
Klaus Bonn

Vorstadt und Verfall

Zur Figuration von Haus, Familie und Melancholie in
John Cheevers Roman »Bullet Park«

Intro: Vorstadt und middle class. – Im Zuge der Neuübersetzung von *Bullet Park* (1969) des US-Amerikaners John Cheever unter dem Titel *Die Lichter von Bullet Park* (2011) beschäftigten sich auch die deutschen Feuilletons wieder mit der Bedeutsamkeit und Eigentümlichkeit dieses Autors. Schließlich stand ein Jubiläum an – der hundertste Geburtstag im Jahr 2012. Die Reaktionen waren überschwänglich positiv. Vom Entlarven des verlogenen amerikanischen Traums war ebenso die Rede wie von einer überaus gelungenen Gesellschaftssatire. *Bullet Park* ist vielleicht Cheevers bekanntester Roman, jedenfalls dürfte es sein einflussreichstes Buch sein. Zu erwähnen ist vor allem die amerikanische Fernsehserie *Mad Men*, deren erste Staffel seit 2010 auch im öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Deutschland ausgestrahlt wurde und die auf Cheevers Roman als Vorlage zurückgreift.

Klaus Harpprecht schrieb in der Wochenzeitung *Die Zeit* bezüglich Cheevers, er habe ein treffendes Bild gezeichnet von dem »Milieu der *middle class*, die ihre eigene Dekadenz zu züchten verstand, l...k.¹ Wenn Dekadenz als notwendige Konsequenz des Lebens in einer US-amerikanischen Vorstadt verstanden wird, als unvermeidbar zum Dasein in der Abschottung eines nahezu geschlossenen Wohnkomplexes gehörend, dann legt Cheevers Roman Symptome einer dort florierenden Dekadenz der 1960er Jahre bloß. Alexander Schimmelbusch ging in seinem Beitrag in *der Freitag* näher auf die Widersprüchlichkeit ein, die das Leben in der *suburb* charakterisiert. Er erinnerte daran, dass Cheever im Jahr 1945 mit seiner Frau und der zweijährigen Tochter an die Upper East Side New Yorks gezogen war. Nach der Geburt des zweiten Kindes bot die ohnehin zu teure Wohnung nicht mehr Platz genug für die vierköpfige Familie, und ein Umzug in die Vorstadt, nach Westchester, stand an, genauer »in einen ehemaligen Geräteschuppen am Rande eines großen Anwesens«,² wo zuvor bereits Richard Yates gewohnt hatte. Das war im Jahr 1951. Kurze Zeit später hat die Familie dann ein Haus bezogen.

Die Vorstadt ist Mythos und Alptraum zugleich.³ Sehnsuchtsort eines geordneten Lebens in Wohlstand und die Hölle, wie ein Eintrag aus dem Online-Wörterbuch *Urban Dictionary* im Jahr 2005 belegt: »A hellish place, where the annoyances of culture come to thrive. Monotony of life is only superceded by

monotony of architecture and planning. The dwelling place of the white race – which gives birth to several other problems. Ignorance, boredom, and depression are all symptoms of living in the suburbs, [...]»⁴ Der Argwohn gegenüber Fremden und Fremdem, Langeweile, Einsamkeit und Depression sind Symptome, mit denen *Bullet Park* sich auseinandersetzen wird.

Dass Cheever selbst aus einer Familie stammte, wo der Vater den finanziellen Ruin seiner Schuhfabrik Ende der zwanziger Jahre hinnehmen musste, ohne ihn zu verkraften, und seine Rolle als Ernährer ausgespielt hatte, wo die Mutter aus den Einnahmen ihres Geschenkeshops die Familie über Wasser hielt und der ältere Bruder alles Geld, das er in ein Bauunternehmen investiert hatte, verlor – dieser Umstand trägt ebenso zu der erwähnten Widersprüchlichkeit bei wie die Tatsache, dass der Vater nach dem Niedergang seines Geschäfts zum Alkoholiker wurde, das Haus, in dem die Cheevers damals wohnten, gegen ein Apartment eingetauscht werden musste und die Eltern sich trennten, ohne sich scheiden zu lassen. John Cheevers Anspruch, einerseits seine Familie zu ernähren, ein Haus zu bewohnen und in der sozialen Gemeinschaft respektiert zu sein, widerspricht dem Trieb, den Gepflogenheiten eben jener Gemeinschaft sich zu widersetzen, einem Hang zur Verwahrlosung, zur Revolte. Cheever selbst hat bereits im Jahr 1948 in seinem Tagebuch notiert: »I was born into no true class, and it was my decision, early in life, to insinuate myself into the middle class, like a spy, so that I would have an advantageous position of attack, but I seem now and then to have forgotten my mission and to have taken my disguises too seriously.«⁵ Die Entscheidung, sich als Spion in die *middle class* einzuschleichen und sie zu attackieren, hat immer auch einen Angriff gegen sich selbst zur Folge, einen Kampf gegen einen Minderwertigkeitskomplex, dem Status der *middle class* nicht genügen zu können, ein Komplex, der auf das Feld der Literatur verschoben, ein Kampf, der in Romanen und Erzählungen ausgefochten wird. *Bullet Park* ist eine solche Kampfstätte, gleichermaßen fiktional wie autobiografisch.

Am Ende seines Artikels fragt sich Schimmelbusch, ob denn »dieser Roman überhaupt zu verstehen« sei – und kommt zu dem Schluss, dass der Text eher wirke »wie die Infusion einer spezifischen Stimmung«.⁶ Tatsächlich sind Hammer und Nailles, die beiden männlichen Hauptfiguren in *Bullet Park*, nicht als psychiatrische oder soziale Metaphern aufzufassen, wie Cheever in einem Interview bekräftigt hat.⁷ Infusion – das lässt einen an Kranke denken, die am Tropf hängen, an Sucht aber auch, an Drogen und andere Abhängigkeiten.

Im Folgenden soll nun nicht eine Interpretation des Romans versucht werden. Vielmehr soll es darum gehen, Topoi wie das Haus, die Krankheit, die Konfiguration von Vätern, Söhnen und Müttern, die Familie, Sexualität und die eigentümliche Melancholie, von der die Figuren in *Bullet Park* infiziert sind, in Augenschein zu nehmen. Den Anfang macht das Haus.

Das Haus. – Der fiktive Ort Bullet Park, der den größten Teil der Handlung des Romans ausrichtet, fungiert als eine monadologisch von der Umgebung abgeriegelte Wohnparkanlage. Sie gibt das Modell ab für jene späteren geschlossenen und überwachten Wohnkomplexe, die dann *gated communities* genannt werden. Schon der Name suggeriert, dass das scheinbar friedfertige Ambiente des Parks mitunter durch Gewehrkegel empfindlich gestört werden könnte. Der Abgeschlossenheit des Gebiets entspricht letztlich noch einmal eine Abgeschlossenheit im privaten Raum, dem eigenen Haus. Und zur wahrhaft fensterlosen Monade gerät schließlich das Zimmer, in dem Tony, der Sohn des Familienvaters Nailles, seine rätselhafte Krankheit ausbrüten wird.

