevator." *Superfiction*, or *The American Story Transformed: An Anthology*. Edited by Joe David Bellamy. New York: Vintage, 1975. 40–53.
- "The Magic Poker." *Major American Short Stories*. Edited by A. Walton Litz. New York: Oxford University Press, 1975. 762–81.
- "The Fallguy's Faith." *No Mountains Poetry Project: Broadside Number 3*. Chicago: Ravine Press, November 1975. No pages given, limited edition of 150 copies.
- "An Encounter." *Oink!*, vol. 12 (1976): 1–2.
- "The Fallguy's Faith." *TriQuarterly*, no. 35¹ (Winter 1976): 79–80.
- "With Uncle Sam at Burning Tree." *TriQuarterly*, no. 36 (Spring 1976): 3–23.
- "Lucky Pierre and the Cold-Water Flat." *Penthouse*, vol. 7 (August 1976): 140, 149–50.
- "Groun'-Hog Hunt." *American Review*, no. 25 (October 1976): 1–32.
- "The Tinkerer." *Antaeus*, no. 24 (Winter 1976): 111–12.
- "The Clemency Appeals. A Dramatic Dialogue by Ethel Rosenberg and Dwight Eisenhower." *Statements 2: New Fiction*. Edited by Jonathan Baumbach and Peter Spielberg. With an introduction by Robert Coover. New York: Fiction Collective, 1977. 87–94.
- "The Convention." *Panache*, no. 18 (1977): 20–23.
- "The Duel." *Straight Lines*, no. 2 (1979): 1–9.
- "The Marker." *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories*. Edited by Eric S. Rabkin. Oxford: Oxford University Press, 1979. 456–59.
- Excerpt from *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop. Fielder's Choice: An Anthology of Baseball Fiction*. Edited by Jerome Holtzman. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979. 6–27.
- "A Working Day." *Iowa Review*, vol. 10, no. 3 (Summer 1979): 1–27.
- "In Bed One Night." *Playboy*, vol. 27, no. 1 (January 1980): 150–51, 316.
- "Lucky Pierre and the Coldwater Flat." *Granta*, vol. 1, no. 2 (1980): 115–22.
- "A Working Day." *The Best American Short Stories 1981*. Selected from U.S. and Canadian Magazines by Hortense Calisher with Shannon Ravenel. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1981. 77–109.
- "The Tinkerer." *Massachusetts Review*, vol. 22, no. 4 (Winter 1981): 600–01.
- "The Elevator." *Last Night's Stranger: One Night Stands & Other Staples of Modern Life*. Edited by Pat Rotter. New York: A & W Publishers, 1982. 134–45.
- "The Gingerbread House." *The Borzoi Book of Short Fiction*. Edited by David H. Richter. New York: Knopf, 1983. 164–172.
- "The Interrogation." *Antaeus*, no. 51 (Autumn 1983): 143–57.
- "The Interrogation." "100 Other Distinguished Short Stories of the Year 1983", *The Best American Short Stories 1984*. Edited by John Updike. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1984. 286.
- "The Dead Queen." *Shoes & Shit: Stories for Pedestrians. An Illustrated Anthology of Short Fiction*. Ed. Geoff Hancock. Toronto: Aya Press, 1984. 59–64. [1000 copies]
- "That F'kucken Karl Marx." *Fiction International*, vol. 15, no. 2 (1984): 107–16.
- "Robert Coover – The Perfect Game." [Exzerpt aus *UBA*] *Sport Inside Out: Readings in Literature and Philosophy*. Edited by David L. Vanderwerken and Spencer K. Wertz. Fort Worth, TX: Texas Christian University Press, 1985. 612–29.
- "JHWH." *The Armchair Book of Baseball*. Ed. John Thorn. New York: Scribner's Sons, 1985. 95–104.
- "You Must Remember This." *Playboy*, vol. 32, no. 1 (January 1985): 122, 200, 241–44, 246–49.

- "With Uncle Sam at Burning Tree." *TriQuarterly* 20, *TriQuarterly*, no. 63 (Spring / Summer 1985): 289–308.
- "Melee in the Livingroom." *Fiction International*, vol. 16, no. 1 (1985): 14–18.
- "Aesop's Forest." *Iowa Review*, vol. 16, no. 1 (Winter 1986): 9–24.
- "Quenby and Ola, Swede and Carl." *The Art of the Tale: An International Anthology of Short Stories 1945–1985*. Edited by Daniel Halpern. New York: Viking, 1986. 219–29.
- "A Sudden Story." Frontistory for *Sudden Fiction: American Short-Short Stories*. Edited by Robert Shapard and James Thomas. Salt Lake City, UT: Gibbs M. Smith / Peregrine Smith Books, 1986. VII.
- "Aesop's Forest." "100 Other Distinguished Short Stories of the Year 1986", *The Best American Short Stories 1987*. Selected by Shannon Ravenel. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1987. 320.
- "Top Hat." *Frank*, no. 6/7 (Winter / Spring 1987): 6–11.
- "Intermission." *Playboy*, vol. 34, no. 2 (February 1987): 74, 122, 150–55.
- "The Babysitter." *The Norton Anthology of Short Fiction*. Ed. R.V. Cassill. New York: Norton, 1987. 192–214.
- "Lucky Pierre: Man Walking at 24 Frames per Second." *Balcones*, vol. 1, no. 2 (Summer 1987): 43.
- "A Sudden Story." *TriQuarterly*, no. 68 (Winter 1987): 8.
- "Cartoon." *TriQuarterly*, no. 68 (Winter 1987): 9–12.
- "The Babysitter." *The Norton Book of American Short Stories*. Edited by Peter S. Prescott. New York: Norton, 1988. 595–618.
- "The Babysitter." *The Norton Anthology of Contemporary Fiction*. Ed. R.V. Cassill. New York: Norton, 1988. 78–99.
- "The Phantom of the Movie Palace." *New American Short Stories 2: The Writers Select Their Own Favorites*. Ed. Gloria Norris. New York: New American Library, 1989. 225–50.
- "Night of Assassins." *Conjunctions*, vol. 14 (1989): 107–15.
- "Masked Companions." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 7–15.
- A Fragment from "Party Talk." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 131–33.
- "Cartoon." *cinema & cinema* (Bologna), vol. 16, nos. 54–55 (gennaio / agosto 1989): 9–14.
- "Lucky Pierre in the Doctor's Office." *Playboy*, vol. 36, no. 12 (December 1989): 136, 212, 214, 216–17.
- "A Sudden Story." *Fiction of the Eighties: A Decade of Stories from TriQuarterly*. Edited by Reginald Gibbons and Susan Hahn. Northwestern University: TriQuarterly Books, 1990. 396.
- "A Working Day." *The Best American Short Stories of the Eighties*. Selected and with an Introduction by Shannon Ravenel. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1990. 91–125.
- "McDuff on the Mound." *Baseball & The Game of Life: Stories for the Thinking Fan*. Ed. Peter C. Bjarkman. Otisville, NY: Birch Brook Press, 1990. 23–36.
- "Party Talk: Unheard Conversations at *Gerald's Party*." *Literary Outtakes*. Ed. Larry Dark. New York: Fawcett Columbine, 1990. 101–18. ["Unattributed lines of dialogue cut from *Gerald's Party* and sorted into alphabetical order."]
- "Party Talk: Unheard Conversations at *Gerald's Party*." *Fiction International*, vol. 18, no. 2 (Spring 1990): 187–203.
- "The Gambero Rosso." *Antaeus*, no. 64/65 (Spring / Autumn 1990): 189–95.
- "Alidoro's Rescue." *Western Humanities Review*, vol. 44, no. 3 (Autumn 1990): 243–48.
- "A Sudden Story." *TriQuarterly*, vol. 78 (Spring / Summer 1990): 396.
- "The Dead Queen." *The New Gothic: A Collection of Contemporary Gothic Fiction*. Edited by Bradford Morrow and Patrick McGrath. New York: Random House, 1991. 165–78.

- "The Dead Queen." *The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*. Edited by Jack Zipes. New York: Viking, 1991. 704–11.
- "The Early Life of the Artist." *Conjunctions*, vol. 17 (Fall 1991): 183–86. [Künstler: Benet Rossell]
- "The Gingerbread House." *Elements of Literature: Essays, Fiction, Poetry, Drama, Film*. Edited by Robert Scholes, Nancy R. Comely, Carl H. Klaus, Michael Silverman. New York / Oxford: Oxford University Press, 1991. 284–93.
- "The Gingerbread House." *The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Prepared by Ann Charters and William E. Sheidley. Resources for Teaching. Boston, MA: Bedford Books of St. Martin Press, ³1991. 351–61. [Dazu das Lehrerhandbuch *Resources for Teaching*, pp. 54–55]
- "Man Walking at 24 Frames Per Second" from *The Adventures of Lucky Pierre*. *Coe Review*, issue 22 (1992): 10–11.
- "The Titles Sequence" from *The Adventures of Lucky Pierre*. *Coe Review*, issue 22 (1992): 12–16.
- "The Babysitter." *The Granta Book of the American Short Story*. Edited by Richard Ford. London: Granta Books, 1992. 350–75.
- "From *Gerald's Party*." *The Unmade Bed: Sensual Writing on Married Love*. Edited by Laura Chester. New York: HarperCollins, 1992. 234–43.
- "The Title Sequences From *The Adventures of Lucky Pierre*." *Postmodern Culture*, vol. 3, no. 1 (September 1992).
- "Groun'-Hog Hunt." Excerpt from *The Public Burning. The Rosenbergs: Collected Visions of Artists and Writers*. Ed. Rob A. Okun. Montague, MA: Cultural Forecast, [¹1988] 1993. 146–54.
- "You Must Remember This." *The Gates of Paradise: The Anthology of Erotic Short Fiction*. Edited by Alberto Manguel. New York: Clarkson Potter, 1993. 131–71.
- "You Must Remember This." *The American Story: Short Stories from The Rea Award*. Edited by Michael M. Rea. Hopewell, NJ: Ecco Press, [¹1993] 1996. 13–45. [Selected by Stanley Elkin]
- "From *John's Wife*." *Conjunctions*, vol. 21 (Fall 1993): 7–33.
- "The New Thing." *Transgressions: The Iowa Anthology of Innovative Fiction*. Edited by Lee Montgomery, foreword by William H. Gass. Iowa City: University of Iowa Press, 1994. 69–72.
- "Lucky Pierre in the Doctor's Office." *Playboy Stories: The Best of Forty Years of Short Fiction*. Edited and with an introduction by Alice K. Turner. New York: Dutton, 1994. 551–61.
- "The Magic Poker." *Short Fiction: Classic and Contemporary*. Ed. Charles H. Bohner. New York: Prentice Hall, ³1994. 223–37. [Dazu vom gleichen Verlag *Instructor's Manual*, pp. 30–31, 35–36]
- "The Square-Shooter and the Saint." *Evergreen Review Reader: 1957–1966*. Edited by Barney Rosset. New York: Blue Moon Books/Arcade Publishing, 1994. Pp.205–08.
- "The New Thing." *Iowa Review*, vol. 24, no. 2 (Spring / Summer 1994): 69–72.
- "The New Thing." *A Glass of Green Tea – With Honig*. Edited by Susan Brown, Thomas Epstein, and Henry Gould. Providence, RI: AlephoeBooks / The Poetry Mission, October 1994. 113–16.
- "A Lucky Pierre World Premiere." *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Edited by Larry McCaffery. New York: Penguin, 1995. 118–32.
- "The Babysitter." *The Norton Anthology of Short Fiction*. Ed. R.V. Cassill. New York: Norton, ⁵1995. 324–45. [Dazu: *Instructor's Manual*]
- "The Brother." *Lives Through Literature: A Thematic Anthology*. Editors: Helene Levine Keating and Walter Levy. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, ²1995. 266–70. [Dazu: *Instructor's Manual*. New York: Macmillan, 1991. 32–33]
- "In Bed One Night." *American Gothic Tales*. Edited and with an Introduction by Jocye Carol Oates. New York: Plume / Penguin, 1996. 301–03.
- "A Working Day." *Hard Choices: An Iowa Review Reader*. Edited by David Hamilton. Iowa City: University of Iowa Press, 1996. 97–134.
- "Briar Rose." *Conjunctions*, vol. 26 (May 1996): 87–125.

- "You Must Remember This." *Innovations: An Anthology of Modern and Contemporary Fiction*. Edited by Robert L. McLaughlin. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1998. 69–100.
- "Entering Ghost Town." *Martians & Tales*, vol. 12, no. 1 (1998): 232–38.
- "The Sheriff Goes to Church." *Conjunctions*, vol. 30 (Spring 1998): 242–52.
- "The Phantom of the Movie Palace." *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. Edited by Paula Geyh, Fred G. Leebron and Andrew Levy. New York: Norton, 1998. 226–41.
- "Great Train Robbery." *Playboy*, vol. 45, no. 10 (October 1998): 84–88, 174. [From *Ghost Town*]
- "Beginnings." *Literary Review*, vol. 42, no. 1 (Fall 1998): 9–19.
- "Touch." *Paris Review*, vol. 40, no. 149 (Winter 1998): 155–59.
- "The Photographer." *Fence*, vol. 2, no. 2 (Fall / Winter '99/00): 30–40.
- "Our Hero Awakens" [from *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*]. *What the Fuck: The Avant-Porn Anthology*. Edited by Michael Hemmingson, Art by Norman Conquest. New York: Soft Skull Press, 2000. 7–9.
- "Alice in the Time of the Jabberwock." *Conjunctions*, vol. 34 (Spring 2000): 245–70. [From a collection in progress, *A Child Again*]
- "Visitation." *Ghost Writing: Haunted Tales by Contemporary Writers*. Edited by Roger Weingarten. Montpelier, VT: Invisible Cities Press, 2000. 21–22.
- "From *Spanking the Maid*." *The Grove Press Reader, 1951–2001*. Edited and with an introduction by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 2001. 310–13.
- "Lucky Pierre in the Urban Maze." From *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*. [First published in Polish in *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 95–129.]
- "Punch." *Conjunctions*, vol. 36 (Spring 2001): 215–20.
- "Stick Man." *Harper's Magazine*, vol. 303, no. 1815 (August 2001): 39–45.
- "Lucky Pierre and the Cunt of the Month." From *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*. Unpublished manuscript.
- "Lucky Pierre and the Phantom Ass." From *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*. Unpublished manuscript.
- "The Presidents." [First published in Polish in *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 181–85.]
- "Lucky Pierre Thaws Out." From *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*. *3rd bed*, no. 5 (2001): 127–36.
- [From] *Spanking the Maid*. *The Grove Press Reader, 1951–2001*. Edited and with an introduction by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 2001. 310–13.
- "The Babysitter." *American Short Stories Since 1945*. Selected by John G. Parks. New York: Oxford University Press, 2002. 312–32.
- "The Invisible Man." *Playboy*, vol. 49, no. 1 (January 2002): 86–87, 176–79.
- "The Return of the Dark Children." *Harvard Review*, no. 23 (Fall 2002): 104–13.
- "Stepmother." *Conjunctions*, vol. 40 (Spring 2003): 7–52.
- "Tribute to William Gaddis." *Conjunctions*, vol. 41 (Fall 2003): 390.
- "Heart Suit." 15 cards to be shuffled. *McSweeney's Issue No. 16*. 2005.
- "Sir John Paper Returns to Honah-Lee." *Conjunctions*, vol. 44 (Spring 2005): 113–30.
- 3 Pieces from *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*: "The Wedding of Lucky Pierre," "Home Movies: Lucky Pierre and the Phantom Ass," "Lucky Pierre in the Bath." *Golden Handcuffs Review*, vol. 1, no. 1 (Winter 2002–03): 33–53.
- "Grandmother's Nose." *Daedalus*, vol. 134, no. 3 (Summer 2005): 77–81.
- "Grandmother's Nose." *The Best American Short Stories 2006*. Selected by Ann Patchett with Katrina Kenison. New York: Houghton Mifflin, 2006. 252–58.

"Sir John Paper Returns to Honah-Lee." 100 Other Distinguished Short Stories of 2005. *The Best American Short Stories 2006*. Selected by Katrina Kenison. New York: Houghton Mifflin, 2006. 371.

"Last One." *The Year's Best Fantasy and Horror: 19th Annual Collection*. Edited by Ellen Datlow, Kelly Link, Gavin J. Grant. New York: St. Martin's Press, 2006. 223–30.

"Ten Minutes in the Orxatería La Valenciana." *Storie*, Afternoon Anthology, 42/43 (2008): 227.

"Red-Hot Ruby." *Conjunctions*, vol. 50 (Spring 2008): 450–69. [Sequel to *OB*]

"The Case of the Severed Hand." *Harper's Magazine*, vol. 317, no. 1897 (July 2008): 74–40. [Auszug aus *Noir*]

"White-Bread Jesus." *Harper's Magazine*, vol. 317, no. 1903 (December 2008): 79–88.

Theaterstücke

"The Kid: A Play in one Act." *TriQuarterly*, no. 18 (Spring 1970): 59–81.

"Love Scene." *New American Review*, no. 12 (1971): 91–104.

A Theological Position: Four Plays: The Kid. Love Scene. Rip Awake. A Theological Position. New York: Dutton, 1972.

The Kid. Libretto. Music by Stanley Walden. Lima: 1972.

"The Kid." *The Great American Life Show: Nine Plays from the Avant-Garde Theater*. Edited by John Lahr and Jonathan Price. New York: Bantam, January 1974. 215–62.

"Love Scene: A Short Play." *South East Arts Review* (Summer 1978): 7–17.

Pinocchio in Venice. Freely adapted from the novel by Edward Carey, Music by Lounger, directed by Robert Delamere. Performed in Romanian with English subtitles. National Theatre of Craiova, Romania. UK Tour, June 5–20, 1997.

Charlie in the House of Rue. Directed by Bob McGrath. American Repertory Theatre, Cambridge, MA. April 2–25, 1999.

Tonträger

Robert Coover reading "The Door" from *P&D* and "The Duel." Introduction by Stanley Elkin. February 7, 1969. Archive / Manuscript Control, Olin Library, Washington University, St. Louis, MO. 2 sound tape reels.

Robert Coover reading in the UCSD New Poetry Series, La Jolla, CA, May 6, 1981. The author reads from his *The Public Burning* and other recent works. 2 sound tape reels.

Robert Coover, Reads Three Short Stories: "Beginnings," 29:15; "The Brother," "The Door," 27:50. Brown University, Providence, RI, May 1981. *American Audio Prose Library*, CO 11881-R. Order#: 1051.

Robert Coover reading from *Pinocchio in Venice*. Introduction by William H. Gass. October 20, 1991.

Robert Coover reading "The Presidents" and "The Return of the Dark Children." With Michael Silverblatt, *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM, October 11 2006.

Übersetzungen

Chinesisch

"The Hat Act." *Shijie Wenxue* (World Literature), 191, no. 2 (1987): 188–200.

Deutsch

- Die öffentliche Verbrennung.* Übersetzt von Peter Behrens, Karin Götte, Werner Schäfer und Heiko Deters. Darmstadt: Luchterhand, 1983.
- "Spiel's noch einmal, Sam!" Übersetzt von Hans Wollschläger. *Playboy*, Nr. 2 (Februar 1985): 78–80, 166–77.
- "Der magische Schürhaken." Übersetzt von Werner Schmitz. *Der Rabe*, Nr. 7 (1984): 88–116.
- [Auszug aus] *Geralds Party.* Übersetzt von Karin Graf. *Schreibheft*, Nr. 29 (Mai 1987): 143–55.
- Geralds Party.* Übersetzt von Karin Graf. Reinbek: Rowohlt, 1987.
- "Cartoon." Übersetzt von Karin Graf. *taz* (7. November 1987): 14.
- Die öffentliche Verbrennung.* Übersetzt von Peter Behrens, Karin Götte, Werner Schäfer und Heiko Deters. rororo 12197. Reinbek: Rowohlt, 1988.
- "Eine Begegnung." Übersetzt von Karin Graf. *Schreibheft*, Nr. 31 (Mai 1988): 3–4.
- "Cartoon." Übersetzt von Karin Graf. *Schreibheft*, Nr. 31 (Mai 1988): 115–17.
- "Cartoon." Übersetzt von Karin Graf. *Back to the USA: Amerika-Bilder.* Herausgegeben von Alice Franck. Reinbek: Rowohlt, 1989. 21–25.
- "Ich tanze mich in dein Herz hinein." Aus dem Amerikanischen von Karin Graf. *Manuskripte*, Jg. 29, H. 103 (März 1989): 36–39.
- "Die Babysitterin." Übertragen von Werner Schmitz. *Schreibheft*, Nr. 33 (Mai 1989): 117–33.
- Casablanca, Spätvorstellung.* Deutsch von Karin Graf. Reinbek: Rowohlt, 1990.
- "Der Unfall eines Fußgängers." Übersetzt von Peter Torberg. *MOBIL: Prosa der amerikanischen Avantgarde seit 1945.* Hg. Dirk Görtler. Eggingen: Edition Isele, 1990. Pp. 190–218.
- Spiel mit der Magd* (Auszug). Aus dem Amerikanischen von Bruni Röhm und Gerd Burger. *Sprache im technischen Zeitalter*, Jg. 29, H. 118 (Juni 1991): 56–58.
- Spiel mit der Magd.* Deutsch von Bruni Röhm und Gerd Burger. Reinbek: Rowohlt, Juli 1991.
- "Eine Begegnung." Deutsch von Karin Graf. *Rowohlt Literaturmagazin*, Heft 27 (1991): 121–22.
- "Hypertext Fiction." Aus dem Amerikanischen von Eva Taubert. *Chelsea Hotel*, Jg. 1, Nr. 2 (1992): 64–69.
- "Das Drama der Erkenntnis." Aus dem Amerikanischen von Karin Graf und Angelika Hartmann. Ursendung im Bayerischen Rundfunk, München, 20. Mai 1992.
- "Bridge." Aus dem Amerikanischen von Angelika Hartmann. Ursendung im Bayerischen Rundfunk, München, 27. Mai 1992.
- "Spaziergang mit 24 Bildern pro Sekunde." Aus dem Amerikanischen von Gerd Burger. *Chelsea Hotel*, Jg. 2, Nr. 3 (1993): 8–11.
- "Pardauz stürzt noch einmal." Aus dem Amerikanischen von Karin Graf und Angelika Hartmann. Ursendung im Bayerischen Rundfunk, München, 15. März 1993.
- "Äsops Wald." Deutsch von Susanne Thurm. *Falsche Dokumente.* Postmoderne Texte aus den USA. Hg. Utz Riese. Leipzig: Reclam, 1993. 399–421.
- Pinocchio in Venedig.* Deutsch von Gerd Burger und Karin Graf. Reinbek: Rowohlt, 1994.
- Schräge Töne.* Stories. Deutsch von Gerd Burger. Reinbek: Rowohlt, 1994.
- "Ein ganz banaler Verkehrsunfall." Deutsch von Gerd Burger. *Made in the U.S.A.: Neue Stories aus Amerika.* Hg. Michael Naumann. Reinbek: Rowohlt, 1994. 91–116.
- "Buñuel, Godard, Buster Keaton: eine aufsteigende Linie." *Frankfurter Rundschau*, Nr. 247 (24. Oktober 1995): 9. Originalbeitrag übersetzt von Gerd Burger.
- Von den Anfängen der Brunisten.* Deutsch von Gerd Burger. Reinbek: Rowohlt, 1996.
- "Eine theologische Stellung." Deutsch von Eike Schönfeld. Deutschsprachige Aufführungsrechte Rowohlt Verlag, Reinbek. Erstaufführung Düsseldorfer Schauspielhaus, 13. September 1998.

"J.s Ehe." Deutsch von Gerd Burger. Abdruck aus *Schräge Töne* im Programmheft zu "Eine theologische Stellung." Hg. Neue Schauspiel GmbH, Düsseldorfer Schauspielhaus, Spielzeit 1998/99.

Johns Frau. Deutsch von Gerd Burger. Reinbek: Rowohlt, 1999.

Die schöne Schlafende: Dornröschens Geschichten. Deutsch von Gerd Burger. Reinbek: Rowohlt, 1999.

Geisterstadt. Deutsch von Dirk van Gusteren. Reinbek: Rowohlt, 2001.

Französisch

"L'ascenseur." Traduction française de Francine Ménétrier. *Plexus*, vol. 36 (Juin 1970): 36–48.

"Scène d'Amour." Traduction d'Alain Delahaye. *Cahiers Renaud Barrault*, no. 79 (Premier trimestre 1972): 109–28.

La Flûte de Pan. Traduction par Jean Autret. Paris: Gallimard, 1974.

"Quenby et Ola, Swede et Carl." Traduit de l'américain par Marc Chénétier. *Nouvelle Revue Française*, no. 283 (juillet 1976): 41–62.

Le Bûcher de Times Square. Traduction par Daniel Mauroc. Paris: Édition du Seuil, 1980.

La Bonne et son Maître. Traduction par Denis Roche. Paris: Édition du Seuil, 1984.

Une Éducation en Illinois. Traduit de l'américain par Robert Pépin. Paris: Éditions du Seuil, 1986.

Au lit un soir & autres brèves recontres. Traduit de l'américain par Claude Bensimon. Pantin: Castor Astral, 1987.

Gérald reçoit. Traduction par Brice Matthieussent. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

"Arrêts sur l'image." [Lucky Pierre] Traduit par Marc Chénétier. *Europe*, vol. 68. no. 733 (Mai 1990): 89–94.

Demandez le programme! A Night at the Movies. Traduction par Claude Bensimon et Marc Chénétier. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

"Le Foot comme sacrement existentiel." Traduit par Sylvie Durastanti. *Gulliver*, *Ecrire le sport*, no. 6 (Avril, mai, juin 1991): 86–98

La Forêt d'Esopo. Traduction par Gilles Vaugeois. Paris: Éditions L'Incertain, 1993.

Pinocchio à Venise. Traduction par Sylvie Durastanti. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

"Les Aventures de Lucky Pierre, séquence des titres." Traduit par Béatrice Trotignon. *Traverses*, no. 2 (Avril 1997). <http://www2.centrepompidou.fr/traverses/numero2/textes/coover4.html>

Rose: l'aubepin. Traduction par Bernard Hoepffner avec la collaboration de Catherine Goffaux. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

La Femme de John. Traduction par Bernard Hoepffner. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

Les Aventures de Lucky Pierre. Traduction par Bernard Hoepffner. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

Noir. Traduction par Bernard Hoepffner. Paris: Éditions du Seuil, Jun 9 2008.

Hebräisch

"The Elevator." *Siman Keri'ah* [Ausrufezeichen], no. 16–17 (Tel Aviv: Mif'alim Universita'iyim, 1983): 404–10.

Italienisch

La baby sitter. Trad. Bruno Armando. Milano: Guanda, 1982.

"La regina morta" Trad. Cristina Bacchilega. *La Narrativa Postmoderna in America*. Ed. Cristina Bacchilega. Roma: La Goliardica – Editrice Universitaria di Roma, 1986. 189–99.

Sculacciando la cameriera. Trad. L. Spagnol. Parma: Guanda, 1987.

La festa di Gerald. Trad. P.F. Paolini. Milano: Feltrinelli, 1988.

Un campione in tutte le arti. Trad. L. Schenoni. Parma: Guanda, 1989.

Una serata al cinema o questo lo devi ricordare. Trad. L. Schenoni. Milano: Feltrinelli, 1992.

Il gioco di Henry. Trad. Gino Scatasta. Roma: Fanucci, 2002.

"Lacrime di un pagliaccio." Traduzione di Roberto Cagliero.

<http://www.univr.it.iperstoria/letterature14.htm>. ["The Tears Of a Clown."]

Japanisch

Universal Baseball Association. Translated by Yoshiaki Koshikawa. Tokyo: Wakabayashi, 1985.

Revised reprinted edition, Tokyo: Shinchosha, 1990.

"Letter from Patmos." Translated by Masao Shimura. *Gendaishi Techão*, 5 (May 1986): 178–80.

"Lucky Pierre and the Music Lesson." Translated by Yoshiaki Koshikawa. *Gendaishi Techão*, 5 (May 1986): 181–90.

"Gerald's Party." Translated by Yoshiaki Koshikawa. *Gendaishi Techão*, 5 (May 1986): 191–97.

Spanking the Maid. Translated by Yoshiaki Sato. Tokyo: Shichosha, 1992.

"Lucky Pierre and the Cunt Auction." *A Hard Day's Night*, no. 2 (April 1992):78–82.

Gerald's Party. Translated by Yoshiaki Koshikawa. Tokyo: Kodansha, 1999.

Koreanisch

"The Babysitter." Translated by Jung-Hyo Ahn. *Literature and Thought*, 120 (October 1982, Seoul: Munhak Sasangsa): 80–120.

"Spanking the Maid." Translated by Jeong-Hyo Ahn. *Spanking the Maid: Collection of Representative Contemporary American Stories.* Seoul: Ch'aeksesang, 1987.

"The Elevator." Translated by Bong-Hee Park. *Contemporary World Literature*, vol. 19 (Summer 1989): 314–27.

"A Political Fable." Excerpts translated by Sangjun Jeong. *Literature and Thought*, 235 (May 1992): 243–79.

"The Gingerbread House." Translated by Ki-Se Lee. *Contemporary World Literature*, vol. 35 (Summer 1993): 266–77.

"The Elevator." Translated by Bong-Hee Park. *Love is a Fallacy: A Collection of Postmodern Fiction.* Edited by Seong-Kon Kim. Seoul: Woongjin, 1994. 33–50.

"Hyperfiction: Novels for the Computer." Translated by Kyung-Uk Chang and Mi-Kyung Song. *Contemporary World Literature*, vol. 45 (Winter 1995): 69–82.

Niederländisch

"Een voetgangersongeluk." Übersetzt von Carol Limonard. *Moderne Amerikaanse verhalen.* Frans Kellendonk en Carol Limonard, red. Amsterdam: Van Gennep, 1981. 126–44.

Persisch

"Brown Letter-3." Translated into Persian by Shariar Mondanipour. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 4–13.

"The Fisherman and the Jinn." Translated into Persian by Babak Mazlourmi. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 14–15.

"Dying Fathers, Stirring Still." Translated into Persian by Masha Hashemi. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 16–19.

"Public Burning Log." Translated into Persian by Farideh Pourgiv. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 20.

"Beginnings." Translated into Persian by Babak Mazloumi. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 32–39.

"About 'Beginnings.'" Translated into Persian by Babak Mazloumi. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 40.

"Tale, Myth, Writer." Translated into Persian by Babak Mazloumi. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 43–44.

Polnisch

"Na stacji kolejowej." *Literatura na Swiecie*, no. 10 (42), (1974): 312–19. Übersetzt von Sławomir Magala. "In a Train Station."

"Na wizji." *Literatura na Swiecie*, no. 10 (42), (1974): 320–31. Übersetzt von Sławomir Magala. "Panel Game."

"Światowe Stowarzyszenie Baseballowe, sp. z o. o. własność J. Henry Waugh." *Literatura na Swiecie*, no. 7 (63), (1976): 166–88. Übersetzt von Jarosław Anders. Auszug aus *The Universal Baseball Association, Inc. J. Henry Waugh, Prop.*

"Publiczne spalanie Juliusza i Ethel Rosenbergów: powieść historyczna." *Literatura na Swiecie*, no. 7 (75), (1977): 4–75. Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. Auszug aus *The Public Burning*.

"Wedrowiec." *Literatura na Swiecie*, no. 9 (89), (1978): 360–67. Übersetzt von Jerzy Durczak. "The Wayfarer."

"Zaczarowany pogrzebacz." *Gabinet luster*. Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. Hg. Zbigniew Lewicki. Warschau: Czytelnik, 1980. 113–42. "The Magic Poker."

"Chatka z piernika." *Literatura na Swiecie*, no. 1 (150), (1984): 290–305. Übersetzt von Jerzy Durczak. "The Gingerbread House."

"Sluzaczka i jej pan." *Literatura na Swiecie*, no. 10 (219), (1989): 3–44. Übersetzt von Marek Wilczyński. *Spanking the Maid*.

"Film rysunkowy." *Literatura na Swiecie*, no. 10 (219), (1989): 45–50. Übersetzt von Michał Kłobukowski. "Cartoon."

"Spotkanie." *Literatura na Swiecie*, no. 10 (219), (1989): 51–53. Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. "An Encounter."

Wieczór w kinie. Übersetzt von Michał Kłobukowski. Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991. *A Night at the Movies, Or, You Must Remember This*.

Gus Burczymucha z "Chicago Bearsow." Übersetzt von Michał Kłobukowski. Warszawa: Wydawnictwo Przedświt, 1991. *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?*

Sluzaczka i jej pan. Übersetzt von Marek Wilczyński. Warszawa: Wydawnictwo Przedświt, 1991. *Spanking the Maid*.

"Scena miłosna." *Literatura na Swiecie*, no. 8/9 (253–4), (1992): 127–37. Übersetzt von Waclaw Sadkowski. "Love Scene."

"Numer z cylindrem." *Playboy* (edycja polska), no. 7 (8), (1993): 76–78, 109–10. Übersetzt von Jacek Szelegejd. "The Hat Act."

Impreza u Geralda. Übersetzt von Anna Kolyszko. Warszawa: Da Capo, 1995. *Gerald's Party*.

"Scena miłosna." TV-Film von Maria Zmarz-Kaczanowicz, Studio Teatralne Dwojki, Warszawa 1995. 30 min. Übersetzt von Waclaw Sadkowski. "Love Scene."

"Wielki napad na pociąg." Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. *Playboy* (edycja polska), no. 12 (74), (1998): 84–90. Auszug aus *Ghost Town*.

Miasto widmo. Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. Wydawnictwo W.A.B.: Warszawa, 2001. *Ghost Town*.

"Coover." *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001). Special Issue on Robert Coover.

"Opiekunka do dzieci." Übersetzt von Jacek Szelegejd und Andrzej Ziemiński. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 5–45. "The Babysitter."

- "Poczatki." Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 47–61. "Beginnings."
- "Brat." Übersetzt von Krzysztof Hejwowski. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 63–69. "The Brother."
- "Malzenstww J." Übersetzt von Krzysztof Hejwowski. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 71–79. "J's Marriage."
- "Winda." Übersetzt von Patrycja Baran und Andrzej Antoszek. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 81–93. "The Elevator."
- "Pierre Szczesciarz w labiryncie miasta." Übersetzt von Piotr Siemion. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 95–129. "Lucky Pierre in the Urban Maze", from *Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre*. Published for the first time in this issue.
- "Miasto widmo." Übersetzt von Tomasz Mirkowicz. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 151–74. Auszug aus *Ghost Town*.
- "Prezydenty." Übersetzt von Krzysztof Hejwowski. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 181–85. "The Presidents." Published for the first time in this issue.
- "Pilka nozna jako sakrament egzystencjalny." Übersetzt von Andrzej Sosnowski. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 187–97. "Soccer as an Existential Sacrament."

Portugiesisch

Que Aconteceu a Gloomy Gus? Barcarena: Editorial Presença, 1989

Uma Noite no Cinema ou Não te Esqueças Disto. Lisboa: Difel, 1990

Rosa Brava. Tradução: António Pescada de José Manuel Saraiva. Lisboa: Difel, 1998

Rumänisch

"Legenda Vestului." ["Die Legende des Westens" – existiert bislang nur in dieser Version] *România si America: Interferente Culturale în Perspectiva* [Romania & America: Cross-Cultural Perspectives]. Simpozion: Bukarest, Rumänien, 16. – 18. Mai 1979. 5–37.

Pinocchio in Venice. Freie Adaption als Theaterstück von John Harvey (alias Edward Carey), Regie Robert Delamere, übersetzt von Mihnea Mircan für das National Theatre of Craiova. [Aufführungen in Rumänien und in England (5. – 20. Juni 1997), rumänisch, mit englischen Untertiteln]

Slovenisch

"Lectova hišica." Übersetzung von Andrej Blatnik. *Ameriška metafikcija*: Barth, Barthelme, Coover, Pynchon. Izbral in spremo besedo napisal Aleis Debeljak [Selections and conversations by Aleis Debeljak]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 116–27. ["The Gingerbread House"]

"Varuška." Übersetzung von Andrej Blatnik. *Ameriška metafikcija*: Barth, Barthelme, Coover, Pynchon. Izbral in spremo besedo napisal Aleis Debeljak [Selections and conversations by Aleis Debeljak]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 128–58. ["The Babysitter"]

"Dejanje s klobukom." Übersetzung von Andrej Blatnik. *Ameriška metafikcija*: Barth, Barthelme, Coover, Pynchon. Izbral in spremo besedo napisal Aleis Debeljak [Selections and conversations by Aleis Debeljak]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 159–73. ["The Hat Act"]

"Knjizno znamenje." Übersetzung von Andrej Blatnik. *Ameriška metafikcija*: Barth, Barthelme, Coover, Pynchon. Izbral in spremo besedo napisal Aleis Debeljak [Selections and conversations by Aleis Debeljak]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. 174–77. ["The Marker"]

Spanisch

"Que la puerta estaba abierta." Traducción del inglés por Pilar Sans de Coover y Guillermo Putzeyz Alvarez. *Revista Universidad de San Carlos* (Guatemala), vol. 65 (1963): 151–52.

"La espiral del leproso." Traducción del inglés por Pilar Sans de Coover y Guillermo Putzeyz Alvarez. *Revista Universidad de San Carlos* (Guatemala), vol. 65 (1963): 153–55.

"El caminante." Traducido por Pilar Sans de Coover y Guillermo Putzeyz Alvarez. *Cultura* (El Salvador), 30 (oct-dec 1963): 105–09.

El hurgón mágico. Trad. Juan Antonio Masoliver Ródenas. Barcelona: Seix y Barral, 1978.

Azotando a la doncella. Trad. Juan Antonio Masoliver Ródenas. Barcelona: Anagrama, 1985.

Una nit al cinema. Trad. catalan Joan Ayala Guevara. Barcelona : Editorial Empúries, 1988.

Azotando a la doncella. Trad. Juan Antonio Masoliver Ródenas. Barcelona: Anagrama, 1990.

Benet Rossell. Robert Coover: "The Early Life of the Artist." Trad. castellano Juan Antonio Masoliver Ródenas, Trad. catalán Quim Monzó Gómez. Barcelona: Asesa, 1990.

La festa de Gerald. Trad. catalán por Jordi Larios. Barcelona: Quaderns Crema, 1990.

La fiesta de Gerald. Trad. por Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 1990.

"Ficciones de hipertexto." Traducción: Juan Gabriel López Guix. *La Vanguardia*, Suplemento Cultura y Arte (Martes, 15 Octubre 1991): 4–5.

Sesión de cine. Trad. por Mariano Antolín Rato. Barcelona: Anagrama, 1993.

El Hurgon Mágico. Barcelona: Anagrama, 1998.

Zarzarrosa. Trad. Juan Antonio Masoliver Ródenas con la colaboración de Celia Szusterman. Barcelona: Anagrama, 1998.

"Una aventura de Lucky Pierre, estrella porno." Traducción de Luis Miguel Aguilar. *Nexos*, vol. 24, num. 296 (Agosto 2002): 45–49.

Ungarisch

"A pótmama." *Nagyvilág*, 21, no. 2 (1976): 200–22. Übersetzt von Zoltán Abádi-Nagy. "The Babysitter."

"A pótmama." *Entrópia*. Budapest: Európa, 1981, 184–226. "The Babysitter."

"A lift." *Entrópia*. Budapest: Európa, 1981, 227–41. "The Elevator."

Az utolsó ítélet West Condoban. Fordította László Gy. Horváth. Nachwort von Zoltán Abádi-Nagy. Budapest: Európa, 1980. *The Origin of the Brunists*.

The Kid. Unveröffentlichte Übersetzung für das ungarische Csokonai Theater von Zoltán Abádi-Nagy.

Interviews, Diskussionen, etc.

- Hertz, Leo J. "An Interview with Robert Coover." *Critique*, vol. 9, no. 3 (Spring 1969): 25–29.
- Kadragic, Alma. "Robert Coover," April, 1972. *Shantih*, vol. 2, no. 2 (Summer 1972): 58–60.
- Gado, Frank. "Robert Coover," March 2, 1973. *First Person: Conversations on Writers and Writing*. Edited by Frank Gado (Schenectady, NY: Union College Press, 1973): 142–59.
- LeVot, André. "Robert Coover: An Interview." *Tréma*, 1 (1975): 277–300.
- Wolff, Geoffrey. "A Sequence of Circus Acts: Interview with Robert Coover", December 10, 1976. *New Times*, vol. 9, no. 4 (August 19, 1977): 54–55.
- "The State of Fiction: A Symposium." *The New Review*, vol. 5, no. 1 (Summer 1978): 33–35. [Symposiumsbeitrag]
- Lewicki, Zbigniew. "Polska znaczy dla mnie więcej." *Polska*, no. 5 (1979): 39,48–50. ["Poland means more to me"]
- Kempinska, Joanna. "W Polsce czuje się jak w rodzinie – mówi znany pisarz amerykański Robert Coover." *Słowo powszechne*, nr. 45/9959, vol. 32 (wtorek 27 lutego 1979): 4. [Tuesday, 27th of February, 1979. "I Feel Right at Home in Poland – Says the Noted American Writer"]
- McCaffery, Larry. "Robert Coover on His Own and Other Fictions: An Interview," November 15, 1979. *Novel vs. Fiction: The Contemporary Reformation*. Edited by Jackson I. Cope and Geoffrey Green. Norman, OK: Pilgrim Books, 1981. 45–63.
- McCaffery, Larry. "Robert Coover on His Own and Other Fictions: An Interview," November 15, 1979. *Genre*, vol. 14, no. 1 (Spring 1981): 45–63.
- Bonetti, Kay. "An Interview with Robert Coover." A, 29:40; B, 22:10. Brown University, Providence, RI, May 1981. American Audio Prose Library, CO I1881. Order#: 1052.
- Bass, Thomas Alden. "An Encounter with Robert Coover." *Antioch Review*, vol. 40, no. 3 (Summer 1982): 287–302.
- "American Parallels: An Afterword." Round-table discussion with John Barth, Jonathan Baumbach, Robert Coover, and John Hawkes. *Three Decades of the French New Novel*. Edited by Lois Oppenheim. Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 1986. 195–209. [Proceedings of a Colloquium Held in the Fall of 1982 at New York University]
- Bigsby, Christopher. "Interview with Robert Coover," London, September 1979. [This interview was transcribed and largely edited by Robert Coover.] *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews with Novelists*. Edited by Heide Ziegler and Christopher Bigsby. London: Junction Books, 1982. 79–92.
- McCaffery, Larry. "An Interview with Robert Coover," November 15, 1979. *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Conducted and edited by Tom LeClair and Larry McCaffery. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1983. 63–78.
- Salgas, Jean-Pierre. "Les deux amours de Robert Coover: Cervantes et Beckett." *Quinzaine Littéraire*, vol. 421 (1984): 19–20.
- Sasaki, Mikiro. "Interview with Robert Coover." *Kyujin Joho* (1985).
- Cusack, Jennifer, with Charles Watts and Ken Byrne. "Insider Robert Coover: Ancient Myths in Modern Fiction." *Issues Monthly*, vol. 16, no. 2 (April 1985): 16–17, 24–25.
- Catano, James V. "Computer-Based Writing: Navigating the Fluid Text." *College Composition and Communication*, vol. 36, no. 3 (October 1985): 309–316. [Informelles Interview, 1981]
- Nelson, Peter. "An Interview With Robert Coover." *Telescope*, vol. 4, no. 1 (Winter 1985): 23–28.
- Kim, Seong-Kon. "An Interview with Robert Coover." *Words in the Labyrinth: Interviews with Contemporary American Writers*. Edited by Deong-Kon Kim. Seoul: Minumsa, 1986. 205–30.
- Swaim, Don. "Audio Interview with Robert Coover." <http://www.wiredforbooks.org/robertcoover/>, 16. Januar 1986.
- Chénétier, Marc. "La seule façon de combattre les mythes est d'en proposer d'autres." *Libération* (lundi, 4 août 1986): 24.

- Matthieussent, Brice. "Robert Coover: l'histoire, le sport et la 'routine'." *Art Press* (septembre 1986): 51–53.
- Smith, Amanda. "Robert Coover." *Publishers Weekly*, vol. 230, no. 26 (December 26, 1986): 44–45.
- Miller, Lori. "Beckett Cleared the Slate." *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 5 (February 1, 1987): 1, 15.
- "Giustiziare il racconto." Robert Coover risponde ad Alide Cagidemetro. *L'INDICE*, n. 6 (Giugno 1987): 13.
- Almansi, Guido. "Dillo con una sculacciata." *Panorama* (28 Giugno 1987): 132–33.
- Riera, Miguel; Udina, Dolors "El como del cuento: entrevista con Robert Coover." *Quimera*, numero 70/71 (Noviembre 1987): 34–41.
- Applefield, David. "Robert Coover: Fiction and America." *Frank*, no. 6/7 (Winter / Spring 1987): 6–11.
- "John Hawkes, An Interview by Bradford Morrow." *Conjunctions*, 12 (1988): 89–105.
- Robben, Bernhard. "Gerals Party und der Mythos: Ein ZEIT-Gespräch mit dem amerikanischen Romancier Robert Coover." *Zeit*, Nr. 13 (25. März 1988): 9–10.
- Robben, Bernhard. "Eine Geschichte, der ich zuhören könnte..." Gespräch mit Robert Coover. Aus dem Amerikanischen übertragen von Bernhard Robben. *Schreibheft*, Nr. 31 (Mai 1988): 118–22.
- Semrau, Janusz. "Zycie to nie uktad fabularny. Rozmowa z Robertem Cooverem." ["Life is not a Literary Plot"] *Literatura na Swiecie*, no. 10 (219), (1989): 54–59.
- "Robert Coover." Der Autor im Gespräch mit Martin Hielscher über *Casablanca*, *Spätvorstellung* und frühere Romane. Deutschlandfunk, Büchermarkt, 12. März 1991.
- "Nothing but Darkness and Talk?": Writers' Symposium on Traditional Values and Iconoclastic Fiction. Excerpts from *Unspeakable Practices*. A Celebration of Iconoclastic American Fiction, Held at Brown University, April 4–6, 1988. *Critique*, vol. 31, no. 4 (Summer 1990): 233–55.
- Shulevitz, Judith. "The Blue Fairy Caught His Fancy." *New York Times Book Review*, vol. 96, no. 4 (January 27, 1991): 3.
- Kennedy, Thomas E. "Interview, 1989." Thomas E. Kennedy, *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. Twayne's Studies in Short Fiction Series, no. 38. New York: Twayne Publishers, 1992. 119–23.
- "Ich halte mich für einen Realisten..." Robert Coover im Gespräch mit Christopher Bigsby. Deutsch von Silvia Morawetz. *Falsche Dokumente*. Postmoderne Texte aus den USA. Hg. Utz Riese. Leipzig: Reclam. 1993. 422–34.
- Iftekharruddin, Farhat. "Interview with Robert Coover," June 7, 1992. *Short Story*, vol. 1, no. 2 (Fall 1993): 89–94.
- Pech, Martin. "Menschwerdung rückwärts. Ein Gespräch mit dem amerikanischen Schriftsteller Robert Coover über Pinocchio und nichtordentliches Schreiben." *taz*, Jg. 16, Nr. 4336 (11. Juni 1994): 19.
- "Robert Coover: Disturbing the dogmas." *An Unsentimental Education: Writers and Chicago*. Edited by Molly McQuade. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 50–62.
- "Savaging the Soul of a Nation: Farah Nuruddin." Robert Coover, moderator. The Writer in Politics Conference, Washington University, St. Louis, MO, October 18–21, 1992. *The Writer in Politics*. Edited by William H. Gass and Lorin Cuoco. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1996. 110–32.
- Stevens, Hillary. "Interview with Robert Coover." *Harvard Advocate*, vol. 230, no. 4 (1996): 34–36. [Bandzählung ist ein Druckfehler, korrekt wäre: vol. 130]
- Donahue, Anne Marie. "Being difficult." *Providence Phoenix*, vol. IX, no. 14 (April 5, 1996): Section Two, 3.
- "Fair Share For Borders Workers" [Mitunterzeichner eines Solidaritätsaufrufs zur Unterstützung der Angestellten der Firma Borders Books and Music] *The Nation*, vol. 265, no. 21 (December 22, 1997): 13.

