

Oliver Völker (Frankfurt)

„It's All About Time“: Metamorphosen zwischen Mensch und Materie in Don DeLillos *Underworld* und *Point Omega*

I. Die Welt gewinnt an Ungeheuern

Gegenwärtige Geländebestimmungen zum Verhältnis zwischen Mensch und Natur sind durch eine Wiederkehr antiker Mythen geprägt. Dies ist kein Zufall. Offenbar hat der zunehmende Einfluss des Menschen auf die Atmosphäre, auf Ozeane, Eismassen, Wälder, Flüsse, Tiere und Pflanzen einen Punkt erreicht, an dem nicht mehr allein die materielle Beschaffenheit der Umwelt, sondern dieser Begriff selbst, die Logik eines vom menschlichen Zentrum zu unterscheidenden Hintergrunds in Frage steht. Die Natur ist unheimlich geworden. Vielen ist sie nur noch aus einer durch die Verwendung von Führungszeichen gewonnenen Distanz geheuer. Mit großer Selbstverständlichkeit konnte Sigmund Freud den Glauben an eine beseelte Natur als Animismus, als „narzißtische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge“¹ verstehen und damit sowohl phylo- als auch ontogenetisch in die Entwicklungsstufe einer Kindheit verbannen, in der „das Ich sich noch nicht scharf von der Außenwelt [...] abgegrenzt hatte“.² Demgegenüber vervielfältigen sich mittlerweile Ansätze, in denen strikte Abgrenzungen zwischen innen und außen, menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, durch Figuren der Kontinuität und der Permeabilität unterlaufen werden. Tiere, Pflanzen und Formen unbelebter Materie treten als Konfigurationen in den Blick, die als eigenständige Akteure beschrieben werden können. „Die Menschen“, so fasst es Bruno Latour zusammen, „sind nicht mehr unter sich.“³ Die dem Vorwurf des Anthropomorphismus immanente Sicherheit, dass es nur der Mensch gewesen sein könne, welcher der Materie sein eigenes Antlitz unterlegt, um sich dann vor ihm zu erschrecken, ist einem Staunen gewichen: ein Staunen gegenüber einem Abschnitt der Geschichte – es ist die Zeit, die wir Moderne nennen – in der Menschen glauben konnten, dass Wälder, Berge, Meere und ganze Planeten keine lebendigen Wesen seien.⁴ Zugleich handelt es sich um eine Rückkehr von mythischen Denkformen und Figuren,

¹ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: Ders.: *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV, hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 241–274, S. 263.

² Ebd., S. 259.

³ Bruno Latour: *Pandoras Hoffnung. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 231.

⁴ Vgl. Amitav Gosh: „[...] only in one, very brief era, lasting less than three centuries, did a significant number of their kind [humans] believe that planets and asteroids are inert.“ Amitav Gosh: *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago, London: The University of Chicago Press 2016, S. 3. Zur besonderen Bedeutung des Animismus in gegenwärtigen Debatten zum Begriff der Natur vgl. auch Stephen Harding: „Towards an Animistic Science of the Earth“. In: Graham Harvey (Hg.): *The Handbook of Contemporary Animism*. New York 2014, S. 373–384. Die Frage nach dem ontologischen Status der Natur ist keine bloß theoretische. Im Jahr 2017 ist es den Maori gelungen, dass der Fluss Whanganui auf der nördlichen Insel von Neuseeland als eine rechtliche Person anerkannt wird. Vgl. <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/16/new-zealand-river-granted-same-legal-rights-as-human-being> (gesehen am 16.02.2018).

die sich selbst innerhalb der Grenzen eines säkularen Weltbildes verortet. Zwar plädiert Bruno Latour in seinen Gifford Lectures aus dem Jahr 2013 dafür, den Begriff der Natur durch die Figur der Gaia zu ersetzen und dadurch mit einer zu Hesiod und Ovid⁵ zurückreichenden Konzeption der Erde als einem Lebewesen, einer gewaltigen, zugleich aber listenreichen Muttergöttin.⁶ Latour geht es jedoch nicht darum, die Erde mit einem Bewusstsein zu versehen und als handelnde, denkende und fühlende Person zu konzipieren. In kritischer Bezugnahme auf James Lovelocks Gaia-Hypothese versteht er die Erde als ein komplexes, sich selbst regulierendes Kraftfeld, das sich aus einer Vielzahl an Subsystemen und wechselseitig aufeinander wirkenden Kräften zusammensetzt, in deren dynamischer Interaktion der Mensch keine Sonderrolle einnimmt: „Le simple resultat d’une telle distribution de causes finales n’est pas l’émergence d’une Cause Finale suprême, mais une beau *fouillis*. Ce *fouillis*, c’est Gaïa.“⁷

Wie bereits Gernot Böhme mit Bezug auf die Kosmogonie in Ovids *Metamorphosen* festhielt, ist Gaia nicht als harmonische, lebensspendende Erdgöttin zu verstehen: „ihr entstammt auch das Chthonische, die finsternen Mächte des Aufstands und des Wüsten, welche dem Chaos noch nahestehen wie Gaia selbst.“⁸ Es ist besonders mit Blick auf diese Qualitäten des Schrecklichen und Gestaltlosen, dass sich Donna Haraway in ihrem jüngsten Buch *Staying With the Trouble* auf die chthonischen Götter der antiken Unterwelt bezieht und daraus den Begriff des „Chthulucene“ ableitet, den sie als Analysekategorie einer von Umweltproblemen gezeichneten Gegenwart entwickelt. Sprachlich operiert Haraway dadurch in unmittelbarer Nähe zu Latour. Das Altgriechische Χθών (chthon) bedeutet die Erdtiefe und dadurch auch Gaia. Χθονία (chthonia) dient als Beiwort zur Bestimmung von Göttern, die der Erde und insbesondere der Unterwelt als dem Reich der Toten zugehörig sind und einen Gegenpol zum himmlischen Olymp bilden. Haraway verbindet sie mit mythischen, weiblich konnotierten Figuren wie der Medusa. Gegenüber dem solitären männlichen Helden, der seinen Blick in den Himmel richtet und sich, wie Apollon, auf die Jagd von Ungeheuern begibt, sind „the dreadful chthonic ones“⁹ polymorphe, vielgliedrige Wesen, die unauflöslich mit ihrer Umwelt vernetzt sind, insofern sie diese ebenso verändern, als sie umgekehrt durch sie verändert werden. Die resultierende Figur der wechselseitigen Hervorbringung, der Vernetzung und Reziprozität von Kultur und Natur, von scheinbar isolierten Spezies, von belebter und unbelebter Materie, ist in der Lage, so Haraway, eine produktive Antwort auf diejenigen Bedingungen zu liefern, unter denen ein Prozess wie die aktuelle Klimaerwärmung hat Wirklichkeit werden können:

⁵ Nachdem Deukalion und Pyrrha im ersten Buch von Ovids *Metamorphosen* die Flut überlebt haben, richten Sie ihr anschließendes Opfer an Gaia, die es ihnen ermöglicht, aus Lehm Menschen zu schaffen. Gernot und Hartmut Böhme haben die Bedeutung von Gaia in den *Metamorphosen* betont: Vgl. Gernot Böhme/ Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München: Beck 1996, S. 63.

⁶ Vgl. Bruno Latour: *Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. Paris: La Découverte 2015.

⁷ Ebd., S. 134.

⁸ Gernot Böhme/ Hartmut Böhme: *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, S. 55.

⁹ Donna Haraway: *Staying With the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016, S. 54.