Es nimmt nicht Wunder, dass am Anfang von *Bullet Park* ein Hauskauf steht. Mrs. Heathcup gibt ihr Haus auf, da ihr Mann, der stets alles in Ordnung hielt, Selbstmord begangen hat. Es gebe nichts mehr, was sie noch an diesen Ort binde, »because there's nothing here for me, now that he's gone«.⁸ Er ist mit Renovierungsarbeiten beschäftigt gewesen, als er plötzlich ausgerufen habe: »I can't stand it any longer« (*BP*, 12), in den Garten gegangen sei und sich dort erschossen habe. Einer der Nachbarn, so Mrs. Heathcup noch, könnte einem komisch vorkommen, doch müsse man wissen, dass ihn seine Frau wegen eines anderen Mannes habe sitzen lassen und er sich am Abend in einem fast leeren Haus mit Stuhl, Bett und Papageienkäfig wiedergefunden habe. Ansonsten seien die Nachbarn »wonderful people« (*BP*, 13). Das passt wie die sprichwörtliche Faust aufs Auge. Hier ein Selbstmord und dort die wunderbaren Leute, deren Fassade er durchbricht.

Hammer, der Fremde, von dem man zu Beginn des Romans nichts Näheres erfährt, besichtigt das Haus, verliert beim Rundgang allmählich das Interesse an der Immobilie, bis die Interesslosigkeit in eine Art von Melancholie übergeht, »but the tragic and brightly lighted place was commodious and efficient and one lived in such places. There was the ghost of poor Heathcup, but every house has a ghost« (*BP*, 13). Spätestens hier zeigt sich, dass das Haus kein trautes Heim sein kann, als das es einmal eingerichtet und ausgestattet wurde. Und Hammer, der das Haus erwerben wird, ist selber in eine Schicksalsgeschichte eingebunden, die seine Melancholie in einen Konnex mit dem Selbstmörder und gelb getünchten Räumen setzt, von denen später noch ausführlich gehandelt wird.

Das Haus ist zwar, im Sinne von Bachelards Idee der Topophilie,⁹ als ein umfriedeter Raum des Wohlbehagens gedacht, doch entpuppt es sich bei Cheever als Fetisch; schließlich hat jeder in Bullet Park ein eigenes Haus vorzuweisen. Anis Shivani vermerkt hierzu: »Buying and maintaining a house is not a subsidiary activity – it is the center of public conversation and process, it is what lends coherence to atomized suburbanites, each wallowing in fears and anxieties. The house itself is the fetish that keeps giving; its concrete substantiality must be milked for an eternity of fateful concordance.«¹⁰

Keine Veranstaltung rückt das eigene Haus so sehr ins Zentrum des öffentlichen, und das heißt hier nachbarlichen Interesses, wie das Geben von Partys, das Reden über die eigene Familie, den Job und die gute Gemeinschaft von Bullet Park, die sich vor allem im Vereinsleben kundtut. Das Haus muss, abgesehen vom Prestigeobjekt, das es gemeinhin vorstellt, in Ordnung sein, weil es als Projektionsfläche der Seelenzustände seiner Insassen für die Nachbarn dient. Dagegen scheinen öffentliche Gebäude dem Verfall ausgesetzt. Der Warteraum der Bahnhofstation ist dafür ein Beispiel: »Suburban waiting rooms are not maintained and the place had been sacked« (BP, 14). Dass bei allem Bemühen, den privaten Grund und Boden rein zu halten, der Schmutz der Großstadt, vor dem man sich doch geschützt und in Sicherheit wähnte, einem Rückkopplungseffekt gleich in Bullet Park Einzug hält, zeigt das Müllproblem, dem sich Nailles auf seinem Grundstück konfrontiert sieht. Gut fünfmal im Jahr findet er haufenweise Wracks von Kühlschränken, Fernsehapparaten, Autoteile und Matratzen vor. Der Grund: »It was cheaper and easier to drive up to Bullet Park from the city and dump your waste than to have some professional haul it away« (BP, 22). Gefasst oder strafrechtlich verfolgt wurde niemand. Dass es sich eben um häuslichen Schrott von anderen Leuten handelt, der Nailles' Boden verschandelt, stellt die Souveränität eines als undurchlässig gedachten privaten Ordnungssystems, das im Haus sich manifestiert, in Frage. Auf Nailles wirkt das beunruhigend, denn der Abfall der anderen könnte dadurch, dass er ihn ärgert und traurig macht, einen Verfall des eigenen Lebens begünstigen, wenigstens die Fassade vom heilen Dasein zum Einsturz bringen. Und heil im physischen wie im psychischen Sinne sind die Figuren bei Weitem nicht.

Nachdem Cheever jenen Geräteschuppen, von dem eingangs die Rede war, gegen ein Haus eingetauscht hat, stellt sich, wie er in seinem Tagebuch einmal äußert, wieder der Argwohn ein hinsichtlich einer provinziellen Enge und öden Sesshaftigkeit. Nach der Rückkehr ins eigene Heim heißt es im Jahr 1954: »Back here with mixed feelings. I have known much happiness and much misery under this roof. The house is charming, the elm is splendid, there is water at the foot of the lawn and yet I would like to go somewhere else; I would like to move along. This may be some fundamental irresponsibility, some unwillingness to shoulder the legitimate burdens of a father and a householder. It seems, whenever I return, small in measure, dense in its provincialism.«¹¹ Und später, 1961, vertraut Cheever seinem Tagebuch das Bekenntnis an, mit dem Gedanken gespielt zu haben, zusätzlich ein Apartment in der Stadt zu mieten, doch »I cannot afford an apartment in town, and I have put so much money and time into this house that I am entitled to at least a touch of reluctance about leaving it.«¹² Damit manövriert er sich in eine von vielen Aporien hinein, die sein reales Leben wie das papierne Dasein seiner Figuren kennzeichnen. Hammer und Nailles bieten die figurative Folie für diese Aporetik.