- Dorr, Rebecca. "Off the Page: Robert Coover is leading a literary revolution that eschews pen and paper for keyboard and mouse." *Providence Phoenix*, vol. 12, no. 14 (April 2–8, 1999): Arts 3–4.
- Tosca Pajars, Susana. "Soy un realista intransigente." *Espéculo*, no. 12 (July-October 1999): <http://www.umc.es/info/especulo/numero12/cooveres.html>.
- Tosca Pajars, Susana. "I am an intransigent realist." *Espéculo*, no. 12 (July-October 1999): <http://www.umc.es/info/especulo/numero12/cooverin.html>.
- Curtis, Mary Jo. "Robert Coover on electronic publishing." *George Street Journal*, vol. 25, no. 8 (October 20–26, 2000): 1, 3.
- McCaffery, Larry. "As Guilty as the Rest of Them: An Interview with Robert Coover." *Critique* [issue on *The Public Burning*], vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 115–25.
- "Wywrocic fabuly na lewa stronie: rozmowa z Robertem Cooverem." Interview von Agnieszka Taborska und Marcin Gizycki, übersetzt von Marcin Gizycki. *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 199–213. ["Turning Plots Inside Out: An Interview with Robert Coover"]
- [wuka]. "Spotkanie z pisarzem amerykańskim." *Kurier Lubelski*, no. 104 (May 5–6, 2001). ["A Meeting with an American Writer"]
- Hudson, Gabe. "Notes on Craft: Some Instructions for Readers and Writers of American Fiction. An Interview with Robert Coover." *McSweeney's*, June 22, 2004.
- "Rozmowa z Robertem Cooverem: Ameryka i ja." Interview von Marcin Senddecki. *Gazeta Wyborcza* (August 20, 2001): 4. ["A Conversation with Robert Coover: America and I"]
- Skirgajllo-Krajewska, Paulina. "e-LITERATURA." *Meble Strefa Czasu 4* (Warszawa) (January 2002): 38–41. [An Interview with Robert Coover]
- "Interview, Part Two." *The Iowa Review Web*, vol. 6, no. 2 (June 2004): 1–3.
- Elkins, Ruth. "Robert Coover: A Master of Hypertext." *Inspired Minds*, Deutsche Welle (11. März 2005).
- Robert Coover with Michael Silverblatt. *Lannan Readings & Conversations*. Lensic Performing Arts Center, Santa Fe, NM (October 11 2006)

Literarische Biographien / Bibliographien

- Hertzell, Leo J. "A Coover Checklist (1968)." *Critique*, vol. 9, no. 3 (Spring 1969): 23–24.
Contemporary Authors, vol. 45–48 (1974): 104–05.
- "Robert Coover: American author, Feb. 4, 1932-." *International Portrait Gallery*. Detroit: Gale Research, 1974. 1 picture: b&w.
- McCaffery, Larry. "A Robert Coover Checklist." *Bulletin of Bibliography and Magazine Notes*, vol. 31, no. 3 (July-September, 1974): 103–04.
Contemporary Literary Criticism, vol. 3 (1975): 113–14.
Modern American Literature. Compiled and edited by Dorothy Nyren et al. New York: Ungar, 1976. 104–08.
- Blachowicz, Camille. "Robert Coover." *Great Lakes Review*, vol. 3, no. 1 (1976): 69–73.
- Cope, Jackson I. "Coover, Robert." *Contemporary Novelists* (1976): 313–15.
Who's Who in America, 1976–1977. Chicago, IL: Marquis Who's Who, Inc. 1977. 653.
Contemporary Literary Criticism, vol. 7 (1977): 57–60.
- McCaffery, Larry. "Robert Coover." *Dictionary of Literary Biography*, vol. 2 (1978): 106–21.
World Authors 1970–1975. New York: H.W. Wilson, 1980. 175–77.
Contemporary Literary Criticism, vol. 15 (1980): 142–45.
- Gallo, Louis. "Robert Coover." *Critical Survey of Short Fiction*. vol. 3, Authors A-Dah. Edited by Frank N. Magill. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press, 1981. 1189–92.
- Gottis, Denise. "Coover, Robert (Lowell) 1932 – ." *Contemporary Authors*, New Revision Series, vol. 3 (1981): 136–37.
- McCaffery, Larry and Sinda J. Gregory. "Robert Coover." *Dictionary of Literary Biography*, Yearbook 1981. 34–43.
- Eisinger, Chester E. "Coover, Robert (Lowell)." *Contemporary Novelists* (1982): 155–56.
- Walker, Marshall. *History of American Literature*. Chicago, IL: St James Press, 1983. 9.
- Allensworth, J. "Robert Coover: A Bibliographic Chronicle of Primary Materials." *Bulletin of Bibliography*, vol. 41, no. 2 (June 1984): 61–63.
Modern American Literature. Edited by Paul Schlueter and June Schlueter. Volume V, Second Supplement to the Fourth Edition. New York: Ungar, 1985. 76–78.
Contemporary Literary Criticism, vol. 32 (1985): 119–27.
- "Coover, Robert (1932 –)." *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. Edited by Larry McCaffery. *Movements in the Arts*, no. 2. New York: Greenwood Press, 1986. 308–11.
- Eisinger, Chester E. "Coover, Robert (Lowell)." *Contemporary Novelists* (1986): 207–09.
The Cambridge Handbook of American Literature. Edited by Jack Salzman. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 52.
- Twentieth Century American Literature*, vol. 2. General editor: Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986. 794–801.
- American Literary Almanac: From 1608 to the Present. An Original Compendium of Facts and Anecdotes about Literary Life in the United States*. Edited by Karen L. Rood. New York: Brucoli Clark Layman, 1988. 80, 97, 107, 109, 156, 179.
- "Robert Coover, 1932 – ." *Contemporary Literary Criticism*, vol. 46 (1988): 114–23.
- Neubauer, Paul. "Coover, Robert Lowell." *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur*, Bd. 2. Dortmund: Harenberg Lexikon-Verlag, 1989. 659.
- Couturier, Maurice. "Robert Coover: A Chronology." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 3–5.
- Couturier, Maurice. "A Coover Bibliography." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 141–49.

- Cornis-Pope, Marcel. "Coover, Robert [Lowell] (1932-)." *Benét's Reader's Encyclopedia of American Literature*. Edited by George Perkins, Barbara Perkins and Phillip Leininger. New York: HarperCollins, 1991. 218–19.
- "Coover, Robert (1932 –)." *Major 20th-Century Writers*, vol. 1 (1991): 682–84.
- "Coover, Robert." *Current Biography Yearbook 1991*. New York: H.W. Wilson, 1991. 155–59.
- "Coover, Robert (Lowell) 1932 – ." *Contemporary Authors*, New Revision Series, vol. 37 (1992): 102–04.
- "Robert Coover, 1932 – ." *Short Story Criticism*, vol. 15 (1994): 29–67.
- "Robert Coover, 1932 – ." *Contemporary Literary Criticism*, vol. 87 (1995): 22–69.
- "COOVER, Robert (Lowell)." *The Oxford Companion to American Literature*. Editor: James D. Hart. Oxford: Oxford University Press, 1995. 144.
- "Coover, Robert (Lowell) 1932 – ." *Contemporary Authors*, New Revision Series, vol. 58 (1997): 101–07.
- "Robert Coover." *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. Edited by Paula Geyh, Fred G. Leebron and Andrew Levy. New York: Norton, 1998. 226.
- Cowley, Julian. "Robert Coover." *Dictionary of Literary Biography: American Novelists Since World War II*, Sixth Series, vol. 227, 2000. 115–27.
- Klinkowitz, Jerome. "COOVER, Robert (Lowell)." *Reference Guide to American Literature*, 4th edition. Detroit, MI: St. James Press, 2000. 180–82.
- "COOVER, Robert (Lowell)." *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 40 (1992, entry updated May 23, 2001). Source: Contemporary Authors Online. The Gale Group, 2001. 10 pages.
- Benson, Stephen. "Coover, Robert (1932-)." *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Editor Donald Haase. Westport, CT: Greenwood Press, 2007. 235–37.
- Caserio, Robert L. "Robert Coover (1932 –)." *The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story*. Editor Blanche H. Gelfant. New York: Columbia University Press, 2008. 215–19.

Über Coover

Allgemein

- Hertz, Leo J. "What's Wrong With the Christians?" *Critique*, vol. 11, no. 3 (Spring 1969): 11–24.
- Dillard, R. H. W. "The Wisdom of the Beast: The Fictions of Robert Coover." *Hollins Critic*, vol. 7, no. 2 (April 1970): 1–11.
- Cope, Jackson I. "Robert Coover's Fictions." *Iowa Review*, vol. 2, no. 4 (Fall 1971): 94–110.
- Hills, Rust. "Fiction." *Esquire*, vol. 80, no. 2 (August 1973): 40, 43, 45–46, 50.
- Stevick, Philip. "Scheherazade runs out of plots, goes on talking; the king, puzzled, listens: an essay on new fiction." *TriQuarterly*, no. 26 (Winter 1973): 332–62.
- Freese, Peter. *Die amerikanische Kurzgeschichte nach 1945*. Frankfurt: Athenäum, 1974.
- Schmitz, Neil. "Robert Coover and the Hazards of Metafiction." *Novel*, vol. 7, no. 3 (Spring 1974): 210–19.
- Brezianu, Andrei. "Paradoxalul Robert Coover." *Secolul XX*, 170 (1975): 56–58.
- McCaffery, Lawrence Florian. *The Reliance of Man on Fiction-Making: A Study of the Works of Robert Coover*. Urbana, IL: University of Illinois, Phil. Diss. [Microfilm], 1975.
- McCaffery, Larry. "The Magic of Fiction-Making: Larry McCaffery on Robert Coover." *Fiction International*, vol. 4, no. 5 (1975): 147–53.
- Abádi-Nagy, Zoltán. "Robert Coover: 'metafikciós' játék a változatokkal." *Nagyvilág*, 21, no. 2 (1976): 198–200.
- Heckard, Margaret. "Robert Coover, Metafiction, and Freedom." *Twentieth Century Literature*, vol. 22, no. 2 (May 1976): 210–27.
- Mahin, Linda Ruth. *Experiments in Fiction: The Poetic Visions of Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, and Robert Coover*. Urbana: University of Illinois, Phil. Diss., 1976.
- Westervelt, Linda Allyne. *The Role of the Reader in the Modern Anatomy: A Study of the Fiction of John Barth, Robert Coover, and Thomas Pynchon*. Houston, TX: Rice University, Phil. Diss., 1976.
- First Printings of American Authors*. Edited by Matthew J. Bruccoli. Detroit, MI: Gale Research, 1977. 69–70.
- Couturier, Maurice. "Les discours du roman." *Tréma*, no. 2 (1977): 19–33.
- Le Vot, André. "Disjunctive and Conjunctive Models in Contemporary American Fiction." *Forum*, vol. 14, no. 1 (1977): 44–55.
- Lewicki, Zbigniew. "Odkrywanie Ameryki." *Literatura na Swiecie*, no. 3, (1977): 262–87. ["Discovering America"]
- Gardner, John Champlin. *On Moral Fiction*. New York: Basic Books, 1978.
- McCaffery, Larry. "Robert Coover's Cubist Fictions." *Par Rapport*, vol. 1 (Winter 1978): 33–40.
- Stromme, Craig John. *Barth, Gardner, Coover, and Myth*. State University of New York at Albany, Phil. Diss., 1978.
- Durand, Régis. "The Exemplary Fictions of Robert Coover." *Les Américanistes: New French Criticism on Modern American Fiction*. Edited by Ira D. Johnson and Christiane Johnson. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1978. 130–37.
- Le Vot, André. "Contre l'entropie: les stratégies de la fiction américaine post-moderniste." *RANAM*, 10 (1978): 298–319.
- Le Vot, André. "New Modes of Story-Telling in Recent American Writings: The Dismantling of Contemporary Fiction." *Les Américanistes: New French Criticism on Modern American Fiction*. Edited by Ira D. Johnson and Christiane Johnson. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1978. 110–29.

- W. Gass, D. Barthelme, T. Pynchon, R. Coover. Montpellier: Centre d'Étude et de Recherches sur les Écrivains du Sud aux États-Unis de l'Université Paul Valéry, 1979.
- Hendin, Josephine. "Experimental Fiction." *Harvard Guide to Contemporary American Writing*. Edited by Daniel Hoffman. Cambridge: Harvard University Press, 1979. 240–86.
- Nutter, R. Grant and Robert B. Johnston. "Playing at Life: Robert Coover and His Fiction." *Christian Century*, vol. 96, no. 1 (May 16, 1979): 549–53.
- Chénétier, Marc. "Coover et l'histoire ou ." *Delta*, no. 8 (Mai 1979): 205–40.
- Kissel, Susan. "The Contemporary Artist and His Audience in the Short Stories of Robert Coover." *Studies in Short Fiction*, vol. 16, no. 1 (Winter 1979): 49–54.
- The American Identity: Fusion and Fragmentation*. Editor Rob Kroes. European Contribution to American Studies, 3. Amsterdam: Amerika Institut, 1980. [Die letzten 3 Aufsätze: John G. Blair, Gerhard Hoffmann und Marc Chénétier]
- Bailey, Peter Joseph. *Pattern and Perception in the Fiction of Stanley Elkin*. University of Southern California, Phil. Diss., 1980.
- Bass, Thomas Alden. *Fiction and History: Essays on the Novels of Flaubert, Garcia Marquez, Coover, and Pynchon*. Santa Cruz, CA: University of California, Phil. Diss. [Microfilm], 1980.
- Mazurek, Raymond Allan. *The Fiction of History: The Presentation of History in Recent American Fiction*. Purdue University, Phil. Diss. [Microfilm], 1980.
- Young, Thomas Earl. *Mirror, Mirror: Dimensions of Reflexivity in Postmodern British and American Fiction*. Michigan State University, Phil. Diss., 1980.
- Andersen, Richard. *Robert Coover*. Boston, MA: Twayne, 1981.
- Balitas, Vincent D. "Historical Consciousness in the Novels of Robert Coover." *Kwartalnik Neofilologiczny*, 28, Nr. 3–4 (1981): 369–79.
- Kentta, William Paul. *Ironic Dissonance in Robert Coover's Fictions*. University of Oregon, Phil. Diss. [Microfilm], 1981.
- Robinson, Douglas. "Visions of End: The Anti-Apocalyptic Novels of Ellison, Barth, and Coover." *American Studies in Scandinavia*, vol. 13, no. 1 (1981): 1–16.
- Sachner, Mark Jeffrey. *Failure as Human and Literary Form*. Milwaukee: University of Wisconsin, Phil. Diss. [Microfilm], 1981.
- Lynch, Tibbie Elizabeth. *Forms and Functions of Black Humor in the Fiction of Evelyn Waugh*. Texas A&M University, Phil. Diss., 1982.
- Turner, Alden Rolfe. *The Documentary Experience: Hawthorne, Melville and the Aesthetics of Fancy*. Texas A&M University, Phil. Diss., 1982.
- Rostagno, Irene. "Latin American Literature and the Alfred A. Knopf Collection." *Library Chronicle*, vol. 46 (1982): 16–49.
- Fogel, Stanley. "Richard Nixon by Robert Coover, Roland Barthes by Roland Barthes." *English Studies in Canada*, vol. 8, no. 2 (June 1982): 187–202.
- Abádi-Nagy, Zoltán. *Válság és komikum*. Budapest: Magvető, 1982. [Crisis and Comedy]
- Cagidemetro, Alide. "Robert Coover, l'ambizione della follia." *Calibano*, 7 (1982): 39–57.
- Chénétier, Marc. "Robert Coover's Wonder Show." *Les Cahiers de Fontenay*, nos. 28–29 (1982): 9–22.
- McCaffery, Larry. *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1982.
- Wilson, Lucy Ann. *A Study of Technical Innovations and Thematic Concerns in the Short Prose Fiction of Barthelme, Gass, Coover, and Apple*. Philadelphia, PA: Temple University, Phil. Diss. [Microfilm], 1982.
- Karl, Frederick R. *American Fictions 1940/1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1983.

- Christensen, Bryce. "John Barth & Robert Coover: Naught as Meaning." *Rockford Papers*, vol. 8, no. 1 (January 1983): ii, 1–22.
- Seed, David. Review of Richard Andersen, *Robert Coover* [Boston, MA: Twayne, 1981]. *Journal of American Studies*, vol. 17, no. 1 (April 1982): 149–53.
- Andersen, Richard. "The Artist in Coover's Uncollected Stories." *Southern Humanities Review*, vol. 17, no. 4 (Fall 1983): 315–24.
- Gordon, Lois. *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.
- Duyfhuizen, Bernhard [Rev.]. Lois Gordon. *Robert Coover: The Universal Fictionmaking Process*. *Modern Fiction Studies*, vol. 29, no. 4 (Winter 1983): 741–44.
- Howell, Pamela Rene. *Reality as Fabulous: Fantasy as Rhetorical Imperative in the Contemporary American Novel*. Texas Christian University, Phil. Diss., 1983.
- Varzava, Jerry A. [Rev.]. "Robert Coover: *The Universal Fictionmaking Process*. By Lois Gordon [Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983]." *International Fiction Review*, vol. 10, no. 2 (Summer 1983): 136–37.
- Pearce, Richard. *The Novel in Motion: An Approach to Modern Fiction*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1983. "Robert Coover's Kaleidoscopic Spectacle", pp. 102–17.
- Burke, Ruth Ellen Eileen. *The Game of Poetics: Play in Postmodern Fiction* (French, American). University of California, Riverside, Phil. Diss., 1984.
- Fogel, Stanley. *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in English Canada and the United States*. Toronto: ECW Press, 1984.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- Kim, Seong-Kong. *American Literature in the Postmodern Era*. Seoul: Seoul National University Press, 1984. "Robert Coover: A New Lens for Fiction and Reality." Pp. 428–34.
- Klinkowitz, Jeome. *The Self-Apparent Word: Fiction as Language / Language as Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.
- Koshikawa, Yoshiaki. "Writing on Robert Coover." *The American Literature Review*, no. 5 (1984): 67–75.
- Lewicki, Zbigniew. "Robert Coover: Apocalypse as Irony." In his *The Bang and the Whimper: Apocalypse and Entropy in American Literature*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984. 59–70.
- Varsava, Jerry Andrew. *The Mimetic Function of Postmodernist Literature*. Vanderbilt University, Phil. Diss., 1984.
- Andersen, Richard. "The Role of the Artist: An Examination on Some Uncollected Short Stories by Robert Coover." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, vol. 32, no. 1 (1984): 41–48.
- Anderson, Richard. "Robert Coover's Dissident Works." *Mid-American Review*, vol. 4, no. 1 (1984): 105–13.
- Chénétier, Marc. "Robert Coover's Wonder Show." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 29, H. 1 (1984): 75–85.
- Bormann, Lutz. *Die Struktur der Gewalt – die Gewalt der Struktur in ausgewählten Kurzgeschichten von Robert Coover*. Ludwig-Maximilian Universität München, M.A., Oktober 1984.
- Bigsby, C.W.E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol. 3, Beyond Broadway. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1985.
- Kerber, Carole Elaine. *Multiple Levels of Meaning in a Sculptural Project: A Piece of the Pie, and Its Relationship to the Work of Claes Oldenburg and Robert Coover*. Wright State University, M.A. Thesis, 1985.
- Krieger, Elliot. "Imaginative novels win Coover ticket to write." *Providence Journal-Bulletin* (January 8, 1985): A2.
- Morace, Robert A. "Robert Coover, the Imaginative Self, and the 'Tyrant Other'." *Papers on Language and Literature*, vol. 21, no.2 (Spring 1985): 192–209.

- Morace, Robert A. "Something Happened." *The Literary Review*, vol. 28 (Summer 1985): 617–33.
[Rezensionen zu Sekundärliteratur über Coover]
- Bacchilega, Cristina. "'The Dead Queen' ovvero la fiaba alla ricerca di una nuova magia." *La Narrativa Postmoderna in America: Testi e contesti*. Ed. Cristina Bacchilega. Roma: La Goliardica – Editrice Universitaria di Roma, 1986. 157–68.
- Cope, Jackson I. *Robert Coover's Fictions*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Hutcheon, Linda. "Il paradosso metanarrativo: modi e forme del narcisismo letterario." *La Narrativa Postmoderna in America: Testi e contesti*. Ed. Cristina Bacchilega. Roma: La Goliardica – Editrice Universitaria di Roma, 1986. 19–44.
- Eisinger, Chester E. "Coover, Robert (Lowell)." *Contemporary Novelists* (1986): 207–09.
- Laufen, Sarah E. "Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title." *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. Edited by Larry McCaffery. *Movements in the Arts*, no. 2. New York: Greenwood Press, 1986. 93–116.
- McCaffery, Larry. "Introduction." *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. Edited by Larry McCaffery. *Movements in the Arts*, no. 2. New York: Greenwood Press, 1986. v–xxviii.
- McHale, Brian. "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing." *Approaching Postmodernism*. Edited by Douwe W. Fokkema and Hans Bertens. UPAL, vol. 21. Amsterdam / Philadelphia, PA: John Benjamins, 1986. 53–79.
- Schroeder, Michael Leroy. *Rhetoric in New Fiction (Vonnegut, Brautigan, Barthelme, Coover)*. Kent State University, Phil. Diss., 1986.
- Winkelman, Aaron. *Authorial Presence in American Metafiction: The Novels of Coover, Federman, Sorrentino, and Sukenick*. University of California, Los Angeles, Phil. Diss., 1986.
- Semrau, Janusz. *American Self-Conscious Fiction of the 1960s and 1970s: Donald Barthelme, Robert Coover, Ronald Sukenick*. Poznan: Mickiewicz, 1986.
- Iwamoto, Iwao. "Robert Coover as a Postmodernist." *Gendaishi Techão*, 5 (May 1986): 204–05.
- Koshikawa, Yoshiaki. "The Paradox of Digression." *Gendaishi Techão*, 5 (May 1986): 198–203.
- Sasaki, Mikiro. "Laughter and Fiction." *Gendaishi Techão*, 5 (May 1986): 206–08.
- "Footnotes." *Providence Sunday Journal*, vol. 102, no. 29 (July 20, 1986): 17.
- Breed, Donald D. "Choosing 350 citizens to honor at ball a mammoth undertaking." *Providence Journal-Bulletin*, vol. 157, no. 202 (October 17, 1986): C7.
- Ziner, Karen Lee and Donald D. Breed. "Providence comes alive for final shout of the 350th." *Providence Sunday Journal*, vol. 102, no. 42 (October 19, 1986): A1, A24.
- Szegedy-Maszák, Mihály. "The Life and Times of the Autobiographical Novel." *Neohelicon*, vol. 13, no. 1 (1986): 83–104.
- Wilczynski, Marek. "The Game of Response in Robert Coover's Fictions." *Kwartalnik Neofilologiczny*, 33, Nr. 4 (1986): 513–23.
- Henkels, Robert M. "Bibliographie sélective." [über Robert Pinget] *Études Littéraires* (Montréal), vol. 19, no. 3 (Hiver 1986–1987): 183–90.
- Charney, Mark Jay. *Reinventing Narrative: The Relationship of the Post-Contemporary Novel to the Cinema*. Tulane University, LA, Phil. Diss., 1987.
- Sciolino, Martina M. *Desire in Postmodern Fiction: Gender and Creation Fantasy in the Work of Robert Coover*. Buffalo: State University of New York, Phil. Diss., 1987.
- Thrall, Cameron David. *Modern Literary Irony in the Short Fiction of John Cheever and Robert Coover*. University of Vermont, M.A. Thesis, 1987.
- Wilde, Alan. *Middle Grounds: Studies in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- Davis, Mary E. "Mario Vargas Llosa: The Case of the Vanishing Hero." *Contemporary Literature*, vol. 28, no. 4 (1987): 510–19.

- Rybalka, Michel. "Mario Vargas Llosa and *The Real Life of Alejandro Mayta* from a French Perspective." *Latin American Review*, vol. 15, no. 29 (January-February 1987): 121–31. [Fußnote 23]
- Krieger, Elliot. "That's entertainment. Short stories, big prize." *Providence Journal*, vol. 158, no. 51 (March 13, 1987): C4.
- Klähn, Bernd. "Der literarische Exkurs der Moderne: Anmerkungen zur innovativen Nachkriegsliteratur der USA." *Schreibheft*, H. 29 (Mai 1987): 41–47. [*Gerald's Party* und *The Public Burning*]
- Klähn, Bernd. "Bacchantische Aufklärung: Die Angst deutscher Leser vor US-amerikanischer Gegenwartsliteratur." *taz* (6. November 1987): 17–18.
- Lewicki, Zbigniew. "The Apocalyptic World of Robert Coover." *American Studies* (Warszawa), vol. 4 (1987): 25–31. [OB und UBA]
- Horvath, Brooke K. [Rev.]. "*Robert Coover's Fictions*. By Jackson I. Cope [Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1986]." *American Literature*, vol. 59, no. 3 (October 1987): 488–89.
- Witte, Jürgen. "File under: 'Robert Coover'." *taz* (16. Oktober 1987): 15.
- Leppmann, Wolfgang. "Schlimmer als das Leben: Die avantgardistische Prosa des Amerikaners Robert Coover." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 288 (12. Dezember 1987): Literatur.
- Wilde, Alan [Rev.]. "Cope, Jackson I. *Robert Coover's Fictions* [Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1986]." *Journal of Modern Literature*, vol. 14, no. 2–3 (Fall / Winter 1987–1988): 308.
- Le sport en Grande-Bretagne et aux États-Unis: Faits, signes et métaphores*. Éditeurs John Atherton et Richard Sibley. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1988.
- Chénentier, Marc. "Ideas of Order at Delphi (though at first this comes out, 'disorderly ideas fell')." *Facing Texts: Encounters Between Contemporary Writers and Critics*. Edited by Heide Ziegler. Durham, NC / London: Duke University Press 1988. 84–108.
- McCaffery, Larry. "The Fictions of the Present." *Columbia Literary History of the United States*. Editor Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1988. 1161–77.
- Unsworth, John Merritt. *American Academic Post-Modernism and the Problem of Audience* (Gass, Hawkes, Coover, Sorrentino). University of Virginia, Phil. Diss., 1988.
- Moore, Steven [Rev.]. "Jackson I. Cope. *Robert Coover's Fictions* [Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1986]." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, no. 1 (1988): 199–200.
- McCaffery, Larry. "The Desert of the Real: The Cyberpunk Controversy." *Mississippi Review* 47/48, vol. 16, no. 2 & 3 (1988): 7–15.
- Krieger, Elliot. "Iconoclasts gathering at Brown conference." *Providence Sunday Journal*, vol. 104, no. 14 (April 3, 1988): H9, H12.
- James, Caryn. "The Avant-Garde Ex Post Facto." *New York Times*, vol. 137 (April 9, 1988): 13.
- Rodriguez, Johnette. "Iconoclastic Icons: Redefining Post-Modern Fiction at Brown University." *New Paper*, vol. 10, no. 515 (April 13–20, 1988): 3–4, 6.
- Klähn, Bernd. "In den Orbitalen der Selbstreferenz. Postmoderne Literatur zwischen Performanz und Playgiarismus." *Schreibheft*, Nr. 31 (Mai 1988): 17–20.
- Hume, Kathryn [Rev.]. "Coover and the Iron Claw of Culture [Jackson I. Cope, *Robert Coover's Fictions*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986]." *Novel*, vol. 22, no. 1 (Fall 1988): 122–23.
- Chénentier, Marc. *Au-Dela Du Soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- Butler, Christopher. "The Future of Theory: Saving the Reader." *The Future of Literary Theory*. Ed. Ralph Cohen. New York: Routledge, 1989. 229–49.
- Gittings, Christopher. *John Irving and Metafiction: Preservation of Story*. University of Guelph (Canada), M.A. Thesis, 1989.
- Green, Daniel. *Playful Gestures: The World of American Metafiction* (Barth, Coover, Sorrentino). University of Missouri, Columbia, Phil. Diss., 1989. [UBA und P&D].

- Kuehl, John. *Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*. With an Introduction and Interview by James W. Tuttleton. New York: New York University Press, 1989.
- Hoffmann, Gerhard. "The Aesthetic Attitude in the Postideological World: History, Art / Literature, and the Museum-Mentality in the Cultural Environment." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 34, H. 4 (1989): 423–79.
- Mirkowicz, Tomasz. "Walter Abish, Robert Coover, Steve Katz." *Literatura na Swiecie*, no. 10 (219), (1989): 205–65.
- Gunn, Douglas. "In Dissemblance Deft: Robert Creeley's 'Undisciplined' Prose." *Boundary 2*, vol. 16, no. 2–3 (Winter / Spring 1989): 277–304.
- Saltzman, Arthur M. "Epiphany and its Discontents: Coover, Gangemi, Sorrentino, and Postmodern Revelation." *Journal of Modern Literature*, vol. 15, no. 4 (Spring 1989): 497–518.
- "Robert Coover." Special issue. *Delta*, no. 28 (juin 1989).
- Couturier, Maurice. "Introduction:" *Delta*, no. 28 (juin 1989): 1–2.
- Green, Geoffery. "Notes on Robert Coover's Recent Fiction." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 135–39.
- Bailey, Peter J. "Coping with Coover." *Contemporary Literature*, vol. 30, no. 3 (Fall 1989): 448–51.
- Maltby, Paul Leon. *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. University of Sussex, D. Phil., 1989.
- Olster, Stacey Michele. *Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989.
- McCaffery, Larry. "The recognitions: An Editorial Collaboration with Robert Coover's 'Party Talk'." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 117–29.
- Messenger, Christian K. *Sport and the Spirit of Play in Contemporary American Fiction*. New York: Columbia University Press, 1990.
- Jakaitis, John Michael. *Studies in Metafiction and Postmodernism*. University of Illinois at Urbana-Champaign, Phil. Diss., 1990.
- Roberts, Linda Poplin. *Female Characters in the Novels of Robert Coover*. Middle Tennessee State University, D.A., 1990.
- Saltzman, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1990.
- McCaffery, Larry. "The Recognitions: An Editorial Collaboration with Robert Coover's 'Party Talk'." *Fiction International*, vol. 18, no. 2 (Spring 1990): 176–86.
- McCaffery, Larry. "White Noise, White Heat: The Postmodern Turn in Rock Music." *American Book Review*, vol. 12, no. 1 (March-April 1990): 4, 27. Expanded version in: *Genre 12* (1990): 55–71.
- Bruyère, Claire. "Que lisent les Américains?" *Europe*, vol. 68, no. 733 (Mai 1990): 6–10.
- Plumecocq, Philippe. "Robert Coover." *Europe*, vol. 68, no. 733 (Mai 1990): 87–89.
- Vidan, Ivo [Rev.]. "*The Future of Literary Theory*. Ed. Ralph Cohen [New York: Routledge, 1989]." *Journal of Modern Literature*, vol. 17, nos 2/3 (Fall / Winter 1990): 292–93.
- Hite, Molly. "Postmodern Fiction." *The Columbia History of the American Novel*. General Editor: Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 697–725.
- The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Prepared by Ann Charters and William E. Sheidley. Boston, MA: St. Martin Press, ³1991. 351
- Hughes, Martha Tanner. *Erotics and Narrative in Texts by Alain Robbe-Grillet and Robert Coover*. University of Georgia, MA-thesis, 1991. [P&D und SM].
- Ruland, Richard and Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Viking, 1991. Chapter 11, pp. 306–53.
- Maltby, Paul. *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia, PA University of Pennsylvania Press, 1991.

- Gregory, Marshall W. "Liberal Education and Ethical Criticism: Character Formation in the Literary Classroom." *CEA*, vol. 53, no. 2 (1991): 5–21.
- Seed, David [Rev.]. "*Reminiscence and Re-Creation in Contemporary American Fiction*. By Stacey Olster [Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989]." *Review of English Studies*, vol. 42, no. 166 (May 1991): 294–95.
- Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992. [P&D, Coover-Manuskript und Coover-Rezension]
- Ingham, Donna Sue Christopher. *Ambrose Bierce as Fabulist: Controlling the Moment* (Bierce, Ambrose, Satire). Texas Tech University, Phil. Diss., 1992.
- Mason, Francis Andrew. *Narrative and Postmodernism: Politics and Contemporary American Fiction*. University of Southampton (UK), Phil. Diss., 1992.
- Kennedy, Thomas E. *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. Twayne's Studies in Short Fiction Series, no. 38. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Porush, David. "'Unfurrowing the Mind's Plowshare': Fiction in a Cybernetic Age." *American Literature and Science*. Editor: Robert J. Scholnick. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1992. 209–28. [P&D und PB]
- Madden, David W. [Rev.]. "Maltby, Paul. *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*." [Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1991] *Choice*, vol. 30, no. 1 (September 1992): 116.
- Goddard, Connie. "A Midwest Center for Avant-Garde Publishing." *Publishers Weekly*, vol. 239, no. 41 (September 14, 1992): 16.
- Moulthrop, Stuart. "You Say You Want a Revolution: Hypertext and the Laws of Media." *Essays in Postmodern Culture*. Edited and with an introduction by Eyal Amiran & John Unsworth. New York: Oxford University Press, 1993. 69–97. [Zuvor in *Postmodern Culture*, vol. 1, no. 3 (May 1991): 69–97]
- Weinstein, Arnold L. *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1993. [Chapter 12, "Robert Coover: Fiction as Fission." Pp. 235–64]
- Bergenholtz, Rita A. "*One Hundred Years of Solitude: The Finale*." *International Fiction Review*, vol. 20, no. 1 (1993): 17–21.
- Johnson, Maria Miro. "Readings brave, new whirl." *Providence Journal-Bulletin*, vol. 21, no. 46 (February 23, 1993): E1-E2. [Unspeakable Practices II]
- Gifford, Don. "Narratives of Change." *Harvard Library Bulletin*, New Series, vol. 4, no. 1 (Spring 1993): 73–78.
- Reinbold, James. "Walking Out of the Darkness: Three Chinese Writers at Brown." *Brown Alumni Monthly*, vol. 93, no. 6 (March 1993): 28–31, 41.
- Nadel, Alan. [Sammelbesprechung, dabei auch:] Paul Maltby, *Dissident Postmodernists* und Susan Strehle, *Fiction in the Quantum Universe*. *Modern Fiction Studies*, vol. 39, no. 2 (Summer 1993): 384–89.
- Newman, Judie [Rev.]. "Maltby, Paul. *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*." [Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1991]." *Journal of American Studies*, vol. 27, no. 2 (August 1993): 286–87.
- Gervais, Bertrand. "Les murmures de la machines." *Surfaces*, vol. 4(1994).
<http://pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/gervais.html>.
- Roubaud, Jacques. "Nécessité et conditions d'un hypertexte." *Littérature informatique*, partie 4.
http://www.bibliotheque.refer.org/littinfo/4_roubau.html.
- Schmundt, Hilmar. "Autor ex Machina: Electronic Hyperfictions: Utopian Poststructuralism and the Romanticism of the Computer Age." *AAA*, Jg. 19, H. 2 (1994): 223–46.
- Foley, John. "Unspeakable Practices II: The Festival of Vanguard Narrative at Brown University." *Dictionary of Literary Biography*, Yearbook: 1993. Detroit, MI: Gale Research, 1994. 196–201.

- HYPER / TEXT / THEORY*. Edited by George P. Landow. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1994.
- "Robert Coover." *Playboy Stories: The Best of Forty Years of Short Fiction*. Edited and with an introduction by Alice K. Turner. New York: Dutton, 1994. 551.
- Birkerts, Sven. *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*. Boston, MA / London: Faber and Faber, 1994. ["Hypertext: Of Mouse and Man," pp. 151–64, über Coovers "The End of Books"-Aufsatz]
- Pughe, Thomas. *Comic Sense: Reading Robert Coover, Stanley Elkin, Philip Roth*. Basel: Birkhäuser, 1994.
- Teuton, Sean Timothy. *Coover's Pricksongs & Descants and The Universal Baseball Association: Myth and Method*. San Francisco State University, CA, MA-thesis, 1994.
- Foley, John. "Letter from the Avant-Pop Front." *Poets & Writers*, vol. 22, no. 2 (March / April 1994): 20–27.
- Sayre, Robert F. "When Post-Realism (and the 1960s) Came to Iowa City: An Afterword." *Iowa Review*, vol. 24, no. 2 (Spring / Summer 1994): 258–64.
- Dettmar, Kevin J. Review of Thomas E. Kennedy, *Robert Coover: A Study of the Short Fiction*. [Twayne's Studies in Short Fiction Series, no. 38. New York: Twayne Publishers, 1992] *Studies in Short Fiction*, vol. 31, no. 2 (Spring 1994):280–81.
- "The Pleasures of the (Hyper)Text." *The New Yorker*, vol. 70, no. 19 (June 27 – July 4, 1994): 43–44.
- Chambers, Judith. "Emancipatory Predicaments in Postmodern Criticism." *Contemporary Literature*, vol. 35, no. 2 (Summer 1994): 376–80.
- Machan, William. "Chaucer's Poetry, Versioning, and Hypertext." *Philological Quarterly*, vol. 73, no. 3 (Summer 1994): 299–316.
- Malamet, Elliott. "The Uses of Delay in *The Power and the Glory*." *Renascence*, vol. 46, no. 4 (Summer 1994): 211–23.
- Lughi, Giulio. "Programmazione e creatività nella narrativa ipertestuale." *La Rassegna della Letteratura Italiana*, vol. 98, no. 3 (Settembre-Dicembre 1994): 133–41.
- McCaffery, Larry. "Avant-Pop: Still Life After Yesterday's Crash." *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*. Edited by Larry McCaffery. New York: Penguin, 1995. xi-xxxi.
- In Memoriam to Postmodernism: Essays on the Avant-Pop*. Edited by Mark Amerika and Lance Olsen. San Diego, CA: San Diego State University Press, 1995.
- Kozyra-Sakrajda, Miroslawa. *Postmodern Discourses of Love: Pynchon, Barth, Coover, Gass, and Barthelme*. Temple University, Phil. Diss., 1995.
- Zipes, Jack. "Recent Trends in the Contemporary American Fairy Tale." : Selected Essays from the Thirteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. Edited by Joe Sanders. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 65. Westport: CT: Greenwood Press, 1995. 1–17. [P&D, PV]
- Seed, David [Rev.]. "*Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*. By Paul Maltby [Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1991]." *Review of English Studies*, vol. 46, no. 181 (February 1995): 125–26.
- Jeong, Sangjun Jeong. "Postmodern Novels and the Rewriting of History." *Journal of American Studies* (Korea), vol. 27, no. 1 (June 1995): 95–109.
- Schwenger, Peter. "Uncanny Reading." *English Studies in Canada*, vol. 21, no. 3 (September 1995): 333–45. ["End of Books"]
- Schmundt, Hilmar. "Hyperfiction: The Romanticism of the Information Revolution." *Southern Humanities Review*, vol. 29, no. 4 (Fall 1995): 309–21.
- Moulthrop, Stuart. "Traveling in the Breakdown Lane: A Principle of Resistance for Hypertext." *Mosaic*, vol. 28, no. 4 (December 1995): 56–77.
- Tabbi, Joseph. "The Technology of Quotation: William Gaddis's *JR* and Contemporary Media." *Mosaic*, vol. 28, no. 4 (December 1995): 143–64. ["End of Books" und P&D]

- Chassay, Jean-François. *Robert Coover: l'écriture contre les mythes*. Paris: Belin, 1996.
- Chénétiér, Marc. *Beyond Suspicion: New American Fiction Since 1960*. Translated by Elizabeth A. Houlding [*Au-Dela Du Soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1989]. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1996.
- Cohen, Josh Nissim. *Spectacular Allegories: Postmodern American Fiction and the Politics of Seeing (Culture)*. University of Sussex (UK), D. Phil., 1996.
- Minganti, Franco. "Updating (Electronic) Storytelling." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 41, H. 3 (1996): 417–30.
- Milton, Paul Charles. *Beyond Agnostics: Games of Vertigo in Postmodern North American Fiction* (Leonard Cohen, William Gass, Robert Coover, Ray Smith). Queen's University at Kingston, Canada, Phil. Diss., 1996.
- Voller, Matthias. *Parodistic Intertextuality and Intermediality in Postmodern American Fiction: Robert Coover and Kathy Acker*. Technische Universität Carolo-Wilhelmina zu Braunschweig Deutschland, M.A., 1996, 91 Seiten, Sprache Englisch. [PV und NM]
- Goldsmith, Andrew. "Creative Writing Department Gives The Freedom To Write." *Brown Daily Herald* (March 20, 1996).
- Hurd, Ryan. "Rushdie to Appear Via Satellite." *Brown Daily Herald* (March 21, 1996).
- Melloni, Giorgio. "L'Hypertext Hotel di Robert Coover." *Bollettino '900*, nos. 4–5 (maggio 1996): 30–33.
- Gregory, Sinda [Rev.]. "The Dance of Love [Rikki Ducornet, *Phosphor in Dreamland*]." *American Book Review*, vol. 17, no. 3 (February-March 1996): 9, 30.
- Gussow, Mel. "A Writer Who Delights In Layers of Complexity." *New York Times*, vol. 145 (June 1, 1996): 13–14.
- Lodge, David. "O Ye Laurels." *New York Review of Books*, vol. 43, no. 13 (August 8, 1996): 16–20.
- Foley, John. "Fiction Collective Two." *Poets & Writers*, vol. 24, no. 5 (September / October 1996): 34–43.
- Ryan, Amy. "Unspeakable Practices: Creative Writing Festival Links Brown to London With Cutting-Edge Technology." *Brown Daily Herald* (October 1, 1996).
- Porras, Luis E. "Brown Launches Interactive Festival." *Brown Daily Herald* (October 4, 1996).
- McGrath, Charles. "The Internet's Arrested Development... ." *The New York Times Magazine*, Sect. 6 (December 8, 1996): 80–85.
- Best, Steven and Douglas Kellner. *The Postmodern Turn*. New York/London: Guilford Press, 1997.
- Chung, Sang-Jun. "Robert Coover: A Reconciliation of Reality and Fantasy." *Literary Center*, 20 (Spring 1997): 369–83.
- Ekelund, Bo K. "The Alien in Our Midst: Trash Culture and Good Americans in John Gardner's *October Light*." *Novel*, vol. 30, no. 3 (Spring 1997): 381–404.
- Riggs, Douglas R. "Why Morrow chose Brown U. for archives." *Providence Sunday Journal*, vol. CXI, no. 11 (March 16, 1997): E9.
- Riggs, Douglas R. "One Of Our Masters Now: Don't look for Brown's iconoclast novelist near the mainstream." *Providence Sunday Journal*, vol. 111, no. 13 (March 30, 1997): E1, E8.
- Boyle, T. Coraghessan. "The Great Divide." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 20 (May 18, 1997): 9.
- Kakutani, Michiko. "The Never-Ending Saga." *New York Times Magazine*, Section 6 (September 29, 1997): 40, 42.
- Keough, Peter. "Innocence lost: DeLillo's Underworld compacts the 20th century." *The Providence Phoenix*, vol. 10, no. 40 (October 3, 1997): 12.
- Lohafer, Susan. "Introduction." *The Tales We Tell: Perspectives on the Short Story*. Edited by Barbara Lounsberry, Susan Lohafer, et.al. Westport, CT: Greenwood Press, 1998. ix-xii.

- Tuttleton, James W. *A Fine Silver Thread: Essays on American Writing and Criticism*. Chicago: Ivan R. Dee, 1998.
- Miller, Laura. "www.claptrap.com." *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 11 (March 15, 1998): 43.
- Zeidner, Lisa. "Marginalia." [Rev.]. "Man or Mango: A Lament. By Lucy Ellmann [New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998]." *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 21 (May 24, 1998): 10.
- Barth, John. "The Passion Artist: Recalling John Hawkes." *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 25 (June 21, 1998): 35.
- Weidemann, Volker. "Hineinbeißen wie ein wilder Hund." *taz*, Nr. 5569 (30. Juni 1998): 16.
- Braun, Michael. "Intertextualität pur." *taz*, Nr. 5587 (21. Juli 1998): 12.
- Ducornet, Rikki. "The Death Cunt of Deep Dell." *Review of Contemporary Literature*, vol. 18, issue 3 (Fall 1998): 146–52.
- Kennedy, Thomas E. "INTRODUCTION: AUTHOR! AUTHOR!" *Literary Review*, vol. 42, issue 1 (Fall 1998): 5–9.
- Ingendaay, Paul. "Der Stimmenimitator: Zum Tode des großen Schriftstellers William Gaddis." *FAZ*, Nr. 294 (18. Dezember 1998): 41.
- Marcus, Ben. "This is how we do it." Interview by Lorraine Sanders and Sean Casey. *Issues*, no. 2 (Winter 1998–1999): 8–10.
- Ducornet, Rikki. *The Monstrous and the Marvelous*. San Francisco, CA: City Lights, 1999.
- Zipes, Jack. : *Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge, 1999. [Briar Rose, "The Dead Queen"]
- Freyermuth, Gundolf S. "Hype(r)text im Cyberspace. Auf dem Weg zum letzten großen Buch: Über Literatur im Zeitalter ihrer Digitalisierung." *Die Welt*, Literarische Welt (27. März 1999). [Hypertext Hotel]
- "Remembering Hawkes...." *Providence Sunday Journal*, vol. 113, no.13 (March 28, 1999): L9.
- Dorr, Rebecca. "Off the Page: Robert Coover is leading a literary revolution that eschews pen and paper for keyboard and mouse." *Providence Phoenix*, vol. 12, no. 14 (April 2–8, 1999): Arts 1, 3–4.
- Barth, John. "Introducing John Hawkes." *Providence Phoenix*, vol. 12, no. 15 (April 9–15, 1999): Arts 4–6.
- Gionfriddo, Gina. "Remembering John Hawkes." *Providence Phoenix*, vol. 12, no. 15 (April 9–15, 1999): Arts 4.
- Baumbach, Jonathan. "The Pleasures of the Difficult." Read at Brown University during the John Hawkes Memorial Festival, April 13–14 1999. Originally published in slightly different form in , March-April 1989.
- Guernsey, Lisa. "New Kind of Convergence: Writers and Programmers." *New York Times*, vol. 148, no. 51,493 (April 15, 1999): G7.
- Riggs, Douglas R. "Rhody's Century of Books and Authors." *Providence Sunday Journal*, vol. 113, no. 21 (May 23, 1999): D1, D7-D8.
- Riggs, Douglas R. "Other writers made a contribution, too." *Providence Sunday Journal*, vol. 113, no. 21 (May 23, 1999): D8.
- Gorra, Michael. "Supreme Fictions: John Updike selects 100 (well, 85) years' worth of great American short stories." *New York Times Book Review*, vol. 104, no. 19 (May 9, 1999): 8.
- Passaro, Vince. "Unlikely Stories: The quiet renaissance of American short fiction." *Harper's Magazine*, vol. 299, no. 1791 (August 1999): 80–89.
- Steiner, Wendy. "Look Who's Modern Now." *New York Times Book Review*, vol. 104, no. 41 (October 10, 1999): 18–19.
- "Coover, Robert." *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Edited by Jack Zipes. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. 108–09.