The chthonic ones are not confined to a vanished past [...]. Unlike the dominant dramas of Anthropocene and Capitalocene discourse, human beings are not the only important actors in the Chthulucene, with all other beings able simply to react. The order is reknitted: human beings are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story.¹⁰

Das Wiedererscheinen von Figuren wie Gaia und Medusa stellt indes nicht allein eine Verbindung zu einzelnen Mythen her, sondern zu einer Grundstruktur des Mythos insgesamt. Wenn die Herkunft der Medusa nach Hans Blumenberg auf „das Übergangsfeld zwischen dem Chaos und dem Gestalteten, zwischen Chaos und Eros“¹¹ verweist, so kann ihre Überwindung als die paradigmatische Leistung des Mythos verstanden werden, insofern er der Wirklichkeit den Charakter des Ungeheuerlichen nimmt: „Der Mythos repräsentiert eine Welt von Geschichten, die den Standpunkt des Hörers in der Zeit derart lokalisiert, daß auf ihn zu der Fundus des Ungeheuerlichen und Unerträglichen abnimmt.“¹² In Haraways Ansatz ist diese Zeitlichkeit invertiert: Medusa ist unsere Zeitgenossin. Doch wenn die furchterregende Gestalt der Gorgonen nicht einer längst überwundenen Vergangenheit angehört, sondern der Gegenwart, steht auch die Leistung des Mythos in Frage, welche darin besteht, eine Distanz zur Wirklichkeit herzustellen und dadurch dem menschlichen Bedürfnis zu entsprechen, „in der Welt heimisch zu sein.“¹³ Die Welt verliert nicht, sie gewinnt an Ungeheuern. Fraglich ist, wie schnell wir lernen können, mit ihnen zusammen zu leben.

Ein weiterer Aspekt dieser mythologischen Grundstruktur betrifft den Begriff der Metamorphose.¹⁴ Haraway und Latour denken den Menschen als eine hybride Lebensform, die in vielfachen Wechselbeziehungen zu nicht-menschlichen Wesen steht. In Haraways Sprache ist das grammatische Muster dieser Vernetzung das Kompositum, ihr Begriff für den Menschen ist der an unterschiedlichen Materialien und Lebensformen überquellende Komposthaufen: „human beings are not in a separate compost pile. We are humus, not Homo, not anthropos; we are compost, not posthuman.“¹⁵ In ähnlicher Form, wenn auch unter der Wahl eines weniger lebendigen Materials als Zielpunkt der Verwandlung, wird bei Bruno Latour die versteinemde Wirkung von Medusas Blick zum Signum einer Zivilisation, deren materielle Spuren eine stratigraphische Schicht bilden, die zukünftige Geologen möglicherweise unter dem Begriff des Anthropozän diskutieren werden. Diese Entwicklung des Menschen zu einem geologischen Faktor und die ihr umgekehrte Kulturalisierung der Natur bezeichnet Latour als Metamorphose: „toutes les activités humaines s’y trouvent métamorphosés pour partie en formes géologiques; tout ce qu’on appelait le socle rocheux commence à s’humaniser – en tout cas à porter la trace des humains

¹⁰ Ebd., S. 55.

¹¹ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 131.

¹² Ebd., S. 131.

¹³ Ebd., S. 127.

¹⁴ Hans Blumenberg bezeichnet die Metamorphose als „Grundstruktur mythischer Geschichten“. Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“. In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 327–405, S. 353.

¹⁵ Donna Haraway: *Staying With the Trouble*, S. 55.

sauvagement *relookés!*¹⁶

Eine solche Verschränkung zwischen kulturell-zivilisatorischen und natürlichen Zusammenhängen, und die einhergehende Konzeptualisierung der Erde als einem Akteur, stellt jedoch nicht allein Disziplinen wie Ontologie und Handlungstheorie vor Probleme, sondern ruft zudem narratologische Fragen auf den Plan. Ein integraler Bestandteil von Latours und Haraways Ansätzen besteht in der Frage nach Erzähl- und Darstellungsformen, die den Menschen im Zusammenhang einer in ihrer räumlichen und zeitlichen Dimension kaum zu überschauenden Vielzahl von natürlichen Prozessen situieren. Bruno Latour fasst diese Form der Erzählung unter dem Begriff der *geostory*:

the Earth has now taken back all the characteristics of a full-fledged *actor*. Indeed, as Dipesh Chakrabarty has proposed, it has become once again an *agent of history*, or rather, an agent of what I have proposed to call our common *geostory*. The problem becomes for all of us in philosophy, science or literature, how do we tell such a story¹⁷

Aus welcher Perspektive, in welcher Sprache, lässt sich eine Verschränkung zwischen Gesellschaft und Erdgeschichte erzählen? „[H]uman beings“, so Haraway, „are with and of the earth, and the biotic and abiotic powers of this earth are the main story.“¹⁸ Doch wie kann die Erde als Protagonist einer solchen Erzählung auftreten? Globale Prozesse wie beispielsweise klimatologische Entwicklungen erfolgen in derart weiten, für den Menschen scheinbar ereignislosen Zeiträumen, dass die Frage nach einer *geostory* vielleicht nur deshalb als spannend erscheint, weil nicht klar ist, was überhaupt als ihre Antwort gelten könnte.

Im Folgenden werde ich versuchen, die ontologische Verschränkung zwischen Mensch und Natur zu plausibilisieren, indem ich sie in einen zeitlichen Horizont stelle. In der Auseinandersetzung mit zwei Romanen von Don DeLillo, *Underworld* (1996) und *Point Omega* (2008), lässt sich ein Begriff der Zeit entwickeln, der nicht an die Perspektive des Menschen gebunden ist und in dessen Licht eine Vielzahl an Wechselbeziehungen und Metamorphosen zwischen Menschen und unbelebter Materie hervortreten. Beide Romane entwickeln ästhetische Formen, eine Geschichte der Erde in die eigene Erzählform zu integrieren.

II. Lebendige Steine

*Underworld*¹⁹ ist durchdrungen von einer blubbernden, durch alle Poren schwitzenden materiellen Kraft, deren Lebendigkeit die Reduktion auf eine Bedeutsamkeit innerhalb kultureller Zeichensysteme übersteigt. Das Polo-Ground Stadium in New York, das im Prolog als ein Mikrokosmos der amerikanischen Gesellschaft erscheint, verwandelt sich

¹⁶ Bruno Latour: *Face à Gaia*, S. 125.

¹⁷ Bruno Latour: „Agency at the Time of the Anthropocene.“ *New Literary History* 45, 2014, S. 1–18, hier: S. 3. Latour bezieht sich auf: Dipesh Chakrabarty: „The Climate of History: Four Theses.“ *Critical Enquiry* 35 (2009), S. 197–222.

¹⁸ Donna Haraway: *Staying With the Trouble*, S. 55.