Krankheit, Vater und Sohn. – Das zentrale, die Handlung des Romans beschleunigende Ereignis ist eine mysteriöse Krankheit, die den halbwüchsigen Sohn Nailles', Tony, befällt und die paradoxerweise oder eben folgerichtig aus einer Art Lähmung, einer Handlungsunfähigkeit sich speist. Auch wird durch den Zustand des Jungen ein Bogen zum zweiten Teil des Buches gespannt, der sich der Sozialisations- und Krankheitsgeschichte Hammers widmet. Beide, Tony und Hammer, leiden an dem, was Hammer selbst als *cafard* identifiziert, einer Art Melancholie, »a form of despair that sometimes seemed to have a tangible approach« (BP, 174) und was Nailles bei seinem Sohn beharrlich und fälschlich als »mononucleosis« bezeichnet (BP, 60; 100), bloß um der Krankheit den Schrecken zu nehmen, indem er sie benennt. Zwar können mit der Mononukleose, dem sogenannten Pfeifferschen Drüsenfieber, auch Depression und Stimmungsschwankungen einhergehen, Verursacher der Krankheit ist aber das Epstein-Barr-Virus (EBV). Man geht von einer Übertragung durch den Speichel aus, daher auch die Bezeichnung *kissing disease*, doch auch Tröpfchen- oder Schmierinfektionen kommen in Frage. Lymphknotenschwellungen, Fieber, starke Müdigkeit und zuweilen Hals- und Mandelentzündungen gelten in der Regel als Symptome. Der Arzt J.A. McSherry hat die Identifizierung der Mononukleose als Kusskrankheit aber inzwischen als einen Mythos nachgewiesen.¹³

In Tonys Fall sind die Mediziner, die Mutter Nellie und Vater Eliot Nailles konsultieren, vom allgemein praktizierenden Arzt über einen Psychiater bis hin zu einem Somnambulisten, allesamt ratlos, und sie müssen es sein, denn Cheever ist nicht an einer klinischen Diagnose gelegen, auf die dann die heilende Therapie folgte. Tonys Krankheit legt die brüchige Familienstruktur offen, gleich einem Drama, bei dem Ibsen hätte Regie führen können. Die Vorschläge, die von den Ärzten zur Behandlung gemacht werden, könnten unterschiedlicher nicht sein; einer spielt die Krankheit herunter und verordnet Pillen, der andere hält Elektroschocks für ein probates Mittel. Als Halbgötter in Weiß sind es zwielichtige Gestalten, die mehr an Grundstücksveräußerungen interessiert sind oder selber einer Therapie bedürften, wie der Somnambulist, der seine Leidensgeschichte als Alkoholiker zum Besten gibt.

Tony selbst, der sein Zimmer und Bett nicht verlassen will, sagt seiner Mutter, er fühle sich sehr traurig und fügt hinzu: »This is a nice house and I like it but I feel as if it were made of cards« (BP, 46). Ein instabiles Kartenhaus also, das Sicherheit und Geborgenheit nur vorgaukelt, dessen Wände aber dem geringsten Windstoß nicht standzuhalten vermögen. Tonys krankhafte Bettlägrigkeit wie seine tiefe Traurigkeit sind seine jugendliche Art des Protests gegen das unangemessen restriktive Verhalten des Vaters und die Schwäche der Mutter. Eine Verantwortung gegenüber der Krankheit ihres Sohnes weist Nellie kategorisch zurück mit den Worten: »We are honest and decent people [...] and I'm not going to be made to feel guilty about it« (BP, 45). Und der Vater Eliot kann nicht

begreifen, was da passiert ist, denn »Grief was for the others; sorrow and pain were for the others; some terrible mistake had been made« (BP, 60). Nun gibt es freilich nicht den einen entscheidenden Fehler, aber doch eine Reihe von Momenten misslichen, pflichtversessenen Verhaltens des Vaters, die zu Tonys Widerständigkeit geführt haben.

Schon in seiner Kurzgeschichte *Reunion* aus dem Jahr 1962 hatte Cheever eine kurze Begegnung zwischen Vater und Sohn an der New Yorker Grand Central Station skizziert. Zu Beginn heißt es: »He was a stranger to me – my mother divorced him three years ago and I hadn't been with him since – but as soon as I saw him I felt that he was my father, my flesh and blood, my future and my doom.«¹⁴ Der Vater der Geschichte ist Alkoholiker wie Cheevers Vater und wie Nailles in *Bullet Park*. Cheever selbst vermochte seinen Alkoholkonsum nach der Publikation des Romans 1969 nur selten mehr zu kontrollieren und begab sich widerwillig in Therapie zu den Anonymen Alkoholikern. Cheevers Tochter Susan war ebenfalls Alkoholikerin – »my future and my doom«, als ob das künftige Leben der Kinder im Vater schon als Verhängnis zur Wiederholung vorgezeichnet wäre. Im Tagebuch findet sich ein Eintrag aus dem Jahr 1979, der das Verhältnis vom Vater zum Sohn noch vor dessen Geburt auf den Punkt bringt: »My mother carried me reluctantly and my father must have been heard to say that he had no love in his heart for another child.«¹⁵

In *Bullet Park* nun sucht Cheever den Konflikt zwischen Vater und Sohn in der Figuration Nailles/Tony auszutragen, aber auch in der Erzählung Hammers von seinem abwesenden Vater, den er einmal, in einer wiederholenden Variante zur flüchtigen Begegnung in *Reunion*, betrunken in einem Hotelzimmer getroffen hat.

Dem Konflikt im Roman legt Cheever einen Streit zugrunde, den der Vater wegen der schlechten Schulnoten seines Sohnes vom Zaun bricht. In seiner Funktion als Familienoberhaupt gibt Nailles zu verstehen, dass seine Aufgabe darin bestehe, »to see you do at least what's expected of you« (BP, 73). Und was erwartet wird, ist die Versetzung des Sohnes in die nächste Klassenstufe. Das Übel, das die Erfüllung der Erwartung gefährdet, ist rasch ausgemacht: würde Tony nicht so viel fernsehen, wären seine Noten besser. Der Streit endet damit, dass Nailles den Apparat aus dem Haus befördert. Sein Kommentar lautet: »I'm not doing this because I want to. I'm doing this because I have to« (BP, 76). Diese Zwangshandlung des Vaters ist dem Sohn in ihrer eigentümlichen Logik nicht zu vermitteln, denn sie besagt, dass der Mensch nicht nach seinem Willen handle, sondern einer unbestimmten Obrigkeit huldige, die Freud das Über-Ich genannt hätte. Und die Tränen der Mutter helfen gleichfalls nicht weiter. Schon früh gibt Cheever zu erkennen, dass ein Fernsehverbot oder, schlimmer noch, eine Verbannung des Geräts aus dem Haus, nicht ohne Auswirkungen bleibt auf das Verhalten des Sohnes, nur eben werden es Folgen sein, die Nailles nicht

erahnt, denn er hat, getreu seiner väterlichen Pflicht, alles »richtig« gemacht. Die Ödnis des elterlichen Kartenhauses, die der Junge empfindet, könnte beim Vater nur auf Unverständnis treffen. »At the thought of how barren, painful and meaningless the hours after school would be the boy began to cry.« (BP, 73)

Der dramatische Höhepunkt des Vater-Sohn-Konflikts ereignet sich dann auf einem Minigolfplatz, wo Tony seinem Vater eröffnet, er wolle die Schule verlassen und einer sozialen Arbeit nachgehen, ausgerechnet an einer Einrichtung für Kinder verstörter Eltern. Da der Vater auf den »rules of the game« (BP, 116) besteht, dass der Sprössling zuerst sein Diplom erhalten müsse, da er den Gedanken hegt, sein Sohn könne, einer, vorgeblich, gesicherten Existenz der Eltern zuwiderlaufend, auf Abwege geraten, homosexuell werden oder der Promiskuität frönen, gerät er in Rage und wird schließlich handgreiflich. Cheever verzeichnet die Szene als ein Selbstgespräch Nailles', gleich einem Monolog vor dem Beichtvater, oder bei einem Analytiker auf der Couch.