- "Stephen Sondheim Receives Pell Lifetime Achievement Award." *Trinity Reporter* (Trinity Repertory Company, Providence, RI), March 2000, p.6. [Rhode Island 2000 Pell Award for Excellence in the Arts for Robert Coover]
- Patán, Federico. "Novela y cine." <http://www.univdemex.unan.mx/2000/marzo/imagenes/fpatan/html>.
- "Awards and Honors." *George Street Journal*, vol. 24, no. 23 (April 21–27, 2000): 2. [Rhode Island 2000 Pell Award for Excellence in the Arts]
- Rich, Frank. "A reflection on Sondheim." *Providence Sunday Journal*, vol. 114, no. 18 (April 30, 2000): C1, C7. [Rhode Island 2000 Pell Award for Excellence in the Arts]
- Gale, William K. "A Starry Night in Providence." *Providence Journal*, vol. 28, no. 102 (May 1, 2000): B1, B3.
- Zuckerman, Faye B. "Stars sparkle at Pell Awards." *Providence Sunday Journal*, vol. 114, no. 19 (May 7, 2000): Lifestyles 14.
- Cooper, Douglas. "Should a Novelist Feel Bitter Losing to Stephen King? You Bet." *New York Times*, vol. 149, no. 51,434 (June 29, 2000): E13.
- Reid, Calvin. "E-Lit Support Group Formed." *Publishers Weekly* (August 7, 2000).
- "A Night to Remember: The fourth Pell Awards for Excellence in the Arts was a star-studded evening." *Trinity Reporter* [Trinity Repertory Company, Providence, RI], (September 2000): 5
- "Culture Notes: Honors." *New York Times*, vol. 150, no. 51,524 (September 27, 2000): B1. [Lannan Foundation Award for Fiction]
- "Prizes: Nine Writers Win Lannan Awards." *Publishers Weekly*, vol. 247, no. 40 (October 2, 2000): 12.
- Cornis-Pope, Marcel. *Narrative Innovation and the Cultural Rewriting in the Cold War Era and After*. New York: Palgrave, 2001.
- McCaffery, Larry. "White Noise, White Heat: Die postmoderne Wende in der Rockmusik." Übersetzung Fritz Schneider. *Lettre Internationale: Europas Kulturzeitung*, Heft 52 (Frühjahr 2001): 90–94.
- "Coover." *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001). Special Issue on Robert Coover.
- Mirkowicz, Tomasz. "Postmodernista Smetnego Oblicza." *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 175–80. [Postmodernist of the Sad Countenance]
- Willstock, Uwe. "Von der schönen Flucht in die Lektüre." *Die Welt*, Feuilleton (21. März 2001). [Coover auf der Leipziger Buchmesse]
- Simanowski, Roberto. "From Surfiction to Hypertext: Interview with Raymond Federman." www.dichtung-digital.de/2001/06/09-Federman.
- Moody, Rick. "Naturalismus? Nein danke." Interview von Wieland Freund. *Die Welt*, Literarische Welt (30. Juni 2001).
- Wallace, David Foster. "Noch einmal mit Gefühl." Übersetzt von Marcus Ingendaay. *Die Welt*, Literarische Welt (30. Juni 2001).
- Dickstein, Morris. *Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction, 1945–1970*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Ziner, Karen Lee. "Out of hiding, Rushdie reflects on writing, terror." *Providence Journal*, vol 30, no. 51 (February 28, 2002): B-1, B-3. [Dialogue between Salman Rushdie and Robert Coover at Brown University, February 27, 2002]
- Sharma-Jensen, Geeta. "In Town: Robert Coover and Robert Olen Butler." *Milwaukee Journal-Sentinel* (March 17, 2002): E7.
- Shankar, Ravi. "Domo Arigato, E.L.O.: Postcard from Los Angeles." *Poets & Writers* (April 12, 2002). [online only] <http://www...?----->
- Slater Reynolds, Susan. "Opening the Book on Literature's Future." *Los Angeles Times* (April 14, 2002).
- Lohrey, Amanda. "Chapter & Verse." *The Age* (Melbourne) (June 1, 2002): 7.

- Blanchard, Stephen [Rev.]. "Fast Eddie, King of Bees. Robert Arelano [Akashic Books GBP]." *Time Out* (June 5, 2002): 62.
- Mirapaul, Matthew. "In Three Dimensions, Words Take Flight. Literally." *New York Times*, vol. CLI, no. 52,215 (August 19, 2002): B2.
- Curtis, Mary Jo. "Coover's class brings text to (virtual) life in the Cave." *George Street Journal*, Liberal Arts, vol. 27, no. 1 (August 30, 2002): A1-A2.
- Mirapaul, Matthew. "Words in a Whirl." *Providence Journal*, vol. 30, no. 215 (September 3, 2002): G1-G2.
- Phillipe & Jorge. "Kudos and congrats...." *Providence Phoenix*, vol. 15, no. 38 (September 20, 2002): 5.
- Curtis, Mary Jo. "Brown has its first graduate fellow in electronic writing." *George Street Journal*, vol. 27, no. 12 (November 15–21, 2002): 3.
- Mesler, Corey. "Dying Man's Rant a Message From Late Author – Posthumous Novella Accompanies Just-Published Gaddis Collection." *Commercial Appeal* (Memphis, TN) (December 8, 2002): F4.
- Evenson, Brian. *Understanding Robert Coover*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2003.
- Baard, Mark. "Writing's on the Wall in 3-D Cave."
<http://www.wired.com/news/culture/0,284,57334,00.html> (February 15, 2003).
- Moulthrop, Stuart. "You say You Want a Revolution? Hypertext and the Laws of Media." *The New Media Reader*. Edited by Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 692–704. [Zuvor in *Postmodern Culture*, vol. 1, no. 3 (May 1991): 69–97]
- Montfort, Nick. "[Introduction] The End of Books." *The New Media Reader*. Edited by Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 705.
- Montfort, Nick. "[Introduction] Nonlinearity and Literary Theory." *The New Media Reader*. Edited by Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. 761.
- Rettberg, Scott. "Introduction: New Media Studies." *American Book Review*, vol. 24, no. 3 (March-April 2003): 1, 5.
- Hasegawa, Kreg [Rev.]. "The Body Artist." "Shelley Jackson. *The Melancholy of Anatomy*" [New York: Anchor Books, 2002]. *American Book Review*, vol. 24, no. 3 (March-April 2003): 27.
- Rourke, Bryan. "Light reading: Brown brings literary hypertext to AS220." *Providence Journal*, vol. 31, no. 101 (April 28, 2003): D1, D4.
- Hume, Kathryn. "Robert Coover: The Metaphysics of Bondage." *Modern Language Review*, vol. 98, no. 4 (October 2003): 827–41.
- "Briefly Noted" [Rev.]. Silesky, Brian. *John Gardner*. *New Yorker*, vol. 80, no. 7 (April 5, 2004): 79.
- Hudson, Gabe. "Robert Coover: The Big Liberator." *McSweeney's*, June 22, 2004.
- Giles, Paul. "Historicizing the Transnational: Robert Coover, Kathy Acker and the Rewriting of British Cultural History, 1970–1997." *Journal of American Studies*, vol. 41, no. 1 (April 2007): 3–30.
- Olsen, Lance. "On the Threshold of Decay." Translated into Persian by Mahammad Reza Esna-ashari. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 21–31.

Coover als Charakter in einer Fiktion

- Bumpus, Jerry. "The Attack on San Clemente." *Heroes and Villains: Stories*. New York: Fiction Collective, 1986. 93–127.
- Lee, Karen A. "Retirement of the Writing Professor." *Clerestory*, vol. 17 (Spring 1997): 19–28.
<http://unknownhypertext.com/iowa3.htm>.

The Adventures of Lucky Pierre: Directors' Cut

- "Raw Footage: The Adventures of Lucky Pierre." *Kenyon Review*, vol. 24, no. 2 (Spring 2002).

- Trotignon, Béatrice. "Lucky Pierre ou les ambiuités. Introduction au texte de Robert Coover." *Traverses*, no. 2 (Avril 1997).
<http://www2.centrepompidou.fr/traverses/numero2/textes/trotignon.html>
- Hoffert, Barbara. "Coming in October." *Library Journal*, vol. 127, issue 11 (July 15, 2002): 48.
- "*The Adventurtes of Lucky Pierre*." *Kirkus Review*, vol. 70, issue 14 (August 15, 2002): 974.
- Fisher, Barbara. "*The Adventurtes of Lucky Pierre*." *Boston Globe* (November 3, 2002): D9.
- Smokler, Kevin. "Reviews in brief." *San Francisco Chronicle* (November 10, 2002): 4.
- Bernstein, Richard. "From Pillar to Postmodern: Ulysses in Sextown." *New York Times*, vol. 152, no. 52,301 (November 13, 2002): E8.
- Slater Reynolds, Susan. "*The Adventurtes of Lucky Pierre*." *Los Angeles Times* (November 17, 2002): R15.
- Bernstein, Richard. "*The Adventurtes of Lucky Pierre: Directors' Cut*." *International Herald Tribune* (November 23, 2002).
- Blythe, Will. "I Lost It at the Movies: In Robert Coover's novel, we are not watching life, but a film." *New York Times Book Review*, vol. 107, no. 48 (December 1, 2002): 15.
- Coale, Sam. "Postmodernist sex novel grinds to a halt." *Providence Sunday Journal*, vol. 116, no. 48 (December 1, 2002): K10.
- Miliard, Mike. "XXX libris: Robert Coover's porno porno." *Boston Phoenix*, vol. 31, no. 49 (December 5–12, 2002): 12
- Mesler, Corey. "Experimental Lucky Pierre Puts Porn Star in Futuristic Mayhem." *Commercial Appeal* (Memphis, TN) (December 15, 2002): F3.
- "Briefly Noted." *New Yorker*, vol. 78, no. 40 (December 23 & 30, 2002): 155.
- Rutigliano, Nick. "Come as You Are." *Village Voice* (January 14, 2003): 53.
- Quinn, Paul. "What fun that was!" *Times Literary Supplement*, no. 5204 (December 27, 2002): 17.
- Aviv, Rachel. "Coover continues to innovate in 'Lucky'." *Brown Daily Herald*, vol. 188, no. 8 (January 31, 2003): 3–4.
- McLaughlin, Robert L. [Rev.]. Robert Coover. *The Adventures of Lucky Pierre: Director's Cut*. [Grove, 2002. 405 pp. \$24.00] *Review of Contemporary Fiction*, vol. 23, no. 2 (Summer 2003): 137.
- Zaleski, Jeff. "*The Adventures of Lucky Pierre*." *Publishers Weekly*, vol. 249, no. 35 (September 2, 2002): 50–51.
- Graff, Keir. "*The Adventures of Lucky Pierre*." *Booklist*, vol. 99, no. 2 (September 15, 2002): 206.
- Santo, Philip. "*The Adventures of Lucky Pierre*." *Library Journal*, vol. 127, no. 16 (October 1, 2002): 126.
- Heuer, Renko. "Pierre, the Lucky Avatar: Linking Robert Coover's *The Adventures of Lucky Pierre* with Hyperfiction." *Philologie im Netz*, 34 (2005): 28–47.
- Seibel, Markus. "The Reservoir of Robert Coover's *Lucky Pierre*." *Philologie im Netz*, 34 (2005): 70–91.
- Douin, Jean-Luc. "Zoom." *Le Monde*, 21 Octobre 2005, Littératures, IV.
- Susina, Jan [Rev.]. *Brothers & Beasts: An Anthology of Men on Faity Tales*. [Detroit, MI: Wayne State University Press, 2007]. *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 33, no. 2 (Summer 2008): 216–219.

Aesop's Forest

- MacKay, Scott. "Coover opens Book Fair with reading of dark tale." *Providence Journal-Bulletin* (March 17, 1986): A7.
- "Footnotes." *Providence Sunday Journal*, vol. 103, no. 43 (October 25, 1987): H7.

Chénentier, Marc. "Ideas of Order at Delphi (though at first this comes out, 'disorderly ideas fell')." *Facing Texts: Encounters Between Contemporary Writers and Critics*. Edited by Heide Ziegler. Durham, NC / London: Duke University Press 1988. 84–108.

Dainotto, Roberto Maria. "The Excremental Sublime: The Postmodern Literature of Blockage and Release." *Essays in Postmodern Culture*. Edited and with an introduction by Eyal Amiran & John Unsworth. New York: Oxford University Press, 1993. 133–72.

Publishers Weekly Reviews (August 22, 2005): 36.

A Child Again

Publishers Weekly (August 22, 2005): 36.

A Night at the Movies, Or, You Must Remember This

Steinberg, Sybil S. "A Night at the Movies, Or, You Must Remember This." *Publishers Weekly*, vol. 230, no. 18 (October 31, 1986): 58.

Kakutani, Michiko. "Books of The Times." *New York Times* (January 7, 1987): C 24.

Blades, John. "A night to remember in Coover's 'Casablanca'." *Chicago Tribune* (January 18, 1987): Section 14, 3.

Krieger, Elliot. "Coover: Experimental fiction for the real world." *Providence Sunday Journal*, vol. 103, no. 3 (January 25, 1987): H7.

White, Edmund. "Splice Memory." *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 5 (February 1, 1987): 15.

Kendall, Elaine. "The Movies: Drawn and Quartered." *Los Angeles Times*, vol. 106, no. 65 (February 6, 1987): 1, 16.

Pfeil, Fred. "Robert Coover's Flickering Images." *Washington Post, Book World*, vol. 17, no. 9 (March 1, 1987): 9.

Thomas, Sidney. "A Night at the Movies, Or, You Must Remember This." *Atlanta Journal & Constitution* (March 1, 1987): J 10.

O'Toole, Lawrence. "Celebrating Magic." *Maclean's*, vol. 100, no. 15 (April 13, 1987): O4

O'Toole, Lawrence. "A Car Chase Through the Subconscious." *Film Comment*, vol. 23, no. 3 (May 1987): 78.

"Summer Reading." *A Night at the Movies, Or, You Must Remember This*. *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 22 (May 31, 1987): 72.

Kim, Seong-Kon. "Robert Coover's *Night at the Movies*: A Possibility of Cinefiction." *The Korean Times Weekly Magazine*, 2 (June 14, 1987): 44.

Clute, John. "The last picture-shows." *Times Literary Supplement*, no. 4402 (August 14, 1987): 873.

Sage, Lorna. "Icons intact." *The Observer* (August 16, 1987): 23

Lambert, Mark. "Adele goes West." *London Review of Books*, vol. 9, no. 16 (September 17, 1987): 19–22.

"Notable Books of the Year." *A Night at the Movies: Or, You Must Remember This*. *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 49 (December 6, 1987): 72.

Boyle, T. Coraghessan. "A Symposium on Contemporary American Fiction." *Michigan Quarterly Review*, vol. 26, no. 4 (1987): 707–09.

"New & Noteworthy." *A Night at the Movies: Or, You Must Remember This*. *New York Times Book Review*, vol. 93, no. 15 (April 10, 1988): 46.

"Just released in paperback." *Los Angeles Times Book Review*, vol. 107, no. 178 (May 29, 1988): 14.

Jorholt, Eva. "Spil den igen og igen og igen, Sam!" *Kosmorama* (Danske Filmmuseum: Copenhagen), vol. 35 (1989): 30–37.

Green, Geoffrey. "Notes on Robert Coover's Recent Fiction." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 135–39.

- Winkels, Hubert. "Böses Schreiben – Schreiben gegen das Böse." *Neue Rundschau*, Jg. 100, H. 3 (1990): 25–40.
- Kuhlbrodt, Dietrich. "Schlimm wie der deutsche Blitzkrieg." *Rowohlt Revue*, Nr. 25 (April 1990): 10–11.
- Widmann, Arno. "Die Welt als Text und Spätvorstellung: *Casablanca*, Spätvorstellung und anderes von Robert Coover." *taz*, literataz (28.4.1990): 23.
- Winter, Helmut. "Bergman und Bogart am Boden." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 164 (18. Juli 1990): 26.
- Cramer, Sibylle. "Hollywood als amerikanischer Homer." *Frankfurter Rundschau*, Nr. 173 (28. Juli 1990): ZB4.
- Altenburg, Matthias. "Ich habe gelesen." *Konkret*, H. 8 (August 1990): 62–63.
- Scherer, Stefan. "Traumprogramm." *Schmitt* (Würzburg), Jg. 18 (September 1990): 108–09.
- Kilb, Andreas. "Der große Hollywood-Schwindel." *Die Zeit*, Nr. 41 (5. Oktober 1990): Literatur 19.
- Chauvin, Serge. "Play it Again, Bob." *Critique* (Paris), vol. 47, no. 528 (Mai 1991): 402–08.
- Black, Joel. "You Must Remember This: The Intimate and the Obscene in Filmic Narrative." *Yearbook of Contemporary and General Literature*, no. 40 (1992): 83–89.
- Larrea, Ana Carlota. *The Use of Film in the Postmodern Fiction of Peter Handke, Robert Coover, Carlos Fuentes, and Antonio Muñoz Molina*. The Pennsylvania State Universtiy, Phil. Diss., 1992.
- Bukatman, Scott. "Amidst These Fields of Data: Allegory, Rhetoric, and the Paraspace." *Critique*, vol. 33, no. 3 (Spring 1992): 199–219.
- Winnemuth, Meike. "Ich seh' Dir in die Augen, Kleines: 50 Jahre Casablanca." *Stern*, Nr. 48 (19. November 1992): 262–70.
- McGrath, Charles. "Introduction." *The American Story: Short Stories from The Rea Award*. Edited by Michael M. Rea. Hopewell, NJ: Ecco Press, [1993] 1996. ix-xiii.
- Joris, Pierre. "Coover's Apoplectic Apocalypse or 'Purviews of Cunning Abstractions'." *Critique*, vol. 34, no. 4 (Summer 1993): 220–31.
- Cremonini, Giorgio. "Il paradiso è perduto." *Cineforum*, vol. 34 (1994): 5–12.
- Herde, Patrick William. *Representations of Postmodernity in Three Contemporary American Fictions* (Don DeLillo, Robert Coover, Stephen Wright). University of Louisville, KY, M.A., 1995.
- Chassay, Jean-François. "La machine en mouvement: *A Night at the Movies* de Robert Coover." *Études Littéraires*, vol. 28, no. 2 (automne 1995): 45–55.
- McLaughlin, Robert L. "Innovation." *Innovations: An Anthology of Modern and Contemporary Fiction*. Edited by Robert L. McLaughlin. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1998. xi-xxv.

Briar Rose

- Steinberg, Sybil S. "Briar Rose." *Publishers Weekly*, vol. 243, no. 48 (November 25, 1996): 54, 58.
- Benson, Stephen. "Briar Rose." *Marvels & Tales*, vol. 11, nos. 1–2 (1997): 181–83.
- Hoffert, Barbara. "Briar Rose." *Library Journal*, vol. 122, no. 1 (January 1997): 144.
- Riggs, Douglas R. "Promising Fiction on the Books for '97." *Providence Sunday Journal*, vol. 111, no. 1 (January 5, 1997): E7
- Harrison, Carey. "Sleeping Beauty Gets a Makeover." *San Francisco Chronicle*, Book Review (January 26, 1997): 3.
- The Editors Recommend. "Briar Rose." *San Francisco Chronicle* (February 2, 1997): 11.
- Starrels, Jennifer. "Once Upon a Nightmare." *The Nation*, vol. 264, no. 5 (February 10, 1997): 35.
- Gorra, Michael. "The Awakening." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 7 (February 16, 1997): 10–11.
- "And Bear in Mind." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 8 (February 23, 1997): 22.

- Macnie, Jim. "8 days a week." *Providence Phoenix*, vol. 10, no. 11 (March 14, 1997): 2.
- Coale, Sam. "Briar Rose: A postmodern 'Sleeping Beauty'." *Providence Sunday Journal*, vol. 111, no. 13 (March 30, 1997): E9.
- Wolfe, Garry K. "Reviews." *Locus*, vol. 38, no. 5 (May 1997): 19.
- McLaughlin, Robert L. "Robert Coover. *Briar Rose*." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 17, no. 2 (Summer 1997): 272.
- "Summer Reading." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 22 (June 1, 1997): 34.
- "Off the Shelf: recent books from the Brown faculty." *George Street Journal*, vol. 21, Summer issue no. 1 (June 20-July 10, 1997):2.
- Clute, John. "Commentary by John Clute." *Locus* (Cambridge, MA), vol. 39, no. 440 (September 1997): 31, 71.
- Bell, Millicent. "Fiction Chronicle." *Partisan Review*, vol. 64, no. 4 (1997): 609–19.
- "Notable Books of the Year 1997." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 49 (December 7, 1997): 58, 60.
- Riggs, Douglas R. "Some local authors made good . . ." *Providence Sunday Journal*, vol. 111, no. 52 (December 28, 1997): K9.
- "New & Noteworthy Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 11 (March 15, 1998): 40.
- Dombsch, Sebastian. "Dornröschen kubistisch: Robert Coovers Märchen-Etude *Die schöne Schlafende*." *literaturkritik.de*, Nr. 6 (Juni 1999): 260.
- Beilharz, Karen. *After the Happily Ever*. University of New South Wales, BA-thesis, 2000.
- Redies, Sünje. "Return with New Complexities: Robert Coover's *Briar Rose*." *Marvels & Tales*, vol. 18, no. 1 (November 2004): 9–27.

Charlie in the House of Rue

- Gabert, Charla. "The Metamorphosis of Charlie." *Chicago Review*, vol. 32, no. 2 (Autumn 1980): 60–64.
- Zonderman, Jon. "*Charlie in the House of Rue*. By Robert Coover (Lincoln, MA: Penmaen Press, 1980)." *American Book Review*, vol. 4, no. 2 (January-February 1982): 24.
- Pughe, Thomas. "The Cackle of Fiction: 'Charlie in the House of Rue' and the Question of Comic Form." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 83–95.
- McKinley, Jesse. "By the Book." *New York Times*, vol. 148, no. 51,284 (September 18, 1998): E2. [Theaterstück]
- Veltman, Chloe. "Deconstructing Charlie." *A.R.T. News*, vol. 20, no. 3 (January 1999): 6–7.
- Blowen, Michael. "Reinterpreting the Charlie Chaplin Persona." *Boston Sunday Globe*, vol. 255, no. 87 (March 28, 1999): N4. [Theaterstück]
- Fanger, Iris. "Big Shoes to Fit: ART Actor Thomas Derrah Takes on Chaplin in World Premier." *Boston Herald* (March 30, 1999). [Theaterstück]
- Stevens, Alexander. "ART Traps Charlie in Macabre Mansion." *Arts All Around* (March 30, 1999). [Theaterstück]
- Cummings, Scott T. "Tramp training. The ART gears up to take on Charlie Chaplin." *Boston Phoenix*, vol. 27, no. 14 (April 2–8, 1999): 11.
- Cummings, Scott T. "*Charlie in the House of Rue*." *Theatre Journal*, vol. 51, no. 4 (1999): 443–45. [Theaterstück]
- Stevens, Alexander. "ART offers up Chaplin's tramp with a twist." *Arts All Around*, (April 13, 1999). [Theaterstück]
- Clay, Carolyn. "Charlie's Angst." *Boston Phoenix*, vol. 27, no. 15 (April 8–15, 1999): 12. [Theaterstück]

Gerald's Party

- "Gerald's Party. Robert Coover." *Publishers Weekly*, vol. 228, no. 17 (October 25, 1985): 60.
- "Coover, Robert. *Gerald's Party*." *Kirkus Review*, vol. 53, no. 21 (November 1, 1985): 1148.
- Olson, Ray. "Coover, Robert. *Gerald's Party*." *Booklist*, vol. 82, no.7 (December 1, 1985): 514.
- Lehmann-Haupt, Christopher. "Books of The Times." *Gerald's Party*. By Robert Coover. *New York Times*, vol. 135, no. 46,628 (December 19, 1985): C 21.
- Mitgang, Herbert. "Don't Explain Too Much." *New York Times Book Review*, vol. 90, no. 52 (December 29, 1985): 21.
- Newman, Charles. "Death as a Parlor Game." *Gerald's Party*. By Robert Coover. *New York Times Book Review*, vol. 90, no. 52 (December 29, 1985): 1, 21.
- Kelly, Robert. "*Gerald's Party*." *Conjunctions*, vol. 9 (1986): 263–69.
- LeClair, Tom. "Coover throws one Killer of a 'Party.'" *USA Today* (January 3, 1986): 6 D.
- Bradbury, Malcolm. "Scenes From An Evening's Revelry." *Washington Post, Book World*, vol. 16 (January 19, 1986): 5.
- Geeslin, Campbell. "*Gerald's Party* by Robert Coover." *People*, vol. 25, no. 4 (January 27, 1986): 15.
- Clark Jeff. "Coover, Robert. *Gerald's Party*." *Library Journal*, vol. 111, no. 2 (February 1, 1986): 92.
- Leedom-Ackerman, Joanne. "*Gerald's Party*." *Los Angeles Times Book Review* (February 2, 1986): 2.
- Adams, Phoebe-Lou. "*Gerald's Party* by Robert Coover." *Atlantic Monthly*, vol. 111, no. 2 (February 1986): 88.
- Gilman, Richard. "Invitation to Mayhem." *Gerald's Party* by Robert Coover. *New Republic*, vol. 194, no. 12 (March 24, 1986): 28–30.
- Christgau, Robert. "What Pretentious White Men Are Good For." *VLS*, no. 44 (April 1986): 7–8.
- Walters, Margaret. "Comic strip world." *Observer*, no. 10149 (April 13, 1986): 25.
- Parrinder, Patrick. "Last in the Funhouse." *London Review of Books*, vol. 8, no. 7 (17 April 1986): 18–19.
- Towers, Robert. "Screams and Whispers." *New York Review of Books*, vol. 33, no. 7 (April 24, 1986): 38–39.
- "*Gerald's Party*, by Robert Coover." *Virginia Quarterly Review*, vol. 62, no. 2 (Spring 1986): 54–55.
- Montrose, David. "A hell of a party." *Times Literary Supplement*, no. 4335 (May 2, 1986): 478.
- Hughes, Glyn. "Whangoodles." *New Statesman*, vol. 111, no. 2877 (May 16, 1986): 28.
- Stuwe, Paul. "Coover delights...." *Quill & Quire*, vol. 52, no. 5 (May 1986): 29.
- Harkness, James. "*Gerald's Party*." *American Spectator*, vol. 19, no. 6 (June 1986): 50.
- Flower, Dean. "*Gerald's Party*, by Robert Coover." *Hudson Review*, vol. 39, no. 2 (Summer 1986): 319–20.
- "Notable Books of the Year." *Gerald's Party*. *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 49 (December 7, 1986): 64.
- Krieger, Elliot. "Good Read: *Gerald's Party*." *Providence Journal-Bulletin*, vol. 158, no. 16 (January 23, 1987): D1.
- O'Conner, Patricia T. "*Gerald's Party* by Robert Coover." *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 7 (February 15, 1987): 38.
- Belschwender, S. "A Reflection on Love & Desire." *GW Hatchet* (Washington, DC), February 19, 1987: 23. [Cartoon]
- Klugmann, Norbert. "Geplapper, Tod und Leidenschaft." *Rowohlt Revue*, Nr. 15 (Herbst 1987): 9.
- Götze, Karl-Heinz. "Im Namen von Ros: Robert Coovers allegorisch-satirischer Roman *Geralds Party*: radikalisierte Postmoderne." *Frankfurter Rundschau*, Nr. 232 (7. Oktober 1987): 14.

- Witte, Jürgen. "File under: 'Robert Coover.'" *taz* (16. Oktober 1987): 15.
- Leppmann, Wolfgang. "Schlimmer als das Leben: Die avantgardistische Prosa des Amerikaners Robert Coover." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 288 (12. Dezember 1987): Literatur.
- Auffermann, Verena. "Ein Schlachtfeld der achtziger Jahre: Auf *Gerald's Party* entdeckt Robert Coover das postmoderne Chaos." *SZ*, Nr. 300 (Silvester 1987 / Neujahr 1988): 52.
- Francis, Richard. "Fiesta, significado, y exceso." Traducción de Isabel Galdámez *Quimera*, numero 76 (1988): 51–54.
- Pieiller, Evelyne. "Expérimental-truculent." *La Quinzaine Littéraire*, B (1988): 13.
- Modick, Klaus. "Frau Welt in der Peep-Show. Die Mittelklassen-Party als Karnevalsgetümmel aus Gewalt: Der Amerikaner Robert Coover schrieb den Roman der Postmoderne." *Rheinischer Merkur*, Nr. 9 (26. Februar 1988): 16.
- Cramer, Sybille. "Die Mobilmachung der Lust." *Zeit*, Nr. 13, (25. März 1988): 10.
- Winkler, Willi. "Diese Party ist ein Thriller." *Cosmopolitan*, Nr. 4 (April 1988): 20.
- Wilczynski, Marek. "'Playing Monsters': The Games of Memory and Language in Robert Coover's *Gerald's Party*." *Modern Language Studies*, vol. 18, no. 4 (Fall 1988): 3–32.
- Gerald, J. Claire. *The Concept of mise-en-abyme in Robert Coover's Gerald's Party: Fairy Tales, Pornography and Other Objects*. University of Southern Mississippi, BA-thesis, 1989.
- Couturier, Maurice. "*Gerald's Party* or A Rose's Wake." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 97–116.
- Green, Geoffrey. "Notes on Robert Coover's Recent Fiction." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 135–39.
- Modick, Klaus. "Stoff für viele Leichen." *Zeit*, Nr. 45 (3. November 1989): 88.
- Klähn, Bernd. "From Entropy to Chaos-Theories: Thermodynamic Models of Historical Evolution in the Novels of Thomas Pynchon and Robert Coover." *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Hgg. Günter H. Lenz, Hartmut Keil und Sabine Bröck-Sullah. Frankfurt: Campus, 1990. 418–31.
- Modick, Klaus. "Elektronische Nervosität: Über ein Motiv im amerikanischen Gegenwartsroman." *Merkur*, Jg. 44, H. 494 (1990): 298–312.
- Ames, Christopher. "Coover's Comedy of Conflicting Fictional Codes." *Critique*, vol. 31, no. 2 (Winter 1990): 85–99.
- Imhof, Rüdiger. "Chinese Box: Flann O'Brien in the Metafiction of Alasdair Gray, John Fowles, and Robert Coover." *Eire-Ireland*, vol. 25, no. 1 (Spring 1990): 64–79.
- Couturier, Maurice. "La banalisation de la sexualité à l'ère postmoderne." *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 15, no. 44 (Avril 1990): 49–63.
- Beltrán, Rosa. "Crónica de una apropiación: La lectura postmodernista de algunos textos latinoamericanos." *Mester*, vol. 20, no. 1 (Spring 1991): 51–60.
- Wilson, Raymond J. "The Postmodern Novel: The Example of John Irving's *The World According to Garp*." *Critique*, vol. 34, no. 1 (Fall 1992): 49–62.
- Blaine, Diana York. "*Are They Simply Going to Leave Her There?*": *Dead Women in the Modern American Novel*. University of California, Los Angeles, Phil. Diss., 1995.
- Punday, Daniel. *Temporary Landscapes: Postmodern Narrative, Deconstruction, and the Reinvention of Form*. Pennsylvania State University, Phil. Diss., 1995.
- Varga, Krzysztof. "To dopiero balanga." *Gazeta Wyborcza. Gazeta Stołeczna*, no. 90 (April 15–17, 1995). ["What a Party"]

Ghost Town

- Steinberg, Sybil S. "*GHOST TOWN*." *Publishers Weekly*, vol. 245, no. 24 (June 22, 1998): 81.
- St. John, Edward B. "*Ghost Town*." *Library Journal*, vol. 123, no. 12 (July 1998): 134.
- Caso, Frank. "Coover, Robert. *Ghost Town*." *Booklist*, vol. 94, no. 22 (August 1998): 1960.

- Coale, Sam. "Coover Claims the Old West: Novelist manages to spoof and celebrate those wild days, as only he can." *Providence Sunday Journal*, vol. 112, no. 36 (September 6, 1998): Sect. D, 8.
- Bowman, David. "Cowboy Flunky: Robert Coover Goes West." *Village Voice*, vol. 43, no. 37 (September 15, 1998): 117.
- Birkerts, Sven. "Horseman, Pass By!" *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 39 (September 27, 1998): 11.
- "And Bear in Mind." *GHOST TOWN*, by Robert Coover. *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 40 (October 4, 1998): 34.
- Parker, Alan Michael. "Briefly Noted." *Ghost Town*, by Robert Coover. *The New Yorker*, vol. 74, no. 30 (October 5, 1998): 109.
- Bernstein, Richard. "Tall (and Existential) in the Saddle." *New York Times*, vol. 148, no. 51,317 (October 21, 1998): B9.
- Yanc, Jeff. "Razing Fences: The Western Novel Goes to Hell in Robert Coover's *Ghost Town*." *Tuscon Weekly*, vol. 15, no. 34 (October 29 – November 4, 1998): 54.
- Barra, Allan. "*Ghost Town*." *Salon Books*, www.salon.com/books/sneaks/1998/09/24.
- Weiler, Derek. "Coover's range life: Restless postmodernist crosses another frontier." *Eye Weekly* (Toronto), (November 5, 1998).
- "Notable Books of the Year." *GHOST TOWN*, by Robert Coover. *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 49 (December 6, 1998): 67.
- Di Filippo, Paul. "Lies and Legends." *Asimov's Science Fiction*, vol. 23, no. 4 (April 1999): 138–39.
- "New & Noteworthy Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 105, no. 7 (February 13, 2000): 32.
- RFR. "Miasto widmo." *Gazeta Wyborcza. Gazeta w Krakowie*, no. 115 (May 18–24, 2001).
- Jarniewicz, Jerzy. "Proza jeźdźców i szeryfów." *Polityka*, no. 42 (2320) (October 20, 2001): 58. ["The Prose of Horsemen and Sheriffs"]
- Zemla, Peter. "Robert Coover: *Geisterstadt*." *titel: Magazin für Literatur und Film, Bestenliste* (Februar 2002).
- Koch, Alfred. "Robert Coover: *Geisterstadt*." *Ex Libris – Das Ö1 Bücher-Radio. Österreichischer Rundfunk* (3. Februar 2002).
- Steiner, Bettina. "Samt buckeligem Pianisten." *Die Presse* (Wien) (3. Februar 2002).
- "Zieh, Sheriff!" *Neue Revue* (Hamburg) (7. Februar 2002).
- [uba] "Zwischen Wahn und Western." *Stuttgarter Nachrichten* (9. Februar 2002).
- Krekeler, Elmar. "Jippie hei yeah. Jippie hei yohoh." *Die Welt, Literarische Welt* (16. Februar 2002).
- Lüdke, Martin. "Wild ist der Westen, weit ist die Prärie." *Die Rheinpfalz* (Ludwigshafen) (22. Februar 2002).
- Scholl, Joachim. "Robert Coover: *Geisterstadt*." *Deutschlandfunk, Büchermarkt, Manuskript* vom 17. Februar 2002.
- Dirksen, Jens. "Einsam und immer unterwegs." *Neue Ruhr Zeitung* (Essen) (23. Februar 2002).
- Helbling, Brigitte. "Ich komme, Schatz." *Berliner Zeitung* (23. Februar 2002).
- Dieckmann, Dorothea. "Spiel mir das Lied: In seinem Roman *Geisterstadt* überdreht und überhöht Robert Coover den Western." *Die Zeit*, Jg. 57, Nr. 11 (7. März 2002): 43.
- Körte, Peter. "Geierland ist abgebrannt." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 66 Literaturbeilage (19. März 2002): L 13.
- Oesterlin, Frederik. "Leben auf Standby." *Junge Welt* (Berlin) (21. März 2002).
- Sommerschuh, Jens-Uwe. "Skalp im Saloon." *Sächsische Zeitung* (Dresden) (23. März 2002).
- Loch, Harald. "Wo der Revolver des Nachbarn droht." *Saarbrücker Zeitung* (3. April 2002).
- Scholl, Joachim. "Gestrüpp-Ballen der Prärie." *Tagespiegel* (Berlin) (28. April 2002).

Susemihl, Thomas. "Mein Name is Nobody." *Plärrer* (Nürnberg) (Mai 2002).

Wagner, David. "Die Hoden seines Pferdes sind des Cowboys Fraß." *Süddeutsche Zeitung*, Jg. 58, Nr. 102 (3. Mai 2002): 18.

Stänner, Paul. "Robert Coover, *Geisterstadt*." *Noten zur Literatur: Das Büchermagazin. Sender Freies Berlin* (25. Mai 2002): 17.05–18.30 Uhr.

Lüdke, Martin. "Wild ist der Westen, weit ist die Prärie." *Frankfurter Rundschau*, Nr. 247 (24. Oktober 2002): 19.

The Grand Hotels (of Joseph Cornell)

"Ideas of Order." *Publishers Weekly*, vol. 248, no. 20 (May 14, 2001): 70 [A *Convergence of Birds*; Original Fiction and Poetry Inspired by Joseph Cornell].

Caws, Mary Ann. "A *Convergence of Birds*; Original Fiction and Poetry Inspired by Joseph Cornell." *Bookforum*, vol. 8, no. 2 (Summer 2001): 47–48.

"A *Convergence of Birds*; Original Fiction and Poetry Inspired by Joseph Cornell." *Bookmagazine* (July-August 2001).

Donahue, Peter. *A Convergence of Birds: Original Fiction and Poetry Inspired by the Work of Joseph Cornell. Review of Contemporary Fiction*; vol. 21, no. 2 "Summer 2001): 167.

Bernard, Sarah. "A Fan's Notes." *New York Magazine* (April 15, 2002). [A *Convergence of Birds*; Original Fiction and Poetry Inspired by Joseph Cornell.]

Scharf, Michael and Jeff Zaleski. "The Grand Hotels (Book)", *Publishers Weekly*, vol. 249, no. 21 (May 27, 2002): 53.

Collins, Clark. "Foer Play." *The Observer* (June 2, 2002): 28. [A *Convergence of Birds*; Original Fiction and Poetry Inspired by Joseph Cornell.]

Bell, Elisabeth Ly. "Hyperboxes, Hyped Boxes, Über-Boxes." *American Book Review*, vol. 24, no. 3 (March-April 2003): 11–12.

In Bed One Night & Other Brief Encounters

Brosnahan, John. "Coover, Robert. *In Bed One Night & Other Brief Encounters*." *Booklist*, vol. 80, no. 2 (September 15, 1983): 134.

James Caryn. "*In Bed One Night and Other Brief Encounters*. By Robert Coover." *VLS*, no. 22 (December, 1983): 4.

Wencks, Mary Jo. "Robert Coover. *In Bed One Night & Other Brief Encounters*." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 5, no. 1 (Spring 1985): 147–48.

John's Wife

Hoffert, Barbara & Annichiarico, M. "Coover, Robert. *John's Wife*." *Library Journal*, vol. 120, no. 20 (December 1995): 78.

"Coover, Robert. *John's Wife*." *Kirkus Review*, vol. 64, no. 3 (February 1, 1996): 155.

Steinberg, Sybil S. "*John's Wife*." *Publishers Weekly*, vol. 243, no. 6 (February 5, 1996): 75.

Dwyer, Jim. "Coover, Robert. *John's Wife*." *Library Journal*, vol. 121, no. 4 (March 1, 1996): 104.

"Miscellaneous." *Providence Journal-Bulletin*, vol. 24, no. 69 (March 22, 1996): E2.

Fisher, Barbara. "Short Takes." *Boston Sunday Globe*, vol. 249, no. 91 (March 31, 1996): B 42.

Harrison, Cary. "Small-Town Life Through a Surreal Lens." *San Francisco Chronicle* (March 31, 1996): Sect. 3, 1.

Howard, Jennifer. "City Without Limits." *Washington Post, Book World*, vol. 26, no. 13 (March 31, 1996): 6.

- Lehmann-Haupt, Christopher. "One Town's Mad Crush on an Unknowable Woman." *New York Times*, vol. 145, no. 50,384 (April 1, 1996): C 18.
- Rubin, Merle. "Perplexed by Passion." *Wall Street Journal* (April 5, 1996): A 6.
- Donahue, Anne Marie. "Void at the Center: Robert Coover's existential tripped-out Peyton Place." *Providence Phoenix*, vol. IX, no. 14 (April 5, 1996): Section Two, 3.
- Leithauser, Brad. "Capturer of Hearts." *New York Times Book Review*, vol. 101, no. 14 (April 7, 1996): 7.
- Carroll, Mary. "Coover, Robert. *John's Wife*." *Booklist*, vol. 92, no. 16 (April 15, 1996): 1420.
- Harris, Michael. "Magical Realism in Small Town America." *Los Angeles Times*, vol. 115, no. 141 (April 22, 1996): Section E, 3.
- "People." *George St. Journal*, vol. 20, no. 27 (May 3–9, 1996): 2.
- Gussow, Mel. "A Writer Who Delights In Layers of Complexity." *New York Times*, vol. 145 (June 1, 1996): 13.
- Hannah, James. "*John's Wife* Doesn't Play Games." *Houston Chronicle* (June 2, 1996): 19.
- Levine, Paul. "Copulating Fictions." *The Nation*, vol. 262, no. 25 (June 24, 1996): 32–33.
- "Summer Readings." *New York Times Book Review*, vol. 101, no. 24 (June 16, 1996): 34.
- Mesic, Penelope. "An American nightmare: It's not pretty in Robert Coover's Anywhere, USA." *Chicago Tribune* (June 30, 1996): Section 14, 3, 7.
- Balitas, Vince. "Postmodern Metafiction ... for Advanced Readers." *Insight on the News*, vol. 12, no. 25 (July 1–8, 1996): 33.
- Brzezinski, Steve. "*John's Wife*." *Antioch Review*, vol. 45, no. 3 (Summer 1996): 364–65.
- McLaughlin, Robert. "Robert Coover. *John's Wife*." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 16, no. 3 (Fall 1996): 183–84.
- Wood, Michael. "Other People's Wives." *New York Review of Books*, vol. 43, no. 16 (October 17, 1996): 48–49.
- Epstein, Thomas. "Coover captures chaos of contemporary life." *Providence Journal* (November 17, 1996): Sect. E, 9.
- "Notable Books of the Year." *New York Times Book Review*, vol. 101, no. 49 (December 8, 1996): 80.
- Bell, Elisabeth Ly. "Coover's Latest Hat Act." *American Book Review*, vol. 18, no. 2 (December–January 1996–1997): 19.
- Bronson, Daniel R. "*John's Wife*." *World Literatur Today*, vol. 71, no. 2 (Spring 1997): 385.
- "New & Noteworthy Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 15 (April 13, 1997): 32.
- Di Filippo, Paul. "*John's Wife*." *Science Fiction Eye*, no. 15 (Fall 1997): 124–25.
- Bell, Elisabeth Ly. "*John's Wife*." *The Brown Community Bulletin* (Fall 1998): 8.
- Helling, Reinhard. "Es war einmal in Amerika." *kultur-SPIEGEL*, Nr. 1 (28. Dezember 1998): 38.
- Graf, Guido. "Das Grillfest als Weltmacht oder Die totale Abfallverwertung." *Basler Zeitung* (15. Januar 1999): 15.
- "Grelle Satire auf und aus Amerika." *News* [Wien], Nr. 3 (21. Januar 1999).
- Schuldt, Christian. "Alptraum mit Traumfrau." *Hamburger Rundschau*, 3 (21. Januar 1999).
- Graf, Guido. "Tableau des alltäglichen Horrors: Robert Coover lässt die Puppen tanzen um *Johns Frau*." *Frankfurter Rundschau*, Nr. 19 (23. Januar 1999): ZB 4.
- Linden, Thomas. "Alles dreht sich um Johns Frau: Robert Coovers monumentales Provinzdrama." *Kölnische Rundschau* (29. Januar 1999).
- Schübler, Walter. "Ein Loch im All." *Die Presse* [Wien] (30./31. Januar 1999).
- Winkler, Willi. "Smalltown, USA: Robert Coovers spätbarockes Mysterienspiel um *Johns Frau*." *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 24 (30./31. Januar 1999): IV.