¹⁹ Don DeLillo: *Underworld*. New York: Scribner 1997. Angaben nach dieser Quelle künftig mit der Sigle UW im Fließtext.

in einen gewaltigen Organismus, durch dessen Eingeweide „generational tides of beer and shit and cigarettes and peanut shells and disinfectants and pisses in the untold millions“ (UW 21) strömen. Die gesellschaftlichen Abfall- und Stoffwechselprozesse konstituieren eine bewegliche Materialität, die sich ebenso von einem menschlichen Ursprung abzulösen beginnt, wie die fünffache Wiederholung der Konjunktion „and“ eine Auflistung bildet, die sich gegenüber dem zu Beginn des Satzes dreifach genannten „men“ als dem Subjekt des Satzes verselbständigt. Müll ist jedoch nicht allein als Material allgegenwärtig, sondern erzeugt ein Zeitmodell der Nachträglichkeit, das für die Erzählform des Romans relevant wird. Nach dem überraschenden Sieg der New York Giants werfen die Zuschauer Gegenstände auf das Spielfeld des Polo-Ground, die sich dort vermengen und liegen bleiben:

It is coming down from all points, laundry tickets, envelopes swiped from the office, there are crushed cigarette packs and sticky wrap from icecream sandwiches, pages from memo pads and pocket calendars, they are throwing faded dollar bills, snapshot torn to pieces, ruffled paper swaddled for cupcakes, they are tearing up letters they've been carrying around for years pressed into their wallets, the residue of love affairs and college friendships, it is happy garbage now [...]. (UW 44, 45)

Die Textstelle beschreibt ein singuläres Ereignis: den Übergang aus dem Raum der Intimität, des Privaten und des unmittelbaren Konsums in eine ekstatische, vergängliche, sich spontan selbst erschaffende Öffentlichkeit. „[I]t is happy garbage now“. Demgegenüber bestimmt die Vokabel „residue“ die zeitliche Struktur des Müll in ganz anderer Weise. Was zuvor durch unmittelbare soziale Beziehungen mit Leben und Bedeutung erfüllt war, bildet nun einen stillen, leblosen, aber ebenso beharrlichen Überrest.

Die daraus hervorgehende zeitliche Konstellation der Nachträglichkeit hat insofern einen paradigmatischen Stellenwert, als sie die Erzählsituation des ersten Roman Kapitels, „Long Tall Sally“, bestimmt. In dreifacher Hinsicht eröffnet der Romanbeginn eine Geisterstunde: Der Ich-Erzähler Nick Shay sucht seine Vergangenheit in der Gestalt einer ehemaligen Affäre, Klara Sax, in der Wüste von Arizona auf: „certain figures reappear, borderline ghosts.“ (UW 74) Sax leitet dort ein Kunstprojekt, in dessen Zentrum die ausgeschlachteten Hüllen von B52-Bombern als Überreste des Kalten Kriegs stehen. Schließlich setzt das erste Kapitel in einem Moment der Geschichte ein, der keiner mehr sein kann, insofern er sich bereits nach deren vermeintlichen Ende ereignet. Francis Fukuyamas *The End of History* erscheint im Jahr 1992 und dadurch genau in dem Jahr, in dem auch das erste Kapitel von *Underworld* einsetzt.²⁰ Alle drei Fäden verbinden sich auf dem *boneyard* der US-Luftwaffe, der dadurch zugleich zum Topos eines retrospektiven Erzählmodells wird, das sich durch den gesamten weiteren Romanverlauf am Material der Geschichte abarbeiten wird. *Underworld* erzählt die Geschichte der USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nachdem der Prolog mit dem Endspiel der Baseball National League Play-offs zwischen den New York Giants und den Brooklyn Dodgers am 3. Oktober 1951 einsetzt, springt der Roman im ersten Kapitel in die Zeit nach dem Zusammenbruch der Ostblockstaaten, um sich anschließend in

²⁰ Vgl. Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. New York: Macmillan 1992.

einer sukzessiven Rückwärtsbewegung durch mehrere Etappen der amerikanischen Geschichte bis an seinen Ausgangspunkt, den Beginn des Kalten Kriegs, hindurch zu graben.

Wird die zeitliche Opposition zwischen „vorher“ und „nachher“ um 90 Grad nach links geklappt, so lässt sie sich durch eine komplementäre Opposition zwischen „oben“ und „unten“ ergänzen. *Underworld* entwickelt eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Prozesse, die den Menschen in ein nicht zu überschauendes Wirrwarr an nicht-menschlichen Materialgeschichten einbetten. In der für DeLillo typischen Weise besitzt der Roman eine entschiedene Hinwendung zum Raum der alltäglichen Populär- und Konsumkultur, in deren Fokus sich prinzipiell jeder materielle Gegenstand zum Bestandteil einer umfassenden „microhistory“ (UW 105) der menschlichen Zivilisation qualifiziert. Einmal aus ihrem Gebrauchszusammenhängen entlassen, trudeln alle Dinge entlang der Schwerkraft nach unten, lagern sich als Residuum im Untergrund ab. Wenn sich der Sammler und Verschwörungstheoretiker Marvin Lundy auf der Suche nach dem entscheidenden Baseball aus dem Spiel zwischen den Dodgers und den Giants, „Thomsoms homer“ (UW 94), durch Keller-Archive arbeitet, so liegen diese zwangsläufig unterhalb der Erde: „the underground of memory and collection“ (UW 320) Alle im Roman thematisierten materiellen Subsysteme bilden jedoch immer nur vorläufige Erscheinungsformen derjenigen Unterwelt, die Fluchtpunkt und Entropie einer auf permanentem Verbrauch ausgelegten Warenzirkulation konstituiert. „We built pyramids of waste above and below the earth. The more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it. The word plutonium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld.“ (UW 106)²¹ In DeLillos Roman ist Müll keine tote, bewegungslose Materie, sondern eine Bewegung, ein Prozess. Er bildet Stoffströme, die eigenständige, dem Blick entzogene Welten eröffnen und sich in der Figur des Pluto, Herrscher der Unterwelt, verdichten. Welche Bedeutung nehmen diese in die Tiefe der Erde führenden Unterwelten innerhalb des Romans ein? Eine erste Annäherung kann geltend machen, dass der Müll als letztgültiges Archiv der menschlichen Zivilisation gelesen werden kann.²² Da DeLillos

²¹ Aus einem Interview geht hervor, dass DeLillo „Pluto“ als Titel für *Underworld* in Erwägung zog: „While I worked on the book, I gradually compiled a number of titles. I first hit upon *Underworld* when I started thinking about plutonium waste buried deep in the earth. Then about Pluto, the god of the dead and ruler of the world.“ „The Ascendance of Don DeLillo“ in: *Publishers Weekly* (8. November 1997). <https://www.publishersweekly.com/pw/print/19970811/22663-the-ascendance-of-don-delillo.html> aufgerufen am 11.02.2018.

²² Die Bedeutung von Müll in *Underworld* und DeLillos Werk ist Gegenstand einer Vielzahl von Studien. Vgl. etwa Erik Kielland-Lund: „The Subversion of Nature in Don DeLillo's *Underworld*“. *American Studies in Scandinavia*, 43:2, 2011. Frühe Ansätze sind meist der Frage nachgegangen, inwieweit strukturelle Eigenschaften von Müll als metafiktionale Kategorie für DeLillos Schreiben verstanden werden kann. Vgl. Jesse Kavadlo: „DeLillo's author is alive and a kind of waste manager himself, not unlike Nick Shay, sifting and sorting through the physical, metaphysical, and spiritual excesses, contaminants, and wastes of our modernity.“ Jesse Kavadlo: „Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 42:4, S. 384–401, S. 385. Meine Lektüre schließt sich an Positionen an, die den Roman im Zusammenhang des Material Ecocriticism verorten. Vgl. Christine Temko: „Regulation and Refuse Matter in Don DeLillo's *Underworld* and Eugene Marten's *Waste*.“ *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 20.3 (Summer 2013), S. 494–512. Vgl. auch Véronique Bragard: „Introduction: Language of Waste: Matter and Form in our Garbage“. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 20.3 (Summer 2013), S. 459–463. Im Anschluss an diese Ansätze soll in der Folge stärker betont werden, dass der Müll eine gedehnte, non-

Roman genügend Raum für seine eigenen Theoretiker enthält, formuliert es der ehemalige Geschichtslehrer Viktor, der seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion in Kasachstan eine Firma zur unterirdischen Giftmüllentsorgung betreibt, folgendermaßen:

I tell Viktor there is a curious connection between weapons and waste. [...] He says waste is the devil twin. Because waste is the secret history, the underhistory, the way archaeologists dig out the history of early cultures, every sort of bone heap and broken tool, literally from under the ground. All those decades, he says, when we thought about weapons all the time and never thought about the dark multiplying byproduct. (UW 791)

Als Gegenstand der Archäologie werden die materiellen Überreste zu einem entzifferbaren Zeichen, zu der von Ellipsen durchbrochenen Schrift einer vergangenen Zivilisation. Mag er noch so tief im Innern der Erde verborgen sein, so träumt der Müll doch nur von den Menschen, die ihn aus ihren Händen entlassen haben.