Es ist dieser Zwischenfall, bei dem der Vater den Sohn zu töten trachtet, ohne alttestamentarisches Opfer-Geheiß eines Gottes, der einen Vater prüfen will, ob er ihm ergeben sei, der zu Tonys Krankheit führt. »I couldn't understand how my only son, whom I love more than anything in the world, could make me want to kill him« (BP, 118).

Kranke Mütter. – Dass seine Mutter aus den Einnahmen ihres Geschenkeladens für den Unterhalt der Familie sorgte und damit die Rolle des Vaters übernahm, hat Cheever beschämt und notorisch dazu angetrieben, nicht selber in seiner Funktion als Familienvater zu versagen. Über seine Mutter schreibt er 1959 im Tagebuch: »When my mother went to work she abdicated all of her responsibilities as a woman. Our house was cold. I was the cook, dishwasher and cleaning woman. My father was wretched.«¹⁶ Zu ihrem Tod 1956 vermerkt er lakonisch: »Mother died on the 22nd, and I do not note this any more than I note the walls of the chalice full of wine.«¹⁷ Das ist ein Hinweis auf ihre Todesumstände; auch sie ist Alkoholikerin gewesen.

In seiner frühen Kurzgeschichte aus dem Jahr 1951 mit dem Titel *Goodbye, My Brother* hat Cheever in die Mutter-Figur dort Züge seiner eigenen Mutter eingearbeitet. Während Cheevers realer Vater die Familie verlassen hatte, ist er in der Geschichte schon gestorben, bezeichnenderweise ertrunken bei einem Schiffsunglück; auch das ein Hinweis auf übermäßigen Alkoholenuss. Als sich die Mutter der Geschichte eines Abends betrinkt, heißt es: »As she quietly drank her gin, she seemed sadly to be parting from us; she seemed to be in the throes of travel.«¹⁸ Und die Reise führt sie in ein anderes Leben, das mitunter nichts anderes ist als eine Wahnvorstellung, in der die Kinder reich und klug sind und einem nur Freude bereiten. Das Leben, wie es ist, ist jedenfalls nicht zu ertragen.

In *Bullet Park* sind sowohl Nailles' als auch Hammers Mutter von Krankheit gezeichnet. Nailles' Mutter hatte einen Schlaganfall erlitten und ist in einem Pflegeheim untergebracht. Die Pflegebedürftigen fungieren, nach Auskunft des Anstaltsleiters, nur mehr als Puppen. Keine Spur von der Würde des Menschen im Alter. Die Insassen werden hergerichtet, aufgehübscht für die Besucher, damit die Unheimlichkeit der Krankheit, des Gebrechens, des Todes im Puppenhaus ein Zuhause der Öffentlichkeit findet. Das ist krankhaftes Verhalten angesichts der Krankheit. Der Direktor bestätigt die ausschließlich mechanischen Handlungsabläufe in der Pflegeeinrichtung, als habe man es mit Ausstellungsgegenständen einer Schaufensterauslage zu tun: »We dress them. We undress them. We love their hair arranged. We talk with them but of course they can't answer. I think of them as my dolls« (BP, 26).

Hammer, so erfährt man, stammt aus einer Liebesbeziehung zwischen einem wohlhabenden Geschäftsmann und seiner Sekretärin. Im Alter von drei Jahren wird er von seiner Großmutter väterlicherseits adoptiert und in der Provinz aufgezogen. Der Name der Geburtsurkunde wird geändert; der Vater ist abwesend, die Mutter ist nach Kitzbühel gezogen und schreibt ihrem Sohn lange Briefe. Während seines letzten Schuljahres stirbt die Großmutter, und der Jugendliche begibt sich auf die Suche nach seinem Vater, in der Absicht, die Weihnachtstage mit ihm zu verbringen – eine Replik dies auf die Kurzgeschichte *Reunion*. Er findet ihn, wie oben erwähnt, betrunken in einem städtischen Hotelzimmer vor, unansprechbar, »like the faded figure of some Icarus or Ganymede« (BP, 164f.). Daraufhin fliegt er nach Kitzbühel, um die Mutter in ihrer Pension aufzusuchen.

Es sind die Schmähreden der Mutter, die in den USA der Sozialistischen Partei angehörte, über den Niedergang der amerikanischen Wirtschaft, die geistige Verarmung des Landes, den Drogenhandel und die Monotonie der Selbstsucht, die eine nachhaltige Wirkung auf den Sohn haben werden. Eine Rückkehr in die USA komme für sie nur dann in Frage, wenn sie sich an einem Ort wie *Bullet Park* niederließe, ein Haus kaufe, einen jungen Mann aussuche, »a good example of a life lived without any genuine emotion or value« (BP, 169) und ihn ans Tor der örtlichen Kirche nageln würde. Nichts weniger als eine Kreuzigung werde die Welt wachrütteln. Allenfalls hier könnte man sagen, die Mutter plädiere für eine Überwindung des Durchschnitts-Menschen mittels einer Wahnsinnstat. Es ist nicht überliefert, ob Cheever Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* kannte, denn dort ist es die von Nietzsche inspirierte und nach dem Vorbild Klages' gezeichnete Figur des Philosophen Meingast, der ausruft: »Also ist nichts der Welt heute mehr zu wünschen als ein guter kräftiger Wahn«,¹⁹ und mit seinen Ideen Clarisse befruchtet, die einen starken Hang zu Geisteskranken hat. Später wird Hammer diese fanatische Vision seiner kranken Mutter mit Tony als Opfer in *Bullet Park* in die Tat umzusetzen versuchen.