- "Mysteriös: Diese Person verwirrt die ganze Stadt." *Maxi*, Nr. 2 (Februar 1999).
- Schuldt, Christian. "Irgendwas wird enthüllt. Aber was?" *Badische Zeitung* [Freiburg] (2. Februar 1999).
- Falcke, Eberhard. "Robert Coover: Johns Frau." *Deutschlandfunk*, Büchermarkt, Manuskript vom 7. Februar 1999.
- Hagedstedt, Lutz. "Das große Nichts im Mittelpunkt der Welt." *Tagespiegel*, Nr. 16606 (14. Februar 1999): W7.
- Dieckmann, Dorothea. "Unsere gemeine Stadt: Robert Coovers schwarze Amerika-Allegorie." *Die Zeit*, Nr. 8 (18. Februar 1999): 44.
- Schader, Angela. "Tapisserie aus Putzfäden." *Neue Züricher Zeitung International* (18. Februar 1999): 8.
- Schuldt, Christian. "Postmoderne Unsitten." *Rheinischer Merkur* [Bonn] (19. Februar 1999).
- [sw] "Stoff für Stubenhocker." *Playboy* [München], Nr. 3 (1999): 48–49.
- Adam, Dieter. "In einer amerikanischen Kleinstadt verzaubert die schöne und geheimnisvolle Clarissa Männer wie Frauen und stiftet damit Unruhe." *Buchprofile*, 44, Heft 3 (1999).
- [tp] "Robert Coover, *Johns Frau*." *KULTUR!NEWS* [Hamburg], Nr. 3 (1999).
- Hagedstedt, Lutz. "Robert Coover und William Gaddis über die Welt als Vorstellung und Betrug." *literaturkritik*, Nr. 2/3 (1. März 1999). www.literaturkritik.de/txt/1999-02-38.html
- Mössler, Stefan. "In der Endlosschleife: Scharfer Blick auf US-Mythen." *Nürnberger Nachrichten* (3. März 1999).
- [hah] "Johns Königreich." *Kieler Nachrichten* (18. März 1999).
- Scholl, Joachim. "Tabubrüche, von großer Trauer grundiert." *Die Welt*, Literarische Welt (27. März 1999).
- Knönagel, Alex. "Obsessionen einer alltäglichen Kleinstadt." *Schweriner Volkszeitung* (12. April 1999).
- Knönagel, Alex. "Blicke hinter die Kulissen zeigen eine ganz andere Wirklichkeit." *Cellesche Zeitung* (15. April 1999).
- Knönagel, Alex. "Anarchischer Karneval." *Generalanzeiger* [Bonn] (17. April 1999).
- Knönagel, Alex. "Johns Frau." *Nordbayerischer Kurier* [Bayreuth] (17. April 1999).
- Fischer, Gerd. "Gottesfürchtige Tunichtgute, nymphomane Hausfrauen." *NRZ* [Neue Ruhr Zeitung, Essen] (19. April 1999).
- Knönagel, Alex. "Abgründe zerstören vermeintliches Idyll." *Ostsee Zeitung* [Rostock] (30. April 1999).
- Knönagel, Alex. "Abgründe hinter Kleinstadt-Fassade." *Holsteinischer Courier* [Neumünster] (19. Mai 1999).
- Helbling, Brigitte. "Die hohe Kunst des Zappens. Der Hypertext zwischen Buchdeckeln: Robert Coovers Roman *Johns Frau*." *Berliner Zeitung* (19. Juni 1999).
- van Rossum, Walter. "Im Puppenhaus der Leidenschaft." *taz* (3./4. Juli 1999).
- "Robert Coover: *Johns Frau*." *Schweizer Familie* (29. Juli 1999): 75.
- Marzin, Florian. "Kotberge auf dem Golfplatz." *Wunder Welten*, Nr. 50 (Juli-August 1999): 98.
- Knönagel, Alex. "R. Coover – komplex, interessant, vielstimmig." *Offenbach-Post* (2. August 1999).
- Knönagel, Alex. "Ein wilder Ort." *Frankfurter Neue Press* (3. August 1999).
- Douin, Jean-Luc. "Harcèlements textuels." *Le Monde* (Paris) (9. Novembre 2001).

The Kid

- Lahr, John. "Mystery on Stage." *Evergreen*, vol. 13 (December 1969): 53–57.

- Barnes, Clive. "Stage: Robert Coover's *The Kid* Opens." *New York Times*, vol. 122, no. 41,937, Section L (November 18, 1972): 43.
- Stasio, Marilyn. *The Kid*. *Cue*, November 25, 1972: 6.
- Kroll, Jack. "American Pie." *Newsweek*, vol. 80, no. 22 (November 27, 1972): 77–78.
- Aaron, Jules. "Theatre in Review." *Educational Theatre Journal*, vol. 27, no. 3 (October 1975): 419–20.
- O'Toole, Fintan. "The Many Stories of Billy the Kid." *New Yorker*, vol. 74, no. 40 (December 28, 1998 & January 4, 1999): 86–97.
- Gussow, Mel. "Jack Gelber, 'Connection' Playwright, Dies at 71." *New York Times*, vol. 152, no. 52,479 (May 10, 2003): A17.

The Origin of the Brunists

- Schott, Webster. "All the Hidden Nuts Cracked Open." *New York Times Book Review*, vol. 71, no. 39 (September 25, 1966): 4.
- Tubby, Ruth P. "Coover, Robert. *The Origin of the Brunists*." *Library Journal*, vol. 91, no. 17 (October 1, 1966): 4694.
- Mathes, William. "The New Demons." *Book Week* (October 9, 1966): 14.
- Capouya, Emile. "Real Life in an Unreal World." *Saturday Review*, vol. 49, no. 42 (October 15, 1966): 38–40.
- McAndrew, Bruno, O.S.B. "Coover, Robert. *The Origin of the Brunists*." *Best Sellers*, vol. 26 (November 1, 1966): 279.
- Tucker, Martin. "Searching for Kicks." *The Nation*, vol. 204 (January 30, 1967): 153–54.
- Burrows, Miles. "Paranoid Quests." *New Statesman*, vol. 73, no. 1883 (14 April 1967): 513–14.
- Barker, Arthur. "Robert Coover: *The Origin of the Brunists*." *Times Literary Supplement* (27. April 1967): 364.
- Callow, Philip. "... longs for pure destruction." *Books and Bookmen* (May 1967): 36–37.
- The Origin of the Brunists*. Robert Coover. *Publishers Weekly*, vol. 192, no. 19 (November 6, 1967): 53–54.
- Dillard, R. H. W. "The Wisdom of the Beast: The Fictions of Robert Coover." *Hollins Critic*, vol. 7, no. 2 (April 1970): 1–11.
- St. Germain, Amos Joseph. *Religious Interpretation and Contemporary Literature: Kurt Vonnegut, Jr., Robert Coover and John Barth*. The University of Iowa, Phil. Diss., 1974.
- Chénétier, Marc. "'Even Posthumanists Get the Blues': Contemporary American Fiction and Its Critics; A Lament and a Plea." *The American Identity: Fusion and Fragmentation*. Editor Rob Kroes. European Contribution to American Studies, 3. Amsterdam: Amerika Instituut, 1980. 345–62.
- McKeon, Zahava Karl. *Novels and Arguments: Inventing Rhetorical Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Krieger, Elliot. "One way to spend a classic year." *Providence Sunday Journal*, vol. 102, no. 5 (December 14, 1986): 17.
- Sciolino, Martina. "DeSublimating the Sublime: The Sacrificial Object in Robert Coover's *The Origin of the Brunists*." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 21–34.
- Vella, Michael W. "When Prophecy Fails: *The Brunists* and the Origins of Robert Coover's Dissonance." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 35–51.
- Major Characters in American Fiction*. Edited by Jack Salzman and Pamela Wilkinson. New York: Henry Holt, 1994. 94, 522.
- Klier, Walter. "Schlechte Zeiten." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 131 (8. Juni 1996): B5.
- Brockhoff, Annette. "Apokalypse now: Robert Coovers Anfang: *Von den Anfängen der Brunisten*." *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 26 (1./2. Februar 1997): IV.

Pinocchio in Venice

- Steinberg, Sybil. "Pinocchio in Venice." *Publishers Weekly*, vol. 237, no. 50 (December 14, 1990): 52.
- Balitas, Vincent D. "Coover, Robert. *Pinocchio in Venice*." *Library Journal*, vol. 116, no. 1 (January 1991): 147.
- Coates, Joseph. "Winter book forecast." *Chicago Tribune* (January 6, 1991): Section 14, pp. 1, 4.
- McGrath, Patrick. "The Puppet's Progress." *Washington Post, Book World*, vol. 21, no. 1 (January 6, 1991): 1–2.
- Upchurch, Michael. "A Puppet Returns to His Roots." *San Francisco Chronicle* (January 6, 1991): 3.
- Kakutani, Michiko. "An Old Pinocchio Reverting to Wood." *The New York Times*, Word and Image (January 15, 1991): Section C, 15.
- Burgess, Anthony. "The Spirit is Willing, but the Wood Is Weak." *New York Times Book Review*, vol. 96, no. 4 (January 27, 1991): 3, 31.
- Eder, Richard. "Wooden Nickels for Pinocchio." *Los Angeles Times Book Review* (January 27, 1991): 3, 11.
- Markey, Constance. "Professor 'Pinocchio'. Robert Coover envisions the wooden boy's adulthood." *Chicago Tribune* (January 27, 1991): Section 14, pp. 1, 5.
- Vollmann, William T. "Pinocchio Revisited." *Philadelphia Inquirer* (January 27, 1991): 1-H, 4-H.
- Rifkind, Donna. "A Truly Wooden Performance: Pratfall for a Prose Prankster." *Washington Times* (January 28, 1991): F1.
- Adams, Phoebe-Lou. "Pinocchio in Venice." *Atlantic*, vol. 267, no. 2 (February 1991): 92–93.
- Kakutani, Michiko. "Wooden characters mar Coover's *Pinocchio*." *Providence Sunday Journal*, vol. 107, no. 6 (February 10, 1991): E9.
- Brosnahan, John. "Coover, Robert. *Pinocchio in Venice*." *Booklist*, vol. 87, no. 16 (April 15, 1991): 1620.
- Walker, Christopher. "The Professor Disintegrates." *Observer* (April 28, 1991): 59.
- Chénétier, Marc. "Jiminy Cricket!" *La Quinzaine Littéraire*, no. 692 (1–15 Mai 1996): 11.
- Rees, Jasper. "Rot sets in rude old puppet." *Times* (May 2, 1991): 16.
- Sage, Lorna. "A puppet-show in the Great Bitch." *Times Literary Supplement*, no. 4596 (May 3, 1991): 19.
- Koning, Christina. "Nose no bounds." *Guardian* (May 9, 1991): Sect. 24, 6.
- Merlini, Madeleine. "Pinocchio in Venice." *Times Literary Supplement*, no. 4600 (May 31, 1991): 15. [Leserbrief]
- "Books for Vacation Reading." *New York Times Book Review*, vol. 96, no. 23 (June 9, 1991): 32.
- Horvath, Brooke Kenton. "Robert Coover, *Pinocchio in Venice*." *Review of Contemporary Fiction*, vol. 11, no. 3 (Fall 1991): 267–68.
- Kearns, George. "Fiction: In History and Out." *Hudson Review*, vol. 44, no. 3 (Autumn 1991): 491–99.
- "Notable Books of the Year." *New York Times Book Review*, vol. 96, no. 48 (December 1, 1991): 64.
- Sage, Lorna. "International Books of the Year." *Times Literary Supplement*, no. 4628 (December 13, 1991): 12.
- Tanner, Tony. *Venice Desired*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992. viii.
- De Los Santos, Oscar. *The Concealed Dialectic: Existentialism and (Inter)-Subjectivity in the Postmodern Novel*. Ohio State University, Phil. Diss., 1993.
- Kuznets, Lois Rostow. *When Toys Come Alive: Narratives of Animation, Metamorphosis, and Development*. New Haven/London: Yale University Press, 1994. 215, Fussnote 15.
- Rowohlt ... informiert. "Robert Coover *Pinocchio in Venedig*." Reinbek: Rowohlt, Juni 1994.
- "Geht das?" *Rowohlt Revue*, Nr. 41 (Juni 1994): 11.

- Preisendörfer, Bruno. "Große karnevaleske Horrorshow." *Der Tagesspiegel*, Nr. 14 871 (2./3./4. April 1994): L III.
- Schrader, Angela. "Die 'Serenissima' im Zwielflicht." *Neue Züricher Zeitung*, Nr. 77 (2./3. April 1994): 65–66.
- Borges, Olaf. "Auch eine Puppe wird älter." *Fränkische Nachrichten*, Nr. 80 (8. April 1994): 20.
- Brockhoff, Annette. "Pinocchio von Aschenbach oder Portrait des Künstlers als alter 'Mann'." *Basler Zeitung*, Nr. 87 (15. April 1994): Teil V, S. 5–6.
- Linden, Thomas. "Pinocchio als Professor." *Kölnische Rundschau*, Jg. 49, Nr. 121 (27. Mai 1994): keine Seitenzählung.
- Auffermann, Verena. "Verloren im Kinderbuch: Eine mißglückte Revue von Robert Coover: 'Pinocchios Wiederauferstehung'." *Frankfurter Rundschau*, Nr. 122 (28. Mai 1994): ZB 4.
- Scholl, Joachim. "Pinocchio wieder in Venedig." *Berliner Zeitung*, Nr. 124 (30. Mai 1994): 35.
- "Professor Pinocchios wilde Endzeit-Wonnen." *Hamburger Morgenpost* (2. Juni 1994).
- Henning, Peter. "Langnase in der Lagunenstadt." *Szene* (Hamburg), Nr. 6 (Juni 1994).
- "Groteske Höllenfahrt." *Literatur in Hamburg* (Juni / Juli / August 1994). [Über *Pinocchio in Venedig* und Coovers Lesung in Hamburg am 2. Juni 1994]
- "Menschwerdung rückwärts. Ein Gespräch mit dem amerikanischen Schriftsteller Robert Coover über Pinocchio und nichtordentliches Schreiben." Interview: Martin Pesch. *taz*, Jg. 16, Nr. 4336 (11. Juni 1994): 19.
- Wehr, Norbert. "Die Holzwerdung des Fleisches: Robert Coover erzählt Pinocchios definitiv letzte Abenteuer." *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 150 (2./3. Juli 1994): V2/40.
- Stone, Jennifer. "Pinocchio and Pinocchiology." *American Imago*, vol. 51, no. 3 (Fall 1994): 329–42.
- Ruby Slippers, Golden Tears*. Edited by Ellen Datlow and Terri Windling. New York: Avon Books, 1995.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Scott, Steven Douglas. *When Authors Play: The Gamefulness of American Postmodernism*. University of Alberta (Canada), Phil. Diss., Fall 1995.
- "New & Noteworthy Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 15 (April 13, 1997): 32.
- Gardner, Lyn. "Their country's in ruins." *Guardian* (May 19, 1997): 10–11.
- Bell, Elisabeth Ly. "*Pinocchio in Venice*." *The Brown Community Bulletin* (Fall 1998): 8.
- Seaboyer, Judith. "Robert Coover's *Pinocchio in Venice*: An Anatomy of a Talking Book." *Venetian Views, Venetitan Blinds: English Fantasies of Venice*. Ed. Manfred Pfister and Barbara Schaff. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, vol. 37. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1999. 237–55.
- Mamoli Zorzi, Rosella. "Intertextual Venice: Blood and Crime and Death Renewed in Two Contemporary Novels." *Venetian Views, Venetitan Blinds: English Fantasies of Venice*. Ed. Manfred Pfister and Barbara Schaff. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, vol. 37. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1999. 225–36.
- West, Rebecca. "The Persistent Puppet: Pinocchio's Heirs in Contemporary Fiction and Film." 2002, University of Chicago. <http://fathom.lib.uchicago.edu/27280000/>
- West, Rebecca. "The Real Life Adventures of Pinocchio. A contemporary archetype, the long-nosed Pinocchio as the stuff of high literary culture – and a global popularity. What gives the puppet such staying power? Some very human tensions." *University of Chicago Magazine*, vol. 95, no. 2 (December 2002).
- Bond, Barbara. "Postmodern Mannerism: An Examination of Robert Coover's *Pinocchio in Venice*." *Critique*, vol. 45, no. 3 (Spring 2004): 273–92.

Wunderlich, Richard, Thomas J. Morrissey. "Pinocchio in Venice: the 'I-ness' Phallusy or the Daze of our Lives." *Pinocchio Goes Postmodern: Perils of a Puppet in the United States*. New York: Routledge, 2002. 177–86.

Hill, Michael. "Knowing the nose, scholar studies Pinocchio." *Sun Chronicle* (Attleboro, MA), (December 28, 2002): B17.

A Political Fable

Porush, David Hillel. *Apocalypses of the Sixties: A Study of the Morphology of a Literary Genre*. Buffalo: State University of New York, Phil. Diss., 1977.

"Coover, Robert. *A Political Fable*." *Kirkus Review*, vol. 48, no.11 (June 1, 1980): 724–25.

Klinkowitz, Jerome. "Cat in the Hat for President !!!." *A Political Fable*. By Robert Coover." *Chicago Sun-Times, Book Week* (July 27, 1980): 13.

Cook, Carole. "A Political Fable. By Robert Coover." *Saturday Review*, vol. 7, no. 12 (August 1980): 66.

Anderson, Richard. "Robert Coover's Dissident Works." *Mid-American Review*, vol. 4, no. 1 (1984): 105–13.

Chénétier, Marc. "Robert Coover for President!" *Delta*, no. 28 (juin 1989): 53–62.

Lewis, Jim. "World War Seuss." *Village Voice*, vol. 44, no. 45 (November 16, 1999): 73.

"Coover vom Erfolg seiner Bücher überrascht." Lesung auf der Leipziger Buchmesse. *dpa* (22.03.2001).

Pricksongs & Descants

Burrows, Miles. "Paranoid Quests." *New Statesman*, vol. 73, no. 1883 (April 14, 1967): 513–14.

Allen, Bruce. "Pricksongs & Descants." *Literary Journal*, vol. 94, no. 16 (September 15, 1969): 3082.

Gass, William H. "Pricksongs & Descants. By Robert Coover." *New York Times Book Review*, vol. 74, no. 42 (October 19, 1969): 5, 44.

Lehmann-Haupt, Christopher. "Down the Rabbit Hole." *New York Times*, vol. 119, no. 40,814 (October 22, 1969): 45.

Cunningham, Frank. "Fiction." *Saturday Review*, vol. 52, no. 43 (October 25, 1969): 40–41.

Adams, Phoebe. "Pricksongs & Descants." *Atlantic* (November 1969): 176–77.

Thompson, Philip. "Seeing Things as They Aren't." *Washington Post, Book World*, vol. 3, no. 44 (November 2, 1969): 14.

Wolff, Geoffrey. "A Writer's Magic." *Newsweek*, vol. 74, no. 22 (December 1, 1969): 92, 94.

O'Connell, Shaun. "Apples and Applesauce." *Nation*, vol. 209, no. 20 (December 8, 1969): 640–41.

Ricks, Christopher. "The Unignorable Real." *New York Review of Books*, vol. 14, no. 3 (February 12, 1970): 22–24.

Davenport, Guy. "C'est Magnifique Mais Ce N'est Pas Daguerre." *Hudson Review*, vol. 23, no. 1 (Spring 1970): 154–61.

Gottlieb, Ann. "Books." *Village Voice*, vol. 15, no. 31 (July 30, 1970): 7–8.

Steadman, Mark. "Pricksongs & Descants, by Robert Coover." *Studies in Short Fiction*, vol. 7, no. 1 (Winter 1970): 351–53.

Jackson, Marni. "Pricksongs & Descants." *Canadian Forum*, vol. 49, no. 142 (November-December 1970): 314.

Midwood, Barton. "Fiction." *Esquire*, vol. 74, no. 6 (December 1970): 96, 100, 102, 104–05.

Oates, Joyce Carol. "Realism of Distance, Realism of Immediacy." *Southern Review*, vol. 7, no. 1 (January 1971): 295–313.

- "Fact and fancy." *Pricksongs and Descants*. *Times Literary Supplement*, 16. July 1971, 825.
- Rosa, Alfred F. "Mrs. Grundy Finally Appears in Robert Coover's 'The Pedestrian Accident'." *Notes on Contemporary Literature*, vol. 2, no. 5 (November 1972): 2–3.
- Woodward, Robert H. "An Ancestor of Robert Coover's Mrs. Grundy." *Notes on Contemporary Literature*, vol. 3, no. 1 (January 1973): 11–12.
- Fallowell, Duncan. "Sinister Fantasies." *Books and Bookmen*, vol. 18 (March, 1973): xii–xiii.
- Cizek, Joana Comino. "Postmodern si premodern la Robert Coover." *Secolul XX*, 170 (1975): 87–92.
- Rautu, Elena. "Robert Coover sau creatorul ca povestitor." *Secolul XX*, 170 (1975): 83–86.
- Weinstock, E. B. "Robert Coover – 'The Babysitter': An Observation on Experimental Writing." *Style*, vol. 9, no. 3 (Summer 1975): 378–87.
- Lee, L. L. "'What's New In Fiction, If It's Possible?'" *Style*, vol. 9, no. 3 (Summer 1975): 335–52.
- Watkins, Evan. "W.S. Merwin: A Critical Accompaniment." *Boundary 2*, vol. 4, no. 1 (Fall 1975): 187–99.
- Pütz, Manfred. "Robert Coover, 'The Elevator'." *Die amerikanische Short Story der Gegenwart: Interpretationen*. Hg. Peter Freese. Berlin: E. Schmitt, 1976. 280–88.
- Durand, Régis. "Speaking to Contemporary American Fiction (Notes on Robert Coover's Fictions)." *Revue Française d'Études Américaines*, no. 1 (April 1976): 71–82.
- Chénétier, Marc. "Robert Coover." *Nouvelle Revue Française*, no. 283 (juillet 1976): 103–05.
- Gunn, Jessie. "Structure as Revelation: Coover's *Pricksongs & Descants*." *Linguistics in Literature*, vol. 2, no. 1 (1977): 1–42.
- Rothfolk, John. "Cybernetics and a Humanistic Fiction: Stanislaw Lem's *The Cyberiad*." *Research Studies*, vol. 45, no. 3 (September 1977): 123–33.
- Stevick, Philip. "Prolegomena to the Study of Fictional ." *Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. Edited by Sarah Blacher Cohen. Urbana: University of Illinois Press, 1978. 263–336.
- Hayman, David. "Double-Distancing: An Attribute of the 'Post-Modern' Avant-Garde." *Novel*, vol. 12, no. 1 (Fall 1978): 33–47.
- Lundén, Rolf. "American Fiction Today." *American Studies in Scandinavia*, vol. 10, no. 1 (1978): 65–72.
- Le Vot, André. "New Modes of Story-Telling in Recent American Writings: The Dismantling of Contemporary Fiction." *Les Américanistes: New French Criticism on Modern American Fiction*. Editors Ira D. Johnson und Christiane Johnson. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1978. 110–29.
- Watkins, Evan. "Criticism and Community: On Literary Value." *The Critical Act: Criticism and Community*. New Haven / London: Yale University Press, 1978. Pp.213–236.
- Freese, Peter. "'The Reader is the Limiting Factor' (Vonnegut), oder zur Didaktik des 'postmodernen' Erzählens." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Bd. 4, H. 2 (1979): 111–32.
- Vitoux, Pierre. "'The Magic Poker': récit et narration." *Delta*, no. 8 (Mai 1979): 177–87.
- Armand, Monique. "Les jeux de l'enonciation dans 'Panel Game'." *Delta*, no. 8 (Mai 1979): 189–203.
- Christ, Ronald. "Forking Narratives." *Latin American Literary Review*, vol. 7, no. 14 (Spring-Summer 1979): 52–61.
- Wineapple, Brenda. "Robert Coover's Playing Fields." *Iowa Review*, vol. 10, no. 3 (Summer 1979): 66–74.
- Pearse, James A. "Beyond the Narrational Frame: Interpretation and Metafiction." *Quarterly Journal of Speech*, vol. 66 (February 1980): 73–84.
- Wilde, Alan. "Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness." *Boundary 2*, vol. 9, no. 1 (Fall 1980): 5–46.

- Nischik, Reingard M. *Einsträngigkeit und Mehrsträngigkeit der Handlungsführung in literarischen Texten*. Dargestellt insbesondere an englischen, amerikanischen und kanadischen Romanen des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Narr, 1981. 195. ["The Babysitter"]
- Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Cooley, John. "The Garden in the Machine: Three Postmodern Pastorals." *Michigan Academician*, vol. 13, no. 4 (Spring 1981): 405–20. ["Morris in Chains"]
- Siegle, Robert B. "Coover's 'The Magic Poker' and the Techniques of Fiction." *Essays in Literature*, vol. 8, no. 2 (Fall 1981): 203–17.
- Humm, Peter. "Reading the lines: television and new fiction." *Re-Reading English*. Edited by Peter Widdowson. New Accents. London: Methuen, 1982. 193–206.
- McCaffery, Larry. "Form, Formula, and Fantasy: Generative Structures in Contemporary Fiction." *Bridges to Fantasy*. Edited by George Edgar Slusser, Eric S. Rabkin, Robert E. Scholes. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1982. 21–37.
- Mamoli Zorzi, Rosella. "Le fiabe postmoderne di Coover." *Calibano*, vol. 7 (1982): 86–98.
- La Polla, Franco. "Robert Coover: *Pricksongs & Descants* – Istruzioni per l'uso della fiaba e del mito." *Un Posta Nella Mente*. Il nuovo romanzo americano: 1962 – 1982. Ravenna: A. Longo Editore, 1983. 103–07.
- Schäbler, Bernd. "Die Suche nach neuen Erzählmodellen – Robert Coover und John Gardner." *Amerikanische Metafiktion im Kontext der Europäischen Moderne*. Beiträge zur Anglistik, Bd. 7. Giessen: Hoffmann, 1983. 388–412.
- Bacchilega, Cristina. *Palimpsest Readings: The and Contemporary Fiction*. SUNY at Binghampton, Phil. Diss., 1983.
- Bacchilega, Cristina. "Folktales, Fictions and Meta-Fictions: Their Interaction in Robert Coover's *Pricksongs & Descants*." *New York Folklore Quarterly*, vol. 6, nos. 3–4 (Winter 1983): 171–84.
- Gardner, John. : Notes on Craft for Young Writers. New York: Vintage Books, [1984] 1991. 144 ["Pedestrian Accident"]
- Merle, Jeanne A. *First Person Self-Conscious Narrative in Wallace Stegner's , Joan Didion's , and Robert Coover's "The Magic Poker."* University of Houston, University Park, M.A. Thesis, 1984.
- Vitterite, Nicholas John, Jr. *Descants and Pricksongs as a Modality of Postmodernism: A Study of the Works of Robert Coover and Jerzy Kosinski*. Emory University, GA, Phil. Diss., 1984.
- Parks, John G. "Human Destiny and Contemporary Narrative Form." *Western Humanities Review*, vol. 38, no. 2 (1984): 99–107.
- Law, Richard. "Joanna Russ and the 'Literature of Exhaustion.'" *Extrapolation*, vol. 25, no. 2 (Summer 1984): 146–56.
- Gerlach, John. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. University, AL: University of Alabama Press, 1985. 145–48. ["The Babysitter"]
- Wallace, Jon Berkley. *The Politics of Style in Fiction by Thomas Berger, Thomas McGuane, and James Alan McPherson*. University of Iowa, Phil. Diss., 1985.
- Imhof, Rüdiger. *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English Since 1939*. Heidelberg: C. Winter, 1986.
- Wilczynski, Marek. "The Game of Response in Robert Coover's Fictions." *Kwartalnik Neofilologiczny*, 4 (1986): 513–23.
- Morris, Ann. "The Dialectic of Sex and Death in Fantasy." *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*. Edited by Donald Palumbo. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 18. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. 77–85.
- Morris, Ann R. "'Death-Cunt-and-Prick Songs,' Robert Coover, Prop." *Forms of the Fantastic: Selected Essays from the Third International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Edited by Ian Hokenson and Howard Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 20. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. 209–15.

- Chamber theater production of "The Leper's Helix." Presented at the University of South Florida's Celebration of Literature, April 11, 1986.
- Lee, L.L. "Robert Coover's Moral Vision: *Pricksongs & Descants*." *Studies in Short Fiction*, vol. 23, no. 1 (Winter 1986): 63–69.
- Boheemen-Saaf, Christine van. "Between Sacred and Profane: Narrative Design and the Logic of Myth from Chaucer to Coover." *Costerus*, vol. 60 (1987): 152–62.
- Gorak, Jan. *God the Artist: American Novelists in a Post-Realist Age*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York / London: Methuen, 1987. 159.
- McLroy, Gary. "Pilgrim at Tinker Creek ." *American Literature*, vol. 59, no. 1 (March 1987): 71–84. [Fußnote 73]
- Mackey, Louis. "Robert Coover's Dirty Stories: Allegories of Reading in 'Seven Exemplary Fictions'." *Iowa Review*, vol. 17, no. 2 (Spring / Summer 1987): 100–21.
- Bacchilega, Cristina. "Folk and Literary Narrative in a Postmodern Context: The Case of the ." *Fabula*, Bd. 29 (1988): 302–19.
- Holdsworth, Carole A. "The Scholar and the Earth Mother in *Tiempo di silencio*." *Hispanófila*, vol. 31, no. 2 (1988): 41–48. [Fußnote 2]
- Ledford-Miller, Linda Lee. *Readings in the Exemplary: Robert Coover, Dalton Trevisan and the Example of Cervantes*. University of Texas at Austin, Phil. Diss., 1988.
- Bacchilega, Cristina. "Cracking the Mirror: Three Versions of 'Snow White'." *Boundary 2*, vol. 16, no. 3–4 (Spring / Fall 1988): 1–25. [Fußnote 26]
- Taft-Kaufman, Jill. "Creating the Process of Creating in Robert Coover's 'The Leper's Helix'." *Literature in Performance*, vol. 8, no. 2 (November 1988): 66–75.
- "Paperbacks." *The Observer* (June 25, 1989): 45.
- Stengel, Wayne B. "Robert Coover's 'Writing Degree Zero': 'The Magic Poker'." *Arizona Quarterly*, vol. 45, no. 2 (Summer 1989): 101–10.
- Hansen, Arlen J. "Robert Coover: 'The Door: A Prologue of Sorts'." *Die englische und amerikanische Kurzgeschichte*. Hg. Hans Lubbers. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1990. 421–26.
- De Reuck, Jenny. "Stereoscope Perspectives: Transmission and Reception in Unreliable Homodiegetic Narration." *AUMLA*, no. 74 (November 1990): 154–68.
- Van Delden, Maarten. "Modernism, the New Criticism and Thomas Pynchon's *V*." *Novel*, vol. 23, no. 2 (Winter 1990): 117–36.
- The Story and its Writer: An Introduction to Short Fiction*. Prepared by Ann Charters and William E. Sheidley. Resources for Teaching. Boston, MA: Bedford Books of St. Martin Press, 1991. 54–55. ["The Gingerbread House"]
- Sloane, Sarah Jane. *Interactive Fiction, Virtual Realities, and the Reading-Writing Relationship*. The Ohio State University, Phil. Diss., 1991.
- Nicholls, Peter. "Stranger than Fiction: Postmodernity and the Recent American Novel." *Moderna Språk* (Göteborg), vol. 85, no. 1 (1991): 12–18.
- Bush, Andrew. "On Exemplarity and Postmodern Simulation: Robert Coover and Severo Sarduy." *Comparative Literature*, vol. 44, no. 2 (Spring 1992): 174–93.
- Wang, Jennie. "'To Wielderfield His Penisolate War': 'The Lover's Discourse' in Postmodern Fiction." *Critique*, vol. 34, no. 1 (Fall 1992): 63–79.
- Douglas, J. Yellowlees. "Where the Senses Become a Stage and Reading Is Direction: Performing the Texts of Virtual Reality and Interactive Fiction." *The Drama Review*, vol. 37, no. 4 (Winter 1993): 18–37.
- Lindemann, Bernhard. "Readers and Mindscapes." *Journal of Literary Semantics*, vol. 22, no. 3 (December 1993): 186–206.
- "Robert Coover *Schräge Töne*." *Rowohlt Revue*, Nr. 41 (Juni 1994): 54.

- Petitjean, Tom. "Coover's 'The Babysitter'." *The Explicator*, vol. 54, no. 1 (Fall 1995): 49–51.
- "Direct to video." *Providence Journal-Bulletin*, vol. 23, no. 245 (October 16, 1995): E1. ["The Babysitter"]
- Antoszek, Andrzej. "The Paradox of Postmodern Chaosm." *Approaches to Fiction*. Edited by Leszek S. Kolek. PASE Studies and Monographs, vol. 2. Lublin (Polen): Folium, 1996. 9–23.
- The Babysitter*. *Leonard Maltin's Video Guide*. New York: Plume, 1996. 70.
- Griem, Julika. "Screening America: Representation of Television in Contemporary American Literature." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 41, H. 3 (1996): 465–81.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ["The Elevator"]
- Tabbi, Joseph. "Hypertext Hotel Lautréamont." *Substance*, vol. 26, no. 1, 82 (1997):34–55. ["The Babysitter"]
- Stone, William Vincent. *The Influence of Fairy Tales on Selected Works of Coover, Carter, and Sexton*. East Carolina University, M.A. Thesis, 1997.
- Vanderslice, John. *Christopher Robin Lives* (Original Writing, Short Stories, Fiction, Realism, Epiphany). University of Southwestern Louisiana, Phil. Diss., 1997.
- The Babysitter*. *VideoHound's Golden Movie Retriever*. Edited by Martin Connors and Jim Craddock. Detroit, MI: Visible Ink Press, 1998. 81.
- Smith, Dinitia. "Wanted: Victim or Vixen at \$7 an Hour." *New York Times*, vol. 147, no. 51,243 (August 8, 1998): B9. ["The Babysitter", Short Story und Film]
- Baran, Patrycja und Andrzej Antoszek. "W poszukiwaniu straconej prawdy." *Literatura na Swiecie*, no. 1 (354), (Spring 2001): 130–49. ["In Search of Lost Truth." "The Babysitter", "The Elevator", "The Magic Poker."]
- Curtis, Mary Jo. "Elisabeth Ly Bell on transferring literature into film." *George Street Journal*, vol. 26, no. 19 (March 1–7, 2002): 1, 11. ["The Babysitter"]

The Public Burning

- The Death House Letters of Ethel and Julius Rosenberg*. Edited by the National Committee to Secure Justice in the Rosenberg Case. New York: Jero, 1953.
- Fiedler, Leslie A. "Afterthoughts on the Rosenbergs." *Encounter*, vol. 1, no. 1 (October 1953): 12–21.
- Warshow, Robert. "The 'Idealism' of Julius and Ethel Rosenberg." *Commentary* (November 1953): 413–18.
- Rosenberg, Ethel und Julius. *Briefe aus dem Totenhaus*. Übersetzung von Lore Krüger. Berlin (Ost): Aufbau-Verlag, 1954.
- Fiedler, Leslie A. *An End to Innocence: Essays on Culture and Politics*. New York: Stein and Day, 1972 [Boston, MA: Beacon Press, 1955].
- Reuben, William. *The Atom Spy Hoax*. New York: Action Books, 1955.
- Wexley, John. *The Judgement of Julius and Ethel Rosenberg*. New York: S. French, [1955] 1969.
- Hoover, J. Edgar. *Masters of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight It*. New York: Holt, 1958.
- Schneir, Walter and Miriam. *Invitation to an Inquest*. Garden City, NY: Doubleday, 1965; London: Allen, 1966.
- Fiedler, Leslie A. "The Rosenbergs: A Dialogue." *The Collected Essays of Leslie Fiedler*. Vol. II. New York: Stein and Day, 1971. 199–209.
- Temerson, Catherine. "An Interview with Sol Yurick." *Shantih*, vol. 2, no. 2 (Summer 1972): 41–46.
- Nizer, Louis. *The Implosion Conspiracy*. Garden City, NY: Doubleday, 1973.
- Goldstein, Alvin H. *The Unquiet Death of Julius and Ethel Rosenberg*. New York: Lawrence Hill, 1975.

- Meeropol, Michael and Robert. *We Are Your Sons: The Legacy of Ethel and Julius Rosenberg*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1975.
- Wexley, John. *The Judgement of Julius and Ethel Rosenberg*. New York: Ballantine, 1977.
- "Summer Hopes (and Fears)." *Village Voice*, vol. 22 (June 27, 1977): 56.
- Bannon, Barbara A. "The Public Burning." *Publishers Weekly*, vol. 212, no. 1 (July 4, 1977): 66.
- Coover, Robert. *The Public Burning*. *Kirkus Review*, vol. 45, no. 15 (August 1, 1977): 798–99.
- Clemons, Walter. "Shock Treatment." *Newsweek*, vol. 90 (August 8, 1977): 75–76.
- Gray, Paul. "Uncle Sam Takes On the Phantom." *Time*, vol. 110 (August 8, 1977): 70–71.
- Edwards, Thomas R. "People, Mythic History." *New York Times Book Review*, vol. 82, no. 33 (August 14, 1977): 9, 26.
- Wolff, Geoffrey. "An American Epic." *New Times*, vol. 9, no. 4 (August 19, 1977): 48–57.
- Will, George F. "Fiction That Abuses History." *Washington Post* (August 25, 1977): A 27.
- Lehmann-Haupt, Christopher. "Books of the Times." *New York Times*, vol. 126, no. 43,691 (September 7, 1977): C 19.
- Nordell, Roderick. "'Nighttime' Novel Fantasizes About '50s in Troubled U.S." *Christian Science Monitor* (September 13, 1977): 26.
- Tannenbaum, Jeffrey A. "Much Too Much of a Good Thing." *Wall Street Journal*, vol. 190, no. 51 (September 13, 1977): 24.
- Wiehe, Janet. "Coover, Robert. *The Public Burning*." *Library Journal*, vol. 102, no. 16 (September 15, 1977): 1867.
- Blackburn, Tom. "Books from Blackburn's Back Burner." *National Catholic Reporter*, vol. 13 (September 16, 1977): 13.
- LeClair, Thomas. "Books Considered." *New Republic*, vol. 117, no. 12 (September 17, 1977): 37–38.
- Podhoretz, Norman. "Uncle Sam and the Phantom." *Saturday Review*, vol. 4, no. 24 (September 17, 1977): 27–28, 34.
- Towers, Robert. "Nixon's Seventh Crisis." *New York Review of Books*, vol. 24, no. 15 (September 29, 1977): 8–10.
- Hall, Donald. "Three Million Toothpicks." *National Review*, vol. 29 (September 30, 1977): 1118–20.
- Cook, Bruce. "Coover's Dark Joke." *Washington Post, Book World* (October 2, 1977): E 1, E 6.
- Marcus, Greil. "An absurdly likable Nixon." *Rolling Stone*, no. 249 (October 6, 1977): 104.
- Lehmann-Haupt, Christopher. "An Aye For an I." *New York Times Book Review*, vol. 82, no. 41 (October 9, 1977): 3, 36.
- Goodman, Walter. "A Skewed Vision." *New Leader*, vol. 60 (October 24, 1977): 17–18.
- Betsky, Celia. "*The Public Burning*." *Commonweal*, vol. 104, no. 22 (October 28, 1977): 693–96.
- Coover, Robert. *The Public Burning*. *Booklist*, vol. 74, no. 1041 (October 1977): 266.
- Bell, Pearl K. "Coover's Revisionist Fantasy." *Commentary*, vol. 64, no. 4 (October 1977): 67–69.
- Parrish, Michael E. "Cold War Justice: The Supreme Court and the Rosenbergs." *American Historical Review*, vol. 82 (October 1977): 805–42.
- Weinstein, Bernard. "Coover, Robert. *The Public Burning*." *Best Sellers*, vol. 37, no. 7 (October 1977): 196.
- Coover, Robert. *The Public Burning*. *Choice*, vol. 14, no. 9 (November 1977): 1211.
- Rochmis, Dorothy H. *The Public Burning*. *West Coast Review of Books*, vol. 3 (November 1977): 27.
- DeMott, Benjamin. "Culture Watch." *Atlantic Monthly*, vol. 240, no. 5 (November 1977): 98–101.
- The Public Burning*. *Washington Post, Book World* (December 11, 1977): 2.
- Rovit, Earl. "*The Public Burning*: Robert Coover." *American Book Review*, vol. 1 (1977): 2–3.

- Perez, Gilberto. "Narrative Voices." *Hudson Review*, vol. 30, no. 4 (Winter 1977/78): 607–20.
- Zins, Daniel Lester. *Cuckoo's Nests and Joe McCarthy*. Sanity and Madness in Contemporary Fiction. Emory University, Phil. Diss, 1978.
- Anders, Roger M. "The Rosenberg Case Revisited: The Greenglass Testimony and the Protection of Atomic Secrets." *American Historical Review*, vol. 83 (April 1978): 388–400.
- Silver, Isidore. "Libel, the 'Higher Truths' of Art, and the First Amendment." *University of Pennsylvania Law Review*, vol. 126, no. 5 (May 1978): 1065–98.
- Malin, Irving. "Subversive Play." *Ontario Review*, no. 8 (Spring / Summer 1978): 95–97.
- Jamal, Zahir. "The Rub." *New Statesman*, vol. 95, no. 2465 (16 June 1978): 822–23.
- Mason, Michael. "Uncle Sam in Person." *Times Literary Supplement*, no. 3976 (June 16, 1978): 663.
- Theoharis, Athan. "A Break in the Rosenberg Case." *The Nation*, July 1, 1978, pp. 5–6.
- Brendon, Piers. "Political Novels." *Books and Bookmen*, vol. 23, no. 11, issue 275 (August 1978): 8–10.
- Elliott, George P. "Fiction and Anti-Fiction." *American Scholar*, vol. 47 (Summer 1978): 398–406.
- Paulin, Tom. "Fantastic Eschatologies." *Encounter*, vol. 51, no. 3 (September 1978): 73–78.
- Klinkowitz, Jerome. "Paperbacking. Renewed Encounters." *North American Review*, vol. 263, no. 3 (Fall 1978): 77–79.
- "Paperbacks: New and Noteworthy." *The Public Burning and The Origin of the Brunists*. *New York Times Book Review*, vol. 83, no. 46 (November 12, 1978): 81.
- Zins, Daniel L. "Daring Experiment in Fiction." *Southwest Review*, vol. 63, no. 1 (Winter 1978): 94–96.
- Bender, Todd K. "Conrad and Literary Impressionism." *Conradiana*, vol. 10, no. 3 (1978): 211–24.
- Fremont-Smith, Eliot. "The Public Burning." *Village Voice*, vol. 23, no. 13 (1978): 75–77.
- Groden, Michael. "Constructs of Fiction." *Brick*, vol. 6 (1979): 43–46.
- Clark, Hartley. "Unauthorized Nixon Autobiography." *Carleton Miscellany*, vol. 17, nos. 2–3 (Spring 1979): 204–06.
- Hunt, George W. "Between the Groves and the Best-Sellers." *Commonweal*, vol. 106, no. 9 (May 11, 1979): 267–69.
- "The Truth, After 26 Years." [Editorial] *New Republic*, vol. 180, no. 25 (June 23, 1979): 5–8.
- Stern, Sol and Ronald Radosh. "The Hidden Rosenberg Case." *New Republic*, vol. 180, no. 25 (June 23, 1979): 13–25.
- "The Rosenberg Letters." [8 Leserbriefe zu den beiden voranstehenden Aufsätzen] *New Republic*, vol. 181 (August 4 & 11, 1979): 24–29, 47.
- Schardt, Arlie and Emily F. Newhall. "Julius Guilty, Ethel Framed?" *Newsweek*, vol. 94 (July 2, 1979): 64.
- Rosenberg, John S. "Judgment Day." *Nation* (July 7, 1979): 5–6.
- Turner, Joseph W. "The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology." *Genre*, vol. 12, no. 3 (Fall 1979): 333–55.
- Hume, Kathryn. "Robert Coover's Fiction: The Naked and the Mythic." *Novel*, vol. 12, no. 2 (Winter 1979): 127–48.
- Schwartz, Richard Alan. "Coover's 'Word Golf'." *Notes on Contemporary Literature*, vol. 9, no. 1 (1979): 8.
- Hyde, H. Montgomery. *The Atom Bomb Spies*. New York: Atheneum, 1980.
- Kakutani, Michiko. "Do Facts and Fiction Mix?" *New York Times Book Review*, vol. 85, no.4 (January 27, 1980): 3, 28–29.
- Nusbaum, Philip. "The Importance of Storytelling Style Among New York City Taxi Drivers." *New York Folklore*, vol. 6, nos. 1–2 (Summer 1980): 67–88.

- Aaron, Daniel. "Fictionalizing the Past." *Partisan Review*, vol. 47, no. 2 (1980): 231–41.
- Klinkowitz, Jerome. *The American 1960's: Imaginative Acts in a Decade of Change*. Ames: Iowa State University Press, 1980.
- Martin, Richard. "Clio Bemused: The Use of History in Contemporary American Fiction." *Sub-Stance*, vol. 9, no. 27 (1980): 13–24.
- Bell [Viereck], Elisabeth. "Mightier than the Sword: Perspectives on Robert Coover's *The Public Burning*." Austin, University of Texas, MA-thesis, 1980.
- Wilson, Vivian Deborah. "The Law of Libel and the Art of Fiction." *Law and Contemporary Problems*, vol. 44, no. 4 (Autumn 1981): 27–50.
- Major, Pamela Jane. *Robert Coover and the Literature of Dream Time*. Amherst, University of Massachusetts, Phil. Diss. [Microfilm], 1981.
- Partington, Victoria. *The Rosenbergs and American Politics: A Little Morality Play for Our Generation*. Norton, MA, Wheaton College, Thesis, 1982.
- Werner, Craig Hansen. *Paradoxical Resolutions: American Fiction Since James Joyce*. Urbana: University of Illinois Press, 1982.
- Critique*, vol. 23, no. 3 (Spring 1982). Special issue on *The Public Burning*.
- Gallo, Louis. "Nixon and the 'House of Wax': An Emblematic Episode in Coover's *The Public Burning*." *Critique*, vol. 23, no. 3 (Spring 1982): 43–51.
- LeClair, Thomas. "Robert Coover, *The Public Burning*, and the Art of Excess." *Critique*, vol. 23, no. 3 (Spring 1982): 5–28.
- Mazurek, Raymond A. "Metafiction, the Historical Novel, and Coover's *The Public Burning*." *Critique*, vol. 23, no. 3 (Spring 1982): 29–42.
- Ramage, John. "Myth and Monomyth in Coover's *The Public Burning*." *Critique*, vol. 23, no. 3 (Spring 1982): 52–68.
- Fogel, Stan. "Richard Nixon by Robert Coover, Roland Barthes by Roland Barthes." *English Studies in Canada*, vol. 8, no. 2 (June 1982): 187–202.
- Benson, Eugene. "'Whispers of Chaos': Famous Last Words. By Timothy Findley (Toronto: Clarke, Irwin, 1981)." *WLWE*, vol. 21, no. 3 (Autumn 1982): 599–606.
- LeClair, Tom. "Avant-garde mastery." *TriQuarterly*, no. 53 (Winter 1982): 259–67.
- Aldridge, John W. *The American Novel and the Way We Live Now*. Oxford: Oxford University Press, 1983. 136–52.
- Koshikawa, Yoshiaki. "Paradox of Fiction in *The Public Burning*." *Research Report*, (Yamanashi University, Japan) no. 34 (1983): 37–46.
- Radosh, Ronald and Joyce Milton. *The Rosenberg File: A Search for the Truth*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1983.
- Schneir, Walter and Miriam. *Invitation to an Inquest: A New Look at the Rosenberg-Sobell Case*. New York: Pantheon Books, 1983.
- Hoffmann, Gerhard. "Social Criticism and the Deformation of Man: Satire, the Grotesque and Comic Nihilism in the Modern and Postmodern American Novel." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 28, H. 2 (1983): 141–203.
- Sheppard, R. Z. "Invitation to a Bad Time." *Time*, vol. 122, no. 34 (August 22, 1983): 54.
- Berman, Paul. "The Nuclear Jitters: The Rosenberg affair was the beginning of the end." *Vanity Fair*, vol. 46, no. 7 (September 1983): 98–101.
- Miller, Arthur. "Such Were the Times: I was never so alone in my life." *Vanity Fair*, vol. 46, no. 7 (September 1983): 102–04.
- Rosenberg Appel, Ethel. "Replaying the Rosenbergs." [Leserbrief] *Time*, vol. 122, (no. 13), no. 39 (September 26, 1983): 2.
- "'Invitation to an Inquest': An Exchange." Walter and Miriam Schneir vs. Ronald Radosh and Joyce Milton. *New York Review of Books* (September 29, 1983): 55–63.