Diese Semiotisierung des Materiellen steht in einem engen Verhältnis zu einem apokalyptischen Geschichtsbild, das für die Zukunftsvorstellung des Kalten Kriegs grundlegend ist.²³ Die Toten warten auf die Ankunft des jüngsten Gerichts, in denen das Buch des Lebens aufgeschlagen und ihr Leben ausgelesen, mit einer endgültigen Bedeutung versehen wird. Ebenso wie der im tiefen Innern der Erde schlummernde Müll, ebenso wie die tote Schrift auf die sie zum Leben erweckende Stimme, ist ihr Sein auf jenen lichten Moment der Zukunft ausgerichtet, in dem ihnen eine Bedeutung zugewiesen wird. Diese Verschränkung von Zeichenhaftigkeit und einer Ausrichtung auf einen ultimativen Punkt in der Zukunft wird mehrfach in *Underworld* zum Thema. Wenn der Satiriker Lenny Bruce von einer mexikanischen Prostituierten erzählt, die aus ihrer Vagina Zigarettenrauch paffen kann, so verwandeln sich die Rauchringe vor dem Hintergrund der Kuba-Krise zum Buchstaben Omega, dem letzten Buchstaben des griechischen Alphabets. Der Kalte Krieg orientiert die Geschichte auf einen Fluchtpunkt, an dem jeder Gegenstand mit Bedeutung versehen wird: „All technology refers to the bomb.“ (UW 467) In *Underworld* ist die Explosion der Atombombe ein Fest des Lichts, des Himmels und der Hermeneutik. Jeglicher Sachverhalt tritt aus dem Verborgenen in ein gleißendes Licht und wird transparent: „You don’t have to open your eyes. You see right through the lids.“ (UW 410)

Doch wenn Müll tatsächlich ein „dark multiplying byproduct“ ist, wie es Viktor im Romanepilog formuliert, dann erschöpft er sich nicht in seiner Rolle als bedeutungs-

lineare Zeitlichkeit aufweist, welche die narrativen Form von *Underworld* prägt.

²³ Damjana Mraovic-O’Hare argumentiert, dass *Underworld* durch eine nostalgische Stimmung für die Zeit des Kalten Kriegs und eines damit verbundenen Geschichtsbilds bestimmt ist: „the characters long for the moments when history was horrifying and the days in which they dreaded the apocalypse. They are nostalgic—despite all of the attempts of denial—because the approaching end of the world seemingly stabilizes in their view the global order. In other words, they are nostalgic for the time during which they dreaded the apocalypse.“ Vgl. Damjana Mraovic-O’Hare: „The Beautiful, Horrifying Past: Nostalgia and Apocalypse in Don DeLillo’s *Underworld*“. *Criticism* Spring 2011, Vol. 53, No.2, S. 213–239, S. 213. Demgegenüber verfolgt der vorliegende Aufsatz die Frage, welche Dynamiken sich ergeben, wenn die Geschichtsphilosophie des Kalten Kriegs nicht mehr als Modell zur Verfügung steht.

tragendes Zeichen, sondern ist in der ihm eigenen Zeitlichkeit und Materialität ernst zu nehmen. In einem von ihr selbst als „naive realism“ bezeichnetem Modell hat Jane Bennett die Notwendigkeit begründet, Dinge und Materie nicht ausschließlich als Projektionsfläche einer menschlichen Semiose zu verstehen. Ihnen wohnt eine Dynamik inne, die über diese Rolle hinausreicht. Dinge ermöglichen und prägen Handlungen, mitunter leiten sie Handlungsintentionen in unvorhergesehene Bahnen und verselbständigen sich gegenüber einem menschlichen Ursprung. Besonders deutlich wird diese Widerständigkeit und Fremdheit von Dingen, so Bennett, wenn sie aus menschlichen Praktiken und Zwecken heraustreten und in ihrer bloßen Materialität verbleiben. Mit Blick auf eine Ansammlung von Müllgegenständen schreibt sie: „Here thing-power rises to the surface. In this assemblage, *objects* appear more vividly as *things*, that is, as entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.“²⁴

Bennetts Modell unterläuft eine vertikale Hierarchie zwischen menschlichen Subjekten und nicht-menschlichen Objekten und ersetzt sie durch eine horizontal verlaufende Beziehung der Kontinuität. *Underworld* erweitert diese ontologische Beziehung durch eine zeitliche Dimension, die im Gegensatz zu dem apokalyptischen, einen endgültigen Punkt der Katastrophe und Erfüllung setzendem Geschichtsmodell des Kalten Kriegs steht. Im Ausbleiben des finalen Ereignisses, dem drögen Versickern der Zeitströme im Wüstensand, wird die verbleibende Präsenz der Waffensysteme, die in der trockenen Hitze konservierten B-52 Bomber, verstörend. Müll gewinnt ein unheimliches Eigenleben, erscheint als ein heterogenes, chthonisch-chaotisches Material, das in seiner hypertrophen Fülle die Tendenz besitzt, sich ungeachtet aller Ordnungsversuche zu verselbständigen, überzufließen und an allen möglichen Ecken ans Tageslicht zu treten. Er kann in Tüten verpackt, in Fässern versiegelt und schließlich im Innern der Erde verschlossen werden. Durch seine störrische, mitunter in geologischen Zeiträumen zu messende Langlebigkeit besteht jedoch stets die Möglichkeit, dass er die unterschiedlichen Formen seiner körperlichen Umhüllung und räumlichen Einhegung schlichtweg überdauert.²⁵ Obschon ein industrielles Produkt, entfaltet es eine dem Menschen gegenüber fremde Dynamik und Mobilität, treibt sich herum und geht unvorhergesehene Verbindungen ein. Ein Beispiel für diese Konnektivität ist Plastiglomerat: An der Küste von Hawaii haben sich aus Vulkangestein, Plastik, Sand und anderen Materialien Felsformationen gebildet, die künstlich und natürlich zugleich sind.²⁶

²⁴ Jane Bennett: „The Force of Things: Steps toward an Ecology of Matter“. *Political Theory*, 32.3 (2004), S. 347–372, S. 351.

²⁵ In Bezug auf seine enorme Langlebigkeit beschreibt Timothy Morton nuklearen Müll als klebrig („sticky“). Auch wenn man es versucht, man wird ihn nicht los: „The more you try to get rid of them, the more you realize you can’t get rid of them. They seriously undermine the notion of „away“. Out of sight is no longer out of mind, because if you bury them in Yucca Mountain, you know that they will leach out into the water tube. And where will that mountain be 24.1 thousand years from now?“ Timothy Morton: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2013, S. 36.