Cafard und Gefangenschaft. – Es wurde schon erwähnt, dass Paul Hammer unter dem *cafard* leide. Das französische Wort, das zunächst ein Ungeziefer, eine Küchenschabe meint, kommt in der Bedeutung einer Art von Melancholie erstmals in Baudelaires Gedicht *La destruction* vor. Über den Dämon heißt es in dem Sonett: »Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art./ La forme de la plus séduisante des femmes./ Et, sous de spécieux prétextes de cafard./ Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.«²⁰ Der *cafard* ist eng verknüpft mit dem *ennui*, dem Überdruß, der Langeweile, und untersteht dem dämonisch Zerstörerischen. Der Begriff des *spleen*, bei Baudelaire als Erscheinungsform des Dämonischen geltend, wird später von Jules Laforgue in einem unveröffentlichten Gedicht aus dem Jahr 1880 mit dem Titel *Spleen* aufgegriffen und in seiner heroischen Implikation *ad absurdum* geführt. Bei Laforgue ist der *spleen* ganz der Banalität des Alltäglichen überantwortet: »Je mange, et bâille, et lis, et rien ne me passionne.../ Bah! couchons-nous. – Minuit. Une heure. Ah! chacun dort!/ Seul, je ne puis dormir et je m'ennuie encor.«²¹ Der *spleen* ist hier weder eine Erscheinungsform des Dämonischen, das die große Liebe zur Kunst in Gefahr brächte, noch ist ein »Gefühl, das der Katastrophe in Permanenz entspricht«,²² spürbar. Auch wenn bei Laforgue explizit nicht vom *cafard* die Rede ist, kommt seine Vorstellung des *spleen* Hammers melancholischem Zustand doch sehr nah.

Wohl kaum ein anderer hat im 20. Jahrhundert die Bandbreite des Melancholischen so akribisch ausdifferenziert wie Emil Cioran. Die Banalität, die er dem *cafard* zuschreibt, hatte bereits in Laforgues *spleen* ihre Ausprägung gefunden. »Se lever, faire sa toilette et puis attendre quelque variété imprévue de cafard ou d'effroi.«²³ Allerdings kann der *cafard* jeden Moment auftauchen; er lauert permanent gleichsam unter der Decke der scheinbar bodenständigen Existenz, durchbricht sie oder trübt sie ein. Der *spleen* dagegen bezeichnete eher eine vorübergehende Gemütsverstimmung, wäre also nicht konstitutiv für das Dasein. In einem Interview, das er der *Süddeutschen Zeitung* 1978 gegeben hat, gesteht Cioran: »J'ai depuis toujours deviné et ressenti le côté négatif de la vie, que tout vide. J'ai souffert fondamentalement de l'ennui. C'est peut-être inné, je n'y peux rien. Le mot français qui désigne cela est absolument intraduisable: le cafard. J'ai le cafard. On ne peut rien faire contre cela. Il faut que cela passe tout seul.«²⁴

Cheever selbst hat während der Arbeit an *Bullet Park* in seinem Tagebuch Folgendes zum *cafard* notiert: »The *cafarde*, and how mysterious it is in its resistance to good fortune, love of all kinds, esteem, work, blue sky. I try to console myself with thinking of all the great men who have suffered similarly; but reason has no effect on the *bête noire*. It could quite simply be alcohol, since alcohol is the sure cure.«²⁵ Möglich, dass Cheever den *cafard* feminisiert hat, weil er dabei an die »*bête noire*« dachte. Möglich aber auch, und wahrscheinlich, dass er generell den Grund für diesen wider alles Gute abgedichteten, das Dasein konstituierenden Zustand in einer destruktiven Verhänglichkeit des Weiblichen

sah. Dafür gibt es genügend Anhaltspunkte sowohl im Roman als auch in den Tagebüchern, wenn von Ehefrauen und der latenten wie offenkundigen Homosexualität die Rede ist. Viel später, im Jahr 1979, kommt Cheever noch einmal im Zusammenhang mit seiner Lethargie auf den *cafard* zu sprechen, diesmal ohne die feminine Endung. »On waking, I find myself in a lethargy, for which I have no words.«²⁶ Keine Worte und keine Wörter für das, was unübersetzbar bleiben muss.

Nach einer fehlgeschlagenen Investition in ein Verlagshaus wird Hammer im vierundzwanzigsten Lebensjahr erstmals vom *cafard* heimgesucht. Er zieht von Cleveland nach New York in ein möbliertes Apartment und sucht Gedichte von Eugenio Montale zu übersetzen, »but I seemed to know almost no one in the city and this left me alone much of the time and much of the time with my cafard« (BP, 174). Das Gespenst des Alleinseins gedeiht vorzüglich in einem abgeschlossenen Raum, wo es durch eine so einsame Tätigkeit wie das Übersetzen genährt wird. Überdies wirkt kein Wohnraum weniger heimisch, weniger provisorisch als ein möbliertes Apartment.

In seinen Tagebüchern hat Cheever mehrmals Auskunft gegeben über seine Angst vor sozialem Abstieg²⁷ und damit einhergehender totaler Vereinsamung. Es ist, als gehorche er, wie im Fall des Alkoholkonsums, einem Wiederholungszwang, der ihn an den Großvater, den Vater und die eigene Adoleszenzphase bindet: Das Bild von der Einsamkeit der gescheiterten Männer im Alter, die im kindlichen Alleinsein ihre Vorprägung erfahren hat, muss eine Horrorvision für ihn gewesen sein. 1963 notiert er: »[...] I will end up cold, alone dishonored, forgotten by my children, an old man approaching death without a companion.«²⁸ Und später, im Jahr 1975, als er an seinem Roman *Falconer* arbeitet, wo die Hauptfigur im Gefängnis einsitzt, heißt es lapidar: »I'm confined.«²⁹ Eingesperrt zu sein impliziert nicht nur räumliche Begrenztheit, sondern schließt eine Gefangenschaft in sich selbst mit ein.

In seiner Studie über *Melancholie und Gesellschaft*, die im selben Jahr wie *Bullet Park* erschien, verweist Wolf Lepenies auf die Raumproblematik des Melancholischen, insbesondere das Phänomen der Inkludenz. Zu diesem Sicheinschließen in Grenzen zählen auch der »Rahmen der Familie, der Ehe, [des] Alleinseins[, der] Umzugsdepression und der Wohnung.«³⁰ Eine solche Melancholie des Intérieurs trifft auf Hammer zu, der in New York von einem Hotelzimmer ins nächste zieht, dann nach Chicago fliegt, und von dort nach San Francisco, Los Angeles, Rom, Orvieto, um dem *cafard* zu entkommen, auf der Suche nach dem angemessenen Raum. Die übersteigerte Fixierung auf die gelben Räume, die er in Orvieto betreten hat, aber nicht mieten oder kaufen konnte, macht ihn glauben, dass er nur in gelb getünchten Räumen seinen *cafard* von sich fernhalten könnte. In Blenville, einem Nest in Pennsylvania, kauft er schließlich ein Haus, in das er sich wegen seiner gelben Wände eingenistet und