- Karsunke, Yaak. "Eine Blut & Dollar-Monster-Show." *Spiegel*, Jg. 37, Nr. 51 (19. Dezember 1983): 142–44.
- Ickstadt, Heinz. "History, Fiction and the Designs of Robert Coover." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 28, H. 3 (1983): 347–60.
- Strout, Cushing. "The Veracious Imagination." *Partisan Review*, vol. 50, no. 3 (1983): 428–43.
- Radosh, Ronald and Joyce Milton. *The Rosenberg File: A Search for the Truth*. New York: Vintage Books / Random House, 1984.
- Federman, Raymond. "Fiction in America Today or the Unreality of Reality." *Indian Journal of American Studies*, vol. 14, no. 1 (1984): 5–16.
- Anderson, Richard. "Robert Coover's Dissident Works." *Mid-American Review*, vol. 4, no. 1 (1984): 105–13.
- Couturier, Maurice. "Sex vs. Text: From Miller to Nabokov." *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 19, no. 20 (Mai 1984): 243–60.
- Alter, Robert. "The American Political Novel." *Motives for Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 1984. 38–45.
- Pearce, Richard. "The Circus, the Clown, and Coover's *Public Burning*." *The Scope of the Fantastic--Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. Edited by Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, Number 11. Westport, CT: Greenwood Press 1985. 129–36.
- Robinson, Douglas. *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Sung, Kyung-Jun. *A Quest for Historical Truth in Postmodern American Fiction: The Sot-Weed Factor and The Public Burning*. M.A. Thesis, Seoul National University, 1985.
- Jacobs, Naomi. "Lies, Libels, and the Truth of Fiction." *Missouri Review*, vol. 8, no. 2 (1985): 164–78.
- Rosenfeld, Alvin. "Where Hitler Lives Again: Pop Culture Finds a New Hero." *Dissent*, vol. 32, no. 2 (1985): 219–25.
- Atherton, John. "Courts As Readers." *Massachusetts Review*, vol. 28 (1986): 242–66.
- Humm, Peter. "Telling Tales on the Rosenbergs." *Literature and History*, vol. 12, no. 1 (Spring 1986): 48–57.
- Hutcheon, Linda. "Postmodern Paratextuality and History." *Texte: Revue de critique et de theorie litteraire* (1986): 301–12.
- Turner, Graeme. "American Dreaming: The Fictions of Peter Carey." *Australia Literary Studies*, vol. 12 (1986): 431–40.
- LeClair, Tom. *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana: University of Chicago Press, 1987.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York / London: Methuen, 1987.
- Meeropol, Michael and Robert. *We Are Your Sons: The Legacy of Ethel and Julius Rosenberg*. Champaign, IL: University of Illinois, 1987.
- Klein, Marcus. "Postmodernism as a Politics." *English Language and Literature* (Seoul), vol. 33, no. 1 (Spring 1987): 153–68. [Translated into Korean by Gyu-Han Kang in *Contemporary World Literature*, vol. 45 (Winter 1995): 30–46]
- Estes, David C. "American Folk Laughter in Robert Coover's *The Public Burning*." *Contemporary Literature*, vol. 28, no. 2 (Summer 1987): 239–56.
- Di Filippo, Paul. "The Greatest SF Novels: An Exercise in Revisionism." *Science Fiction Eye*, vol. 1, no. 2 (August 1987): 65–66.
- Guzlowski, John Z. "Coover's *The Public Burning*: Richard Nixon and the Politics of Experience." *Critique*, vol. 29, no. 1 (Fall 1987): 57–71.
- Faust, Irvin. A Symposium on Contemporary American Fiction. *Michigan Quarterly Review*, vol. 26, no. 4 (1987): 728–29.

- Philipson, Ilene. *Ethel Rosenberg: Beyond the Myths*. New York: Franklin Watts, 1988.
- Rosin, Carl. *Robert Coover's "Practical Politics" of American History: Myth-Making in The Public Burning*. Harvard University, Thesis, 1988.
- Ross, Andrew. "Intellectuals and Ordinary People: Reading the Rosenberg Letters." *Cultural Critique*, no. 9 (Spring 1988): 55–86.
- Rosenblatt, Roger. "The Dark Comedian." *Time*, vol. 131, no. 17 (April 25, 1988): 44–46.
- Goodman, Walter. "Fair Game: History as Fiction." *The New Leader*, vol. 71, no. 9 (May 16–30, 1988): 11–12.
- Weinzierl, Ulrich. "Makellose Schreckensbilder." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 249 (25. Oktober 1988): 27.
- Petillon, Pierre-Yves. "La vie comme elle va, de travers et par vent de noroît." *Critique* (Paris), vol. 44, no. 498 (Novembre 1988): 903–13.
- LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- Sharlitt, Joseph H. *Fatal Error: The Miscarriage of Justice That Sealed the Rosenberg's Fate*. New York: Scribner's Sons, 1989.
- Campbell, Gregor Duncan. *Historical Consciousness in the Fiction of William Gaddis, Thomas Pynchon, and Robert Coover: A Reading of The Recognitions, Gravity's Rainbow, and The Public Burning*. University of Toronto, Phil. Diss., 1989.
- Orlov, Paul A. "A Fiction of Politically Fantastic 'Facts': Robert Coover's *The Public Burning*." *Politics and the Muse: Studies in the Politics of Recent American Literature*. Edited by Adam J. Sorkin. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1989. 111–23.
- Seaton, James. "Innocence Regained: The Career of Leslie Fiedler." *Politics and the Muse: Studies in the Politics of Recent American Literature*. Edited by Adam J. Sorkin. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1989. 93–110.
- Baumbach, Jonathan [Rev.]. "How Foto Joe Won the War." "Weaver, Gordon. *The Eight Corners of the World* [Chelsea, VT: Chelsea Green Publishing Company, 1988]." *New York Times Book Review*, vol. 94, no. 2 (January 8, 1989): 15.
- Heißenbüttel, Helmut. "Das Ende des Politischen. Zur Verwandlung von Politik in Fiktion." *Manuskripte*, Jg. 29, H. 103 (März 1989): 4–7.
- Petillon, Pierre-Yves. "William Gaddis et le babil des ténèbres." *Critique* (Paris), vol. 45, no. 502 (Mars 1989): 133–53.
- Bell [Viereck], Elisabeth. "The Clown Knew It All Along: The Medium Was the Message." *Delta*, no. 28 (juin 1989): 63–81.
- Kunow, Rüdiger. "Without Telos or Subject? Coover's and Doctorow's Presentations of History." *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Hgg. Günter H. Lenz, Hartmut Keil und Sabine Bröck-Sullah. Frankfurt: Campus, 1990. 372–90.
- Jacobs, Naomi. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1990.
- Zebrun, Gary. "A scary reminder that society is always susceptible to terror." *Providence Sunday Journal*, vol. 106, no. 11 (March 25, 1990): E9.
- Elmer-Dewitt, Philip. "The Master Spy Who Failed: Surprising new facts emerge about the making of the H-bomb." *Time*, vol. 135, no. 3 (January 15, 1990): 41.
- Towers, Robert. "The Flap Over Tom Wolfe: How Real Is the Retreat From Realism?" *New York Times Book Review*, vol. 95, no. 4 (January 28, 1990): 15–16.
- Moor, Paul. "Das Geheimnis der Arroganz der Macht. Kunst als politischer Protest: die Ausstellung 'Art and the Rosenberg Era' in San Francisco." *Zeit*, Nr. 17 (20. April 1990): 54.
- Pinsker, Sanford [Rev.]. "LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* [Urbana: University of Illinois Press, 1989]." *Journal of Modern Literature*, vol. 17, no. 2/3 (Fall / Winter 1990): 267–68.

- Carmichael, Virginia. *The Rosenberg Story(ies): A Literary History*. Rice University, TX, Phil. Diss., 1991.
- Gutiérrez-Jones, Carl Scott. *Historical Designs: A Pan American Approach to the Contemporary Encyclopedic Novel*. Cornell University, Phil. Diss., 1991.
- Ickstadt, Heinz. "Plot, Komplott oder Herrschaft des Zufalls: Die Findung und Erfindung von Geschichte im postmodernen amerikanischen Roman." *Postmoderne – Globale Differenz*. Hgg. Robert Weimann und Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. 265–77.
- Jeong, Sangjun. *Representing the Rosenberg Case: Coover, Doctorow, and the Consequences of Postmodernism*. University of Hawaii, Phil. Diss., 1991.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Utrecht Publications in General and Comparative Literature, vol. 26. Amsterdam / Philadelphia: J. Benjamins Publishing Comp., 1991.
- Strehle, Susan. *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1992. "Robert Coover: *The Public Burning* and the Accidents of History." Pp. 66–97.
- Dainotto, Roberto Maria. "Myth and Carnival in Robert Coover's *The Public Burning*." *Rivista di Studi Nord Americani*, vol. 3 (1992): 5–22.
- Donnerstag, Jürgen. "Dekonstruktion als Darstellungsprinzip in Salman Rushdies *The Satanic Verses*." *ZAA*, Bd. 40, Heft 3 (1992): 227–37.
- Aaron, Daniel. "What Can You Learn from a Historical Novel?" *American Heritage*, vol. 43, no. 6 (October 1992): 55–62.
- Warde, W. B., Jr. [Rev.]. "Strehle, Susan. *Fiction in the Quantum Universe* [Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1992]." *Choice*, vol. 30, no. 2 (October 1992): 302.
- Foley, Barbara [Rev.]. "Naomi Jacobs. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction* [Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1990]." *Modern Philology*, vol. 90, no. 2 (November 1992): 308–12.
- Carmichael, Virginia. *Framing History: The Rosenberg Story and the Cold War*. American Culture 6. Minneapolis and London: University of Minnesota Press: 1993.
- Wiesen Cook, Blanche. "The Rosenbergs and the Crime of the Century." *The Rosenbergs: Collected Visions of Artists and Writers*. Ed. Rob A. Okun. Montague, MA: Cultural Forecast, [1988] 1993. Introduction to the second edition, no pages given.
- Okun, Rob. "*The Public Burning*, Robert Coover." *The Rosenbergs: Collected Visions of Artists and Writers*. Ed. Rob A. Okun. Montague, MA: Cultural Forecast, [1988] 1993. 146–54. "Rosenberg Case Bibliography." P. 160.
- Hume, Kathryn. "Ishmael Reed and the Problematics of Control." *PMLA*, vol. 108, no. 3 (May 1993): 506–18.
- Hite, Molly. "'A Parody of Martyrdom': The Rosenbergs, Cold War Theology, and Robert Coover's *The Public Burning*." *Novel*, vol. 27, no. 1 (Fall 1993): 85–101.
- Walsh, Richard. "Narrative Inscription, History and the Reader in Robert Coover's *The Public Burning*." *Studies in the Novel*, vol. 25, no. 3 (Fall 1993): 332–47.
- Blassingame, Susan Kay. *Blurring the Lines: Richard M. Nixon and Historical / Fictive Boundaries*. Texas Christian University, Phil. Diss., 1993.
- Jeong, Sangjun. *Representing the Rosenberg Case: Coover, Doctorow, and the Consequences of Postmodernism*. Seoul, Korea: Seoul National UP, American Studies Institute Monograph Series, 1994.
- Major Characters in American Fiction*. Edited by Jack Salzman and Pamela Wilkinson. New York: Henry Holt, 1994. 578–79.
- Rigney, Ann. "Fame and Defamation: Toward a Socio-Pragmatics." *Semiotica*, vol. 99, nos. 1–2 (1994): 53–65.
- Reitz, Bernhard. "The Reconstruction of the Fifties in E.L. Doctorow's *The Book of Daniel* and Robert Coover's *The Public Burning*." *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Hgg. Bernd Engler und Kurt Müller. Paderborn: F. Schöningh, 1994. 223–240.

- Rabey, David Ian. "A Review of Playscripts Published in Britain, 1993." *Theatre Research International*, vol. 19, no. 3 (Autumn 1994): 262–66.
- Basci, Kubra Pelin. *Clowning in American Culture and Literature: The Nineteen Sixties* (Norman Mailer, Abbie Hoffman, Thomas Pynchon). University of Texas at Austin, Phil. Diss., 1995.
- Irmer, Thomas. *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories: Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1995.
- Pak, Inchan. *Historical Reconstruction and Self-Search: A Study of Thomas Pynchon's V., John Barth's The Sot-Weed Factor, Norman Mailer's The Armies of the Night, Robert Coover's The Public Burning, and E.L. Doctorow's The Book of Daniel*. University of North Texas, Phil. Diss., 1995.
- Tabbi, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1995.
- Traditions, Voices, and Dreams: The American Novel since the 1960s*. Edited by Melvin J. Friedman and Ben Siegel. London / Newark, DE: Associated University Presses, 1995.
- Weisenberger, Steven. *Fables of Subversion: Satire and the American Novel, 1930–1980*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1995.
- Olster, Stacey. "Remakes, Outtakes, and Updates in Susan Sontag's *The Volcano Lover*." *Modern Fiction Studies*, vol. 41, no. 1 (Spring 1995): 117–39.
- Chung, Sang-Jun. "Postmodern Fiction and the Problems of Rewriting History." *Journal of American Studies* (Am. Studies Association of Korea), vol. 27, no. 1 (June 1995) 95–109.
- Aaron, Daniel. "The Other Nixon Library: Portraits of the Ex-President as Literary Object." *New York Times Book Review*, vol. 100, no. 32 (August 6, 1995): 11, 34.
- Aaron, Daniel. "Nixon As Literary Artifact." *Raritan*, vol. 15, no. 2 (Fall 1995): 83–96.
- Moran, Joe. "The Author as a Brand Name: American Literary Figures and the *Time* Cover Story." *Journal of American Studies*, vol. 29, no. 3 (December 1995): 349–63.
- Spencer, Nicholas Peter. *Utopia and Zone: Politics and Technology in the Fiction of Upton Sinclair, John Dos Passos, Thomas Pynchon, Robert Coover, William Gibson, and Bruce Sterling*. Emory University, GA, Phil. Diss. 1996.
- Miguel-Alfonso, Ricardo. "Robert Coover's *The Public Burning* and the Ethics of Historical Understanding." *International Fiction Review*, vol. 23, nos 1–2 (1996): 16–24.
- Detweiler, Robert. "Carnival of Shame: Doctorow and the Rosenbergs." *Religion and American Culture*, vol. 6, no. 1 (Winter 1996): 63–85.
- Frick, Daniel E. "Coover's Secret Sharer? Richard Nixon in *The Public Burning*." *Critique*, vol. 37, no. 2 (Winter 1996): 82–91.
- Madden, David W. [Rev.]. "*Fables of Subversion: Satire and the American Novel, 1930–1980*. By Steven Weisenberger [Athens, GA: University of Georgia Press, 1995]." *Modern Fiction Studies*, vol. 42, no. 4 (Winter 1996): 848–51.
- Edmundson, Mark. *Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism and the Culture of Gothic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Keener, John F. *Magical Disturbances: Biographical Narrative and the Historical Figure in Contemporary Fiction*. University of Kentucky, Phil. Diss., 1997.
- Kim, Seong-Kon. *Contemporary American Literature*. Seoul, Korea: Minumsa, 1997. "Coover and Doctorow: Two Postmodern Historical Novels." Pp. 249–58.
- Radosh, Ronald and Joyce Milton. *The Rosenberg File. Second Edition: With a New Introduction Containing Revelations From National Security Agency and Soviet Sources*. New Haven, CT: Yale University, 1997.
- DeLillo, Don. "The Power of History." *New York Times Magazine*, Section 6 (September 7, 1997): 60–63.
- Endicott, David Wayne. *Spectacular Fictions: The Cold War and the Making of Historical Knowledge* (Don DeLillo, Robert Coover, E.L. Doctorow). Ball State University, IN, Phil. Diss., 1998.

- William H. Gass. "Introduction." *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1998. xi-xviii.
- Garber, Marjorie B. *Symptoms of Culture*. New York: Routledge, 1998.
- Ford, Douglas Edward. *Waveforms Constantly Changing: Postmodernizing Electricity in American Fiction (Technology, Postmodernism)*. Florida State University, Phil. Diss., 1998.
- Jeong, Sangjun. "Epistemological Exercise of Robert Coover: *The Public Burning*." *Studies of English Languages and Cultures* (Seoul), vol. 6 (1999): 151–78.
- Dee, Jonathan. "The Reanimators: On the art of literary graverobbing." *Harper's Magazine*, vol. 298, no. 1789 (June 1999): 76–84.
- Matlin, David. "Nixon Redux." , vol. 20, no. 5 (July-August 1999): 1, 5.
- McCaffery, Larry. "The 20th Century's Greatest Hits: 100 English-Language Books of Fiction." *American Book Review*, vol. 20, no. 6 (September-October 1999).
- Kipen, David [Rev.]. Edmund Morris. *Dutch: A Memoir* [New York: Random House, 1999]." *San Francisco Chronicle*, year 135, vol. 223 (October 4, 1999): D1, D5.
- Schrecker, Ellen and Maurice Isserman. "The Right's Cold War Revision." *The Nation*, vol. 271, no. 4 (July 24/31, 2000): 22–24.
- "Robert Coover's *The Public Burning*." *Critique*, Special issue on *The Public Burning*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 81–83.
- Bell, Elisabeth Ly. "The Notorious Hot Potato." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 7–17.
- Cioffi, Frank L. "Coover's (Im)possible Worlds in *The Public Burning*." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 26–39.
- Cornis-Pope, Marcel. "Rewriting the Encounter with the Other: Narrative and Cultural Transgressions in *The Public Burning*." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 40–50.
- Green, Geoffrey, Donald J. Greiner, and Larry McCaffery. "*The Public Burning*, Coover's Fiery Masterpiece on Center Stage Again." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 4–6.
- Olsen, Lance. "Stand By to Crash! Avant-Pop, Hypertextuality, and Postmodern Comic Vision in Coover's *The Public Burning*." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 51–68.
- Solomon, Eric. "A Note on 1930s Nostalgia and *The Public Burning*." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 18–25.
- Strecker, GERALYN. "Statecraft as Stagecraft: Disneyland and the Rosenberg Executions in *The Public Burning*." *Critique*, vol. 42, no. 1 (Fall 2000): 70–80.
- Bushnell, Jeremy. "Language and Power: Robert Coover's *The Public Burning*." (September 7, 2000) <<http://monkeyfist.com/articles/649>>.
- Finger, Evelyn. "Willkommen in der Zukunft. E. L. Doctorow besichtigt die Ruine Mensch im Zustand der Gottesverlassenheit: *City of God*." *Die Zeit*, Nr. 39 (20. September 2001): 53.
- Franzen, Jonathan. "Mr. Difficult: William Gaddis and the problem of hard-to-read books." *New Yorker*, vol. 78, no. 29 (September 30, 2002): 100–11.
- Gass, William H. "*The Public Burning*." *A Temple of Texts: Essays*. New York: Knopf, 2006. 231–41.
- Bell, Elisabeth Ly. "The Notorious Hot Potato." Translated into Persian by Mona Hourvash. *Asr-e-pandjshanbeh*, vol. 9, no. 105–06 (Fall 2007): 41–42.

Spanking the Maid

- Leonhard, George. "Robert Coover Tries on Beckett's Garb." *Los Angeles Times Book Review*, vol. 101, (May 30, 1982): 4.
- Friedman, Alan. "Pleasure and Pain." *New York Times Book Review*, vol. 87, no. 26 (June 27, 1982): 3, 20–21.
- O'Brien, John. "Inventions and Conventions in the New Wave Novel." *Washington Post, Book World*, vol. 105, no. 253 (August 15, 1982): 10.

- Flanders, Arnold. "Maid to be Spanked: Robert Coover's new novel analyzes the art of the hairbrush." *Game*, vol. 9, no. 9 (December 1982): 13–19.
- Anderson, Don. "Pornotropia." *Meanjin*, vol. 42, no. 4 (December 1983): 499–503.
- McCaffery, Larry. "And Still They Smooch: Erotic Visions and Re-Visions in Postmodern American Fiction." *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 9, no. 20 (Mai 1984): 275–87.
- Varsava, Jerry A. "Another Exemplary Fiction: Ambiguity in Robert Coover's *Spanking the Maid*." *Studies in Short Fiction*, vol. 21, no. 3 (Summer 1984): 235–41.
- Pieiller, Evelyne. "Le derrière blanc de la bonne." *Quinzaine Littéraire*, vol. 421 (juillet 1–15, 1984): 20.
- Salgas, Jean-Pierre. "Les deux amours de Robert Coover: Cervantes et Beckett." *Quinzaine Littéraire*, vol. 421 (juillet 1–15, 1984): 19–20.
- Schwenger, Peter. "The Flesh Made Word." *Dalhousie Review*, vol. 65 (1985): 283–92.
- Truchlar, Leo. "Robert Coover, *Spanking the Maid*. Eine Leseerfahrung." *Für eine offene Literaturwissenschaft / Opening Up Literary Criticism: Erkundungen und Erprobungen am Beispiel US-amerikanischer Texte / Essays on American Prose and Poetry*. Herausgegeben von / Edited by Leo Truchlar. Salzburg: W. Neugebauer, 1986. 114–32.
- Ziegler, Heide. "A Room of One's Own: The Author and the Reader in the Text." *Critical Angles: European Views of Contemporary American Literature*. Edited by Marc Chénétier. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press 1986. 45–59.
- Evans, Stuart. "Man is a piece of work." *Times* (February 5, 1987): 11.
- Dooley, Tim. "A Dream of Discipline." *Times Literary Supplement*, no. 4376 (February 13, 1987): 164.
- Cagidemetro, Alide. "Perversi da manuale." *L'INDICE*, n. 6 (giugno 1987): 13.
- Lambert, Mark. "Adele goes West." *London Review of Books*, vol. 9, no. 16 (September 17, 1987): 19–22.
- Almansi, Guido. "Osceno? No, è finito." *La Repubblica* (26 settembre 1987): 25.
- Wright, Elizabeth. "Inscribing the Body Politic: Robert Coover's *Spanking the Maid*." *Textual Practice*, vol. 3, no. 3 (Winter 1989): 397–410.
- Hinton, Laura. *Sadomasochistic Narratives: The Politics of Subjectivity in the Anglo-American and French Novel*. Stanford University, CA, Phil. Diss., 1991.
- Boyers, Robert. "The Avant-Garde." *The Columbia History of the American Novel*. General Editor: Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 726–51.
- Covi, Giovana. "Traduzioni e recensioni: l'esempio di *Spanking the Maid*. *Venezia e le lingue e letteratura straniere*. Eds. Sergio Perosa, Michaela Calderaro, Susanna Regazzoni. Roma: Bulzoni, 1991. 463–70.
- Caldwell, Roy C. "For an American : Reading Robert Coover's *Spanking the Maid*." *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 18, no. 1 (March 1991): 51–75.
- Sartorius, Joachim. "Made in Obsessionland." *Sprache im technischen Zeitalter*, Jg. 29, H. 118 (Juni 1991): 47
- Philipp, Claus. "Die Fehler der Magd, die Schläge des Herrn." *Der Standard*, Nr. 860 (20. September 1991): A8.
- Wright, Elizabeth. "Manual Punishment: Robert Coover's *Spanking the Maid*." *Topoi*, vol. 12, no. 2 (1993): 153–60.
- Padgett, Jacqueline Olson. "The Portugal of Jocye Carol Oates." *Studies in Short Fiction*, vol. 31, no. 4 (Fall 1994): 675–82.
- Corbett, Janice Margaret. *The Rhetoric of Appropriation in Postmodern Fiction and Film*. Temple University, Phil. Diss., 1995.
- Metrak, Krzysztof. "Jak w kinie." In his *Słownik filmowy*. Warszawa: Tenten Publishing House, 1995. 128. ["Like at the Movies"]
- Paulin, Tom. "'Coover's Maid' or Finding a Subject." *The Independent* (26 February 1995): 40.

Covi, Giovanna. *The Slow Process of Decolonializing Language: The Politics of sexual Difference in Postmodern Fiction*. State University of New York at Binghamton, Phil. Diss., 1996.

Kaufman, Linda S. *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998.

"New & Noteworthy Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 103, no. 11 (March 15, 1998): 40.

Bojko, Szymon [Regie]. "The Ahas Are Not Spanking the Maid." Rhode Island School of Design Student Spring Cabaret. Performed at AS220, Providence, RI, May 13, 2000.

Stepmother

Kleffel, Rick. *Stepmother*. By Robert Coover. trashotron.com/agony/reviews/2004/coover-stepmother.htm, October 4, 2004.

Preusser, Kate. "A Better Universe Next Door: Robert Coover's Attempt to Eclipse Himself" *The Stranger* (Seattle), vol. 14, no. 4 (Oct. 7–13, 2004).

Bacchilega, Cristina. *Stepmother*. By Robert Coover. *Marvels & Tales*, vol. 22, no. 1 (2008): 196–98.

A Theological Position

"A Theological Position. Robert Coover." *Publishers Weekly*, vol. 201, no. 12 (March 20, 1972): 64.

Prescott, Peter S. "Lumps in the Throat." *Newsweek*, vol. 79, no. 20 (May 15, 1972): 97–98, 100.

Buck, Richard M. "Coover, Robert. A Theological Position." *Library Journal*, vol. 97, no. 13 (July 1972): 2426.

Schmitz, Neil. "A Prisoner of Words." *Partisan Review*, vol. 40, no. 1 (Winter 1973): 131–35.

"Coover, Robert. A Theological Position." *Choice*, vol. 9, no. 12 (February 1973): 1588.

Fussell, B.H. "On the Trail of the Lonesome Dramaturge." *Hudson Review*, vol. 26, no. 4 (Winter 1973/74): 753–62.

Wilczynski, Marek. "The expatriated phantom: Washington Irving's rhetoric of revolution." *Trends in Linguistics and Monographs*, vol. 101, no. 2. A Festschrift for Jacek Fisiak on his 60th Birthday. Editors Raymond Hickey and Stanislaw Puppel. Berlin, New York: Mouton/DeGruyter, 1997. 2045–48.

Zacharias, Christine. "Theologisches im Late-Night-Theater." *Düsseldorfer Stadtpost*, Nr. 211 (11. September 1998).

Hartmann, Rainer. "Spaß mit dem Peinlichen." *Kölner Stadt-Anzeiger*, Nr. 214 (15. September 1998): 16.

Hemke, Rolf C. "Wenn der Homunkulus niest." *Nürnberger Nachrichten*, Nr. 213 (15. September 1998): 25.

Merten, Ulrike. "Das 'Ah' und 'Oh' der Kirche." *Neue Ruhr Zeitung*, Nr. 217 (15. September 1998).

Schmidt, Sabine. "Verklemmter Klamauk um Frau." *Rheinische Post / Düsseldorfer Feuilleton*, Nr. 214 (15. September 1998): unpag.

Rossmann, Andreas. "Dr. Frankensteins theologische Stellung." *FAZ*, Nr. 215 (16. September 1998): 42.

Deuter, Ulrich. "Das Monster und die Virago." *Tagesspiegel*, Nr. 16459 (17. September 1998): 30.

Thieringer, Thomas. "Frankensteins Stellung." *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 214 (17. September 1998): 14.

Preusser, Gerhard. "Jeder ist ein Frankenstein." *Theater heute*, Jg. 39, Nr. 11 (November 1989): 39–41.

The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.

- The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* Robert Coover. *Publishers Weekly*, vol. 193, no. 15 (April 15, 1968): 91.
- Coover, Robert. *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* *Kirkus Review*, vol. 36, no. 8 (April 15, 1968): 478.
- Poore, Charles. "Diamond Psychedelia." *New York Times*, vol. 117, no. 40,318 (June 13, 1968): L 45.
- Phillips, James A. "Coover, Robert. *The Universal Baseball Association.*" *Library Journal*, vol. 93, no. 12 (June 15, 1968): 2520–21.
- "Play Ball." *Time*, vol. 91, no. 26 (June 28, 1968): 82.
- Smith, Red. "169,344 innings is a very long ball game." *Washington Post, Book World*, vol. 2, no. 27 (July 7, 1968): 4.
- Sheed, Wilfrid. "A New Ballgame." *New York Times Book Review*, vol. 73, no. 27 (July 7, 1968): 5, 26.
- Ridley, Clifford A. "Reality, Imagery Merge in a Parable of Baseball." *National Observer* (July 29, 1968): 17.
- Conlin, Richard. "Coover, Robert. *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.*" *Best Sellers*, vol. 28 (August 1, 1968): 179.
- Gilman, Richard. "News from the Novel." *New Republic*, vol. 159, no. 7 (August 17, 1968): 27–36.
- Sandberg, Peter L. "Runs, Hits, and Errors." *Saturday Review*, vol. 51, no. 35 (August 31, 1968): 25.
- "Notes On Current Books." *Virginia Quarterly Review*, vol. 44, no. 4 (Autumn 1968): cxlv.
- Sukenick, Ronald. "Not My Bag." *New York Review of Books*, vol. 12, no. 5 (March 13, 1969): 40–41.
- Reynolds, Stanley. "Flashy." *New Statesman*, vol. 79, no. 2041 (24 April 1970): 590–91.
- "Games People Play." *The Universal Baseball Association Inc., J. Henry Waugh, Prop. Times Literary Supplement* (14. May 1970): 529.
- Hood, Stuart. "Birthday Treat." *Listener*, vol. 82, no. 2146 (May 14, 1970): 656.
- Richler, Mordecai. "Real Stuff." *London Magazine*, vol. 10, nos. 4/5 (July / August 1970): 181–84.
- Sheed, Wilfrid. *The Morning After: Selected Essays and Reviews*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1971.
- Taylor, Mark. "Baseball as Myth: An attempt to rescue from neglect a very good American novel." *Commonweal*, vol. 96, no. 10 (12 May 1972): 237–39.
- Heroes of Popular Culture*. Edited by Ray B. Browne, Marshall W. Fishwick, and Michael T. Marsden. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1972.
- Schulz, Max F. *Black Humor Fiction of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World*. Athens, OH: Ohio University Press, 1973.
- Kerrane, Kevin. "Reality 35, Illusion 3: Notes on the Football Imagination in Contemporary Fiction." *Journal of Popular Culture*, vol. 8, no. 2 (Fall 1974): 437/83–452/98.
- McConnell, Frank D. "The Corpse of the Dragon: Notes on Postromantic Fiction." *TriQuarterly*, no. 33 (Spring 1975): 273–303.
- Shelton, Frank W. "Humor and Balance in Coover's *The Universal Baseball Association, Inc.*" *Critique*, vol. 17, no. 1 (April 1975): 78–90.
- Johnson, R.E. "Structuralism and the Reading of Contemporary Fiction." *Soundings*, vol. 58, no. 2 (Summer 1975): 281–306.
- Friedman, Alan. "Robert Coover's Universal Baseball Association & Modern Physics." *Tréma*, 1 (1975): 147–55.
- Tapp, Gary Wesley. *The Story and the Game: Recent Fiction and the Theology of Play*. Emory University, Phil. Diss., 1975.

- Umphlett, Wiley Lee. *The Sporting Myth and the American Experience: Studies in Contemporary Fiction*. London / Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1975.
- Perkins, James Ashbrook. "Robert Coover and John Gardner: What Can We Do With the Poets?" *Notes on Contemporary Literature*, vol. 6, no. 2 (1976): 2–4.
- Candelaria, Cordelia Chavez. *Baseball in American Literature: From Ritual to Fiction*. University of Notre Dame, Phil. Diss., 1976.
- Hansen, Arlen J. "The Dice of God: Einstein, Heisenberg, and Robert Coover." *Novel*, vol. 10, no. 1 (Fall 1976): 49–58.
- Detweiler, Robert. "Games in Modern American Fiction." *Contemporary Literature*, vol. 17, no. 1 (Winter 1976): 44–62. Längere Fassung dieses Aufsatzes in: *Die amerikanische Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Hg. Hans Bungert. Stuttgart: Reclam, 1977. 154–75.
- Cohen, Stanley und Laurie Taylor. *Ausbruchsversuche: Identität und Widerstand in der modernen Lebenswelt*. Aus dem Englischen übersetzt von Thomas Lindquist. [*Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*. London: Allen Lane, 1976] Frankfurt: Suhrkamp, ²1980 [¹1977].
- Angeli, Judith Wood. "The Man Behind the Catcher's Mask: A Closer Look at Robert Coover's Universal Baseball Association." *Denver Quarterly*, vol. 12, no. 1 (Spring 1977): 165–74.
- Guttman, Allen. *Vom Ritual zum Rekord: Das Wesen des modernen Sports* [*From Ritual to Record: The Nature of Modern Sports*. New York: Columbia University Press, 1978]. Reihe Sportwissenschaft, Bd. 14. Schorndorf: K. Hofmann, 1979.
- Kinsley, Patrick Allen. *The Interior Diamond: Baseball in Twentieth Century American Poetry and Fiction*. University of Colorado at Boulder, Phil. Diss., 1978.
- Wallace, Ronald. "The Great American Game: Robert Coover's *Baseball*." *Essays in Literature*, vol. 5, no. 1 (Spring 1978): 103–18.
- Berman, Neil. "Coover's *The Universal Baseball Association*: Play as Personalized Myth." *Modern Fiction Studies*, vol. 24, no. 2 (Summer 1978): 209–22.
- Forms of the American Imagination: Beiträge zur neueren amerikanischen Literatur*. Hgg. Sonja Bahn u.a. IBK, Bd. 44. Innsbruck: Institut für Kulturwissenschaft, 1979.
- Wallace, Ronald. *The Last Laugh: Form and Affirmation in the Contemporary American Comic Novel*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1979.
- Wineapple, Brenda. "Robert Coover's Playing Fields." *Iowa Review*, vol. 10, no. 3 (Summer 1979): 66–74.
- Crepeau, Richard C. *Baseball: America's Diamond Mind 1919–1941*. Orlando, FL: University Presses of Florida, 1980.
- Decurtis, Anthony Raymond. *Contemporary American Fiction and the Process of Fictionalization*. Indiana University, Phil. Diss., 1980.
- Harrison, Walter Lee. *Out of Play: Baseball Fiction from Pulp to Art*. University of California, Davis, Phil. Diss., 1980.
- Berman, Neil David. *Playful Fiction and Fictional Players: Game, Sport, and Survival in Contemporary American Fiction*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1981.
- Messenger, Christian K. *Sport and the Spirit of Play in American Fiction: Hawthorne to Faulkner*. New York: Columbia University Press, 1981.
- Lobmeyer, Hans. *Die Darstellung des Sports in der amerikanischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Universität Regensburg, Phil. Diss., 1982.
- Oriard, Michael. *Dreaming of Heroes: American Sports Fiction, 1968–1980*. Chicago: Nelson-Hall, 1982.
- Quellette, Diana Marie. *Alternative Fictions to an Absurd Reality: The Plight of the Protagonist in Three Contemporary American Novels*. San Diego State University, CA, M.A. Thesis, 1982.
- Palmer, Melvin D. "The Heyday of the Football Novel." *Journal of Popular Culture*, vol. 16, no. 1 (Summer 1982): 48–54.

- Kutcher, Louis. "The American Sport Event as Carnival: An Emergent Norm Approach to Crowd Behavior." *Journal of Popular Culture*, vol. 16, no. 4 (Spring 1983): 34–41.
- Reising, R.W. "Visions of Sport: The Gospel According to Yogi." *Journal of Popular Culture*, vol. 16, no. 4 (Spring 1983): 68–74.
- Karl, Frederick R. "The Persistence of Pastoral." *American Fictions 1940/1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1983. 42–74.
- Thiher, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Gonzalez, Ann. "Robert Coover's *The UBA*: Baseball as Metafiction." *International Fiction Review*, vol. 11, no. 2 (Summer 1984): 106–09.
- American Sport Culture: The Humanistic Dimensions*. Edited with an Introduction and Commentary by Wiley Lee Umphlett. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1985.
- Thorn, John. "J. Henry Waugh, to You." *The Armchair Book of Baseball*. Ed. John Thorn. New York: Scribner's Sons, 1985. 95.
- Davidson, Michael. "Writing at the Boundaries." *New York Times Book Review*, vol. 90 (February 24, 1985): 1, 28–29.
- Limon, John. "The American Stutter." *Genre*, vol. 18, no. 3 (Fall 1985): 215–33.
- Morris, Ann. "The Dialectic of Sex and Death in Fantasy." *Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*. Edited by Donald Palumbo. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 18. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. 77–85.
- Morris, Ann R. "'Death-Cunt-and-Prick Songs', Robert Coover, Prop." *Forms of the Fantastic: Selected Essays from the Third International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Edited by Ian Hokenson and Howard Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 20. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. 209–15.
- Stein, Harry. "Baseball on Their Minds--The Lure of the Diamond, the Pace of the Plot." *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 22 (June 1, 1986): 9, 57.
- Levine, George. "Darwin and the Evolution of Fiction." *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 40 (October 5, 1986): 1, 60–61.
- Gorak, Jan. *God the Artist: American Novelists in a Post-Realist Age*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Caldwell, Roy C., Jr. "Of Hobby-Horses, Baseball, and Narrative: Coover's *Universal Baseball Association*." *Modern Fiction Studies*, vol. 33, no. 1 (Spring 1987): 161–71.
- Horvath, Brooke K. and William J. Palmer. "Three on: An Interview with David Carkeet, Mark Harris, and W. P. Kinsella." *Modern Fiction Studies*, vol. 33, no. 1 (Spring 1987): 183–94.
- Candelaria, Cordelia (Chavez). "Seeking the Perfect Game in the Playfields of Fiction." *American Book Review*, vol. 9, no. 2 (March-April 1987): 1, 9.
- Schwartz, Richard Alan. "Postmodernist Baseball." *Modern Fiction Studies*, vol. 33, no. 1 (Spring 1987): 135–49.
- Chénetier, Marc. "Football et baseball chez Robert Coover: ontologie, rituel et histoire." *Le sport en Grande-Bretagne et aux États-Unis: Faits, signes et métaphores*. Éditeurs John Atherton et Richard Sibley. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1988. 93–102.
- Guttman, Allan. *A Whole New Ball Game: An Interpretation of American Sports*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
- Hoffmann, Gerhard. "Perspektiven der Sinnstiftung: Das Satirische, das Groteske, das Absurde und ihre Reduktion zur 'freien Komik' durch Spiel und Ironie." *Der zeitgenössische amerikanische Roman*. Bd. 1. Hg. Gerhard Hoffmann. München: Fink, 1988. 225–307.
- Candelaria, Cordelia. *Seeking the Perfect Game: Baseball in American Literature*. Contributions to the Study of Popular Culture, Number 24. New York: Greenwood Press, 1989.
- Crepeau, Richard. "Coover's Grand Slam." *Aethlon*, vol. 7, no. 1 (Fall 1989): 113–20.

- Frisch, Mark F. "Self-Definition and Redefinition in the New World: Coover's *The Universal Baseball Association* and Borges." *Confluencia*, vol. 4, no. 2 (Spring 1989): 13–20.
- "Introduction" to *Baseball & The Game of Life: Stories for the Thinking Fan*. Ed. Peter C. Bjarkman. Otisville, NY: Birch Brook Press, 1990. 9–21.
- The Achievement of American Sport Literature: A Critical Appraisal*. Edited by Wiley Lee Umphlett. London / Toronto: Associated University Presses, 1991.
- Writing Baseball*. Edited by Jerry Klinkowitz. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1991.
- Saltzman, Arthur. *The Novel in Balance*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1993.
- Goodman, Matthew and Stephen Bauer. "From Elysian Fields: Baseball as the Literary Game." *Sewanee Review*, vol. 101, no. 2 (Spring 1993): 226–39.
- Klinkowitz, Jerome. "Philip Roth's Anti-Baseball Novel." *Western Humanities Review*, vol. 47, no. 1 (Spring 1993): 30–40.
- Major Characters in American Fiction*. Edited by Jack Salzman and Pamela Wilkinson. New York: Henry Holt, 1994. 833–34.
- Harper, Phillip Brian. *Framing the Margins: The Social Logic of Postmodern Culture*. Oxford / New York: Oxford University Press, 1994.
- Happe, François. "Fiction vs Power: the Postmodern American Sports Novel." *Narrative Turns and Minor Genres in Postmodernism*. Edited by Theo D'haen and Hans Bertens. Postmodern Studies 11. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1995. 157–75.
- Hill, Thomas Roy. *In and Out of Play: Baseball Mythology in Three American Novels*. Fayetteville, University of Arkansas, MA-thesis, 1995.
- Keeble, Robert Leslie. *The Psychotext: Literary Madness in Late-Sixties American Fiction* (Walker Percy, Robert Coover, Frederick Exley, Joyce Carol Oates, Joan Didion). University of Tulsa, OK, Phil. Diss., 1996.
- Orodenker, Richard. *The Writers's Game: Baseball Writing in America*. Twayne's United States Authors Series, No 663. New York: Twayne Publishers, 1996.
- Westbrook, Deeanne. *Ground Rules: Baseball and Myth*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1996.
- McCaffery, Larry. "Avant-Pop 101." *American Book Review*, vol. 18, no. 1 (October-November 1996): 1, 15.
- Miguel-Alfonso, Ricardo. "Mimesis and Self-Consciousness in Robert Coover's *The Universal Baseball Association*." *Critique*, vol. 37, no. 2 (Winter 1996): 92–107.
- Jaffe, Harold. "Dribbling in Athens." *The Nation*, vol. 265, no. 1 (July 7, 1997): 28–30.
- Neusiedel, Rebecca A.T. *"Going Home": Journeys of Self-Exploration in Baseball Literature*. St John's University, NY, D.A., 1998.
- Ott, Bill. "The Best Sports Fiction." *Booklist*, vol. 95, no. 1 (September 1, 1998): 168.
- McGimpsey, David. *Imagining Baseball: America's Pastime and Popular Culture*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000.
- Conte, Joseph Mark. *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2002. Chapter 6, "The Perfect Game: Dynamic Equilibrium and the Bifurcation Point in Robert Coover's *The Universal Baseball Association*", pp. 140–62.
- Okrent, David. "You, Too Can Be a General Manager." *Baseball as America: Seeing Through Ourselves Through Our National Game*. Foreword by Jane Forbes Clark, Introduction by Jules Pygiel. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2002. 166–69.
- Mandelbaum, Michael. : *Why Americans Watch Baseball, Football, and Basketball and What They See When They Do*. New York: PublicAffairs, 2004. [88]
- Thorn, John. "Take Me Into the Ballgame." *NYTBR*, vol. 111, no. 27 (July 2, 2006): 23.

Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?

- Arens, W. "Professional Football: An American Symbol and Ritual." *The American Dimension: Cultural Myths and Social Realities*. Edited by W. Arens and Susan P. Montague. Sherman Oaks, CA: Alfred, 1976. 3–14.
- Anderson, Richard. "Robert Coover's Dissident Works." *Mid-American Review*, vol. 4, no. 1 (1984): 105–13.
- Lindon, Mathieu. "L'Amérique à mots Coover." *Libération*, (lundi, 4 août 1986): 24.
- Steinberg, Sybil. "*Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?*" *Publishers Weekly*, vol. 231, no. 27 (July 10, 1987): 56.
- Kakutani, Michiko. "The Dark Side of Virtue." *The New York Times* (August 22, 1987): 14.
- Beade, Pedro. "Coover's 'Gus' Captures Crazy Bohemian '30s." *Providence Sunday Journal* (August 30, 1987): 1-7.
- Kelly, Robert. "I Am Not a Halfback." *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 39 (September 27, 1987): 9.
- "And Bear in Mind." *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?* *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 40 (October 4, 1987): 44.
- Schulian, John. "Nixon as a Chicago Bear." *Los Angeles Times Book Review* (October 25, 1987): 9.
- Stuewe, Paul. "Imports." *Quill & Quire*, vol. 53, no. 12 (December 1987): 30.
- "Notable Books of the Year." *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 49 (December 6, 1987): 74.
- Chénétier, Marc. "Football et baseball chez Robert Coover: ontologie, rituel et histoire." *Le sport en Grande-Bretagne et aux États-Unis: Faits, signes et métaphores*. Éditeurs John Atherton et Richard Sibley. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1988. 93–102.
- Walker, Christopher. "Unlucky Dick." *New Statesman & Society*, vol. 1, no. 4 (1 July 1988): 44.
- Norfolk, Lawrence. "All-American void." *Times Literary Supplement*, no. 4448 (July 1–7, 1988): 730.
- Malin, Irving. "Books in Brief." *Hollins Critic*, vol. 26, no. 3 (1989): 15–16.
- "Paperbacks." *The Observer* (June 25, 1989): 45.
- Johnson, George. "Notable Paperbacks." *New York Times Book Review*, vol. 94, no. 49 (December 3, 1989): 80.
- Cagliero, Roberto. "Robert Coover e il Watergate del romanzo storico." *Paragone*, vol. 41, no. 21 (Giugno 1990): 110–12.
- Umphlett, Wiley Lee. *Creating the Big Game: John W. Heisman and the Invention of American Football*. Westport, CT: Greenwood Press, 1992.
- Pugh, Thomas. "Why is Everybody Laughing? Roth, Coover, and Meta-Comic Narrative." *Critique*, vol. 35, no. 2 (Winter 1994): 67–80.
- Frick, Daniel E. "The Prison House of Art: Aesthetics vs. Politics in Robert Coover's *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?*" *Studies in Short Fiction*, vol. 31, no. 2 (Spring 1994): 217–23.
- Miguel-Alfonso, Ricardo. "Art and Representation: Thematic Continuity in Robert Coover's *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?*" *Notes on Contemporary Literature*, vol. 25, no. 5 (November 1995): 5–7.