²⁶ <http://www.sciencemag.org/news/2014/06/rocks-made-plastic-found-hawaiian-beach> (gesehen am 16.02.2018).



Abb. 1: Plastiglomerat an der Küste von Hawaii.

Paradoxerweise ist es genau die Irreduzibilität des Abfalls gegenüber seiner möglichen Zeichenhaftigkeit, die dazu führt, dass er eine Grenze zwischen Kultur und Natur mit eben der drögen Geduld unterläuft, mit der sich Kunststoffe allmählich durch die räumlichen Distanzen der Ozeane wälzen. Besonders deutlich wird dies an Nick Shay und Brian Glassic, deren Tätigkeit als *waste manager* sie mehrfach in die Tiefe unterirdischer Salzstöcke führt: „I watched men in moon suits bury drums of nuclear waste and I thought of the living rocks down there, the subterranean process, the half-life, the atoms that decay to half the original number.“ (UW 122) In der extrem gedehnten Skalierung geologischer Prozesse wird das tote, scheinbar statisch zeitlose Gestein dynamisch und in seiner eigenen Geschichtlichkeit gegenwärtig. Die Erdkruste verwandelt sich in ein dichtes Gemenge von „living rocks“. Dieser Verlebendigung steht zugleich der umgekehrte Fall gegenüber. Plastik, jene Substanz, die in Roland Barthes' *Mythologies* noch als „l'idée même de sa transformation infinie“²⁷ bezeichnet wurde, lagert sich in der Natur ein und bringt neue Gesteinsformen hervor. Wenn Brian Glassic eine Mülldeponie am Rand von New York besucht, bietet sich ihm eine Landschaft, die alle Eigenschaften des Monument Valley trägt: „It was reddish brown, flat topped, monumental, sunset burning in the heights, and Brian thought he was hallucinating an Arizona butte. But it was real and it was man-made, swept by wheeling gulls, and he knew it be only one thing – the Fresh Kills landfill on Long Island.“ (UW 184) Zivilisation und Natur, Stadt und Wildnis – und letztere impliziert immer eine Erfahrung des Heiligen –, das Erhabene und das Profane, gehen ineinander über.²⁸ Durch die extreme Langlebigkeit und Zeitbeständigkeit des Mülls bildet dieser ein nicht mehr zu

²⁷ Roland Barthes: *Mythologies*. Paris: Éditions du seuils 1981, S. 160.

²⁸ Vgl. Erik Kielland-Lund: „The Subversion of Nature in Don DeLillos Underworld“, S. 89.

dissoziierendes Amalgam aus Kultur- und Erdgeschichte, sodass *Underworld* eine doppelte Metamorphose im Sinne eines rhetorischen Chiasmus vollzieht: Während anorganische Stoffe eine Verlebendigung erfahren und als Akteure in den Raum der Geschichte eintreten, petrifiziert die menschliche Zivilisation in der Vielzahl ihrer Hervorbringungen zu einer geologischen Schicht: „layered in the geological age of leisure-time appliances.“ (UW 812)

III. Sympoiesis

„*Sympoiesis*“, so Donna Haraway, „is a simple word; it means »making-with«. Nothing makes itself;“²⁹ Haraway denkt Natur als ein Netzwerk von Relationen, deren Bestandteile nicht als unabhängige Individuen existieren, sondern im Prozess einer wechselseitigen und fortwährenden Hervorbringung entstehen. Die Bedeutung und Beschaffenheit einzelner Knotenpunkte gehen der jeweiligen Position innerhalb eines Netzwerkes nicht voraus, sondern sind gleichursprünglich zu ihrer Relation in Bezug auf andere Punkte. Die Erde ist ein sym-poetologisches System. Diese holistische Vorstellung ist nicht auf den Raum der Natur beschränkt, etwa auf symbiotische Beziehungen von Lebensformen innerhalb eines bestimmten Ökosystems, sondern erstreckt sich über die Abgrenzungsversuche zwischen Natur und Kultur hinweg. Eine ähnliche Position artikuliert der Archäologe Jessie Detwiler in *Underworld*. Dieser vertritt die Überlegung, dass Müll kein passives Nebenprodukt der Zivilisation sei. Dem Müll wird nicht nur eine eigene Dynamik und Handlungsmacht zugeschrieben, er ist konstitutiv für die menschliche Zivilisation:

Detwiler said that cities rose on garbage, inch by inch, gaining elevation through the decades as buried debris increased. Garbage always got layered over or pushed to the edges, in a room or in a landscape. But it had its own momentum. It pushed back. It pushed into every space available, dictating construction patterns and altering systems of ritual. (UW 286)

In dieser Betonung der eigenständigen Aktivität lebloser Materie werden grundlegende Vorstellungen von Handlungsvermögen und geschichtlicher Entwicklung in ihr Gegenteil verkehrt. Der Abfall löst sich aus dem Funktionszusammenhang einer ausschließlich menschlichen Semiotik, wird verlebendigt und zu einem eigenständigen Akteur. Eine strikte Trennung zwischen menschlicher Kultur und natürlichen Vorgängen verliert dabei ebenso an Geltungskraft wie die zwischen aktiv und passiv, innen und außen, Vorder- und Hintergrund.

Haraways Modell einer Sympoiesis findet jedoch nicht allein in Jessie Detwilers Müll-Archäologie einen Vorgänger. Auch die Erzählform und Poetik des Romans kann in Relation zu diesem Modell untersucht werden. Mit Blick auf *Underworld* hat die Forschung argumentiert, dass der Müll in seiner Heterogenität als meta-poetologische Metapher für DeLillos literarisches Verfahren verstanden werden kann. Demnach ist der Roman eine gewaltige Bedeutungsmaschine, die in der Lage ist, eine polyphone Fülle an kulturellen Materialien zu recyceln, in Text zu verwandeln. Wie Jesse Kavadlo schreibt: „The authorial persona, through waste management of a wasteful culture, is not

²⁹ Donna Haraway: *Staying With the Trouble*, S. 58.

resurrected as much as recycled-remade from texts and languages of the past. Don DeLillo's authority comes from observing, excavating, collecting, and finally remaking cultural material in the form of the novel."³⁰ Diese Überlegung lässt sich erweitern. Müll ist nicht allein als meta-poetologische Metapher für ein dezidiert intertextuell verfahrenes Schreiben zu verstehen. Die non-lineare zeitliche Struktur des Romans lässt sich in Beziehung zum Komplex des Mülls stellen, in dessen Beschaffenheit unterschiedliche Zeitlichkeiten – Vergangenheit und Zukunft – in ein räumlich unmittelbares Nebeneinander geraten und sich unauflöslich vermengen. Wenn Brian die Mülldeponie auf Staten Island zum ersten Mal erblickt, zeigt sich ihm nicht allein eine Verschränkung zwischen Gesellschaft und Natur. Darüber hinaus liest er an ihrer Gestalt eine Verschränkung unterschiedlicher Zeitschichten ab: „It was science fiction and prehistory“. (UW 184)

Wie geht der Roman mit dieser veränderten Zeitlichkeit um? In seinem narrativen Aufbau vollzieht er eine kreisförmige Bewegung. Im Übergang von Prolog und dem ersten Romankapitel wird die historische Distanz vom Jahr 1951 bis ins Jahr 1992 übersprungen. Die sich anschließenden sechs Kapiteln arbeiten sich rückwärts durch die Zeit des Kalten Kriegs, bis an seinen Ausgangspunkt, den *Underworld* auf den 3. Oktober 1951 datiert. Insofern der Epilog schließlich zurück in die post-sowjetische Zeit der 90er Jahre führt, vollzieht die Narration eine 1 ½ fache Kreisbewegung um einen geschichtlichen Nukleus von 40 Jahren: 1951 – 1992 – 1951 – 1992.