dessen Bewohnerin er mit seinem Bourbon in den Unfalltod am Steuer ihres Wagens getrieben hat. Nach seiner Hochzeit mit Marietta, die wie Hammer ohne Eltern aufgewachsen und, je nach Wetterlage, starken Stimmungsschwankungen ausgesetzt ist, leben beide in dem Haus mit den gelb gestrichenen Wänden, bis die Farbe verblasst und abblättert und Marietta beschließt, den Räumen einen pinkfarbenen Anstrich zu geben. Hammers *cafard* stellt sich wieder ein, und er befolgt letztlich den irrwitzigen Plan seiner Mutter, nach Bullet Park zu ziehen und einen Menschen zu kreuzigen. Er wird nach seinem misslungenen Mordanschlag auf Tony, den er, in deutlicher Anspielung auf Abraham und Isaak, auf dem Altar der Kirche zu opfern gedenkt, in eine staatliche Verwahranstalt eingewiesen. Hier schließt sich der Kreis.

Tony war zuvor von einem Guru geheilt und aus dem Gefängnis seines Zimmers befreit worden. Die Behandlungsmethode des Heilers hat gerade deshalb Erfolg, »because it is unmotivated, refuses to name the disease (or claim the disease as such), and predates modern diagnostics and analysis.«³¹ Überdies versteht er es, durch Erzählungen aus dem eigenen Leben eine vertrauliche Nähe herzustellen, die einen Bezug zur Welt jenseits von Bullet Park nicht verleugnen und ohne voreilige Schlüsse einer Zweckmäßigkeit ohne Zweck folgen. Allerdings wird Tony am Ende dem Gefängnis Bullet Park so wenig entkommen wie Hammer der geschlossenen Anstalt. Er geht wieder zur Schule und regelt den Verkehr der Umgebung, ist also in den rigiden Ordnungsstrukturen des sozialen Lebens vollends aufgehoben. »Die ›Geheilten‹, hatte bereits Nietzsche geurteilt, »sind nur ein *Typus der Degenerierten*.«³² Dass Tony eine Regulierungsfunktion im Wohnpark übernimmt, weist ihn als gebändigtes soziales Subjekt aus, das fortan vielleicht ab und an mit sich und seiner Umgebung hadern mag, aber letztlich für die Aufrechterhaltung der Ordnung der Gemeinschaft ein- und geradesteht.

Familie, Ehe und Sexualität. – Zuletzt soll noch ein Blick auf die Figuration der Familie, der Ehe und Sexualität in *Bullet Park* geworfen werden. Schon in der frühen Kurzgeschichte *Goodbye my brother* und in der späteren mit dem Titel *A season of divorce* hat Cheever die Risse in der Familienstruktur und die Animositäten oder die feindselige Gesinnung zwischen Eheleuten bzw. Familienmitgliedern vorgeführt.³³ Einem der behandelnden Ärzte gegenüber hatte Nellie bekanntlich bekräftigt, sie, die Nailles, seien anständige Leute; keiner würde jemals dem andern irgend etwas verheimlichen oder ihn belügen. Das freilich wird sich als Lüge oder Selbsttäuschung herausstellen, ja als zur Routine gewordene Heuchelei. Im Tagebuch notiert Cheever 1966, er sei »hopelessly married to a destructive woman«,³⁴ und ein Jahr später, als er bereits mit *Bullet Park* beschäftigt ist, heißt es, er habe eine Frau geheiratet, »who suffered from deep psychic disturbances.«³⁵ Im selben Jahr bricht Cheever eine Paarberatung ab, da der Therapeut ihn als einen »neurotic man, narcissistic, egocentric, friend-

less«³⁶ charakterisiert und er infolgedessen so sehr in seine eigene Verteidigung verwickelt sei, dass er sich eine manisch-depressive Frau nur erfunden habe.

Als Vorbild für eine durch und durch kommerzialisierte Form der Ehe in *Bullet Park* dürfen die Riddleys gelten, ein Paar, zu dem die Nailles einmal zu einer *dinner party* eingeladen werden, kurz bevor Tony erkrankt. Der heiligen Institution der Ehe fügen sie eine »definitely commercial quality« hinzu, »as if to marry and conceive, rear and educate children was like the manufacture and merchandising of some useful product produced in competition with other manufacturers« (BP, 100). Die Ehe wird zu dem, was das Wort »Partnerschaft« in der Alltagssprache verrät, ein rein zweckrationales Wirtschaftsunternehmen, bei dem Lust und Leid ausgemerzt zu sein scheinen. »The lusts, griefs, exaltations and shabby worries of a marriage never seemed to have marred the efficiency of their organization« (BP, 101).

Max Horkheimer hat in seinem Aufsatz über *Die Zukunft der Ehe* aus dem Jahr 1966 vermerkt, dass das Nützlichkeitsdenken und die Erhöhung des Kollektivs über das Individuum nicht ohne Auswirkungen auf das Gebilde der Ehe bleiben können. Er kommt zu dem Schluss: »Je geregelter die Gesellschaft, je instrumenteller die menschlichen Beziehungen, desto sinnloser die Hingabe an den Einzelnen.«³⁷ Diesem Modell der Selbstregulierung nach marktstrategischen Prinzipien passen sich die Riddleys vorzüglich ein, ja sie verkörpern den Prototyp dieses Modells.

Nailles, dessen berufliche Aufgabe darin besteht, für den Verkauf eines Mundwassers in seiner Firma zu sorgen, ist ganz und gar der Abdruck seines Geschäfts, wenn er davon überzeugt ist, dass schlechter Atem das Übel für alles Mögliche sei: verantwortlich für ein menschliches Gebrechen wie Melancholie, der Grund für Ehescheidungen und dafür, dass Kinder von zu Hause weglaufen. Dazu passt die Erwähnung einer Szene, die Cheever im Tagebuch festgehalten hat: Seine Frau Mary »talks as if she had a cold, and when I ask if she has she says she's breathing through her mouth because I smell so horrible.« Das Fazit lautet: »Nothing important has been said, nothing that can't be forgotten in an instant, and yet I seem to see in the remark so much of her character and our relationship.«³⁸ Die Ehe ist für Nailles eine normative Gegebenheit, und der Gedanke an Promiskuität, den er aus einem Gespräch unter Männern, die ihren Frauen misstrauen, in einer Bar aufschnappt, irritiert ihn, lässt ihn gar Verdacht schöpfen, Nellie könnte ihn betrügen.