Sekundärliteratur

- Aaron, Daniel. *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*. New York: Hartcourt, 1961.
- Aaron, Daniel. "Fictionalizing the Past." *Partisan Review*, vol. 47, no. 2 (Spring 1980): 231–41.
- Abbas, M. A. "Photography / Writing / Postmodernism." *Minnesota Review*, n.s., 23 (Fall 1984): 91–111.
- Abschied von der Postmoderne: Beiträge zur Überwindung der Orientierungskrise*. Günther Fischer, Ludwig Fromm, Ralf Gruber, Gert Kähler und Klaus-Dieter Weiß. Braunschweig: Vieweg, 1987.
- Ach ja, die Postmoderne: Neue Weisen, alte Vernunft*. Jean-François Lyotard, Peter Weibel, Jacques Derrida, u.a. Hgg. Birgit Wagner und Ernst Strouhal. Wien: Falter, 1987.
- ACID: Neue amerikanische Szene*. Hgg. Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla. Hamburg: Rowohlt, 1983 [1969].
- Aciman, André. "Deliberating Barthes." *Social Text*, vol. 4, no. 2 (Winter 1984–85): 110–17.
- Aesopische Fabeln*. Urtext und Übertragung. Zusammengestellt und ins Deutsche übertragen von August Hausrath. München: Heimeran, 1944.
- After the Future: Postmodern Times and Places*. Edited by Gary Shapiro. Contemporary Studies in Philosophy and Literature 2. New York: State University of New York Press, 1990.
- Albright, Daniel. *Representation and the Imagination: Beckett, Kafka, Nabokov, and Schoenberg*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.
- Aldridge, John W. *The American Novel and the Way We Live Now*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980s*. Conducted and edited by Larry McCaffery and Sinda Gregory. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1987.
- Almansi, Guido. "Le haricot post-moderniste." *Fabula*, no. 1 (Mars 1983): 133–36.
- Alter, Robert. "The New American Novel." *Commentary*, vol. 60, no. 5 (November 1975): 44–51.
- Alter, Robert. "The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Modernism." *TriQuarterly*, no. 33 (Spring 1975): 209–230.
- Alter, Robert. *Motives For Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, CA: University of California Press, 1975.
- Ambrose, Stephen E. *Nixon: The Education of a Politician 1913–1962*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- The American Dimension: Cultural Myths and Social Realities*. Edited by W. Arens and Susan P. Montague. Sherman Oaks, CA: Alfred, 1976.
- The American Identity: Fusion and Fragmentation*. Editor Rob Kroes. European Contribution to American Studies, 3. Amsterdam: Amerika Instituut, 1980.
- American Literature and Science*. Editor: Robert J. Scholnick. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1992.
- American Made: New Fiction From the Fiction Collective*. Edited by Mark Leyner, Curtis White and Thomas Glynn. Introduction by Larry McCaffery. New York: Fiction Collective, 1986.
- Amerika, Mark. "Hypertextual Consciousness, Virtual Reality, and the Avant-Pop." *American Book Review*, vol. 18, no. 1 (October-November 1996): 1, 10.
- Die amerikanische Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Hg. Hans Bungert. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Amerikanische Mythen: Zur inneren Verfassung der Vereinigten Staaten*. Hg. Frank Unger. Frankfurt: Campus, 1988.

- Der amerikanische Roman nach 1945.* Hg. Arno Heller. Wege der Forschung, Bd. 639. Darmstadt: WBG, 1987.
- Anderson, Laurie. *United States.* New York: Harper & Row, 1984.
- Anderson, Michael. "Baseball in Black and White". *New York Times Book Review*, vol. 102, no. 42 (October 19, 1997): 16–17.
- The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Edited and with an introduction by Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983. Reprinted as *Postmodern Culture.* London / Sydney: Pluto Press, 1985.
- Anti-Story: An Anthology of Experimental Fiction.* Edited by Philip Stevick. New York: Free Press, 1971.
- Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists.* Conducted and edited by Tom LeClair and Larry McCaffery. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1983.
- The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture.* Edited and with an introduction by Lois Parkinson Zamora. Bowling Green, OH: Bowling Green University Press, 1982.
- Approaching Postmodernism.* Edited by Douwe Fokkema and Hans Bertens. UPAL, vol. 21. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- Arac, Jonathan. "Tracing an Inventory: Marxism and the Possibility of Postmodern Criticism (Introduction)." *Boundary 2*, Special Issue "Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics." vol. 11, nos. 1–2 (Fall / Winter 1982/83): 1–4.
- Arac, Jonathan. *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies.* New York: Columbia University Press, 1987.
- Aragon, Louis. *Abhandlungen über den Stil: Surrealistisches Traktat.* Aus dem Französischen übersetzt und mit einer "kleinen Lesehilfe" versehen von Jenny Graf-Bichner. Mit einem Nachwort von Holger Fock. Critica Diabolis, Bd. 10, Edition TIAMAT. Berlin: Klaus Bitterman, 1987.
- Aronowitz, Stanley [Rev.]. "So What's New? The Postmodern Paradox. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.* Edited by Hal Foster [Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983]." *Village Voice*, Literary Supplement (October 1983): 24–25.
- Arno, Andrew. "Communication, Conflict, and Storylines: The News Media as Actors in a Cultural Context." *The News Media in National and International Conflict. A Westview Special Study* edited by Andrew Aron and Wimal Dissanayake. Boulder, CO: Westview Press, 1984. 1–15.
- Art After Modernism: Rethinking Representation.* Edited and with an introduction by Brian Wallis. Foreword by Marcia Tucker. New York: The Museum of Contemporary Art, 1984.
- Ashliman, D. L. "Symbolic Sex-Role Reversals in the Grimm's Fairy Tales." *Forms of the Fantastic: Selected Essays from the Third International Conference on the Fantastic in Literature and Film.* Edited by Ian Hokenson and Howard Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, Number 20. Westport, CT: Greenwood Press, 1986. 193–98.
- Aspects of Fantasy.* Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film. Edited by William Coyle. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 19. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- "Aufklärung – was sonst?" Fragen von Florian Rötzer an den Philosophen Dietmar Kamper. SZ, Nr. 242, 19./20. Oktober 1985: II.
- The Avant-Garde Tradition in Literature.* Edited, with an introduction, by Richard Kostelanetz. Buffalo, NY: Prometheus Books, 1982.
- Avedon, Elliott M. and Brian Sutton-Smith. *The Study of Games.* New York: Wiley, 1971.
- Bachofen, Johann Jakob. *Urreligion und antike Symbole.* 3 Bde. Hg. Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig: Reclam, 1926.
- Bachtin, Michail M. *Probleme der Poetik Dostojevskijs.* Aus dem Russischen von Adelheid Schramm. München: Hanser, 1971 [Original: Leningrad, 1929].

- Bachtin, Michail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Theory and History of Literature, vol. 8. Manchester: Manchester University Press and Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie der Lachkultur*. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München: Hanser, 1969.
- Bachtin, Michail M. *Rabelais and His World*. Foreword by Krystina Pomorska. Translated by Helene Iswolsky. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1968 [Original: Moskau, 1965].
- Bachtin, Michail M. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt: Suhrkamp, 1987 [Original: Moskau, 1965].
- Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Grübel. Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt: Suhrkamp, 1979 [¹1959].
- Bachtin, Michail M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee. Edited by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1986.
- Bachtin, Michail M. *The Dialogic Imagination*. Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX: University of Texas Press, 1981 [Original: Moskau, 1975].
- Baier, Lothar. "Der Schwindel der Simulation: Versuch, dem Allerneusten und Jean Baudrillard auf der Spur zu bleiben." *Merkur*, Jg. 40, H. 9/10 (September / Oktober 1986): 807–24.
- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, siehe unter Bachtin, Michail.
- Ballif, Gene. "Reading, Writing, and Reality." *Salmagundi*, no. 12 (Spring 1970): 25–42.
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston, MA: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *Atlantic Monthly*, vol. 220, no. 2 (August 1967): 29–34.
- Barth, John. "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction." *Atlantic Monthly*, vol. 245, no. 1 (January 1980): 65–71.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel [*Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil, 1957]. Frankfurt: Suhrkamp, 1964.
- Barthes, Roland. *Sade / Fourier / Loyola*. Aus dem Französischen von Maren Sell und Jürgen Hoch [Paris: Éditions du Seuil, 1971]. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Barthes, Roland. *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Traugott König [*Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973]. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Barzun, Jacques. *God's Country and Mine: A Declaration of Love Spiced With a Few Harsh Words*. Boston, MA: Little, Brown and Company, 1954.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. San Francisco / London / Toronto: Chandler, 1972.
- Baudrillard, Jean. "Forgetting Foucault." *Humanities in Society*, vol. 3, no. 1 (Winter 1980): 87–111.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Édition Galilée, 1981.
- Baudrillard, Jean. "The Year 2000 Has Already Happened." *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*. Edited by Arthur and Marilouise Kroker. London: Macmillan, 1988. 35–44.
- Baudrillard, Jean. *Transparenz des Bösen*. Ein Essay über extreme Phänomene. Aus dem Französischen von Michaela Ott. Berlin: Merve, 1992.
- Bauman, Zygmunt. *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- Baumbach, Jonathan. *The Landscape of Nightmare: Studies in the Contemporary American Novel*. New York: New York University Press, 1965.

- Baumgart, Reinhard. "Postmoderne – Fröhliche Wissenschaft? Über eine lange verschleppte, leergedroschene Frage." *Zeit*, Nr. 43 (16. Oktober 1987): 67–68.
- Becker, Jens Peter. *Das Automobil und die amerikanische Kultur*. Crossroads, Studies in American Culture, Bd. 1. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1989.
- Bell, Pearl K. "Fiction Chronicle." *Partisan Review*, vol. 54, no. 1 (Winter 1987): 99–114.
- Bell, Pearl Kazin. "American Fiction: Forgetting the Ordinary Truths." *Dissent*, vol. 20 (Winter 1973): 26–34.
- Bellah, Robert N(eelly). "Civil Religion in America." *Daedalus*, vol. 96, no. 1 (Winter 1967): 1–21.
- Bellah, Robert N(eelly). *Beyond Belief: Essay on Religion in a Post-Traditional World*. New York: Harper & Row, 1970.
- Bellah, Robert N(eelly). *The Broken Covenant: American Civil Religion in Time of Trial*. New York: Seabury Press, 1975.
- Bellah, Robert N(eelly) and Phillip E. Hammond. *Varieties of Civil Religion*. San Francisco: Harper & Row, 1980.
- Benhabib, Seyla. "Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-François Lyotard." *New German Critique*, no. 33 (Fall 1984): 103–26.
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963 [Original auf Französisch, 1936].
- Berman, Russell A. "The Routinization of Charismatic Modernism and the Problem of Post-Modernity." *Cultural Critique*, no. 5 (Winter 1986–87): 69–93.
- Berthoff, Warner. *A Literature Without Qualities: American Writing Since 1945*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Knopf, 1976.
- Bigsby, Christopher W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. 3: Beyond Broadway. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1985.
- Bidney, David. "Myth, Symbolism, and Truth." *Journal of American Folklore*, vol. 68 (1955): 379–92.
- Birkerts, Sven. *An Artificial Wilderness: Essays on 20th-Century Literature*. New York: William Morrow, 1987.
- Birkerts, Sven. *American Energies: Essays on Fiction*. New York: William Morrow, 1992.
- Blake, Harry. "Le Post-Modernisme Américain." *Tel Quel* (Automne 1977): 171–182.
- Blake, Nancy. "Mutilation and Rebirth in Contemporary Fiction." *Tréma*, no. 2 (1977): 11–17.
- Blau, Herbert. "Off the Top of the Head: Preface to a New Book of Questions About the Postmodern." *Sub-Stance* 25, vol. 8, no. 4 (1980): 39–43.
- Bleikasten, André. "The Paradox of the True Lie: On the Fictionality of Fiction." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 25, H. 4 (1980): 406–17.
- Bloch, Ernst. *Literarische Aufsätze*. Gesamtausgabe, Bd. 9. Frankfurt: Suhrkamp, 1965.
- Blotner, Joseph. *The Modern American Political Novel: 1900–1960*. Austin: University of Texas Press, 1966.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition*. Edited and introduced by Arthur and Marilouise Kroker. London: Macmillan, 1988.
- Böhringer, Hannes. "Postmodernität." *Bauwelt*, Jg. 74, H. 1/2 (14. Januar 1983): 12–14.
- Böhringer, Hannes. *Begriffsfelder: Von der Philosophie zur Kunst*. Berlin: Merve, 1985.
- Bohrer, Karl Heinz. "Ästhetik und Politik sowie einige damit zusammenhängende Fragen." *Merkur*, Jg. 40, H. 9/10 (September / Oktober 1986): 719–24.

- Bohrer, Karl Heinz. "Nach der Natur. Ansicht einer Moderne jenseits der Utopie." *Merkur*, Jg. 41, H. 8 (August 1987): 631–45.
- Bohrer, Karl Heinz. "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit." *Merkur*, Jg. 44, H. 500 (Okt. / Nov. 1990): 851–65.
- Borges, Jorge Luis. *Gesammelte Werke*, Bd. 6. Nach der Übersetzung von Karl August Horst. München: Hanser, 1982.
- Bormann, Alexander von. "Mythos und Subjekt-Utopie: Bemerkungen zur gegenwärtigen Mythos-Diskussion." *L' 80*, H. 34 (Juni 1985): 29–45.
- Borstin, Daniel J. *The Americans: The National Experience*. Vol. 2. New York: Random House, 1973.
- Borstin, Daniel J. *The Americans: The Democratic Experience*. Vol. 3. New York: Random House, 1973.
- Bové, Paul A. "The Ineluctability of Difference: Scientific Pluralism and The Critical Intelligence." *Boundary 2*, vol. 11, no. 1/2 (Fall / Winter 1982/83): 155–76.
- Boyers, Robert. "The Neo-Conservatives and the Culture." *Salmagundi*, no. 66 (Winter-Spring 1985): 192–204.
- Boyers, Robert. *Atrocity and Amnesia: The Political Novel Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Boyers, Robert. "The Avant-Garde." *The Columbia History of the American Novel*. General Editor: Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 726–51.
- Bradbury, Malcolm. "Leaving the Fifties: The Change of Style in American Writing." *Encounter*, vol. 45, no. 1 (July 1975): 40–51.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern American Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Brooke-Rose, Christine. "Transgressions: An Essay-Say on the Novel Novel Novel." *Contemporary Literature*, vol. 19, no. 3 (Summer 1978): 378–407.
- Brooke-Rose, Christine. "Explosions." *Genre*, vol. 14, no. 1 (Spring 1981): 9–21.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981.
- Brown, Curtis F. *Star-Spangled Kitsch: An Astounding and Tastelessly Illustrated Exploration of the Bawdy, Gaudy, Shoddy Mass-Art Culture in This Grand Land of Ours*. New York: Universe Books, 1975.
- Brown, Richard Harvey. "Narrative, Literary Theory, and the Self in Contemporary Society." *Poetics Today*, vol. 6, no. 4 (Fall / Winter 1985): 573–90.
- Bruck, Peter. "Fictitious Nonfiction: Fiktionalisierungs- und Erzählstrategien in der zeitgenössischen amerikanischen Dokumentarprosa." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 22, H. 1 (1977): 123–136.
- Bruck, Peter. "Facts and Events as Fabulated Realities: The Epistemological Basis of Literary Nonfiction." *Essays on the Contemporary American Novel*. Hgg. Hedwig Bock und Albert Wertheim. München: Hueber, 1986. 335–53.
- Brüning, Eberhard, Heinz Förster und Eva Manske. *Studien zum amerikanischen Roman der Gegenwart*. Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 40. Berlin: Rütten & Loening, 1983.
- Brüning, Eberhard. "Schriftsteller und Gesellschaft und der 'American Writers Congress' 1981." *Weimarer Beiträge*, Jg. 31, H. 3 (1985): 357–73.
- Bruss, Paul. *Victims: Textual Strategies in Recent American Fiction*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1981.
- Bryson, Michael G. *The Twenty-Four-Inch Home Run And Other Outlandish, Incredible But True Events in Baseball History*. Chicago, IL: Contemporary Books, 1990.
- Buchloh, Benjamin H.D. "Theorizing the Avant-Garde." *Art in America*, vol. 72 (November 1984): 19, 21.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

- Bürger, Peter. "The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas." *New German Critique*, no. 22 (Winter 1981): 19–22.
- Bunge, Mario. *The Mind-Body Problem: A Psychobiological Approach*. Oxford / New York: Pergamon Press, 1980.
- Burden, Robert. *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon: Problems of Self and Form in the Post-Modernist Novel. A Comparative Study*. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1980.
- Burgin, Victor. *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan, 1986.
- Busch, Frederick. "The Friction of Fiction: A *Ulysses* Omnirandum." *Chicago Review*, vol. 26, no. 4 (1975): 5–17.
- Buscombe, Edward. "The Western." *The Oxford History of World Cinema*. Edited by Geoffrey Nowell-Smith. New York: Oxford University Press, 1996. 286–94.
- Butler, Christopher. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Butterick, George F. "Editing Postmodern Texts." *Sulfur*, no. 11 (1984): 113–40.
- Cahill, Daniel J. [Rev.]. "Metafiction." *Contemporary Literature*, vol. 24, no. 3 (Fall 1983): 395–401.
- Caillois, Roger. *Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch*. Aus dem Französischen übersetzt von Sigrid von Massenbach [Paris: Gallimard, 1958]. Frankfurt: Ullstein, 1982.
- Calinescu, Matei. "Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Post Modernism: The Culture of Crisis." *Clio*, vol. 4, no. 3 (1975): 317–40.
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1977.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* [Revised edition of *Faces of Modernity*]. Durham, NC: Duke University Press, 1987.
- Campbell, Joseph with Bill Moyers. *The Power of Myth*. Edited by Betty Sue Flowers. New York: Doubleday, 1988.
- Cantor, Jay. *The Space Between: Literature and Politics*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Caramello, Charles. *Silverless Mirrors: Book, Self & Postmodern American Fiction*. Tallahassee, FL: University Presses of Florida, 1983.
- Carey, James W. "A Cultural Approach to Communication." *Communication*, vol. 2 (1975): 1–22.
- Carroll, David. *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman And the Ideology of Pornography*. New York: Pantheon, 1978.
- Caserio, Robert L. [Rev.]. "Paracriticism, Postmodernism, and Prophecy." *Boundary 2*, vol. 5, no. 1 (Fall 1976): 167–173.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bde. Darmstadt: WBG, ⁷1977 [¹1923–1929].
- Castillo, Debra A. *The Translated World: A Postmodern Tour of Libraries in Literature*. Tallahassee, FL: Florida State University Press, 1984.
- Caughey, John L. "Artificial Social Relations in Modern America." *American Quarterly*, vol. 30, no. 1 (Spring 1978): 70–89.
- Cawelti, John G. "The Concept of Artistic Matrices." *Journal of Communication Research*, vol. 5, no. 3 (July 1978): 283–303.
- Chabot, Barry C. "Directions in the Recent American Novel." *American Studies International*, vol. 20, no. 4 (Summer 1982): 3–21.
- Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction. Theory and History of Literature*, vol. 12. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.

- Chargaff, Erwin. *Voices in the Labyrinth: Nature, Man, and Science*. New York: Seabury Press, 1977.
- Chénétier, Marc. "Charting Contemporary American Fiction: A View from Abroad." *New Literary History*, vol. 16, no. 3 (Spring 1985): 653–69.
- Chénétier, Marc. *Au-Dela Du Soupçon: La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- Chicago Review*, vol. 33, nos. 2–3 (Fall 1981 / Winter 1983). "A Special Section on {IN / RE}Novative Fiction".
- Chow, Rey. "Rereading Mandarin Ducks and Butterflies: A Response to the 'Postmodern' Condition." *Cultural Critique*, no. 5 (Winter 1986–87): 23–48.
- Christ, Ronald. "Forking Narratives." *Latin American Literary Review*, vol. 7, no. 14 (Spring-Summer 1979): 52–61.
- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Bergen: Universitetsforlaget, 1981.
- Claas, Dietmar. *Entgrenztes Spiel: Leserhandlungen in der postmodernen amerikanischen Erzählkunst*. Wiesbaden: Steiner, 1984.
- Clark, Katerina and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1984.
- Cohen, Stanley und Laurie Taylor. *Ausbruchsversuche: Identität und Widerstand in der modernen Lebenswelt*. Aus dem Englischen übersetzt von Thomas Lindquist [*Escape Attempts: The Theory and Practice of Resistance to Everyday Life*. London: Allen Lane, 1976]. Frankfurt: Suhrkamp, 1980 [¹1977].
- Collins, Jim. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. New York: Routledge, 1989.
- Collodi, Carlo [Lorenzini, Carlo]. *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*. Firenze: R. Bemporad, 1934 [Firenze: F. Paggi, ¹1883].
- Colquhoun, Alan. "Im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne." 7 Aufsätze. *archithese*, Jg. 16, H. 4 (Juli / August 1986): 5–42.
- The Columbia History of the American Novel*. General Editor: Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991.
- Comic Relations: Studies in the Comic, Satire and Parody*. Edited by Pavel Petr, David Roberts and Philip Thomson. Frankfurt / Bern / New York: Peter Lang, 1985.
- Comic Relief: Humor in Contemporary American Literature*. Edited by Sarah Blacher Cohen. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1978.
- Commedia dell'arte: Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Hg. David Esrig. Nördlingen: Greno, 1985.
- Connoly, Ray. *Stardust Memories: Talking About My Generation*. London: Pavillon Books, 1983.
- Connor, Steven. "The Modern and the Postmodern as History." *Essays in Criticism*, vol. 37, no. 3 (July 1987): 181–92.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. New York / Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Contemporary American Fiction*. Edited and introduced by Douglas Messerli. Washington, DC: Sun & Moon Press, 1983.
- Contemporary American Fiction*. Edited by Malcolm Bradbury and Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987.
- Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Poststructuralism*. Edited and with introduction by Robert Con Davis. New York: Longman, 1986.
- Cope, Jackson J. "Introduction: The Contemporary Reformation." *Genre*, vol. 14, no. 1 (Spring 1981): 1–8.
- Cotterell, Arthur. *The Illustrated Encyclopedia of Myths and Legends*. New York: Macmillan (Marshall Editions), 1989.

- Couturier, Maurice. "Les discours du roman." *Tréma*, no. 2 (1977): 19–33.
- Couturier, Maurice. *Textual Communication: A Print-Based Theory of the Novel*. London / New York: Routledge, 1991.
- Cox, David. *History and Myth: The World Around Us and the World Within*. London: Darton, Longman & Todd, 1961.
- Crepeau, Richard C. "Urban and Rural Images in Baseball." *Journal of Popular Culture*, vol. 9, no. 2 (Fall 1975): 315–24.
- The Crisis of Modernity: Recent Critical Theories of Culture and Society in the United States and West Germany*. Edited by Günter H. Lenz and Kurt L. Shell. Campus Forschung, Bd. 486, Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung (ZENAF), Universität Frankfurt, Bd. 6. Frankfurt: Campus; Boulder, CO: Westview Press, 1986.
- Critical Angles: European Views of Contemporary American Literature*. Edited by Marc Chénétier. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1986.
- Criticism in the Twilight Zone: Postmodern Perspectives on Literature and Politics*. Edited with a Foreword by Danuta Zadworna-Fjellestad. Stockholm Studies in English, vol. 77. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1990.
- Csikszentmihalyi, Mihaly and Stith Bennett. "An Exploratory Model of Play." *American Anthropologist*, vol. 73, no. 1 (February 1971): 45–58.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Beyond Boredom and Anxiety: The Experience of Play in Work and Games*. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Das flow-Erlebnis*. Jenseits von Angst und Langeweile: Im Tun aufgehen. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Urs Aeschbacher [San Francisco: Jossey-Bass, 1975]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row, 1990.
- Cullum, J.W. "Nathan Scott and the Problem of a Postmodern Ethics." *Boundary 2*, vol. 4, no. 3 (Spring 1976): 965–72.
- Cultural Change in the United States Since World War II*. Edited by Maurice Gonnaud, Sergio Perosa, Christopher W. E. Bigsby. European Contributions to American Studies, vol. 9. Amsterdam: Free University Press, 1986.
- Cultural Politics in Contemporary America*. Edited by Ian H. Angus and Sut Jhally. New York: Routledge, 1989.
- "Current Trends in American Fiction." Edited by Raymond Federman and Carl R. Lovitt. *Substance*, vol. 9, no. 2, 27 (1980).
- Davenport, Guy. "C'est Magnifique Mais Ce N'est Pas Daguerre." *Hudson Review*, vol. 23 (Spring 1970): 154–61.
- Davidson, Michael. "Languages of Post-Modernism." *Chicago Review*, vol. 27, no. 1 (1975): 11–22.
- Davis, Robert Con. "Introduction: White on White: Contemporary American Fiction / Current Theory." *Arizona Quarterly*, vol. 29, no. 4 (Winter 1983): 203–311.
- Day, Martin S. *The Many Meanings of Myth*. Lanham, MD: University Press of America, 1984.
- Deer, Harriet and Irving. "Satire as Rhetorical Play." *Boundary 2*, vol. 5, no. 3 (Spring 1977): 711–21.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Rhizom*. Aus dem Französischen von Dagmar Berger u. a. [Paris: Les Éditions de Minuit, 1976]. Berlin: Merve, 1977.
- Derrida, Jaques. *Writing and Difference*. Translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1978.
- Dews, Peter. "From Post-Structuralism to Postmodernity: Habermas's Counter-Perspective." *Postmodernism*. ICA Documents. Edited by Lisa Appignanesi. London: Free Association Books, 1989. 27–40.
- Dickstein, Morris. "Fiction Hot and Kool: Dilemmas of the Experimental Writer." *TriQuarterly*, no. 33 (Spring 1975): 257–72.

- Dickstein, Morris. "Black Humor and History: Fiction in the Sixties." *Partisan Review*, vol. 43, no. 2 (Spring 1976): 185–211.
- Docherty, Thomas. *Reading (Absent) Character: Toward a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Dollars & Träume*, 3. American Culture: Studien zu Politik, Ökonomie, Kultur der USA. Hamburg: Junius, Februar 1981.
- Donoghue, Denis [Rev.]. "Deconstructing Deconstruction." *New York Review of Books*, vol. 27, no. 10 (June 12, 1980): 37–41.
- Donoghue, Denis. *Ferocious Alphabets*. Boston, MA: Little, Brown, 1981.
- Donoghue, Denis. "The Promiscuous Cool of Postmodernism." *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 25 (June 22, 1986): 1, 36–37.
- Dorfles, Gillo. *Der Kitsch*. Aus dem Italienischen von Birgid Mayr [Milano: G. Mazzotta, 1968]. Gütersloh: Prisma, 1977 [¹1969].
- Dorfles, Gillo. *Ästhetik der Zwietracht: Vernunft und Mythos in der modernen Kunst*. Aus dem Italienischen von Ulrike Längle [*Elogio della disharmonia. Arte e vita tra logico e mitico*. Milano: Garzanti, 1986]. München: P. Kirchheim, 1988.
- Drüeke, Eberhardt. "Schwierigkeiten mit der Moderne: Zur Oppositionsstrategie der Postmoderne." *ARCH*⁺, Nr.57/58 (Juli 1981): 78–83.
- Dumitriu, Petru. *Die Transmoderne: Zur Situation des Romans*. Frankfurt: S. Fischer, 1965.
- Dupuy, Jean-Pierre. "Myths of the Informational Society." *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. Theories of Contemporary Culture, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980. 3–17.
- Durkheim, Émile. *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Übersetzt von Ludwig Schmidts [*Les formes élémentaire de la vie religieuse, le système totémique en Australie*. Paris: F. Alcan, 1912]. Frankfurt: Suhrkamp, 1984 [¹1981].
- Durkheim, Émile. *Elementary Forms of Religious Life*. A Study in Religious Sociology. Translated from the French by Joseph Ward Swain. London: Allen & Unwin, 1915; New York: Macmillan, 1915.
- Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism and Postmodernism." *New Left Review*, 152 (July / August 1985): 60–73.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, UK / Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1996.
- Ebert, Teresa L. "The Convergence of Postmodern Innovative Fiction and Science Fiction." *Poetics Today*, vol. 1, no. 4 (Summer 1980): 91–104.
- Eco, Umberto. "The Myth of Superman." *Diacritics*, vol. 2, no. 1 (Spring 1972): 14–22.
- Eco, Umberto. *Apokalyptiker und Integrierte: Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Aus dem Italienischen von Max Looser [*Apocalittici e integrati*. Milano: Fabbri-Bompiani, 1964]. Frankfurt: S. Fischer, 1984.
- Eco, Umberto. *Nachschrift zum Namen der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: Hanser, 1984.
- Eco, Umberto. "Innovation and Repetition: Modern and Post-Modern Aesthetics." *Daedalus*, vol. 114, no. 4 (Fall 1985): 161–84.
- Eco, Umberto. "Das Schöne daran, es ist live." Aus dem Italienischen übersetzt von Burkhard Kroeber. *Zeit*, Nr. 44 (23. Oktober 1987): 87.
- Eder, Doris L. [Rev.]. "Surfiction: Plunging into the Surface." *Boundary 2*, vol. 5, no. 1 (Fall 1976): 153–65.
- Eliade, Mircea. *Kosmos und Geschichte: Der Mythos der ewigen Wiederkehr* [*Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*. Paris: Gallimard, 1949]. Übersetzt von Günther Spaltmann. Frankfurt: Insel, 1984 [¹1953].

- Eliade, Mircea. *Myth and Reality* [*Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963]. Translated from the French by Willard R. Trask. Long Grove, IL: Waveland, ¹1963, 1998.
- Ellul, Jacques. "The Power of Technique and The Ethics of Non-Power." *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. *Theories of Contemporary Culture*, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980. 242–47.
- Elmott, George P. "Fiction and Anti-Fiction." *American Scholar*, Summer 1978: 398–406.
- Enck, John J. "John Barth: An Interview." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 6, no. 1 (Winter-Spring 1965): 3–14.
- The Encyclopedia of Religion*. 16 vols. Chief editor Mircea Eliade. New York: Macmillan, 1987.
- Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics – Symposium*. Edited by Jonathan Arac. *Boundary 2*, vol. 11, nos. 1–2 (Fall 1982 / Winter 1983).
- Enzensberger, Hans Magnus. *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt: Suhrkamp, ⁵1980 [¹1964].
- Enzensberger, Hans Magnus. *Raids and Reconstructions: Essays on Politics, Crime, and Culture*. Translation by Michael Roloff [et al.]. London: Pluto Press, 1976.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang." *Kursbuch 52* (Mai 1978): 1–8.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Die vollkommene Leere. Das Nullmedium Oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind." *Spiegel*, Jg. 42, Nr. 20 (16. Mai 1988): 234–44.
- Eppler, Erhard, Michael Ende und Hanne Tächl. *Phantasie / Kultur / Politik: Protokoll eines Gesprächs*. Stuttgart: Edition Weitbrecht, 1982.
- Epstein, Joseph. "The literary life today." *New Criterion*, vol. 1, no. 1 (September 1982): 6–15.
- Epstein, Joseph. *Plausible Prejudices: Essays on American Writing*. London / New York: W. W. Norton, 1985.
- Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Hg. Christine Pries. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1989.
- Ermarth, Elizabeth Deeds. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos: Ein Lesebuch*. Hg. Karl Kerényi. Wege der Forschung, Bd.20. Darmstadt: WBG, ³1982 [¹1967].
- Eros in the Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*. Edited by Donald Palumbo. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 21. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- Erotic Universe: Sexuality and Fantastic Literature*. Edited by Donald Palumbo. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 18. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- Essays on the Contemporary American Novel*. Hgg. Hedwig Bock und Albert Wertheim. München: Hueber, 1986.
- Ethics / Aesthetics: Post-Modern Positions*. Edited by Robert Merrill. PostModernPositions, vol. 1. Washington, DC: Maisonneuve Press, 1988.
- Ewen, Stuart and Elizabeth. *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. New York: McGraw-Hill, 1982.
- Ewen, Stuart. *All Consuming Images: The Politics of Style in Contemporary Culture*. New York: Basic Books, 1988.
- Exploring Postmodernism: Selected papers presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20–24 August 1985*. Edited by Matei Calinescu and Douwe Fokkema. UPAL, vol. 23. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1987.
- Facing Texts: Encounters Between Contemporary Writers and Critics*. Edited by Heide Ziegler. Durham / London: Duke University Press, 1988.

- Falsche Dokumente.* Postmoderne Texte aus den USA. Hg. Utz Riese. Leipzig: Reclam, 1993.
- Faszination des Mythos.* Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Hg. Renate Schlesier. Basel, Frankfurt: Stroemfeld / Roter Stern, 1985.
- Federman, Raymond. "Fiction in America Today Or the Unreality of Reality." *Indian Journal of American Studies*, vol. 14, no. 1 (1984): 5–16.
- Federman, Raymond. "Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge." *Humanities in Society*, vol. 1, no. 1 (Spring 1978): 115–31.
- Federman, Raymond. "What Are Experimental Novels and Why Are There So Many Left Unread?" *Genre*, vol. 14, no. 1 (Spring 1981): 23–31.
- Federman, Raymond. *The Twofold Vibration*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Federman, Raymond. "Fiction in America Today or The Unreality of Reality." *Indian Journal of American Studies*, vol. 14, no. 1 (1984): 5–16.
- Fiedler, Leslie A. "The New Mutants." *Partisan Review*, vol. 32, no. 4 (Fall 1965): 505–25.
- Fiedler, Leslie A. "Das Zeitalter der neuen Literatur." *Christ und Welt*, Jg. 21, Nr. 37 (13. September 1968): 9–10 und *Christ und Welt*, Jg. 21, Nr. 38 (20. September 1968): 14–16 [Vortrag Universität Freiburg, Juni 1968, "The Case for Postmodernism"].
- Fiedler, Leslie A. "Cross the Border, Close the Gap." *Playboy*, vol. 16, no. 12 (December 1969): 151, 230, 252–54, 256–58.
- Fiedler, Leslie A. "Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism." *American Literature Since 1900*. Edited by Marcus Cunliffe. History of Literature in the English Language, vol. 9. London: Barrie & Jenkins, Sphere Books, 1975. 344–66.
- Film und Literatur in Amerika.* Hgg. Alfred Weber und Bettina Friedl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988.
- Fink, Eugen. *Oase des Glücks: Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*. Freiburg / München: Alber, 1957.
- Fink, Eugen. *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: Kohlhammer, 1960.
- Fils, Alexander. *Das Centre Pompidou in Paris: Idee – Baugeschichte – Funktion*. München: Moos, 1980.
- Flach, Werner. *Thesen zum Begriff der Wissenschaftstheorie*. Bonn: Bouvier, 1979.
- Fleming, Thomas. "Inventing Our Probable Past." *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 27 (July 6, 1986): 1, 20–21.
- Fluck, Winfried. *Theorien amerikanischer Literatur*. Konstanzer Universitätsreden, 160. Konstanz: Universitätsverlag, 1987.
- Foerster, Heinz von. "Epistemology of Communication." *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. Theories of Contemporary Culture, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980. 18–40.
- Fogel, Stanley. "'And All the Little Tytopies': Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel." *Modern Fiction Studies*, vol. 20, no. 3 (Autumn 1974): 328–36.
- Fogel, Stanley. *A Tale of Two Countries: Contemporary Fiction in English Canada and the United States*. Toronto: ECW Press, 1984.
- Fogel, Stanley. "Palinodes and Palindromes." *International Fiction Review*, vol. 11, no. 1 (Winter 1984): 51–54.
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. UPAL, vol. 19. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- Forms of the American Imagination: Beiträge zur neueren amerikanischen Literatur*. Herausgegeben von Sonja Bahn u.a. IBK, Bd. 44. Innsbruck: Institut für Kulturwissenschaft, 1979.
- Forms of the Fantastic: Selected Essays from the Third International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Edited by Ian Hokenson and Howard Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 20. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.

- Foster, Hal. "(Post)Modern Polemics." *New German Critique*, no. 33 (Fall 1984): 67–78.
- Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, WA: Bay Press, 1985.
- Frampton, Kenneth. "Some Reflections on Postmodernism and Architecture." *Postmodernism*. ICA Documents 5. Edited by Lisa Appignanesi. London: Free Association Books, ²1989. 75–87.
- Frank, Hartmut. "Export von Architektursprachen." *Bauwelt*, Jg. 74, H. 20 (27. Mai 1983): 760–63.
- Freese, Peter. "'The Reader is the Limiting Factor' (Vonnegut), oder zur Didaktik des 'postmodernen' Erzählens." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Bd. 4, H. 2 (1979): 111–32.
- Friedman, Melvin J. "Dislocations of Setting and Word: Notes on American Fiction Since 1950." *Studies in American Fiction*, vol. 5, no. 1 (Spring 1977): 79–98.
- Frontiers of American Culture*. Edited by Ray B. Browne and others. Lafayette, IN: Purdue University Press, 1968.
- Frye, Northrop. "Myth." *Antaeus*, no. 43 (Autumn 1981): 64–84.
- Fuller, Peter. *Images of God: The Consolation of Lost Illusions*. London: Chatto & Windus, 1985.
- Funktionen des Fiktiven*. Hgg. Dieter Henrich und Wolfgang Iser. München: Fink, 1983.
- Fussell, B. H. "On the Trail of the Lonesome Dramaturge." *Hudson Review*, vol. 26, no. 4 (Winter 1973/74): 753–62.
- Gaggi, Silvio. *Modern / Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Penn Studies in Contemporary American Fiction. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1989.
- Galloway, David D. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. Austin: University of Texas Press, ²1981 [¹1966].
- "Game, Play, Literature." *Yale French Studies*, no. 41 (December 1968).
- Gans, Herbert J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1974.
- Gass, William H. "Even if by all the Oxen in the World." *Frontiers of American Culture*. Edited by Ray B. Browne and others. Lafayette, IN: Purdue University Press, 1968. 194–99.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1970.
- W. Gass, D. Barhelme, T. Pynchon, R. Coover*. Montpellier: Centre d'Étude et de Recherches sur les Écrivains du Sud aux États-Unis de l'Université Paul Valéry, 1979.
- Gass, William H. "Representation & The War For Reality." *Salmagundi*, no. 55 (Winter 1982): 61–102.
- Gass, William H. "The Tunnel." *Salmagundi*, no. 55 (Winter 1982): 3–60.
- Gass, William H. *Finding a Form: Essays*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.
- Geertz, Clifford. *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- Giddens, Anthony. "Modernism and Post-Modernism." *New German Critique*, no. 22 (Winter 1981): 15–18.
- Girgus, Sam B. [Rev.]. "Fancy Free." *Salmagundi*, nos. 52–53 (Spring-Summer 1981): 208–16.
- Gitlin, Todd. "Prime Time Ideology: The Hegemonic Process in Television Entertainment." *Social Problem*, vol. 26, no. 3 (February 1979): 251–66.
- Gitlin, Todd. "Hip-Deep in Postmodernism." *New York Times Book Review*, vol. 93, no. 45 (November 6, 1988): 1, 35–36.
- Gitlin, Todd. "Postmodernism: Roots and Politics." *Cultural Politics in Contemporary America*. Edited by Ian H. Angus and Sut Jhally. New York: Routledge, 1989. 347–60.
- Gitlin, Todd. "Postmodernism defined, at last!" *Utne Reader*, no. 34 (July / August 1989): 52–61.
- Gitlin, Todd. "Postmodernism: Roots and Politics. What Are We Talking About?" *Dissent* (Winter 1989): 100–08.

- Gleick, James. *Chaos – die Ordnung des Universums*: Vorstoß in Grenzbereiche der modernen Physik. Aus dem Amerikanischen von Peter Prange [*Chaos – Making a New Science*. New York: Viking, 1987]. München: Droemer Knaur, 1988.
- Glicksberg, Charles J. "Experimental Fiction: Innovation Versus Form." *Centennial Review*, vol. 18 (1974): 127–50.
- Goffen, Rona. *Giovanni Bellini*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.
- Goodman, Nelson. "The Way the World Is." *Review of Metaphysics*, vol. 14, no. 1, issue 53 (Sept. 1960): 48–56.
- Goodwin, Andrew. "Music Video in the (Post) Modern World." *Screen*, vol. 28, no. 3 (Summer 1987): 36–55.
- Gott und Politik in den USA*: Über den Einfluß des Religiösen. Eine Bestandsaufnahme. Hg. Klaus-M. Kodalle. Frankfurt: Athenäum, 1988.
- Gould, Eric. *Mythical Interpretations in Modern Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- Gould, Eric [Rev.]. "Literary Standoff. *The Post-Modern Aura*: The Act of Fiction in an Age of Inflation. By Charles Newman. With a preface by Gerald Graff [Evanston, IL: Northwestern University Press, 1985]." *New York Times Book Review*, vol. 90, no. 24 (June 16, 1985): 42.
- Gould, Stephen Jay. "The Creation Myths of Cooperstown." *Natural History*, vol. 11 (November 1989): 14–24.
- Grace, Sherrill E. "Critical Paradigms of Contemporary American Literature." *Canadian Review of American Studies*, vol. 16, no. 14 (Winter 1985): 483–89.
- Graevenitz, Gerhart von. *Mythos*: Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Stuttgart: Metzler, 1987.
- Graff, Gerald. "The Myth of the Postmodernist Breakthrough." *TriQuarterly*, no. 26 (Winter 1973): 383–417.
- Graff, Gerald. "Babbitt at the Abyss: The Social Context of Postmodern American Fiction." *TriQuarterly*, no. 33 (Spring 1975): 305–337.
- Graff, Gerald. *Literature Against Itself*: Literary Ideas in Modern Society. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1979.
- Graff, Gerald [Rev.]. "The Legacy of Modernism." *Atlantic Monthly*, vol. 249, no. 1 (January 1982): 84–86.
- Graff, Gerald. "An Ideological Map of American Literary Criticism." *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 8, no. 16 (Février 1983): 101–21.
- Graff, Gerald. "The Pseudo-Politics of Interpretation." *Critical Inquiry*, vol. 9, no. 3 (March 1983): 597–610.
- Green, Geoffrey. "Relativism and the Multiple Contexts for Contemporary Fiction." *Genre*, vol. 14, no. 1 (Spring 1981): 33–44.
- Grella, George. "Baseball and the American Dream." *Massachusetts Review*, vol. 16, no. 3 (Summer 1975): 550–67.
- Griffin, Bryan F. *Panic Among the Philistines*. Chicago, IL: Regenery Gateway, 1983.
- Grossberg, Lawrence. "'I'd Rather Feel Bad than Not Feel Anything at All': Rock and Roll, Pleasure and Power." *Enclitic*, vol. 8, nos. 1–2 (Spring / Fall 1984): 94–111.
- Grossberg, Lawrence. "Rockin' with Reagan, or the Mainstreaming of Postmodernity." *Cultural Critique*, no. 10 (Fall 1988): 123–49.
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity." *The Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Edited by Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1985. 292–313. [Previously in *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 2 (Winter 1982)]
- Guerard, Albert J. "Notes on the Rhetoric of Anti-Realist Fiction." *TriQuarterly*, no. 30 (Spring 1974): 3–50.
- Guggenberger, Bernd. *Sein oder Design*: Zur Dialektik der Abklärung. Berlin: Rotbuch, 1987.

- Guida Toponomastica di Venezia, Lido, Murano*. Roma: Istituto Geografico Visceglia, 1970.
- Guzlowski, John Z. "No More Sea Changes: Hawkes, Pynchon, Gaddis, and Barth." *Critique*, vol. 23, no. 2 (Winter 1981–82): 48–60.
- Habermas, Jürgen. *Kleine Politische Schriften I-IV*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity." *New German Critique*. Special Issue on Modernism. no. 22 (Winter 1981): 3–14.
- Habermas, Jürgen. "Moderne und postmoderne Architektur." *ARCHt*, 61 (Februar 1982): 54–59.
- Habermas, Jürgen. "The French Path to Postmodernity." *New German Critique*, no. 33 (Fall 1984): 79–102.
- Habermas, Jürgen. *Die Neue Unübersichtlichkeit*. Kleine Politische Schriften V. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Hafrey, Leigh. "The Gilded Cage: Postmodernism and Beyond." *TriQuarterly*, no. 56 (Winter 1983): 126–36.
- Hall, Stuart. "Encoding and Decoding in the Television Discourse." Center for Cultural Studies: University of Birmingham, September 1973, 20 Seiten [MS].
- Handelman, Don. "Play and Ritual: Complementary Frames of Meta-Communication." *It's a Funny Thing, Humour*. Edited by Antony J. Chapman and Hugh C. Foot. Oxford / New York: Pergamon Press, 1977. 185–92.
- Hansen, Arlen J. "The Celebration of Solipsism: A New Trend in American Fiction." *Modern Fiction Studies*, vol. 19, no. 1 (Spring 1973): 5–15.
- Hansen, Arlen J. "Magnificent Liars: Exaggeration in American Humour." *It's a Funny Thing, Humour*. Edited by Antony J. Chapman and Hugh C. Foot. Oxford / New York: Pergamon Press, 1977. 181–83.
- Hardison, Osborne B., Jr. *Entering the Maze: Identity and Change in Modern Culture*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Hardison, Osborne B., Jr. *Disappearing Through the Skylight: Culture and Technology in the Twentieth Century*. New York: Viking, 1989.
- Harper, Howard M. "Trends in Recent American Fiction." *Contemporary Literature*, vol. 12, no. 2 (Spring 1971): 204–29.
- Harris, Charles B. *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven, CT: College and University Press, 1971.
- Harskamp, J. T. "Contemporaneity, Modernism, Avant-Garde." *British Journal of Aesthetics*, vol. 20, no. 3 (Spring 1980): 204–14.
- Hartman, Geoffrey H. *Saving the Text: Literature / Derrida / Philosophy*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Hassan, Ihab. *Paracriticisms: Seven Speculations on the Times*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1975.
- Hassan, Ihab. "The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Frames." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 22, H. 1 (1977): 47–63.
- Hassan, Ihab. "Culture, Indeterminacy, and Immanence: Margins of the (Postmodern) Age." Oral Version. Humanities Conference, USC, Los Angeles, 17 November 1977, 1–44.
- Hassan, Ihab. *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980.
- Hassan, Ihab. "The Question of Postmodernism." *Bucknell Review*, vol. 25, no. 2 (1980): 117–26.
- Hassan, Ihab. "Wars Of Desire, Politics Of The Word." *Salmagundi*, no. 55 (Winter 1982): 110–18.
- Hassan, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective." *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 3 (Spring 1986): 503–20.
- Hassan, Ihab. "Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse." *New Literary History*, vol. 18, no. 2 (Winter 1987): 437–59.

- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1987.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. 1850. New York: Norton, 1978.
- Hayles, N. Katherine. *The Cosmic Web: Scientific Field Models and Literary Strategies in the Twentieth Century*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.
- Hayman, David. "Double-Distancing: An Attribute of the 'Post-Modern' Avant-Garde." *Novel*, vol. 12, no. 1 (Fall 1978): 33–47.
- Heil, Karolus. *Kommunikation und Entfremdung: Menschen am Stadtrand – Legende und Wirklichkeit*. Stuttgart / Bern: Krämer, 1971.
- Heilmann, Klaus. *Die betrogene Gesellschaft: Kommunikation im Informationszeitalter*. Zürich / Wiesbaden: Orell Füssli, 1990.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms: Time, Narrative and Postmodernism*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1997.
- Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1981.
- Hendin, Josephine. *Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945*. New York: Oxford University Press, 1979.
- Hensel, Georg. "Bluff dich durch die Postmoderne!" *FAZ*, Nr. 130, 6. Juni 1987: 23, 25.
- The Hero in Transition*. Edited by Ray B. Browne and Marshall W. Fishwick. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1983.
- Herron, Ima Honaker. *The Small Town in American Literature*. New York: Pageant Books, 1959 [1939].
- Herron, Ima Honacker. *The Small Town in American Drama*. Dallas, TX: Southern Methodist University Press, 1969.
- Heuermann, Hartmut. *Mythos, Literatur, Gesellschaft: Mythokritische Analysen zur Geschichte des amerikanischen Romans*. München: W. Fink, 1988.
- Hicks, Jack. *Cutting Edges: Young American Fiction For the '70s*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1973.
- Hicks, Jack. *In the Singer's Temple: Prose Fiction of Barthelme, Gaines, Brautigan, Piercy, Kesey, and Kosinski*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1981.
- High Brow Meets Low Brow: American Culture as an Intellectual Concern*. European Contributions to American Studies, vol. XIII. Amsterdam: Free University Press, 1988.
- Hilfer, Anthony Channell. *The Revolt from the Village: 1915–1930*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1969.
- Hills, Rust. "Fiction." *Esquire*, vol. 80, no. 2 (August, 1973): 40, 43, 45–46, 50.
- Hite, Molly. "Postmodern Fiction." *The Columbia History of the American Novel*. General Editor: Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 697–725.
- Hochkeppel, Willy. "Pathologie der Moderne: Jürgen Habermas versucht, die Dialektik der Aufklärung fortzuführen." *Zeit*, Nr. 12 (14. März 1986): 70–71.
- Höynck, Rainer. "Das ist nicht mein Problem." Ein Gespräch mit Oswald Mathias Ungers. *Bauwelt*, 25 (6. Juli 1984): 1104.
- Hoffmann, Gerhard, Alfred Hornung and Rüdiger Kunow. "'Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 22, H. 1 (1977): 19–46.
- Hoffmann, Gerhard. *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler, 1978.

- Hoffmann, Gerhard. "The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration." *REAL*, vol. 1 (1982): 267–364.
- Hoffmann, Gerhard. "Social Criticism and the Deformation of Man: Satire, the Grotesque and Comic Nihilism in the Modern and Postmodern American Novel." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 28, H. 2 (1983): 141–203.
- Hoffmann, Gerhard. "Definitions of Humor, Comedy and Parody and their Relevance to American Fiction." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 30, H. 2 (1985): 139–59.
- Hoffmann, Gerhard. "The Absurd and its Forms of Reduction in Postmodern American Fiction." *Approaching Postmodernism*. Edited by Douwe Fokkema and Hans Bertens. UPAL, vol. 21. Amsterdam / Philadelphia, PA: John Benjamins, 1986. 185–210.
- Hoffmann, Gerhard. "The Aesthetic Attitude in the Postideological World: History, Art / Literature, and the Museum-Mentality in the Cultural Environment." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 34, H. 4 (1989): 423–79.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: Ein Endloses Geflochtenes Band*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Philipp Wolf-Windegg u.a. [New York: Basic Books, 1979]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*. New York: W.W. Norton, 1975 [1968].
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction." *New Literary History*, vol. 3, no. 1 (Autumn 1971): 135–56.
- Holquist, Michael. "Bakhtin and Rabelais: Theory as Praxis." *Boundary 2*, vol. 11, nos. 1–2 (Fall 1982 / Winter 1983): 5–19.
- Holzkamp, Klaus. "Der Rückzug der modernen Wissenschaftslehre." *Kritische Psychologie*. Frankfurt: Fischer, 1972. S. 80–98.
- Honour, Hugh. *The Companion Guide to Venice*. London: Collins, 1965.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer, 1971. [Original: 1944]
- Hornung, Alfred. "Sex and Art in Hawkes' Trias: The Pornographic, the Erotic, and the Aesthetic Modes." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 26, H. 2 (1981): 159–79.
- Hornung, Alfred. "Absent Presence: The Fictions of Raymond Federman and Ronald Sukenick." *Indian Journal of American Studies*, vol. 14, no. 1 (1984): 17–31.
- Horton, Rod W., and Herbert W. Edwards. *Backgrounds of American Literary Thought*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1974.
- Horx, Matthias. "Los Postmodernos." *Zeit*, Nr.28 (5. Juli 1985): 49.
- Howe, Irving. *Politics and the Novel*. New York: Horizon Press, 1957.
- Howe, Irving. "Mass Society and Post-Modern Fiction." *Partisan Review*, vol. 26, no. 3 (Summer 1959): 420–36.
- Howell, Pamela Rene. *Reality as Fabulous: Fantasy as Rhetorical Imperative in the Contemporary American Novel*. Texas Christian University, Phil. Diss., 1983.
- Hübner, Kurt. *Die Wahrheit des Mythos*. München: C.H. Beck, 1985.
- Hughey, Michael W. *Civil Religion and Moral Order: Theoretical and Historical Dimensions*. Westport, CT: Greenwood, 1983.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbeck: Rowohlt, ⁷1965 [1956]. [Original: *Homo Ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur*. Haarlem: Tjeenk Willink, 1938.]
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London / New York: Routledge, 1989.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1989. 3–32.
- Hutchinson, Peter. *Games Authors Play*. New York: Methuen, 1983.
- Huysen, Andreas. "The Hidden Dialectic: The Avant Garde--Technology--Mass Culture." *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. *Theories of Contemporary Culture*, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980. 151–64.
- Huysen, Andreas. "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s." *New German Critique*, no. 22 (Winter 1981): 23–40.
- Huysen, Andreas. "Mapping the Postmodern." *New German Critique*, no. 33 (Fall 1984): 5–22.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. *Theories of Representation and Difference*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Icons of America*. Edited by Ray B. Browne and Marshall Fishwick. Bowling Green, OH: Popular Press, 1978.
- Identity and Authority: Explorations in the Theory of Society*. Edited by Roland Robertson and Burkart Holzner. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Imhof, Rüdiger. *Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English Since 1939*. (Britannica et Americana; Folge 3, Bd. 9) Heidelberg: Carl Winter, 1986.
- Imhof, Rüdiger. "Contemporary Metafiction: The Phenomenon and the Efforts to Explain It." *REAL*, vol. 5 (1987): 271–329.
- "In Memory of Jacques Ehrmann: Inside Play Outside Game." *Yale French Studies*, no. 58 (1979).
- Innovation / Renovation: New Perspectives on the Humanities*. Edited by Ihab Hassan and Sally Hassan. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1983.
- Innovative Fiction: Stories for the Seventies*. Edited and with an introduction by Jerome Klinkowitz and John Somer. New York: Dell, 1972.
- Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1989.
- Iser, Wolfgang. *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanzer Universitätsreden. Konstanz: Universitätsverlag, 1971.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Isernhagen, Hartwig. "Power and Freedom: The Pragmatics of 'Metaization'." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 30, H. 1 (1985): 37–45.
- Jacoby, Russell. *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe*. New York: Basic Books, 1987.
- Jaeger-Weise, Carlo. "Ökonomie und Kultur." *Freibeuter*, Nr. 28 (1986): 24–34.
- Jameson, Fredric (R). "Metacommentary." *PMLA*, vol. 86, no. 1 (January 1971): 9–18.
- Jameson, Fredric (R). "Ideology, Narrative Analysis, and Popular Culture." *Theory and Society*, 4 (Winter 1977): 543–59.
- Jameson, Fredric (R.). "Reification and Utopia in Mass Culture." *Social Text*, vol. 1, no. 1 (Winter 1979): 130–48.
- Jameson, Fredric (R). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

- Jameson, Fredric (R). "Science Versus Ideology." *Humanities in Society*, vol. 6, nos. 2–3 (1983): 283–302.
- Jameson, Fredric (R.). "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Edited and with an introduction by Brian Wallis. Foreword by Marcia Tucker. New York: The Museum of Contemporary Art, 1984. 239–52. [*Science Fiction Studies*, vol. 9, no. 2 (July 1982): 147–58.]
- Jameson, Fredric (R). "Postmodernism and Consumer Society". *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Edited and with an introduction by Hal Foster. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983. 111–25 [Whitney Museum Lecture, Fall 1982].
- Jameson, Fredric (R). "Periodizing the 60s." *Social Text*, vol. 3, no. 3 (Spring 1984): 178–209.
- Jameson, Fredric (R.). "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*, 146 (July-August 1984): 53–92.
- Jameson, Fredric (R). "Ideologische Positionen in der Postmodernismus-Debatte." *Das Argument*, Jg. 28, H. 155 (Januar / Februar 1986): 18–28. ["The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate." *New German Critique*, no. 33 (Fall 1984): 53–65.]
- Stephanson, Anders. "Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson." *Universal Abandon? The Politics of Post-Modernism*. Edited by Andrew Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. 3–30. [*Flash Art* (Milano Press), 131 (1986): 69–73.]
- Jameson, Fredric (R.). "Cognitive Mapping." *Marxism and the Interpretation of Culture*. Edited and with an introduction by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988. 347–60.
- "Fredric Jameson." By Martin Donougho. *Dictionary of Literary Biography, Modern American Critics Since 1955*, vol. 67 (1988): 176–88.
- Jameson, Fredric (R). "Nostalgia for the Present." *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, no. 2 (Spring 1989): 517–37.
- Jameson, Fredric (R.). *Signatures of the Visible*. London / New York: Routledge, 1990.
- Jameson, Fredric (R.). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Jefferson, Ann. *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1980.
- Jencks, Charles. *Die Sprache der postmodernen Architektur*. Die Entstehung einer alternativen Tradition. Aus dem Englischen übersetzt von Nora von Mühlendahl-Krehl [London: Academy Editions, 1977]. Stuttgart: DVA, 1978.
- Jencks, Charles. *Die Postmoderne: Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Aus dem Englischen übertragen von Cornelia Berg-Brandl [London: Academy Editions, 1987]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- Jenkins, Jennifer. "The Gray Area: A Selected Bibliography of Intertextual, Postmodern, and Contemporary American Studies." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 295–313.
- Jewett, Robert and John Shelton Lawrence. *The American Monomyth*. Foreword by Isaac Asimov. Garden City, NY: Anchor, 1977.
- Jurzik, Renate. *Der Stoff des Lachens: Studien über Komik*. Frankfurt / New York: Campus, 1985.
- Justus, James H. "Fiction: The 1950s to the Present." *American Literary Scholarship: An Annual*, 1976. Durham, NC: Duke University Press, 1978. 287–318.
- Kafalenos, Emma. "From the Comic to the Ludic: Postmodern Fiction." *International Fiction Review*, vol. 12, no. 1 (Winter 1985): 28–31.
- Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York / London: Methuen, 1987.
- Kariel, Henry S. *The Desperate Politics of Postmodernism*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1989.

- Karl, Frederick R. *American Fictions: 1940/1980. A Comprehensive History and Critical Evaluation.* New York: Harper and Row, 1983.
- Kazin, Alfred. "Form and Anti-Form in Contemporary Literature." *Barat Review*, 4 (June-July 1969): 92–98.
- Kazin, Alfred. "The Literary Sixties, When the World Was Too Much With Us." *New York Times Book Review*, vol. 74, no. 51 (December 21, 1969): 1–3, 18.
- Kazin, Alfred. *Bright Book of Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer.* London: Secker & Warburg, 1974 [1971].
- Kazin, Alfred. "American Writing Now." *New Republic*, vol. 183, no. 18 (October 18, 1980): 27–30.
- Kazin, Alfred. *God & the American Writer.* New York: A. Knopf, 1997.
- Kähler, Gert. "Die Krypto-Postmoderne in ihren Anfängen: Materialien zur Entwicklungsgeschichte der PMA." *Bauwelt*, Jg. 73, H. 26 (9. Juli 1982): 1068–71.
- Kellner, Douglas. *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond.* Oxford: Polity Press, 1988; Stanford, CA: Stanford University Press, 1989.
- Keough, William. *Punchlines: The Violence of American Humor.* New York: Paragon House, 1990.
- Kermode, Frank. *Modern Essays.* London: Fontana, 1971.
- Kern, Gary. "The Search for Fantasy: From Primitive Man to Pornography." *Bridges to Fantasy.* Edited by George Edgar Slusser, Eric S. Rabkin, Robert E. Scholes. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1982. 175–94.
- Kiernan, Robert F. *American Writing Since 1945: A Critical Survey.* New York: F. Ungar, 1983.
- Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung.* Hamburg: Junius, 1988.
- Kirk, G. S. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures.* Berkeley, CA: University Press, 1970.
- Klähn, Bernd. "Bacchantische Aufklärung: Die Angst deutscher Leser vor US-amerikanischer Gegenwartsliteratur." *taz* (6. November 1987): 17–18.
- Klähn, Bernd. "Der literarische Exkurs der Moderne: Anmerkungen zur innovativen Nachkriegsliteratur der USA." *Schreibheft*, H. 29 (Mai 1987): 41–47.
- Klähn, Bernd. "Chaotische Kryptolalie: Über Physik, Literatur und fraktale Erzählformen bei Pynchon und Glynn." *Schreibheft*, Nr. 35 (Mai 1990): 109–14.
- Klinkowitz, Jerome. "How Fiction Survives the Seventies." *North American Review*, vol. 258, no. 3 (Fall 1973): 69–73.
- Klinkowitz, Jerome. "Critical Tools." *Fiction International*, vol. 2, no. 3 (1974): 158–63.
- Klinkowitz, Jerome [Rev.]. "Insatiable Art and the Great American Quotidian." *Chicago Review*, vol. 25, no. 1 (1974/75): 172–77.
- Klinkowitz, Jerome. *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction.* Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980 [1975].
- Klinkowitz, Jerome. "Poetry in the Novel: American Fiction of the Last Eight Years." *Poetry Australia*, no. 59 (June 1976): 61–69.
- Klinkowitz, Jerome. "Avant-Garde and After." *Sub-Stance* 27, vol. 9, no. 2 (1980): 125–38.
- Klinkowitz, Jerome. "The Effacement of Contemporary American Literature." *College English*, vol. 42, no. 4 (December 1980): 382–89.
- Klinkowitz, Jerome. *The American 1960s: Imaginative Acts in a Decade of Change.* Ames, IA: Iowa State University Press, 1980.
- Klinkowitz, Jerome. *The Self-Apparent Word: Fiction as Language / Language as Fiction.* Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.
- Klinkowitz, Jerome. *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism.* Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985.

- Klinkowitz, Jerome. *Rosenberg / Barthes / Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1988.
- Klotz, Heinrich. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart, 1960–1980*. Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, ²1985.
- Klotz, Heinrich und Waltraud Kruse. *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt: DAM, 1985.
- Knapp, Gottfried. "Die Fastenzeit ist zu Ende. Auf der Architektur-Biennale in Venedig feiert sich die 'Postmoderne'." *SZ*, Nr. 224 (27./28. September 1980): 133.
- Köhler, Michael. "'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 22, H. 1 (1977): 8–18.
- Kolakowski, Leszek. *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. Aus dem Polnischen von Peter Lachmann [*Obecnosć mitu*. Paris, 1972]. München: Piper, 1973.
- Das Komische*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. Poetik und Hermeneutik VII. München: Fink, 1976.
- Korff, Helga. *Die amerikanische Kleinstadt: Untersuchungen von literarischen und soziologischen Darstellungen der Kleinstadt in den zwanziger Jahren*. Frankfurt: Lang, 1976.
- Koslowski, Peter. *Die postmoderne Kultur: Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*. München: Beck, 1987.
- Kramer, Hilton. "Postmodern: Art and Culture in the 1980s." *New Criterion*, vol. 1, no. 1 (September 1982): 36–42.
- Kramer, Hilton. *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972–1984*. New York: Free Press, 1985.
- Krauss, Rosalind. "Poststructuralism and the 'Paraliterary'." *October*, no. 13 (Summer 1980): 36–40.
- Krauss, Rosalind. "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition." *October*, no. 18, (Fall 1981): 47–66.
- Krauss, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1985.
- Krieger, Elliot. "Old-guard writers hang on: novelists gather at Brown to ponder their place in history." *Providence Journal-Bulletin*, April 10, 1988: E-1, E-6.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kroes, Rob. "Neo-Conservatism: Neither Here Nor There?" *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 8, no. 16 (Février 1983): 85–99.
- Kroker, Arthur and David Cook. *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Kuehl, John. *Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction*. With an Introduction and Interview by James W. Tuttleton. New York: New York University Press, 1989.
- Kunst machen? Gespräche und Essays*. Hgg. Florian Rötzer und Sara Rogenhofer. München: Boer, 1990.
- Kutnik, Jerzy. "On the Modern Element in Modern Literature: A Postmodern Stance." *Kwartalnik Neofilologiczny*, 4 (1980): 385–96.
- Kutnik, Jerzy. *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986.
- Lacan, Jacques. *Radiophonie*. Aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger [Paris: Seuil, 1970]. *Television*. Aus dem Französischen von Jutta Prasse und Hinrich Lühmann [Paris: Seuil, 1974]. Weinheim / Berlin: Quadriga, 1988.
- L'80, H. 34 (Juni 1985). Schwerpunktthema: Literatur im Schatten der Postmoderne.

- Laermann, Klaus. "Lacan und Derrida: Über die Frankolatry in den Kulturwissenschaften." *Kursbuch*, 84 (März 1986): 34–43.
- Lang, Berel. "Postmodernism in Philosophy: Nostalgia for the Future, Waiting for the Past." *New Literary History*, vol. 18, no. 1 (Autumn 1986): 209–23.
- Lasch, Christopher. "The Modernist Myth of the Future." *Revue Française d'Études Américaines*, vol. 8, no. 16 (Février 1983): 31–43.
- Lauren, Sarah E. "Men Wearing Macintoshes, the Macguffin in the Carpet, (Aunt Martha – still? – on the Stair)." *Chicago Review*, vol. 33, no. 3 (Winter 1983): 57–77.
- Lawson, Hilary. *Reflexivity: The Post-Modern Predicament*. London: Hutchinson, 1985.
- LeClair, Thomas. "William Gass and John Gardner: A Debate on Fiction." *New Republic*, vol. 180, no. 10 (March 10, 1979): 25–33.
- LeClair, Thomas. "Postmodern Mastery." *Representation and Performance in Postmodern Fiction*. Proceedings of the Nice Conference on Postmodern Fiction, April 1982. Edited by Maurice Couturier. *Delta*, Montpellier: Université Paul Valéry, 1983. 99–111.
- LeClair, Tom. *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana, IL: University of Chicago Press, 1987.
- LeClair, Tom. *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1989.
- Lee, L. L. [Rev.]. "'What's New in Fiction, If It is Possible.'" *Style*, vol. 9, no. 3 (Summer 1975): 335–52.
- Lepenies, Wolf. *Die drei Kulturen: Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. München: Hanser, 1985.
- Lerner, Max. *America as a Civilization: Life and Thought in the United States Today*. New York: Simon and Schuster, 1957.
- Levin, David Michael. *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*. New York: Routledge, 1988.
- Levin, Harry. "What was Modernism?" *Massachusetts Review*, vol. 1, no. 4 (August 1960): 609–30.
- Levine, George. "Darwin and the Evolution of Fiction." *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 40 (October 5, 1986): 1, 60–61.
- Lévi-Strauss, Claude. "Die Struktur der Mythen." *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hg. Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. 25–46. [Original: "The Structural Study of Myth." *Journal of American Folklore*, vol 68 (1955): 428–44.]
- Lévi-Strauss, Claude. *Totemism*. Translated from the French by Rodney Needham. Boston, MA: Beacon Press, 1963.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythos und Bedeutung*. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Herausgegeben von Adelbert Reif. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- Lévi-Strauss, Claude. "Structuralism and Myth." *Kenyon Review*, New Series, vol. III, no. 2 (Spring 1981): 64–88.
- Lewicki, Zbigniew. *The Bang and the Whimper: Apocalypse and Entropy in American Literature*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984.
- Lhamon, W. T., Jr. "Break and Enter to Breakaway: Scotching Modernism in the Social Novel of the American Sixties." *Boundary 2*, vol. 3, no. 2 (Winter 1975): 289–306.
- Lieberman, Ralph E. *The Church of Santa Maria dei Miracoli in Venice*. New York: Garland, 1986. [Phil. Diss., 1972]
- Life After Postmodernism: Essays on Value and Culture*. Edited and introduced by John Fekete. New York: St. Martin's Press, 1987.
- Literarische Ansichten der Wirklichkeit: Studien zur Wirklichkeitskonstitution in englischsprachiger Literatur*. Hg. Hans-Heinrich Freitag und Peter Hühn. Anglo-American Forum, vol. 12. Frankfurt: Lang, 1980.

- Literarische Avantgarden*. Hg. Manfred Hardt. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1989.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Arnold, 1977.
- Long, Charles H. *ALPHA: The Myths of Creation*. New York: Braziller, 1963.
- Lovejoy, Margot. *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*. Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, no. 64. Ann Arbor: UMI, 1989.
- Lowenkron, David Henry. "The Metanovel." *College English*, vol. 38, no. 4 (December 1976): 343–55.
- Luhmann, Niklas. *Funktion der Religion*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Lundén, Rolf. "American Fiction Today." *American Studies in Scandinavia*, vol. 10, no. 1 (1978): 65–72.
- Lynn, Kenneth S. *Visions of America: Eleven Literary Historical Essays*. Westport, CT: Greenwood Press, 1973.
- Lyotard, Jean-François and Jean-Loup Thébaud. *Just Gaming*. Translated from the French by Wlad Godzich [*Au Juste*. Paris: Christian Bourgois, 1979]. Theory and History of Literature, vol. 20. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1985.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Aus dem Französischen von Marianne Kubaczek u.a. (Theatro Machinarum, Jg. 1, H. 3/4, 1982). Bremen: Impuls & Association, 1982.
- Lyotard, Jean-François. *Der Widerstreit*. Mit einer Bibliographie zum Gesamtwerk Lyotards von Reinhold Clausjürgens. Aus dem Französischen von Joseph Vogl [*Le différend*. Paris: Minuit, 1983]. München: W. Fink, 1987.
- Lyotard, Jean-François. "Das Erhabene und die Avantgarde." Aus dem Französischen von Heike Rutke und Clemens-Carl Härle. *Merkur*, Jg. 38, H. 424 (1984): 151–64.
- Lyotard, Jean-François. "The *Différend*, the Referent, and the Proper Name." *Diacritics*, vol. 14, no. 3 (Fall 1984): 4–14.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Lyotard, Jean-François mit anderen. *Immaterialität und Postmoderne*. Aus dem Französischen von Marianne Karbe. Berlin: Merve, 1985.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982–1985*. Hg.: Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt [*Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Éditions Galilée, 1986]. Edition Passagen, 13. Wien: Passagen, 1987.
- Lyotard, Jean-François. "Rules and Paradoxes and the Svelte Appendix." *Cultural Critique*, no. 5 (Winter 1986–87): 209–19.
- Lyotard, Jean-François. *Die Moderne redigieren*. Aus dem Französischen, unter Berücksichtigung des englischen Originals, von Christine Pries [*Réécrire la modernité / Rewriting modernity*. Vortrag im Kunstmuseum Bern, 7. Februar 1988]. Bern: Benteli, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *The Lyotard-Reader*. Edited by Andrew Benjamin. Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1989.
- Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft?* Hg. Peter Kemper. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.
- Macht und Ohnmacht der Phantasie*. Hg. Dietmar Kamper. Darmstadt: Luchterhand, 1986.
- Mailloux, Steven. *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
- Major, Clarence. "Making Up Reality." *Fiction International*, vol. 2, no. 3 (1974): 151–54.

- Malinowski, Bronislaw. "Die Rolle des Mythos im Leben." [1926] *Schriften zur Anthropologie*, Bd. 4, H. 2 (1986), Hg. Fritz Kramer, 139–44.
- Malmgren, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1985.
- Mandelbaum, Michael. *The Meaning of Sports: Why Americans Watch Baseball, Football, and Basketball and What They See When They Do*. New York: Public Affairs, 2004.
- Manganelli, Giorgio. *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino: Einaudi, 1977.
- Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt: Fischer TB, 1971 [1954].
- Manning, Gerald F. "Recent American Fiction: In Search of Appropriate Modes." *Canadian Review of American Studies*, vol. 16, no. 2 (Summer 1985): 237–50.
- Marc, David. *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1984.
- Marcotte, Edward. "Intersticed Prose." *Chicago Review*, vol. 26, no. 4 (1975): 31–36.
- Marling, Karal Ann [Rev.]. "Open Road: A Celebration of the American Highway. By Phil Patton [New York: Simon & Schuster, 1986]." *New York Times Book Review*, vol. 91, no. 26 (June 29, 1986): 15–16.
- Martin, Richard. "FOCUS: American Fiction, 'The Preserve of Idiots'?" *American Book Review*, vol. 4, no. 2 (January-February 1982): 2–3.
- Marx, Leo. *The Pilot and the Passenger: Essays on Literature, Technology, and Culture in the United States*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Marxism and the Interpretation of Culture*. Edited and with an introduction by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1988.
- Mauss, Marcel. "Essai sur le don." *L'Année Sociologique*, N.S., vol. 1 (1923–1924): 30–186.
- Mazzaro, Jerome. *Postmodern American Poetry*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980.
- McCaffery, Larry [Rev.]. "Literary Disruptions: Fiction in a 'Post-Contemporary' Age." *Boundary 2*, vol. 5, no. 1 (Fall 1976): 137–51.
- McCaffery, Larry [Rev.]. "Surfiction." *Contemporary Literature*, vol. 18, no. 2 (Spring 1977): 250–54.
- McCaffery, Larry. "The Fiction Collective." *Contemporary Literature*, vol. 19, no. 1 (Winter 1978): 99–115.
- McCaffery, Larry. "The Gass-Gardner Debate: Showdown on Main Street." *Literary Review*, vol. 23, no. 1 (Fall 1979): 134–44.
- McCaffery, Larry [Rev.]. "American Fiction of the Sixties." *Contemporary Literature*, vol. 12, no. 2 (Spring 1981): 253–57.
- McCaffery, Larry. "The Fictions of the Present." *Columbia Literary History of the United States*. Edited by Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1988. 1161–77.
- McConnell, Frank D. *Four Postwar American Novelists: Bellow, Mailer, Barth, Pynchon*. Chicago, IL: University of Chicago Press 1977.
- McGowan, John P. "Postmodern Dilemmas." *Southwest Review*, vol. 72, no. 3 (1987): 357–76.
- McHale, Brian. "Writing about Postmodern Writing." *Poetics Today*, vol. 3, no. 3 (Summer 1982): 211–27.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York / London: Methuen, 1987.
- McKeon, Zahava Karl. *Novels and Arguments: Inventing Rhetorical Criticism*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1982.
- McLuhan, Marshall and Quentin Fiore. *The Medium is the Message*. Edited by Jerome Agel. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Meier, Stephan. "Geschichte und kein Ende? Zum Begriff Posthistoire." *Bauwelt*, Jg. 74, H. 1/2 (14. Januar 1983): 21–23.

- Meier, Stephan. "Postmoderne." *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7: P-Q. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 1141–45.
- Meindl, Dieter. *Der amerikanische Roman zwischen Naturalismus und Postmoderne: 1930–1960. Eine Entwicklungsstudie auf diskurstheoretischer Grundlage. American Studies. A Monograph Series*, vol. 57. München: Fink, 1983.
- Meisel, Perry. "Imitation Modernism." *Atlantic Monthly*, vol. 249, no. 3 (March 1982): 86–88.
- Mella, John. "On Innovative Writing." *Chicago Review*, vol. 33, no. 2 (Fall 1982): 13–17.
- Mellard, James M. *The Exploded Form: The Modernist Novel in America*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1980.
- Merquior, J. G. "Spider and Bee: Towards a Critique of the Postmodern Ideology." *Postmodernism. ICA Documents*. Edited by Lisa Appignanesi. London: Free Association Books, 1989. 41–48.
- Merrill, Robert. "Simulations: Politics, TV, and History in the Reagan Era." *Ethics / Aesthetics: Post-Modern Positions*. Edited by Robert Merrill. PostModernPositions, vol. 1. Washington, DC: Maisonneuve Press, 1988. 141–68.
- Merveldt, Dieter Graf von. *Großstädtische Kommunikationsmuster. Soziologische Darstellung von Kommunikationsmustern zur Kennzeichnung des Großstädtlers in seiner Umwelt*. Köln: Bachem, 1971.
- Mesch, Harald. *Verweigerung endgültiger Prädikation: Ästhetische Formen und Denkstrukturen der amerikanischen "Postmoderne" 1950–1970*. München: Fink, 1984.
- Milne, Gordon. *The American Political Novel*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1966.
- Minnesota Review*, n.s., 23 (Fall 1984). Special issue on the politics of postmodern culture.
- Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. Hgg. Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw. (CIVITAS-Resultate; Bd. 10) Weinheim: Acta Humaniora, VCH, 1986.
- Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*. Edited by Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut, and David Solkin. Source Materials of the Contemporary Arts, vol. 14. Halifax, Nova Scotia: Nova Scotia College of Art and Design, 1983.
- "Modernism and Post Modernism in Contemporary German Literature". Special Issue. *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 5, no. 1 (Fall 1980).
- Modernism: Challenges and Perspectives*. Edited by Monique Chefdor, Ricardo Quinones and Albert Wachtel. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1986.
- "Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism". Special Issue. *Cultural Critique*, no. 5 (Winter 1986–87).
- "Modernity and Postmodernity". Special Issue. *New German Critique*, vol. 33 (Fall 1984).
- Moles, Abraham A. *Psychologie des Kitsches*. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Lutz [*Le Kitsch: L'Art du Bonheur*]. Paris: Maison Mame, 1971]. München: Hanser, 1972.
- Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager, and William E. Leuchtenburg. *A Concise History of the American Republic*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Morris, Christopher. "Philosophy as a Kind of Narrative: Rorty on Postmodern Liberal Culture." *Enclitic*, vol. 7, no. 2 (Fall 1983): 144–59.
- Morrisette, Bruce. "Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film." *Critical Inquiry*, vol. 2, no. 2 (Winter 1975): 253–62.
- Morrisette, Bruce. *Novel and Film: Essays in Two Genres*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1985.
- Morrow, Lance. "Folklore in a Box". *Time*, vol. 140, no. 38 (September 1992): 50–51.
- Moser, Walter. "Mode – Moderne – Postmoderne." *Études Françaises* (Montreal), vol. 2, no. 2 (1984): 29–48.
- Motte, Warren. *Playtexts: Ludics in Contemporary Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1995.

- Münch, Richard. *Theorie des Handelns: Zur Rekonstruktion der Beiträge von Talcott Parsons, Émile Durkheim und Max Weber*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
- Murphy, John W. *Postmodern Social Analysis and Criticism*. Contributions in Sociology, no. 79. Westport, CT: Greenwood Press, 1989.
- Myth and the Crisis of Historical Consciousness*. Edited by Lee W. Gibbs and W. Taylor Stevenson. Missoula, MT: Scholar Press, 1975.
- Myth and Ideology in American Culture*. Edited by Régis Durand. Villeneuve-d'Ascq: Université de Lille III, 1976.
- Mythen im Kontext: Ethnologische Perspektiven*. Hg. Karl-Heinz Kohl. Frankfurt, New York: Edition Qumran im Campus Verlag, 1992.
- The Mythmakers: Intellectuals and the Intelligentsia in Perspective*. Edited by Raj P. Mohan. Contributions in Sociology, no. 63. Westport, CT: Greenwood Press, 1987.
- Mythologies*. Compiled by Yves Bonnefoy. Translated from the French under the direction of Wendy Doninger by Gerald Honigsblum, et al. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991.
- Mythology of All Races*. 13 vols. Edited by Louis Herbert Gray and George Foot Moore [Boston, MA: Marshall Jones Company, 1916–1932]. New York: Cooper Square Publishers, 1964.
- Mythos und Aufklärung in der amerikanischen Literatur / Myth and Enlightenment in American Literature*. Hgg. Dieter Meindl und Friedrich W. Horlacher. Erlanger Forschungen, Reihe A, Bd. 38. Erlangen: Universitätsbund, 1985.
- Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Hg. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- Myths, Dreams, and Religion*. Edited by Joseph Campbell. New York: Dutton, 1970.
- The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. Theories of Contemporary Culture, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980.
- Nadeau, Robert. *Readings From the New Book on Nature: Physics and Metaphysics in the Modern Novel*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1981.
- The Naked I: Fiction For the Seventies*. Edited by Frederick R. Karl and Leo Hamalian. Greenwich, CT: Fawcett, 1971.
- Nägele, Rainer. "Modernism and Postmodernism: The Margius of Articulation." *STCL*, vol. 5, no. 1 (Fall 1980): 5–25.
- Neumann, Erich. *Ursprungsgeschichte des Bewußtseins*. Mit einem Vorwort von C. G. Jung [Zürich: Rascher, ¹1949]. Frankfurt: Fischer, ⁴1989.
- The New Fiction: Interviews with Innovative American Writers*. Edited by Joe David Bellamy. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1974.
- Newman, Charles. "The Uses and Abuses of Death: A Little Rumble through the Remnants of Literary Culture." *TriQuarterly*, no. 26 (Winter 1973): 3–41.
- Newman, Charles. "The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation." *Salmagundi*, nos. 63–64 (Spring-Summer 1984): 3–199.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. With an introduction by Gerald Graff. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1985.
- Newman, Charles. "What's Left Out of Literature." *New York Times Book Review*, vol. 92, no. 28 (July 12, 1987): 1, 24–25.
- Newman, Michael. "Revising Modernism, Representing Postmodernism: Critical Discourses of the Visual Arts." *Postmodernism*. ICA Documents. Edited by Lisa Appignanesi. London: Free Association Books, ²1989. 95–154.
- Niesz, Anthony J. and Norman N. Holland. "Interactive Fiction." *Critical Inquiry*, vol. 11, no. 1 (September 1984): 110–29.
- Nietzsche, Friedrich. *Der Wille zur Macht*. 1884/88. Versuch einer Umwerthung der Werthe. Leipzig: Naumann, 1906.

- Noble, David F. *The Religion of Technology: The Divinity of Man and the Spirit of Invention*. New York: Knopf, 1997.
- Nordhofen, Eckhard. "In den Gärten der Erkenntnis. Über den Philosophen Hans Blumenberg." *Zeit*, Nr. 33 (8. August 1986): 37.
- Nordhofen, Eckhard. "Schöne Rede – flacher Kopf oder: Skepsis macht munter. Ein Spaziergang durch gegenwärtige Philosophien." *Zeit*, Nr. 39 (19. September 1986): 41–44.
- Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. London: Methuen, 1982.
- The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Edited by Malcolm Bradbury. Manchester: Manchester University Press, 1977.
- Novel vs. Fiction: The Contemporary Reformation*. Edited by Jackson I. Cope and Geoffrey Green. Norman, OK: Pilgrim Books, 1981. [*Genre*, vol. 14, no. 1 (Spring 1981)]
- Objects of Special Devotion: Fetishism in Popular Culture*. Edited by Ray B. Browne. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1982.
- O'Connell, Shaun. "Zone of Remission: Current American Fiction." *Massachusetts Review*, vol. 18 (1977): 357–72.
- O'Doherty, Brian. "What is Post-Modernism." *Art in America*, 59 (1971): 19.
- O'Donnell, Patrick. *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1986.
- Ohmann, Richard. "The Shaping of a Canon: U.S. Fiction, 1960–1975." *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 1 (September 1983): 199–223.
- Olderman, Raymond M. "American Fiction 1974–1976: The People Who Fell to Earth." *Contemporary Literature*, vol. 19, no. 4 (Autumn 1978): 497–530.
- Oleksy, Elzbieta. "Tempora mutantur et fabulae mutantur in illis: Some Reflections on Post-Modern American Fiction." *Studia Anglica Posnaniensia*, vol. 14 (1982): 315–22.
- Oliva, Achille Bonito. *Europe / America: The Different Avant-Gardes*. German translation by Thomas Richers and Anna Barbara Veit. Milano: Deco Press, 1976.
- Oliva, Achille Bonito. *Im Labyrinth der Kunst*. Aus dem Italienischen übersetzt von Isolde Eckle. Berlin: Merve, 1982.
- Olsen, Lance. *Ellipse of Uncertainty: An Introduction to Postmodern Fantasy*. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 26. Westport, CT: Greenwood Press, 1987.
- Olson, Charles. "The Act of Writing in the Context of Post-Modern Man." *Journal of the Charles Olson Archives*, 2 (1974): 28.
- O'Neill, John. "Religion and Postmodernism: The Durkheimian Bond in Bell and Jameson." *Theory, Culture & Society*, vol. 5, nos. 2–3 (June 1988): 493–509.
- Onfray, Michel. *Der Philosoph als Hund: Vom Ursprung subversiven Denkens bei den Kynikern*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer [*Cynismes. Portrait du philosophe en chien*. Paris: B. Grasset, 1990]. Frankfurt / New York: Campus, 1991.
- Opie, Iona and Peter. *The Classic Fairy Tales*. London: Oxford University Press, 1974.
- Ortheil, Hanns-Josef. "Das Lesen – ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft." *Zeit*, Nr. 17 (17. April 1987): 59.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October*, no. 12 (Spring 1980): 67–86.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." (Part 2). *October*, no. 13 (Summer 1980): 59–80.
- Palmer, Richard E. "Postmodernity and Hermeneutics." *Boundary 2*, vol. 5, no. 2 (Winter 1977): 363–93.
- Papke, Sven. "Zerrbilder der Rationalität: Der Mythos ist zu einem Tummelplatz für Weltschmerz geworden." *Zeit*, Nr. 42 (12. Oktober 1990): 55.

- Parker, Hershel. *Flawed Texts and Verbal Icons: Literary Authority in American Fiction*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1984.
- Pasanen, Outi. "Postmodernism: An Interview with William V. Spanos." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Bd. 11, H. 2 (1986): 195–209.
- Patai, Raphael. *The Hebrew Goddess*. New York: KTAV Publishing House, 1967.
- Pathologies of the Modern Self: Postmodern Studies on Narcissism, Schizophrenia, and Depression*. Edited by David Michael Levin. New York: New York University Press, 1987.
- Pearce, Richard. [Rev.]. "The Sixties: Fictions in Fact." *Novel*, vol. 11, no. 2 (Winter 1978): 163–72.
- Pearce, Richard. *The Novel in Motion: An Approach to Modern Fiction*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1983.
- Pearse, James A. "Beyond the Narrational Frame: Interpretation and Metafiction." *Quarterly Journal of Speech*, vol. 66 (February 1980): 73–84.
- Pells, Richard H. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. New York: Harper & Row, 1973.
- Penrose, Roger. *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and The Laws of Physics*. Oxford / New York: Oxford University Press, 1989.
- Peper, Jürgen. "Postmodernismus: Unitary Sensibility (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System)." *Amerikastudien / American Studies*, Jg. 22, H. 1 (1977): 65–89.
- Performance in Postmodern Culture*. Edited by Michel Benamou and Charles Caramello. Madison, WI: Coda Press, 1977.
- Pfeil, Fred. "Makin' Flippy-Floppy: Postmodernism and the Baby-Boom PMC." *The Year Left: An American Socialist Year Book*. Edited by Mike Davis, Fred Pfeil, and Michael Sprinker. London / New York: Verso, 1985. 263–95.
- Pheby, Keith C. *Interventions: Displacing the Metaphysical Subject*. PostModernPositions, vol. 3. Washington, DC: Mazonneuve Press, 1988.
- Pinsker, Sanford. *Between Two Worlds: The American Novel in the 1960's*. Troy, NY: Whitston, 1980.
- Play and Learning*. Edited by Brian Sutton-Smith. New York: Gardner Press, 1979.
- Podhoretz, Norman. *The Bloody Crossroads: Where Literature and Politics Meet*. New York: Simon and Schuster, 1986.
- [Poirier, Richard] "Negotiations: A Conversation with Richard Poirier." Interviewer: Benjamin Taylor. *Salmagundi*, nos. 52–53 (Spring-Summer 1981): 107–18.
- Die Politik des Begehrens: Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA*. Hgg. Ann Snitow, Christine Stansell, Sharon Thompson. Aus dem Amerikanischen. Berlin: Rotbuch, 1985.
- Porush, David. "Technology and Postmodernism: Cybernetic Fiction." *Sub-Stance* 27, vol. 9, no. 2 (1980): 92–100.
- Porush, David. *The Soft Machine: Cybernetic Fiction*. New York: Methuen, 1985.
- Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death: Public Discours in the Age of Show Business*. New York: Viking, 1985.
- Postmodern Conditions*. Edited by Andrew Milner, Philip John Thomson and Chris Worth. New York / Oxford / Munich: Berg, 1990.
- Postmodern Culture*. Edited and introduced by Hal Foster. London / Sydney: Pluto Press, 1985. [First published as *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, WA: Bay Press, 1983.]
- Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. Edited by Larry McCaffery. *Movements in the Arts*, no. 2. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Edited by Theo D'haen and Hans Bertens. *Postmodern Studies*, 1. Amsterdam: Rodopoi, 1988.
- "Postmodern Genres." Edited by Marjorie Perloff. *Genre*, vol. 20, nos. 3–4 (Fall-Winter 1987).

- Postmodern Genres*. Edited by Marjorie Perloff. Oklahoma Project for Discourse & Theory Ser., vol. 5. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1989.
- The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Edited, with an introduction, by Stanley Trachtenberg. *Movements in the Arts*, no. 1. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.
- "Postmodern Screen." Special issue of *Screen*, vol. 28, no. 2 (Spring 1987).
- Postmodern Theology: Christian Faith in a Pluralist World*. Edited by Frederic B. Burnham. New York: Harper & Row, 1989.
- Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Hgg. Christa und Peter Bürger. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Post-Moderne – Beispiele im Ausland*. Ulrike Stark (Red.). Hg. Informationszentrum Raum und Bau der Frauenhofer-Gesellschaft. Stuttgart: IRB, 1988.
- Post-Moderne – Beispiele in der Bundesrepublik Deutschland*. Ulrike Stark (Red.). Hg. Informationszentrum Raum und Bau der Frauenhofer-Gesellschaft. Stuttgart: IRB, 1988.
- Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn?* Essays zur "postmodern american literature", zur postmodernen Konstellation in der deutschen Gegenwartsliteratur u.a. von Raymond Federman, Bernhard Greiner, Rolf G. Renner, Joseph C. Schöpp und Heinz-Günter Vester. Eggingen: Edition Isele, 1989.
- Postmoderne – Globale Differenz*. Hgg. Robert Weimann und Hans Ulrich Gumbrecht, Mitarbeit von Benno Wagner. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Post-Moderne: Literaturdokumentation*. Terje Nils Dahle (Red.). Hg. Informationszentrum Raum und Bau der Frauenhofer-Gesellschaft. Stuttgart: IRB, April 1984.
- 'Postmoderne' oder Der Kampf um die Zukunft: Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft*. Hg. Peter Kemper. Frankfurt: Fischer, 1988.
- Postmoderne – Philosophem und Arabeske: Eine Begriffsreise durch Sozialphilosophie und Ästhetik*. Hgg. Peter Burtscher, Willi Donner, Michael W. Fischer, Robert Riesinger. Salzburger Schriften zur Rechts-, Staats- und Sozialphilosophie, Bd. 8. Frankfurt / Bern / New York / Paris: Peter Lang, 1989.
- Postmoderne – Strategien des Vergessens*. Ein kritischer Bericht von Burghart Schmidt. Darmstadt: Luchterhand, 1986.
- Postmoderne – Theorie, Grundlagen*. Ulrike Stark (Red.). Hg. Informationszentrum Raum und Bau der Frauenhofer-Gesellschaft. Stuttgart: IRB, 1988.
- Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hgg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1986.
- "Postmodernism". Special Issue. *Theory, Culture & Society*, vol. 5, nos. 2–3 (June 1988).
- Postmodernism*. ICA Documents. Edited by Lisa Appignanesi. London: Free Association Books, 1989.
- "Postmodernism and Beyond..." *Utne Reader*, no. 34 (July / August 1989): 50–76.
- Postmodernism and Continental Philosophy*. Edited by Hugh J. Silvermann and Donn Welton. Albany, NY: State University of New York Press, 1988.
- Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*. Edited by E. Ann Kaplan. Haymarket Series. London / New York: Verso, 1988.
- Postmodernism and Politics*. Edited and introduced by Jonathan Arac. *Theory and History of Literature*, vol. 28. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986.
- "Postmodernism, History, and Cultural Politics." *Enclitic*, vol. 8, nos. 1–2 (Spring / Fall 1984).
- Postmodernism in American Literature: A Critical Anthology*. Edited by Manfred Pütz and Dieter Freese. *Anglistik und Amerikanistik*, 8. Darmstadt: Thesenverlag, 1984.
- Postmodernism / Jameson / Critique*. Edited by Douglas Kellner. *PostModernPositions*, vol. 4. Washington, DC: Maisonneuve Press, 1989.