Ungeachtet dieser narrativen Umkreisung versucht *Underworld* jedoch nicht, ein homogenes und überschaubares Zentrum der Geschichte zu identifizieren. Im Gegenteil ist die Struktur des Textes durch das Ineinanderspiel einer in die Fläche gearbeiteten, kaum zu überschauenden Vielzahl an Figuren, Daten, geschichtlichen Ereignissen und Schauplätzen bestimmt, deren Fülle sich nicht zu einer einheitlichen Narration verdichten lässt. Klare Unterscheidungen zwischen Handlung und Abschweifung, Neben- und Hauptfigur, historisch einschneidendem Ereignis und profanem Alltagsgeschehen erlaubt die sich in ein Gewimmel an Kapitel und Unterkapitel auffächernde Textur kaum. Schicht für Schicht gräbt sich der Text in die Vergangenheit, ohne dabei ein tatsächliches Zentrum freizulegen. In dieser Machart entwickelt *Underworld* das narrative Modell einer sich in zahllose Unter- und Nebenströmungen auffaltenden Zeit, die sich nicht auf die Vorstellung einer unmittelbar bevorstehenden, durch den Menschen zu erzeugenden Zukunft ausrichten lässt.³¹ In ähnlicher Form wie

³⁰ Jesse Kavadlo: „Recycling Authority“, S. 386.

³¹ Achim Landwehr argumentiert, dass der lineare, auf die Zukunft ausgerichtete Zeitbegriff der Moderne nicht ohne die christlich-jüdische Vorstellung der Apokalypse zu denken ist: „Das Zukunfts- und Fortschrittsdenken der westlichen Moderne lässt sich überhaupt nur begreifen als eine »innerweltliche Eschatologie, als Chiliasmus im säkularisierten Gewand«, weil es sich um die weltliche Transformation religiöser Weltdeutung, um die Verlagerung von Erlösungshoffnungen vom Jenseitigen ins Diesseitige handelt.“ Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart: Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014, S. 329. Nach Bruno Latour geht dieses Zeitverständnis der Moderne mit einer Trennung zwischen Natur und Kultur einher. Der Prozess der Modernisierung besitzt einen Zeitpfeil, der irreversibel aus der Vergangenheit in die Zukunft weist. Im Laufe dieser Bewegung vollzieht sich eine strikte Trennung zwischen einem Bereich der Natur und ihrer Gesetze, Gegenstand der empirischen Wissenschaften, und einem Bereich der Gesellschaft, Gegenstand der Soziologie. Entsprechend bewegt sich die Menschheit im Verlauf einer sukzessiven Entzauberung der Welt aus der Vergangenheit in eine als offen und durch den Menschen zu

der Müll die Tendenz besitzt, langfristig durch räumliche Ordnungssysteme hindurch zu sickern, sich klammheimlich gegenüber der Handlungsmacht des Menschen zu verselbständigen, so weist auch der Roman eine narrative Struktur auf, in der sich die einzelnen Bestandteile aus einem umfassenden Zusammenhalt herauslösen, autonom, zum Fragment werden. Aus diesem Grund ist die enzyklopädische Beschaffenheit des Textes nicht allein eine Metapher für die Verschaltung unterschiedlicher Textmaterialien. Sie erzeugt eine Verstellung des zeitlichen Verlaufs, die in einem direkten Zusammenhang zur Gegenständlichkeit des Mülls steht. Über ihre non-lineare Verschränkung unterschiedlicher Zeiten bildet die Erzählung eine analoge Form zu der extrem gedehnten Zeitlichkeit, die dem Müll und anderer Einwirkungsformen des Menschen auf die Natur zu eigen ist.³² Die Materialität des Mülls ist damit nicht Gegenstand, sondern Strukturelement des Romans und seines narrativen Aufbaus.³³ Was von dessen Figuren immer wieder geahnt, befürchtet oder mit trotziger Gewissheit behauptet wird, stellt ein poetologisches Kompositionsprinzip dar: „There are only connections. Everything is connected“. (UW 825) Analog zu Haraways Modell der Sympoiesis und Detwilers Überlegungen zum Müll, lässt sich in Aufbau und Sprache von *Underworld* kein umschlossenes Zentrum ausmachen.

IV. Tiefe Langeweile

Underworld fragt nach einer Zeitform und Handlungsmacht, die der unbelebten Materie innewohnt. Zeit tritt dabei weder als Form der Anschauung, noch als rein kulturgeschichtliche Ordnungsleistung auf, sondern als ein Phänomen, das sich dem Menschen gegenüber entzieht, ihn überrascht und eine Eigenschaft von Objekten ist: „How deep is time? How far down into the life of matter do we have to go before we understand what time is?“ (UW 222) Doch wie vollzieht sich ein solches Verstehen innerhalb des Romans, wenn dieser als eine sprachliche Kunstform für Fragen der Materie („matter“) auf den ersten Blick denkbar unqualifiziert zu sein scheint? In DeLillos *Point Omega*³⁴ erfolgt eine Auseinandersetzung mit dieser Frage über einen Dialog zwischen der Literatur und

gestaltenden Zukunft. Vgl. Bruno Latour: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte 1991, S 97.

³² Zur Langsamkeit von ökologischen Zerstörungsprozessen vgl. Rob Nixon: „By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction, that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. [...] We [...] need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence. Climate change, the thawing cryosphere, toxic drift, biomagnification, deforestation, the radioactive aftermaths of war, acidifying oceans, and a host of other slowly unfolding environmental catastrophes present formidable representational obstacles [...]“ Rob Nixon: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge/ Mass,: Harvard University Press 2011, S. 2.

³³ Die sprachliche Medialität des Romans steht dadurch in einer engen Beziehung zu seinem Gegenstand. An dieser Stelle schließe ich mich an Hubert Zapfs Lesart von *Underworld* an: „Der Roman explodiert logozentrische Einheitsvorstellungen der Welt und des Selbst und bringt die narrativen und medialen Kodes, die er in abrupten, collageartigen Schnitten wechselt, zu ständiger Überblendung und Kollision.“ Hubert Zapf: *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 186–187.

³⁴ Don DeLillo: *Point Omega*. New York: Picador 2010. Angaben nach dieser Quelle künftig mit der Sigle PO im Fließtext.

unterschiedlichen Medien, insbesondere dem Film. Von entscheidender Bedeutung ist eine nicht-teleologische Form von Zeit, die sich in unterschiedlichen Ausgestaltungen durch den Roman zieht: Langeweile und Ereignislosigkeit, Wüste, Tod.