Tatsächlich hat sich Nellie einmal die Gelegenheit geboten zu einem Seitensprung, als ein junger Mann sie im Club zum Tanzen aufgefordert hat, »and when he took her in his arms she felt a galvanic flash of sexuality, much stronger than anything she had ever felt for Nailles« (BP, 110). Wegen eines Feuersausbruchs, der den Ausbruch des Feuers der Leidenschaft konterkariert, kommt es aber zu keinem sexuellen Kontakt, auch zu keiner späteren Verabredung. Nellie wäre

dem Mann gefolgt, hätte aber nicht selber initiativ werden können, überrascht vom Sexus, der sie überkommt. Umworben wird sie von zwei Männern aus der Nachbarschaft. Der eine wähnt sie an einem Montag Mittag allein zu Hause, doch kommt er nicht zum Zuge, da Nailles erkaltet im Bett liegt. Der andere lädt sie auswärts zum Essen ein; der Kaviar aber bekommt ihr nicht, und sie muss vorzeitig nach Hause zurück. Nellies vorgebliche Tugendhaftigkeit ist Teil einer bigotten Haltung, denn sie benimmt sich so, »as if her virtue was a jewel – an emblem – of character, discipline and intelligence« (BP, 112).

Als Teilnehmerin an einem Kurs über modernes Theater hat sie den Auftrag übernommen, nach New York zu fahren und über ein Stück zu berichten, das dort aufgeführt wird. Ein Darsteller, der sich auf der Bühne entblößt, bringt Nellie aus der Fassung, wider ihr Bestreben, eine moderne Frau zu sein. Das Stück wirkt auf sie zwar lebensnah, doch »some violent series of juxtaposition, concepts of propriety and her own natural excitability threw her into an emotional paroxysm that made her sweat« (BP, 30). Die Wörter *fuck, prick, cunt, shit*, die Nellie nach der Vorstellung draußen auf Plakaten von demonstrierenden Studenten sieht, und anschließend das augenscheinlich homosexuelle Paar im Bus lassen sie an ihrer Lebensweise zweifeln, an aufrichtigen Müttern, pflichtergebenen Ehefrauen, Frauen, die auf ihr Haus, ihren Garten, ihre Kochkunst und ihre Blumenarrangements stolz sind. »She seemed to have glimpsed an erotic revolution that had left her bewildered and miserable but that had also left her enthusiasm for flower arrangements crippled« (BP, 32). Bei Ibsen hatte das ›Lebenslüge‹ geheißen; ein drohender Zusammensturz des Kartenhauses der verlogenen Existenz, die man mühsam aufgebaut hat. Der Reflex, der sich einstellt, ist der von verschlossenen Türen, ein Rückzug auf Vertrautes, ins traute Heim, das ja dann durch Tonys Krankheit so recht ins Wanken gerät.

Auch Eliot Nailles folgt diesem Reflex der Abwehr des Lebens außerhalb von Bullet Park. Die Katastrophenmeldungen in den Zeitungen, die er liest, gehen ihn nichts an. Als Tony einmal eine ältere Frau, bei der er die Nacht verbracht, eine Kriegs-Witwe, nach Hause zum Essen eingeladen hat, wird Nellie, auf Geheiß des Vaters, eine Lügengeschichte aufgetischt, denn »we can't tell your mother. It would kill her« (BP, 93). Durch den Besuch jener Frau, die Nailles für die Geliebte seines Sohnes hält, obwohl nicht klar ist, was in jener Nacht geschah, durch ihre Gegenwart fühlt sich der Familienvater in seiner sexuellen Autorität bedroht. Dass ihm der eigene Sohn als Rivale vorkommt, lässt sein Autoritätsgebaren einen grotesken Zug annehmen: »The sexual authority that Nailles imagined as springing from his marriage bed and flowing through all the rooms and halls of the house was challenged« (BP, 96), und kurz erwägt er, Nellie seine Manneskraft im Schlafzimmer auf der Stelle unter Beweis stellen zu müssen.

Die Furcht vor dem Kontrollverlust geht einher mit dem, was Horkheimer als eine »Tendenz, in starren Zweiteilungen und Stereotypen zu denken« ausgemacht

hat.³⁹ Es gilt Nailles als unmoralisch, dass eine Frau, die um soviel älter ist als sein Sohn, den Jungen verdirbt und dann auch noch die Frechheit besitzt, sich bei seinen Eltern zum Mittagessen einladen zu lassen. Nailles beharrt auf einer Autorität, nicht bloß einer sexuellen, die er längst eingebüßt hat. Überhaupt sind die »Akteure auf der Bühne der Familie«, wie es bei Horkheimer heißt, lediglich »soziale Atome, obgleich sie die Rollen von Ehemännern, Hausfrauen und Kindern spielen.«⁴⁰ Das Spiel muss weitergespielt werden, und alle spielen mit, ungeachtet der unerfüllten oder verschütteten sexuellen Regungen, der Sedative wie Alkohol und Beruhigungsmittel und der jugendlichen Aufmüpfigkeit müssen die äußere Form gewahrt und die soziale Betriebsamkeit aufrecht erhalten bleiben, es sei denn, man entzieht sich durch Selbstmord jeglicher Verantwortung.

Auch wenn die Angst vor Homosexualität erstmals bei Cheever in *Bullet Park* nur angedeutet wird, auch wenn es in jenem heftigen Streit Nailles' mit Tony, der das repressive Familienbild auf den Kopf stellt, nicht zu einer offenen Auseinandersetzung kommt, wirken die Worte des Sohnes so, als ob Cheever darin seine eigenen Skrupel artikuliert hätte: »Maybe I'm queer. Maybe I want to live with some nice, clean faggot.« (BP, 117) In den Tagebüchern hat sich Cheever seit Mitte der sechziger Jahre öfter mit den eigenen homosexuellen Neigungen beschäftigt. Auch wenn die Rede über Homosexualität inzwischen ein Gemeinplatz geworden sei, heißt es in einem Eintrag aus dem Jahr 1968, so rühre sie eben doch an eine Angst: »...I my anxiety on the matter is very deep and seems incurable. I suffer from time to time, a painful need for male tenderness, but I cannot perform with a man without wrecking my self-esteem. What, then, is my self-esteem?« Und wenig später: »I claim to enjoy some invincible maleness, and if I am mistaken I will stick to my claim. But I am frightened of colorlessness, the thought of being homosexual terrifies me, I...I.«⁴¹ Was da so bedrohlich wirkt und die Selbstachtung zunichte machen würde, das ist die Infragestellung der maskulin identifizierten Stellung des Familienvaters, die Cheever für sich als unumstößlich erachtet, überhaupt der Zusammenbruch eines eingegengten Selbstverständnisses von Männlichkeit, das durch eine heterosexuelle, konjugale Bindung an eine Frau bestimmt ist. Die Folgen einer offen eingestandenen Homosexualität hätten Sanktionen der Gemeinschaft zur Folge – wenn nicht Ausschluss, so doch Isolation.⁴²

Erst nach Cheevers Tod im Jahr 1982 sind seine homosexuellen Neigungen wie auch sein Alkoholismus durch die auszugsweise Veröffentlichung der Tagebücher und der Briefe der Öffentlichkeit bekannt geworden. Zu Lebzeiten musste die Fassade einer intakten Familie, die ein repräsentatives Haus in der Vorstadt bewohnt, gewahrt bleiben.