- Powers, Richard Gid. *Secrecy and Power: The Life of J. Edgar Hoover*. New York: Free Press, 1987.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Bloomington: Indiana University Press, ²1968 [¹1958].
- Pucher, Stefan. "Cyberpunk im Schnelldurchlauf." *FAKE* (Frankfurt), No. 1 (Juni 1990): 18–22.
- Pütz, Manfred. "The Struggle of the Postmodern: Books on a New Concept in Criticism." *Kritikon Litterarum*, Jg. 2, H. 2 (1973): 225–37.
- Pütz, Manfred. "Imagination and Self-Definition." *Partisan Review*, vol. 44, no. 2 (Spring 1977): 235–44.
- Pütz, Manfred. *The Story of Identity. American Fiction of the Sixties*. Amerikastudien / American Studies, Bd. 54. Stuttgart: Metzler, 1979.
- Rabkin, Eric S. *Narrative Suspense*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1973.
- Radhakrishnan, Rajagoplan. "The Post-Modern Event and the End of Logocentrism." *Boundary 2*, vol. 12, no. 1 (Fall 1983): 33–60.
- Radhakrishnan, Rajagoplan. "Reality, the Text, and Postmodern Representation: A Question in Theory, or Theory in Question." *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. Edited by Larry McCaffery. Movements in the Arts, no. 2. New York: Greenwood Press, 1986. 229–44.
- Radical Perspectives in the Arts*. Editor Lee Baxandall. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Rahv, Philip. *Image and Idea: Fourteen Essays on Literary Culture*. Norfolk, CT: New Directions, 1949.
- Ramer, Ulrich. *Mythos und Kommunikation*. Frankfurt: R.G. Fischer, 1987.
- Rappaport, Roy A. "Ritual, Sanctity and Cybernetics." *American Anthropologist*, vol. 73, no. 1 (February 1971): 59–76.
- Raulet, Gérard. "From Modernity as One-Way Street to Postmodernity as Dead End." *New German Critique*, no. 33 (Fall 1984): 155–77.
- Raulet, Gérard. *Gehemmte Zukunft: Zur gegenwärtigen Krise der Emanzipation*. Darmstadt: Luchterhand, 1986.
- Raulet, Gérard. *Natur und Ornament: Zur Erzeugung von Heimat*. Darmstadt: Luchterhand, 1986.
- Ray, William. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- Raymo, Chet [Rev.]. "Treasonous Idealism." *Secrets, Lies and Atomic Spies*. By Tug Yourgrau [Nova, WGBH, Boston, February 5, 2002]. *Scientific American*, vol. 286, no. 2 (February 2002): 96–97.
- The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Edited by Susan R. Suleiman and Inge Crosman. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980.
- Reese-Schäfer, Walter. *Lyotard zur Einführung*. Und Willem van Reijen / Dick Veerman, *Gespräch mit Jean-François Lyotard*. Hamburg: Junius, 1988.
- Reflections on the Fantastic*. Selected Essays from the Fourth International Conference on the Fantastic in the Arts. Edited by Michael R. Collings. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 24. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.
- Renner, Rolf Günter. *Die postmoderne Konstellation: Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg: Rombach, 1988.
- Representation and Performance in Postmodern Fiction*. Proceedings of the Nice Conference on Postmodern Fiction, April 1982. Edited by Maurice Couturier. *Delta*, Montpellier: Université Paul Valéry, 1983.
- "Responses to Charles Newman's *The Post-Modern Aura*." *Salmagundi*, no. 67 (Summer 1985): 163–97.
- Richter, David H. *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1974.
- Rideout, Walter B. *The Radical Novel in the United States: 1900–1954*. Some Interrelations of Literature and Society. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956.

- Riese, Utz. "Ansichten zum Problemfeld Postmodernismus." *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Jg. 32, H. 2 (1984): 161–66.
- Riese, Utz. "Zwischen Realismus und Postmodernismus." *Weimarer Beiträge*, Jg. 31, H. 3 (1985): 517–23.
- Riese, Utz. "Umbrüche in den amerikanischen Literaturideologien zwischen Realismus und Postmodernismus." *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Bd. 11, H. 1 (1986): 3–18.
- Riese, Utz. "Die Fiktionalisierung der Wirklichkeit." *taz* (12. September 1987): 15–17.
- Riese, Utz. "Das Tiri-delieren der Postmoderne?" *Falsche Dokumente*. Postmoderne Texte aus den USA. Hg. Utz Riese. Leipzig: Reclam. 1993. 9–22.
- Rifkin, Jeremy. *Entropie: Ein neues Weltbild*. Aus dem Amerikanischen von Christa Falk und Walter Fliss [New York: Viking, 1980]. Frankfurt / Berlin: Ullstein, 1985.
- Rifkin, Jeremy. *Time Wars: The Primary Conflict in Human History*. New York: Holt, 1987.
- Ritual and Ceremonies in Popular Culture*. Edited by Ray B. Browne. Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1980.
- Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences / Theatre*. Edited by Richard Schechner and Mady Schuman. New York: Seabury Press, 1976.
- Robbe-Grillet, Alain. *Neuer Roman und Autobiographie*. Aus dem Französischen von Hans Rudolf Picard. Konstanzer Universitätsreden, 165. Konstanz: Universitätsverlag, 1987.
- Róheim, Géza. *Animism, Magic, and the Devine King*. New York: International Universities Press, 1972. [Original 1930]
- Róheim, Géza. *Psychoanalysis and Anthropology: Culture, Personality and the Unconscious*. New York: International Universities Press, 1950.
- Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Edited by Harry R. Garvin (*Bucknell Review*, vol. 25, no. 2, 1980). Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1980.
- Rorty, Richard. "Habermas and Lyotard on Postmodernity." *Praxis International*, vol. 4, no. 1 (April 1984): 32–44.
- Rorty, Richard. *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übersetzt von Christa Krüger [*Contingency, Irony, and Solidarity*]. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1989]. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Rose, Margaret A. *Parody // Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- Rosenfeld, Alvin. "Where Hitler Lives Again: Pop Culture Finds a New Hero." *Dissent*, vol. 32, no. 2 (1985): 219–25.
- Rossum, Walter von. "Simulierte Kontingenz: *Der Widerstreit* von Jean-François Lyotard." *Merkur*, Jg. 42, H. 1 (Januar 1988): 62–67.
- Roszak, Theodore. *The Cult of Information: The Folklore of Computers and the True Art of Thinking*. New York: Pantheon, 1986.
- Roth, Philip. "Writing American Fiction." *Commentary*, vol. 31, no. 3 (March 1961): 223–33.
- Roth, Philip. *Reading Myself and Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Rother, James. "Parafiction: The Adjacent Universe of Barth, Barthelme, Pynchon, and Nabokov." *Boundary 2*, vol. 5, no. 1 (Fall 1976): 21–43.
- Rüb, Matthias. "'Schneller leben'. Zu Paul Virilio. Dromologe." *Merkur*, Jg. 40, H. 2, Nr. 444 (Februar 1986): 166–69.
- Rushkoff, Douglas. *Cyberia: Life in the Trenches of Hyperspace*. San Francisco, CA: Harper, 1994.
- Rushkoff, Douglas. *Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture*. New York: Ballantine, 1996.
- Russell, Charles. "The Vault of Language: Self-Reflective Artifice in Contemporary American Fiction." *Modern Fiction Studies*, vol. 20, no. 3 (Autumn 1974): 349–59.
- Russell, Charles. "Individual Voice in the Collective Discourse: Literary Innovation in Postmodern American Fiction." *Sub-Stance* 27, vol. 9, no. 2 (1980): 29–39.

- Russell, Charles. "Subversion and Legitimation: The Avant-Garde in Postmodern Culture." *Chicago Review*, vol. 33, no. 2 (Fall 1981): 54–59.
- Russell, Charles. *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Ryf, Robert S. "Character and Imagination in the Experimental Novel." *Modern Fiction Studies*, vol. 20, no. 3 (Autumn 1974): 317–27.
- Sahlins, Marshall David. *Culture and Practical Reason*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1976.
- Said, Edward W. "Contemporary Fiction and Criticism." *TriQuarterly*, no. 33 (Spring 1975): 231–56.
- Said, Edward W. "An Ideology of Difference." *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 1 (Autumn 1985): 38–58.
- Said, Edward W. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors." *Critical Inquiry*, vol. 15, no. 2 (Winter 1989): 205–25.
- Salvatore, Victor. "The Man Who Didn't Invent Baseball." *American Heritage*, vol. 34 (June-July 1983): 65–67.
- Saltzman, Arthur M. *The Fiction of William Gass: The Consolation of Language*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1986.
- Sandler, Irving. "Modernism, Revisionism, Pluralism, and Post-Modernism." *Art Journal*, vol. 40, nos. 1/2 (Fall / Winter 1980): 345–47.
- Sayre, Henry M. "The Avant-Garde and Experimental Writing." *Columbia Literary History of the United States*. Edited by Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1988. 1178–99.
- Schäbler, Bernd. *Amerikanische Metafiktion im Kontext der Europäischen Moderne*. Beiträge zur Anglistik, Bd. 7. Giessen: Hoffmann, 1983.
- Schäfer, Wolf. "Die Krankheit der Vernunft. Die Wissenschaften, der Fortschritt und der Zweifel: Das postmoderne Paradox." *Zeit*, Nr. 15 (3. April 1987): 64–65.
- Scharang, Michael. *Die Lust der Kunst*. Essays. Darmstadt: Luchterhand, 1986.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory: 1970–1976*. New York: Drama Book Specialists, 1977.
- Schechner, Richard. "The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde." *Performing Arts Journal*, vol. 5, nos. 14–15 (1981): 9–19 & 48–63.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Foreword by Victor Turner. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Scheinin, Richard. *Field of Screams: The Dark Underside of America's National Pastime*. New York: W. W. Norton, 1994.
- Schiller, Friedrich. *Philosophische Schriften*. Werke, Bd. 7. Leipzig: Bibliographisches Institut, o.J.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid. *Konstruktive Literatur: Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Großformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945*. Bonn: Bouvier, 1985.
- Schmidt, Burghart. "Postmodernism as aggressive and conflict-avoiding dialectics." *Social Science Information*, vol. 23, no. 3 (June 1984): 589–602.
- Schmidt, Siegfried J. "The Fiction Is That Reality Exists." *Poetics Today*, vol. 5, no. 2 (Spring 1984): 253–74.
- Scholes, Robert. *The Fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Scholes, Robert. "Metafiction." *Iowa Review*, vol. 1, no. 4 (Fall 1970): 100–15.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven, CT: Yale University Press, 1974.
- Scholes, Robert. *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1975.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1979.

- Scholes, Robert. *Elements of Fiction: An Anthology*. New York: Oxford University Press, 1981.
- Schulte-Sasse, Jochen. "Imagination and Modernity: Or the Taming of the Human Mind." *Cultural Critique*, no. 5 (Winter 1986–87): 23–48.
- Schulz, Max F. *Black Humor Fiction of the Sixties: A Pluralistic Definition of Man and His World*. Athens, OH: Ohio University Press, 1973.
- Schulz, Reinhard. "Der Künstler ist nie seiner Zeit voraus." Bayern 2, München. 17. September 1988 [Manuskript].
- Schwab, Gabriele. *Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen: Zur Subjektivität im modernen Roman*. Stuttgart: Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, 1987.
- Schwab, Gabriele. "Cyborgs and Cybernetic Intertexts: On Postmodern Phantasms of Body and Mind." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1989. 191–213.
- Schwarz, Ullrich. "Semantische Potentiale in der Architektur oder: Mit wem spricht die Postmoderne?" *arcus*, Nr. 5 (1983): 219–25.
- The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*. Edited by Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 10. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.
- The Scope of the Fantastic. – Culture, Biography, Themes, Children's Literature*. Edited by Robert A. Collins and Howard D. Pearce. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, no. 11. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.
- Scott, Nathan A., Jr. "'New Heav' ns, New Earth' – the Landscape of Contemporary Apocalypse." *Journal of Religion*, vol. 53, no. 1 (January 1973): 1–35.
- Scott, Nathan A., Jr. "History, Hope, and Literature." *Boundary 2*, vol. 1, no. 3 (Spring 1973): 577–603.
- Seidl, Claudius. "Durchs Höllentor in den Himmel." SZ, Nr. 34 (10./11. Februar 1990): I.
- Sekula, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary." *Massachusetts Review*, vol. 19, no. 4 (Winter 1978): 859–83.
- Selleri, Franco. *Die Debatte um die Quantentheorie*. Wiesbaden: Vieweg, 1983.
- Seymour, Harold. "How Baseball Began." *The Armchair Book of Baseball*. Ed. John Thorn. New York: Scribner's Sons, 1985. 283–95.
- Shapiro, Michael J. *Reading the Postmodern Polity: Political Theory as Textual Practice*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1992.
- Shattuck, Roger. "How to Rescue Literature." *New York Review of Books*, vol. 27, no. 6 (April 17, 1980): 29–35.
- Sinowjew, Alexander. *Gähnende Höhen*. Aus dem Russischen übersetzt von G. von Halle [Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1976]. Zürich, Diogenes, 1981.
- The 60s, Without Apology*. Edited by Sohnya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson. (*Social Text*, vol. 3, no. 3 and vol. 4, no. 1, Spring-Summer 1984.) Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- Slemon, Stephen. "Modernism's Last Post." *Ariel*, vol. 20, no. 4 (October 1989): 3–17.
- Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 Bde. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- Spanos, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1987.
- "Special Issue on Modernism and Postmodernism." *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 5, no. 1 (Fall 1980).
- Spilka, Mark [Editor, Moderator]. "Character as a Lost Cause." A Panel Discussion. *Novel*, vol. 11, no. 3 (Spring 1978): 197–217.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York / London: Methuen, 1987.
- Stam, Robert. "Mikhail Bakhtin and Left Cultural Critique." *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*. Edited by E. Ann Kaplan. London / New York: Verso, 1988. 116–45.
- Statements: New Fiction from the Fiction Collective*. New York: Fiction Collective, 1975.
- The States of "Theory": History, Art, and Critical Discourse*. Edited and with an introduction by David Carroll. New York: Columbia University Press, 1990.
- Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1977 [1967].
- Stephens, Michael Gregory. *The Dramaturgy of Style: Voice in Short Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1986.
- Stern, Fritz. "Amerikas Kriege sind Glaubenskriege." *Spiegel*, Jg. 40, Nr. 18 (28. April 1986): 142–46.
- Stevick, Philip. "Lies, Fictions, and Mock-Facts." *Western Humanities Review*, vol. 30 (Winter 1976): 1–12.
- Stevick, Philip. "Naive Narration: Classic to Post-Modern." *Modern Fiction Studies*, vol. 23, no. 4 (Winter 1977/78): 531–42.
- Stevick, Philip. *Alternative Pleasures: Postrealist Fiction and the Tradition*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1981.
- Stoltzfus, Ben. "The Aesthetics of Nouveau Roman and Innovative Fiction." *International Fiction Review*, vol. 10, no. 2 (Summer 1983): 108–16.
- Stonehill, Brian. *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Storming the Reality Studio: A Casebook on Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*. Edited by Larry McCaffery. Durham, NC & London: Duke University Press, 1991.
- Street, Douglas. "Pinocchio – From Picaro to Pipsqueak." *Children's Novels and the Movies*. Edited by Douglas Street. New York: Ungar, 1983. 47–57.
- Strehle, Susan. *Fiction in the Quantum Universe*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1992.
- Strout, Cushing. *The New Heavens and New Earth: Political Religion in America*. New York: Harper & Row, 1974.
- Strout, Cushing. *The Veracious Imagination: Essays on American History, Literature, and Biography*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1981.
- Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hg. Heinz Blumensath. Neue Wissenschaftliche Bibliothek, 43. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.
- Studien zum amerikanischen Roman der Gegenwart*. Hg. Eberhard Brüning. Berlin: Rütten & Loening, 1983.
- Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Edited by Tania Modleski. Theories of Contemporary Culture, vol. 7. Bloomington / Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1986.
- Suares, Jean Claude. "Designer's Guide to Schlock, Camp & Kitsch – And the Taste of Things to Come." *Print*, vol. 29 (January / February 1975): 25–35.
- Sub-Stance 27*, vol. 9, no. 2 (1980). Current Trends in American Fiction. Edited by Raymond Federman and Carl R. Lovitt.
- Sukenick, Ronald. *The Death of the Novel and Other Stories*. New York: Dial, 1969.
- Sukenick, Ronald. "The New Tradition." *Partisan Review*, vol. 39, no. 4 (Fall 1972): 580–88. Reprinted as "The New Tradition in Fiction" in *Surfiction*.
- Sukenick, Ronald. "Thirteen Digressions." *Partisan Review*, vol. 43, no. 1 (Winter 1976): 90–101.
- Sukenick, Ronald. "Fiction in the Seventies: Ten Digressions on Ten Digressions." *Studies in American Fiction*, vol. 5, no. 1 (Spring 1977): 99–108.

- Sukenick, Ronald. *In Form: Digressions on the Act of Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985.
- Surfiction: Fiction Now ... and Tomorrow*. Edited by Raymond Federman. Chicago, IL: Swallow Press, 1974.
- Surfiction or, The American Story Transformed: An Anthology*. Edited by Joe David Bellamy. New York: Vintage Books, 1975.
- Sutton-Smith, Brian. *Die Dialektik des Spiels: Eine Theorie des Spielens, der Spiele und des Sports*. Übersetzt von Renate Preisung und Georg Anders. Reihe Sportwissenschaft, Bd. 10. Schorndorf: K. Hofmann, 1978.
- Symbol and Politics in Communal Ideology: Cases and Questions*. Edited by Sally F. Moore and Barbara G. Myerhoff. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Translated from the Italian by Barbara Luigia La Penta [Bari: Laterza & Figli, 1973]. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1976.
- Tani, Stefano. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1984.
- Tanner, Tony. *City of Words: A Study of American Fiction in the Mid-Twentieth Century*. American Fiction 1950–1970. London: Cape, 1976 [¹1971].
- Tanner, Tony [Rev.]. "Throwing the Fish Overboard. *In Form: Digressions on the Act of Fiction*. By Ronald Sukenick [Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985]." *New York Times Book Review*, vol. 90, no. 38 (September 22, 1985): 26.
- Tarn, Nathaniel. "Fresh Frozen Fenix: Random Notes on the Sublime, the Beautiful, and the Ugly in the Postmodern Era." *New Literary History*, vol. 16, no. 2 (Winter 1985): 417–25.
- Tatham, Campbell. "Critical Investigations: Language Games: (Post)Modern(Isms)." *Sub-Stance*, vol. 3, no. 10 (1974): 67–80.
- Tatham, Campbell. "Correspondence / Notes / Etceteras." *Chicago Review*, vol. 26, no. 4 (1975): 112–32.
- Taubeneck, Steven. "Zitat als Realität, Realität als Zitat: Zu Affinitäten in der neuen deutschen und amerikanischen Prosa." *Arcadia*, Bd. 19 (1984): 269–77.
- Taylor, Mark C. *Erring: A Postmodern A/Theology*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984.
- The Technological Imagination: Theories and Fictions*. Edited by Teresa de Lauretis, Andreas Huyssen and Kathleen Woodward. Theories of the Contemporary, vol. 3. Madison, WI: Coda Press, 1980.
- Technologisches Zeitalter oder Postmoderne*. Hg. Walther Ch. Zimmerli. München: W. Fink, 1988.
- Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*. Hg. Manfred Fuhrmann. Poetik und Hermeneutik IV. München: Fink, 1971.
- Teuber, Bernhard. "Karneval als radikaler Dissenz: Zur späten Übersetzung von Michail Bachtins Buch über Rabelais." *Merkur*, Jg. 42, H. 6 (Juni 1988): 507–12.
- Thiher, Allen. *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1984.
- Thompson, Stith. *The Folktale*. New York: Dryden Press, 1951. [New York: Holt, Rinehart & Winston, 1946]
- Thompson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. 6 Vols. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1955–1958.
- Der Tod der Moderne: Eine Diskussion*. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1983.
- Toulmin, Stephen. "The Construal of Reality: Criticism in Modern and Postmodern Science." *Critical Inquiry*, vol. 9, no. 1 (September 1982): 93–111.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. New York: Free Press, 1990.

- Trachtenberg, Stanley. "Counterhumor: Comedy in Contemporary American Fiction." *Georgia Review*, vol. 27 (1973): 33–48.
- Traditions in the 20th Century American Literature: A Symposium*. Edited by Marta Sienicka. Poznan: UAM, 1981.
- Der Traum der Vernunft: Vom Elend der Aufklärung*. Eine Veranstaltung der Akademie der Künste, Berlin. Erste Folge. Darmstadt: Luchterhand, 1985.
- A Treasury of American Folklore: Stories, Ballads and Traditions of the People*. Edited by B. A. Botkin. With a Foreword by Carl Sandburg. New York: Crown, 1944.
- Turner, Frederick. "Escape from Modernism: Technology and the Future of the Imagination." *Harper's*, vol. 269, no. 1614 (November 1984): 47–55.
- Turner, Victor W(itter). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Turner, Victor W(itter). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- Turner, Victor W(itter). "Process, System, and Symbol: A New Anthropological Synthesis." *Daedalus*, vol. 106 (Summer 1977): 61–80.
- Turner, Victor W(itter) and Edith Turner. *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*. New York: Columbia University Press, 1978.
- Turner, Victor W(itter). "Social Dramas and Stories about Them." *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (Autumn 1980): 141–68.
- Turner, Victor W(itter), editor. *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1982.
- Turner, Victor W(itter). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Tytell, John, Jay Martin, and Tony Tanner. "Composure and Decomposition: Three Pieces on the Fiction Collective." *Partisan Review*, vol. 46, no. 2 (Spring 1979): 280–97.
- Ulmer, Gregory L. *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Lacan to Joseph Beuys*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Umphlett, Wiley Lee. *The Sporting Myth and the American Experience*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1975.
- Umphlett, Wiley Lee. *Mythmakers of the American Dream: The Nostalgic Vision in Popular Culture*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1983.
- Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Edited by Andrew Ross. [Corresponds to a special issue of *Social Text*, vol. 7, no. 3 (Winter 1989).] Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988.
- Unspeakable Practices*. A Celebration of Iconoclastic American Fiction, Held at Brown University, April 4–6, 1988. *Critique*, vol. 31, no. 4 (Summer 1990).
- Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. Hgg. Dietmar Kamper und Willem van Reijen. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Die Unwirklichkeit der Städte: Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hg. Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1988.
- Updike, John. "Modernist, Postmodernist, What Will They Think of Next?" *New Yorker*, September 10, 1984: 136–37, 140, 142.
- Valente, Joseph. "Hall of Mirrors: Baudrillard on Marx." *Diacritics*, vol. 15, no. 2 (Summer 1985): 54–65.
- van Gennep, Arnold. *Les rites de passage: Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, ect.* Paris: Nourry, 1909.

- van Gennepe, Arnold. *Übergangsriten*. Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt: Campus, 1986.
- Verabschiedung der (Post-)Moderne?* Eine interdisziplinäre Debatte. Hgg. Jaques Le Rider und Gérard Raulet. Tübingen: Narr, 1987.
- Vester, Heinz-Günter. *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*. Bonn: Bouvier, 1984.
- Vester, Heinz-Günter. "Modernismus und Postmodernismus – Intellektuelle Spielereien?" *Soziale Welt*, Jg. 36, H. 1 (1985): 3–26.
- Vester, Heinz-Günter. "Konjunktur der Konjekturen: Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß." *L' 80*, H. 34 (Juni 1985): 11–28.
- Vester, Heinz-Günter. "Moderne – Postmoderne und Retour: Vom Verschiebebahnhof zeitdiagnostischer Begriffe." *Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn?* Essays zur "postmodern american literature", zur postmodernen Konstellation in der deutschen Gegenwartsliteratur u.a. von Raymond Federman, Bernhard Greiner, Rolf G. Renner, Joseph C. Schöpp und Heinz-Günter Vester. Eggingen: Edition Isele, 1989. 13–30.
- Vidal, Gore. *Matters of Fact and Fiction: Essays 1973–1976*. London: Heinemann, 1977.
- Virilio, Paul. *Fahren, fahren, fahren...* Aus dem Französischen von Raul F. Ulrich. Berlin: Merve, 1978.
- Virilio, Paul. *Geschwindigkeit und Politik: Ein Essay zur Dromologie*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1980.
- Virilio, Paul. *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. München: Hanser, 1986.
- Virilio, Paul. *Der negative Horizont: Bewegung – Geschwindigkeit – Beschleunigung*. Aus dem Französischen von Brigitte Weidmann [*L'horizon négatif*]. Paris: Édition Galilée, 1984]. München: Hanser, 1989.
- Virilio, Paul. *Rasender Stillstand: Essay [L'inertie polaire*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1990]. Aus dem Französischen von Bernd Wilczek. München: Hanser / Edition Akzente, 1992.
- "Die Avantgarde des Vergessens." Ein ZEIT-Gespräch mit Paul Virilio und Iris Radisch. *Zeit*, Nr. 16 (15. April 1994): 53–54.
- Von Beit, Hedwig. *Symbolik des Märchens: Versuch einer Deutung*. Bd 1. Bern: A. Francke AG, 1952.
- Von Beit, Hedwig. *Gegensatz und Erneuerung im Märchen*. Bd. 2. Bern: A. Francke AG, 1956.
- Von Beit, Hedwig. *Registerband*. Bern: A. Francke AG, 1957.
- Vor der Jahrtausendwende: Berichte zur Lage der Zukunft*. Hg. Peter Sloterdijk. 2 Bde. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- Wagner, Linda W. *American Modern: Essays in Fiction and Poetry*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1980.
- Wald, Alan M. *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1987.
- Waldmeir, Joseph J. "Only an Occasional Rutabaga: American Fiction Since 1945." *Modern Fiction Studies*, vol. 15, no. 4 (Winter 1969/70): 467–81.
- Wallace, Ronald. *The Last Laugh: Form and Affirmation in the Contemporary American Comic Novel*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1979.
- Walser, Martin. "Über die Neueste Stimmung im Westen." *Kursbuch*, Nr. 20 (1970): 19–41.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Wartmann, Brigitte. "'No Future' post-moderner Avantgarde oder: Die (ver)letzten Illusionen des patriarchalen Bürgertums." *Das Argument*, Jg. 28, H. 155 (Januar / Februar 1986): 29–42.

- Wasson, Richard. "The Contrary Politics of Postmodernism: Woody Allen's *Zelig* and Italo Calvino's *Marcovaldo*. *Ethics / Aesthetics: Post-Modern Positions*. Edited by Robert Merrill. PostModernPositions, vol. 1. Washington, DC: Mazonneuve Press, 1988. 83–94.
- Watkins, Evan. "W. S. Merwin: A Critical Accompaniment." *Boundary 2*, vol. 4, no. 1 (Fall 1975): 187–99.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.
- Weber, Ronald. *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, OH: Ohio University Press, 1980.
- Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim: Acta Humaniora, VCH, 1988.
- Weibel, Peter. "Les Immatériaux: Jean-François Lyotards Ausstellung zum postmodernen Zustand der Techno-Welt." *Wolkenkratzer*, Nr. 8 (Juli-August 1985): 24–29.
- Weimann, Robert. *Literaturgeschichte und Mythologie: Methodologische und historische Studien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- Weimann, Robert. "Mimesis und die Bürde der Representation: Der Poststrukturalismus und das Produktionsproblem in fiktiven Texten." *Weimarer Beiträge*, Jg. 31, H. 7 (1985): 1061–99.
- Wellmer, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.
- Welsch, Wolfgang. "Postmoderne und Postmetaphysik: Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger." *Philosophisches Jahrbuch*, Jg. 92, H. 1 (1985): 116–22.
- Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: Acta Humaniora, VCH, 1987.
- Welsch, Wolfgang im Gespräch mit Florian Rötzer. "Dem ästhetischen Denken gehört die Zukunft." *Frankfurter Rundschau*, Gespräche über Ästhetik (XV), (7. Januar 1989): ZB 2.
- Werckmeister, Otto Karl. *Zitadellenkultur: Die Schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre*. München: Hanser, 1989.
- Werner, Craig Hansen. *Paradoxical Resolutions: American Fiction Since James Joyce*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1982.
- West, Cornel. "Postmodern Culture." *The Columbia History of the American Novel*. General Editor: Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1991. 515–20.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hayden. "Structuralism and Popular Culture." *Journal of Popular Culture*, vol. 7, no. 4 (Spring 1974): 759–75.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1978.
- White, Hayden. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality." *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (Autumn 1980): 5–27.
- White, Hayden. "Getting Out of History." *Diacritics*, vol. 12, no. 3 (Fall 1982): 2–13.
- White, Hayden. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Einführung von Reinhart Koselleck [*Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.
- White, Hayden, "Historical Pluralism." *Critical Inquiry*, vol. 12, no. 3 (Spring 1986): 480–93.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* [*Die Bedeutung der Form: Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Aus dem Amerikanischen von Margit Smuda. Frankfurt: Fischer, 1990]. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1987.
- White, John J. *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

- "White on White: Contemporary American Fiction / Current Theory." Edited by Robert Con Davis. *Arizona Quarterly*, vol. 39, no. 4 (1983).
- "Die Wiederkehr des Gleichen." Steirischer Herbst 1983, Literatursymposion. *Manuskripte*, Jg. 23, H. 82.
- Wilde, Alan. "Shooting for Smallness: Limits and Values in Some Recent American Fiction." *Boundary 2*, vol. 13, nos. 2–3 (Winter / Spring 1985): 343–69.
- Wilden, Anthony. *System and Structure: Essays in Communication and Exchange*. New York / London: Tavistock, 1980.
- Wilden, Anthony. "Changing Frames of Order: Cybernetics and the Machina Mundi." *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. *Theories of Contemporary Culture*, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980. 219–41. [First in *Communication and Control in Society*. Ed. by Klaus Krippendorf. New York: Gordon and Breach, 1976.]
- Wills, Matthew. "Vampire of the Banalities." *American Book Review*, vol. 12, no. 1 (March-April 1990): 1, 11.
- Wilson, Robert Rawdon. "Godgames and Labyrinths: The Logic of Entrapment." *Mosaic*, vol. 15, no. 4 (December 1982): 1–22.
- Winston, Mathew. "The Ethics of Contemporary Black Humor." *Colorado Quarterly*, vol. 24, no. 3 (Winter 1976): 275–88.
- Wolfe, Tom. *From Our House to Bauhaus*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981.
- Wolfe, Tom. "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel." *Harper's Magazine*, vol. 279, no. 1674 (November 1989): 45–56.
- Wolfe, Tom. "Dichter in den Dreck: Manifest für den großen, wahren Roman." Übersetzt von Benjamin Schwarz. *TransAtlantik*, H. 3 (März 1990): 14–22.
- Wolin, Richard. "Modernism vs. Postmodernism." *Telos*, no. 62 (1984–85): 9–29.
- Wood, Michael R. and Louis A. Zurcher, Jr. *The Development of a Postmodern Self: A Computer-Assisted Analysis of Personal Documents*. *Contributions in Sociology*, no. 70. Westport, CT: Greenwood Press, 1988.
- "A Writers' Forum on Moral Fiction." *Fiction International*, vol. 12, no. 2–3 (1980): 5–25.
- Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Edited by James Clifford and George E. Markus. Berkeley, CA: University of California Press, 1986.
- Wunderlich, Ricard and Thomas J. Morrissey. "The Desecration of *Pinocchio* in the United States." *The Horn Book Magazine*, vol. 58, no. 2 (April 1982): 205–12.
- Yates, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1964.
- Zavarzadeh, Mas'ud. "The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives." *Journal of American Studies*, vol. 9, no. 1 (1975): 69–83.
- Zavarzadeh, Mas'ud. *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1976.
- Zavarzadeh, Mas'ud. "Fictions of New Realism." *American Book Review*, vol. 6, no. 1 (November-December 1983): 17–18.
- "Zeitgenössische Amerikanische Literatur." Literatursymposium. *Manuskripte*, Jg. 23, Nr. 79 (1982).
- Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*. Hg. Gerhard Hoffmann. 3 Bde. München: Fink, 1988.
- Ziegler, Heide. "Grenze der Fiktion – Fiktion der Grenze: Zur Texttheorie des Gegenwartsromans." Öffentliche Probevorlesung, Universität Würzburg, 15. November 1982.
- Ziegler, Heide. "Postromantic Irony in Postmodernist Times." *Representation and Performance in Postmodern Fiction*. Proceedings of the Nice Conference on Postmodern Fiction, April 1982. Edited by Maurice Couturier. *Delta*, Montpellier: Université Paul Valéry, 1983. 85–98.

- Zimmer, Dieter E. "Eco I, Eco II, Eco III: Der Autor von *Der Name der Rose* im Gespräch." *Zeit*, Nr. 50 (6. November 1985): 49–50.
- Ziolkowski, Theodore. "Toward a Post-Modern Aesthetics?" *Mosaic*, vol. 2, no. 4 (1969): 112–19.
- Ziolkowski, Theodore. *Fictional Transfigurations of Jesus*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972.
- Ziolkowski, Theodore. *Varieties of Literary Thematics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.
- Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin, TX: University of Texas Press, 1979.
- Zipes, Jack. "The Instrumentalization of Fantasy: Fairy Tales and the Mass Media." *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Edited by Kathleen Woodward. *Theories of Contemporary Culture*, vol. 2. Madison, WI: Coda, 1980. 88–110.
- Zipes, Jack. *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1994.
- Zorzi, Marino. *La Libreria di San Marco: Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*. Milano: Mondadori, 1987.

Lebenslauf Robert Coovers

Robert Lowell Coover

4. Februar 1932	Charles City, Iowa; Sohn von Grant Marion und Maxine (Sweet) Coover
Sommer 1941	Umzug nach Bedford, Indiana
Sommer 1945	Umzug nach Herrin, Illinois (bei Carbondale)
1949 – 1951	Southern Illinois University, Carbondale
Weihnachtsferien 1951	Minenunglück in Herrin, der Hintergrund zum Roman <i>OB</i>
1953	B.A., Slavic Studies, University of Indiana, Bloomington
1953 – Sommer 1957	Wehrdienst U.S. Naval Reserve, Rang: Leutnant; besucht die Officer Candidate School. Verbringt 3 Jahre in Europa
1956	lernt in Spanien seine zukünftige Frau kennen Zwischen Navy und University of Chicago: verbringt 5 Wochen in einer Hütte am Rainy Lake in Kanada um zu schreiben
Winter 1958 – 1959	Graduate Division of the Humanities of the University of Chicago; belegt dort auch einen Kurs "Painting" bei Leroy Nieman am Art Institute of Chicago
1958 und 1959	Studentenreisen nach Spanien
Sommer 1959	Motorradtour durch Südeuropa
3. Juni 1959	Heirat mit Maria del Pilar Sans-Mallafre In den späten 50er Jahren schreibt er <i>After Lazarus</i> und <i>Hair O'the Chine</i> , beide in der Form von (Film)Drehbüchern
1959 – 1960	Graduate Division of the Humanities of the University of Chicago
1960	Geburt der Tochter Diana Nin
1960 – 1961	Arbeitet für <i>Playboy</i> in Chicago in der Promotionabteilung
Herbst 1960	Erste Veröffentlichung: "One Summer in Spain. Five Poems" in <i>Fiddlehead</i>
1961	Geburt der Tochter Sara Chapin
Oktober 1961	Erste Veröffentlichung einer Kurzgeschichte: "Blackdamp." Benutzt bis 1963 den Namen (der verstorbenen Großmutter) Robert <i>Chapin</i> Coover, meint jedoch später, er hätte dies nicht tun sollen
1962 – 1963	1-Jahresstipendium in Guatemala
1963 – 1964	Schreibt an seiner Magisterarbeit über Miguel Angel Asturias
1963 – 1966	Lebt in Tarragona, der Heimatstadt seiner Frau. An Wochentagen arbeitet er in Santes Creus (wo sich ein Aufzug im Haus befindet, der wegen seines schrecklichen Lärms in Erinnerung bleibt: der Hintergrund für eine spätere Kurzgeschichte) an <i>The Origin of the Brunists</i> und an der ersten Version von <i>The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.</i> , die er in nur 5 Wochen niederschreibt
März 1965	M.A. in General Studies in the Humanities, University of Chicago: "A Study of Asturia's <i>El Presidente</i> "
1965	Woodrow Wilson Stipendium
1966 – 1967	Erstmalige Lehrtätigkeit am Bard College, Annandale-on-Hudson, NY
1966	Erstmals der Gedanke an den Fall Rosenberg: als Theaterstück
1967	Geburt des Sohnes Roderick Luis
19. – 21. Oktober 1967	Konferenz: "The New Grotesque, or, Is There a Post-Realistic Fiction?", University of Iowa
1967 – 1969	Lehrtätigkeit an der University of Iowa, Iowa City. Mitbegründer des <i>Iowa Review</i>
März 1968	1 Monat in Mexico
1968	Writer-in-Residence, Wisconsin State University, Superior

1969	Iowa Workshop, es entsteht der Film <i>On a Confrontation in Iowa City</i>
1969	Writer-in-Residence, Washington University, St. Louis
1969 – 1970	Erstes Jahr in Kingsdown (Kent), England
1971 – 1979	Immer wieder Aufenthalte in England Seit den frühen 70er Jahren Arbeit an "Lucky Pierre"
1972	Adjunct Associate Professor of Writing, Columbia University, New York; 1 Semester Writer-in-Residence, Columbia
17. November 1972	Off-Broadway-Produktion von "The Kid", American Place Theatre in New York; nominiert für den Obie-Award
1972 – 1973	1 Semester Writer-in-Residence, Princeton University, Princeton, NJ
1972	Columbia University, NYC
1973	Visiting Lecturer, Princeton. "Love Scene" produziert in Paris und 1974 in New York
1974	Produktion von "The Kid" in London
1974	Produktion von "Rip Awake" und von "A Theological Position" in Los Angeles
1975	"Rip Awake" produziert in Los Angeles
1975 – 1977	Fiction Editor, <i>Iowa Review</i>
1975 – 1977	Das Manuskript von <i>The Public Burning</i> geht vom Verleger Dutton zu Knopf, die eine ganze Mannschaft von Rechtsanwälten beschäftigen, da sie eine Verleumdungsklage nicht nur vom ehemaligen Präsidenten Nixon befürchten. Mitten in diesem juristischen Hin und Her stirbt plötzlich Coovers Lektor Hal Scharlatt. Schließlich veröffentlicht Viking den Roman.
1976	Guest Co-Editor, <i>TriQuarterly</i> , no. 35 ¹ (Winter 1976), "Minute Stories"
1976	Produktion von "A Theological Position" in New York
1976 – 1977	1 Semester Writer-in-Residence, Virginia Military Institute, Lexington, VA
1977	"Theological Position" produziert in Los Angeles und 1979 in New York
Ab Herbst 1977	Universität Barcelona
1978 – 1979	lebt und schreibt in England
1979	Writer-in-Residence, University of Maine, Orono "Theological Position" produziert in New York
Okt. 79 – Jun. 81	Adjunct Professor of English, Brown University, Providence, RI
1980	1 Semester Visiting Professor, Brandeis University, Waltham, MA Produktion von "Bridge Hand", Providence, RI
Jul. 81 – Jun. 83	Adjunct Professor of English, Brown University
Sommer 1982	Besuch der Fußballweltmeisterschaft in Spanien
Jul. 82 – Jun. 84	Visiting Full Professor, Brown University
Sommer 1984	Teilnahme am Fußball-Europacup in Rom (zum 25. Hochzeitstag der Coovers), danach Veröffentlichung von "Soccer as an Existential Sacrament", in <i>Close-Up</i> , vol. 15, no. 1 (Winter 1985)
1984	Contributing Editor, <i>Fiction International</i> , vol. 15, no. 1
1984 – Dez. 1989	Adjunct Professor of English, Brown University
April – Mai 1985	Vortragsreise nach Asien (Korea, China, Honkong)
1986 – 1987	Lebt und schreibt in Italien, bei Venedig
20. – 23. Mai 1986	Gast bei der DGfAST-Tagung in Grainau
6. – 13. Nov. 1987	Gast bei "American Chapter" – Literatur aus den USA im Berliner Hebbel-Theater
1987	Theateradaption von <i>Spanking the Maid</i> in Turin, Italien, und 1995 in Harvard, MA
4. – 6. April 1988	Organisation "Unspeakable Practices: A 3-Day Celebration of Iconoclastic American Fiction at Brown University"

1989–1996	Organisation Annual "Freedom to Write"-Conference and Festival, Brown University
Jan. – Sept. 1990	Lebt und schreibt in London
ab 1. Sept. 1990	T. B. Stowell University Professor, Brown University. Kreiert die innovativen Elektronisches Schreiben-Workshops an Brown University (Hypertext Fiction), und arbeitet ab 2002 mit Autoren, Komponisten, Künstlern, Designern und Programmieren an der " immersive virtual reality" in einem "Cave Writing" benannten Projekt
1990	<i>The Leper's Helix: Variations & Approximations</i> , Musikstück von Paul Epstein, in Philadelphia (basierend auf gleichlautender Coover-Kurzgeschichte)
Okt. – Dez. 1990	DAAD-Fellowship, Berlin
Ab Jan. 1991	T. B. Stowell University Professor, Brown University, der Lehrstuhl den zuvor John Hawkes innehatte
1991	Theateradaption von "The Babysitter" am Parallax Theater in Chicago
3. – 9. Nov. 1991	Organisiert "Festival of African Writing", das bislang größte dieser Art in Nordamerika, mit 20 Schriftstellern aus 12 verschiedenen afrikanischen Nationen, Brown University
1992	<i>Charlie in the House of Rue</i> , Tanzadaption des Richard Bull Dance-Theater, Wesleyan University
1993	<i>Pinocchio in Venice</i> , Adaption für Puppentheater von Raymond Eastman, Center for Puppetry Arts, Atlanta, GA
Feb. 1993	Organisation "Unspeakable Practices II: A Celebration of Vanguard Narrative at Brown University" (Coover: "a gathering of post-postmodernists, cyberpunk authors, hypertext writers, etc.")
Mai – Juni 1994	Lesungen in 7 deutschen Städten zur Übersetzung von <i>Pinocchio in Venice</i> und <i>Schräge Töne</i>
Sommer 1994 – 23. 1. 1996	Sabbatical, Aufenthalt in London und Reisen durch Europa, Lesungen
1996	Filmadaption von "The Babysitter"
24. Jan. 1996 –	T. B. Stowell University Professor, Brown University
24. Jan. 1996	Organisation "PONG: Annual Festival on Electronic Art", Brown University
19. – 21.3.1996	Organisation "Freedom to Write Week", mit Salman Rushdie live auf einem Bildschirm
1. – 5. Okt. 1996	Organisation "Unspeakable Practices III" – A gathering of the postmodernists at Brown University
April 1997 – Aug. 1998	Sabbatical, London
Herbst 1997	Beginn des Brown University "Cave Project", "a new supercomputing and immersive virtual reality lab"
1998	<i>Pinocchio in Venice</i> umgesetzt als Bühnenstück in Rumänien und London
6. April 1998	Lesung bei der EAAS in Lissabon, Portugal
26. – 27. Juni 1998	Gast beim Symposium "Kulturaneignung heute: Recycling, Kannibalismus, Hybridisierung und Translatio," Berliner Haus der Kulturen der Welt
Sept. – Dez. 1998	Visiting writer-in-residence an der University of South Carolina, Columbia, SC
13. September 1998	Deutsche Erstaufführung von "Eine theologische Stellung", Düsseldorfer Schauspielhaus, Regie Thiza Bruncken
30. – 31 Oktober 1998	"Hyper Hallowe'en, A Festival of Electronic Fiction & Poetry", hosted by Robert Coover, University of South Carolina
Jan. 1999 -	T. B. Stowell University Professor, Brown University
2. – 25. April 1999	<i>Charlie in the House of Rue</i> adaptiert als Theaterstück, Regie Bob McGrath. American Repertory Theater, Cambridge, MA
Mai 1999	Preisrichter für den REA Short-Story Price (an Joy Williams)

7.- 9. April 1999	Organisation "Technology Platforms for 21 st Century Literature", Brown University
13. – 14. April 1999	Organisation "The John Hawkes Memorial Tribute", Brown University
29. Oktober 1999	Keynote Address at Digital Arts and Culture 99, Atlanta, GA: "Literary Hypertext: The Passing of the Golden Age."
17. – 19. März 2000	Teilnahme und Lesung beim Festival of American Literature 2000, King's College Cambridge, England
2. Mai 2001	"The Invisible Man", Lesung, Brown University
seit ...xxxx	Board of Directors, Electronic Literature Organization
August 2000 – August 2001	Sabbatical, Aufenthalt in Spanien, Vortrags- und Lesereisen durch Europa
22. + 23. März 2001	Lesungen aus <i>Pinocchio in Venedig</i> und <i>Ghost Town</i> , Buchmesse Leipzig
31. März 2001	Lesung im Literarischen Colloquium Berlin
4. – 6. April 2002	Keynote speaker, "State of the Arts Symposium", Electronic Literature Organization, University of Los Angeles
Februar 2003	Lyon, Frankreich
11. März 2003	Paneldiskussion mit Bill Seaman, David Durand, Noah Waldrip-Fruin und Nick Montfort zur Veröffentlichung von <i>The New Media Reader</i> , Brown University
2003	T. B. Stowell University Professor, Adjunct Professor of English, Brown University
17. – 19. Februar 2004	Host: E-Fest 2004, A Celebration of Electronic Writing, Brown University
Sommer 2004-	Sabbatical
Januar 2006-	T. B. Stowell University Professor, Adjunct Professor of English, Brown University
22. – 23. März	Host: E-Fest 2006, A Celebration of New Literary Hypermedia, Brown University
28. März-2. April	Literary Festival, OLLU (Our Lady of the Lake University), San Antonio, Texas
5. – 7. Oktober 2006	Organisation "Unspeakable Practices IV", Brown University
14. – 17. November 2006	Organisation "Strange Times, My Dear: A Freedom-to-Write Literary Festival", Brown University
2007 – 2008	Sabbatical, England
2009	Brown University

Ehrungen, Auszeichnungen, Preise

1966	William Faulkner Award for best first novel: <i>The Origin of the Brunists</i>
1969	Rockefeller Foundation Fellowship
1970	Brandeis University Creative Arts Award, Brandeis Citation in Fiction
1971	Guggenheim Fellowship Citation in Fiction from Brandeis University
1972–73	3 "Obie" awards for American Place Theater productions of "The Kid"
1974	Guggenheim Fellowship
März 1976	American Academy of Arts and Letters & the National Institute of Arts and Letters: \$ 3.000
1977	National Book Award Nomination: <i>The Public Burning</i> .
1984	Pushcart Foundation Award: <i>In Bed One Night & Other Brief Encounters</i>
Januar 1985	National Endowment of the Arts Fellowship for Creative Writers: \$ 20.000
April – Juni 1985	USIA-Arts America invitation, reading and lecture tour, Korea, China, Japan
1987	Elected to membership in the American Academy and Institute of Arts and Letters. Election represents the highest formal recognition of artistic merit in the U.S.
März 1987	REA Short-Story Award: <i>A Night at the Movies, Or, You Must Remember This</i> . (Given annually by the Dungannon Foundation for a writer who has made a significant contribution to the short story as an art form)
1988	Rhode Island Governor's Arts Award
Okt. – Dez. 1990	DAAD Fellowship, Berlin
April 2000	Rhode Island 2000 Pell Award for Excellence in the Arts: \$ 3000.-
September 2000	Lannan Foundation Award for Fiction
2006	Clifton Fadiman Award for <i>Pricksongs & Descants</i>

Abkürzungen der Werke

AF	Aesop's Forest
AL	After Lazarus
BR	Briar Rose
CH	Charlie in the House of Rue
GP	Gerald's Party
GT	Ghost Town
HO	Hair O'the Chine
IB	In Bed One Night & Other Brief Enconers
JW	John's Wife
LP	Lucky Pierre
NM	A Night at the Movies, Or, You Must Remember This
OB	The Origin of the Brunists
OC	On a Confrontation in Iowa City
ÖV	Die öffentliche Verbrennung
PB	The Public Burning
P&D	Pricksongs & Descants
PF	A Political Fable
PV	Pinocchio in Venice
SM	Spanking the Maid
ST	Stepmother
TC	The Convention
TP	A Theological Position
UBA	The Universal Baseball Association, Inc., J.Henry Waugh, Prop.
WH	Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears?
WP	The Water Pourer