Der Roman setzt mit einer besonders radikalen Form der ästhetischen Verlangsamung ein: Douglas Gordons Videoinstallation *24 Hours Psycho*, eine auf 24 Stunden Spieldauer verlangsamte Wiedergabe von Alfred Hitchcocks Spielfilm *Psycho* aus dem Jahr 1960. Ohne Ton, im zähen Rhythmus von zwei Bildern pro Sekunde, wird das Video auf eine Leinwand projiziert, die sich in der Mitte eines ansonsten leeren Raums befindet. Es handelt sich um Video: Anders als im Film, zeigen sich im Übergang von Bild zu Bild Schlieren und Schatten. Gordons stilles Spiel mit zwei radikal unterschiedlichen Geschwindigkeiten nimmt DeLillo zum Anlass einer weiteren medialen Übertragung und sowohl in thematischer als auch in poetologischer Hinsicht bietet die Installation den Resonanzraum für *Point Omega*. Aus unterschiedlichen Richtungen, in tentativen Bewegungen, zeichnet der Beginn des Romans die Gedankengänge eines anonymen Betrachters nach, der Stunden um Stunden, ganze Tage, im Museum of Modern Art von New York verbringt und darüber die Welt zu vergessen droht. Genau wie der Betrachter in der Lage ist, verschiedene Positionen im Raum einzunehmen, wieder aufzugeben und der Leinwand aus unterschiedlichen Richtungen zu begegnen, können auch DeLillos Beschreibungen als asymptotische Annäherungen verstanden werden.³⁵

In der resultierenden Innensicht auf die ungeordneten Beobachtungen, körperlichen Eindrücke, Denkbewegungen und Assoziationen des Museumsbesuchers löst sich Gordons Arbeit radikal von ihrer Vorlage ab und gewinnt eine eigenständige ästhetische Präsenz. Im verringerten Rhythmus der Bildfolge wird der Film zu einem archäologischen Instrument der Erkundung, das eine visuelle Tiefenschicht zu entbergen vermag, die unter normalen Geschwindigkeitsbedingungen der Wahrnehmung zu entfliehen droht. In der Verzögerung, der sich einstellenden Langeweile, wird Zeit frei, in der das Sehen sich selbst zum Gegenstand und das Gesehene fremd wird. Gerade insofern die Bilder des Hitchcock-Klassikers vertraut sind oder, wie die Duschszene, einen ikonographischen Stellenwert in der Populärkultur angenommen haben, wird umso stärker ein Effekt der Verfremdung deutlich, welcher der Verlangsamung eigen zu sein scheint. Jenseits der teleologischen Zugkraft von Hitchcocks *suspense* erscheinen die einzelnen Bilder als unbekannt, wie zum ersten Mal sichtbar und eröffnen dadurch eine Welt, in der für sicher angenommene Prämissen, Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten, an Geltung verlieren: „It had to be silent. It had to engage the individual at a depth beyond the usual assumptions, the things he supposes and presumes and takes for granted.“ (PO 8)

Wie die Textstelle verdeutlicht, ist die topologische Dimension der Tiefe sowohl in *Underworld* als auch in *Point Omega* von Bedeutung. Der Betrachter scheint in eine materielle Wirklichkeit förmlich hinab zu sinken, von der er ansonsten im Sog der Narration immer schon fortgetrieben ist. Genau in dem Maß, in dem die Dinge ihre Selbstverständlichkeit einbüßen, wird auch die Wahrnehmung in ihrem Verhältnis zum Vergehen der Zeit sich selbst zum Gegenstand:

³⁵ Vgl. Edgar Pankow: „Annäherungen an den Stillstand: Don DeLillo – *Point Omega*“. *Figurationen* 1 (2012), S. 17–27, hier S. 17.

It takes close attention to see what is happening in front of you. It takes work, pious effort, to see what you are looking at. He was mesmerized by this, the depths that were possible in the slowing of motion, the things to see, the depth of things so easy to miss in the shallow habit of seeing. (PO16)

Die Verzögerung der linearen Bildfolge bildet in doppelter Hinsicht eine Auseinandersetzung mit dem Film. Zum einen betrifft dies die konkrete Vorlage: In einem Interview ist Alfred Hitchcock einmal der Idee nachgegangen, dass eine intrinsische Beziehung zwischen dem Motiv der Verfolgungsjagd und dem Medium des Films bestehe: „I would say the chase is almost indigenous to movie technique as a whole.“³⁶ Der Film, so Hitchcock, macht keine Pausen. Am Faden des *suspense* verläuft er linear auf einen zeitlichen Fluchtpunkt hin, jedes einzelne Bild ist gleichsam unterwegs, ausgerichtet, erhält seine Bedeutung im Sog einer narrativen Verführung, deren affektives Objekt Hitchcock auch als *McGuffin* bezeichnet hat.

Zum anderen steht die Verlangsamung in offenkundiger Spannung zur medialen Eigenheit des Films. In der verlangsamten Abspielgeschwindigkeit von *24 Hours Psycho* würde sich der Film erhitzen und anfangen zu brennen. Auch in der Filmtheorie war die Betonung der kontinuierlichen Bewegung zunächst vorherrschend. Mit dem Film schien die Wirklichkeit aus dem starren Rahmen der Fotografie entlassen und konnte sich so zum ersten Mal in der ganzen Dynamik ihrer zeitlichen Dimension vor den Augen des Betrachters ereignen. Geradezu bezaubert schreibt Siegfried Kracauer davon, wie die Kamera plötzlich in der Lage sei, die Wirklichkeit in ihrer unstillen, kontingenten Verfasstheit nicht nur aufzuzeichnen, sondern, so der anspruchsvolle Untertitel seiner Studie, förmlich zu erretten. Durch den Film werden die transitorischen Bewegungsabläufe sichtbar, die sich dem Beobachter unter normalen Umständen verborgen hätten: „Film renders visible what we did not, or perhaps could not, see before its advent. [...] We literally redeem this world from its dormant state, its state of its virtual nonexistence, by endeavouring to experience it through the camera.“³⁷ Das spezifische Potential des Films besteht demnach darin, das flüchtige Spiel der sinnlichen Erscheinungen medial aufzeichnen zu können: die Bewegung der Blätter im Wind, die raschen Schritte der Tanzenden, das Wimmeln der Großstädte. „Its imagery permits us, for the first time, to take away with us the objects and occurrences that comprise the flow of material life.“³⁸

Zugleich zeigt sich in der *Theory of Film* eine Bestimmung des Mediums, die sich gegenüber narrativen Formen der Literatur und des Theaters grundlegenden abhebt:

Much as theatrical intrigues may be given to meandering and thus acquire an almost epic quality, when compared with film they all appear to be modeled on the classical tragedy which, Proust has it, neglects „every image that does not assist the action of the play and retains only those that may help us to make its purpose intelligible.“ The story form that he has in mind is not only a whole – all works of art are, more or less – but a whole with a

³⁶ Sidney Gottlieb (Hg.): *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. London: University of California Press 1995, S. 125.

³⁷ Siegfried Kracauer: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press 1960, S. 300.

³⁸ Ebd., S. 300.

purpose; its every element, that is, has the sole function of serving that purpose.³⁹

Demgegenüber versteht Kracauer die Kamera als technische Ermöglichung einer non-linearen Darstellung und Wirklichkeitsauffassung. Anstatt jeden Gegenstand der Filmszene als integrativen Bestandteil eines übergreifenden Ganzen zu verstehen, gestattet der Film einen Blick auf das bedeutungslose, kontingente Detail, das sich nicht zum Bild fügt, auf Abfälle, die den Anschluss an geschichtsphilosophische Entwürfe verloren haben.⁴⁰ Die Kamera schweift ab, bummelt, lungert herum, und vermag es dadurch, sich auf die physische Wirklichkeit in all ihrer Disparatheit, in ihrer Absenz von Bedeutung, einzulassen. Nicht der Mensch, sondern unbelebte Dinge werden zum eigentlichen Akteur des Films: In dem Kapitel „Inanimate Objects“ schreibt Kracauer: „[...] a long procession of unforgettable objects has passed across the screen – objects which stand out as protagonists and all but overshadow the rest of the cast.“⁴¹ Gordons Installation scheint diese Spannung zwischen unterschiedlichen Zeitkonzeptionen, ihrer Verbindung zum Medium des Films und der Präsenz von Körperlichkeit produktiv aufzugreifen. Indem *Point Omega* sich in diese Konstellation einschreibt, wird sie auf die Zeitlichkeit der Literatur transponiert.