Kehraus. – Die Fassade des Kartenhauses, von dem Tony gesprochen hatte, zu stützen und zu schützen, ihr einen frischen Anstrich zu verpassen, gelingt

schon der Hauptfigur aus Cheevers vielleicht bekanntester Kurzgeschichte *The Swimmer* (1964) nicht mehr. Sein angestrengter Versuch, das eigene Unglück zu vergessen oder nicht wahrhaben zu müssen, es zu verdrängen, wie der Schwimmer mit jedem Schlag die Wassermassen verdrängt, ist wahrhaftig ein Beitrag zur »Geschichte der modernen Verdüsterung«, zu der Nietzsche auch den Niedergang der Familie zählt.⁴³ Als der Schwimmer am Ende seines Kraftakts durch die vielen *drinks* benommen und die Muskelarbeit geschwächt vor seinem Haus ankommt, muss er feststellen, dass die Türen verschlossen sind, die Klinken verrostet, die Dachrinne gebrochen: »The house was locked, and he thought that the stupid cook or the stupid maid must have locked the place up until he remembered that it had been some time since they had employed a maid or a cook. He shouted, pounded on the door, tried to force it with his shoulder, and then, looking in at the windows, saw that the place was empty.«⁴⁴

Anmerkungen

- 1 Klaus Harpprecht, *Eros und Verfall in Neuengland. Die späte Entdeckung des großen Erzählers John Cheever*, in: *Die Zeit* vom 16.08.2007, 43.
- 2 Alexander Schimmelbusch, *Senkgruben der Konformität*, in: *der Freitag* vom 09.04.2011.
- 3 Vgl. Scott Donaldson, *The Suburban Myth*, New York 1969.
- 4 Vgl. *Urban Dictionary* [Stichwort *suburbs*]: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=suburbs> [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 5 John Cheever, *The Journals*, London 2010, 16.
- 6 Alexander Schimmelbusch, *Senkgruben der Konformität*.
- 7 Annette Grant, *John Cheever, The Art of Fiction No. 62. The Paris Review, Summer 1975*: <http://www.theparisreview.org/interviews/3667/the-art-of-fiction-no-62-john-cheever> [letzter Zugriff am 23.09.2014]. Vgl. dagegen die akademische Abschlussarbeit von Patrick Shannon zu Metonymie und Metapher in Cheevers Prosa im Rückgriff auf die entsprechende polare Konzeption bei Roman Jakobson: *Metonymy and metaphor in the fiction of John Cheever*. Masters thesis, Concordia University, Montreal 1998. <<http://spectrum.library.concordia.ca/546/>> [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 8 John Cheever, *Bullet Park*, New York 1969, 11. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *BP* mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 9 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1961, 26.
- 10 Anis Shivani, *John Cheever's »Bullet Park«: The Suburbs Were Never More Unreal*, in: *The Antigonish Review 2011*: http://www.antigonishreview.com/index.php?option=com_content&view=article&id=160&Itemid=65 [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 11 John Cheever, *The Journals*, 39.
- 12 Ebd., 159.
- 13 J.A. McSherry, *Myths about infectious mononucleosis*, in: *Can Med Assoc J.* 1983 March 15; 128(6), 645–646. <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1875234/>> [letzter Zugriff am 23.09.2014].
- 14 John Cheever, *The Stories*, London 2010, 665.
- 15 John Cheever, *The Journals*, 107.

- 16 John Cheever, *The Journals*, 116.
- 17 Ebd., 61.
- 18 John Cheever, *The Stories*, 17.
- 19 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 834; vgl. auch Barbara Neymeyr, *Identitätskrise - Kulturkritik - Experimentalpoesie. Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, hg. von Thorsten Valk, Berlin-New York 2009, 163-182.
- 20 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal/ Die Blumen des Bösen*, übers. von Monika Fahrenbach-Wachendorff, Stuttgart 1980, 230.
- 21 Jules Laforgue, *Spleen*, zitiert nach: <<http://www.laforgue.org/san057.htm>> Iletzter Zugriff am 23.09.2014.
- 22 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1974, 156.
- 23 Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris 1973, 12.
- 24 Emil Cioran, *Entretiens*, Paris 1995, 32.
- 25 John Cheever, *The Journals*, 236. Über das Zusammenwirken von Alkoholismus, Schlaflosigkeit – unter der übrigens auch Cioran litt – und dem *cafard*, vgl. Olivia Laing, *The Trip to Echo Spring. Why Writers Drink*, Edinburgh-London 2013.
- 26 John Cheever, *The Journals*, 354.
- 27 Vgl. dazu Barbara Ehrenreich, *Fear of Falling: The Inner Life of the Middle Class*, New York 1989.
- 28 John Cheever, *The Journals*, 190.
- 29 Ebd., 300.
- 30 Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972, 165.
- 31 Shivani, *John Cheever's »Bullet Park«: The Suburbs Were Never More Unreal*. Die Typisierung von Ärzten, Psychiatern, Analytikern und hier des Guru in Cheevers *Bullet Park*, aber auch anderswo in seinem Werk, im Zusammenhang mit der US-amerikanischen Anti-Psychiatrie-Bewegung der 60er Jahre wäre eine eigene Untersuchung wert.
- 32 Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Karl Schlechta, Bd. 6, München 1980, 779.
- 33 John Cheever, *The Stories*, 8ff. und 155ff.
- 34 John Cheever, *The Journals*, 204.
- 35 Ebd., 214.
- 36 Ebd., 214f.
- 37 Max Horkheimer, *Die Zukunft der Ehe*, in: ders., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1985, 288-301, hier 295.
- 38 John Cheever, *The Journals*, 237.
- 39 Max Horkheimer, *Autorität und Familie in der Gegenwart*, in: ders., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 1985, 269-287, hier 282.
- 40 Ebd., 275.
- 41 John Cheever, *The Journals*, 245 und 247.
- 42 Cheevers Problematik vor dem Hintergrund einer Historiografie der Homosexualität zu untersuchen, wie sie Michel Foucault in *Histoire de la Folie* (1961) und dem ersten Band der Geschichte der Sexualität, *La Volonté de Savoir* (1976), vorgenommen hat, wäre sicher lohnend, ist hier aber nicht zu leisten.
- 43 Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, 494.
- 44 John Cheever, *The Stories*, 788.