V. The Audacity to be Real

Die in *24 Hours Psycho* präsente Auflösung einer linearen Zeitvorstellung ist sowohl für den weiteren Verlauf des Romans als auch für seine Ästhetik formbildend. Gordons Installation im sechsten Stock des MoMA bildet Anfang und Ende, bildet die narrative Klammer, in deren Mittelteil sich das Romangeschehen ereignet. Begleitet von einer Änderung der Erzählperspektive wechselt der Ort der Handlung vom abgedunkelten Innenraum in die gleißende Leere einer Wüstenlandschaft im Südwesten der USA, in der DeLillo seine drei Hauptfiguren auftreten lässt: Der Ich-Erzähler Jim Finley sucht dort Richard Elster auf, um ihn für einen Dokumentarfilm zu gewinnen. Nach wenigen Wochen erscheint Elsters Tochter Jessie, die jedoch, ohne jede Spur, im leeren Raum der Wüstenlandschaft verschwinden wird. Ob Jessie das Opfer eines Mordes ist, wie dies durch verschiedene Indizien angedeutet, aber nicht bestätigt wird, bleibt unklar. Auch Elsters eigene Identität und Vergangenheit werden nur unzureichend geklärt. Im Ruhestand hat er sich an einen nicht näher bezeichneten Ort in der Sonora- oder der Mojave-Wüste zurückgezogen, in deren Leere er Abstand von seiner früheren Tätigkeit gewinnen will, die zugleich den Anlass für Finleys Filmprojekt darstellt. Elster war zur Zeit des zweiten Irak-Kriegs als eine Art Spin-Doctor für das Pentagon tätig und in seiner eigenen Darstellung dieser Tätigkeit findet sich eine Vorstellung von Zukunft, die eine Ähnlichkeit zu der „cosmology of waste“ aufweist, die Nick Shay in *Underworld* vertritt. Beide Figuren verfolgen eine Vorstellung der Zukunft, die durch den Menschen ergriffen und gestaltet wird:

„I still want a war. A great power has to act. We were struck hard. We need to retake the

³⁹ Ebd., S. 221.

⁴⁰ Vgl. zu diesem Aspekt auch Helmut Lethen: „Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre.“ In: Michael Kessler, Thomas Y. Levin (Hg.): *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990, S. 195–228, S. 196.

⁴¹ Kracauer: *Theory of Film*, S. 45.

future. The force of will, the sheer visceral need. We can't let others shape our world, our minds. All they have are old despotic traditions. We have a living history and I thought I would be in the middle of it.“ (PO 30)

In dem handlungsarmen Ablauf des Romans bildet die leblose Topographie der Wüste jedoch mehr als einen stummen Gegenpol zum Sprachgewirr der US-amerikanischen Kriegsadministration, sondern weist zugleich auf eine erdgeschichtliche Tiefenzeit, in deren leeren Räumen der Mensch auf den ersten Blick unbedeutend und deplatziert erscheint. Ähnlich wie in *Underworld* die gedehnte Zeitlichkeit des Mülls die unmittelbar bevorstehende Katastrophe des Kalten Kriegs unterläuft, bildet die Wüste den stillen Gegenpol zum Zukunftsbegriff des Pentagons. Die von Wind und Sand erodierten Gesteinsformationen der Landschaft stellen die flächige Verräumlichung einer geologischen Vergangenheit dar, deren Dauer in Jahrtausenden zu messen ist:

„Time falling away, That's what I feel here,“ he said. „Time becoming slowly older. Enormously old. Not day by day. This is deep time, epochal time. Our lives receding into the long past. That's what's out there. The Pleistocene desert, the rule of extinction.“ (PO 91)

Das Pleistozän, das als Ursprung dieser Landschaftsformen genannt wird, hat seinen Beginn vor 2,6 Millionen Jahren und die karge, scheinbar ahistorisch bewegungslose Topographie der Wüste erweist sich in diesem Zeithorizont als eine steinerne Schrift, an deren Lettern Elster die Vergangenheit förmlich abzulesen versucht. Douglas Gordons Installation stellt damit diejenigen Wahrnehmungsparameter bereit, in denen die Beschaffenheit der leeren Landschaftsformationen zu betrachten wäre. Die Metaphorik der Tiefe aufgreifend, führt die Verlangsamung und Dehnung von zeitlichen Prozessen zu einem Absinken in die Ablagerungen und Sedimente einer erdgeschichtlichen Tiefenzeit.⁴²

Die in *Point Omega* vollzogene Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Formen der Entschleunigung beschränkt sich jedoch nicht auf ein thematisches Motiv, sondern initiiert eine Reflexion von Literatur und ihrer eigenen temporalen Organisation. Genau in dem Maße, in dem in den leblosen Ebenen jeder Felsvorsprung

⁴² Auf Grund dieser geologischen Zeitperspektive liest Kate Marshall *Point Omega* als einen Roman des Anthropozäns. Demgegenüber wäre zu präzisieren, dass der Text, jenseits von inhaltlichen Motiven, in seiner sprachlichen Ästhetik Problemzusammenhänge aufruft, die im Zusammenhang des Anthropozäns stehen. Dies betrifft insbesondere die Langsamkeit, die *Point Omega* in unterschiedlichen Varianten behandelt. Vgl. Kate Marshall: „What are the Novels of the Anthropocene? American Fiction in Geological Time“. *American Literary History*, 27.3 (2015), S. 523–538. Einen weitaus differenzierteren Ansatz bietet Bradley Fest, der *Point Omega* als Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Geschichts- und Zeitvorstellungen liest. Wenngleich er nicht gesondert auf das mögliche Verhältnis zwischen Gordons *24 Hours Psycho* und DeLillos eigener Ästhetik eingeht, ist ihm völlig Recht zu geben, dass *Point Omega* eine Vorstellung von Zeit zu entwickeln sucht, die nicht mehr von einem Primat der menschlichen Geschichte ausgeht: „Throughout *Point Omega*, DeLillo subtly and quietly revises his projection of the future as one dominated by technological change into a future confined by the implacability of geology and deep time.“ Bradley J. Fest: „Geologies of Finitude: The Deep Time of Twenty-First-Century Catastrophe in Don DeLillos *Point Omega* and Reza Negarestani's *Cyclonopedia*“. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57:5, S. 565–578, S. 571.

kontrastreich hervortritt und auf Kilometer hin sichtbar wird, erzeugt der Roman eine verstärkte Aufmerksamkeit für seine eigene sprachliche Verfasstheit. Die karge, aus Sand, Felsen und Hitze zusammengesetzte Topographie der Wüste wird zum Bild für die Ereignisarmut und minimalistisch anmutende Sprache des Romans. *Point Omega* erscheint in diesem Licht als ein narrativer Versuchszusammenhang, über den Zeitformen verhandelt werden, die sich jenseits von menschlichen Geschichtsordnungen erstrecken:

It's all about time, dimwit time, inferior time, people checking watches and other devices, other reminders. [...] Cities were built to measure time, to remove time from nature. There's an endless counting down, he said. When you strip away all the surfaces, when you see into it, what's left is terror. This is the thing that literature was meant to cure. The epic poem, the bedtime story. (PO 57)

Die Natur scheint von einer zeitlichen Leere erfüllt, die den narrativen Ordnungen der Literatur – des „epic poem“ – radikal fremd zu bleiben droht und daher an Medien der Übersetzung angewiesen ist. Doch wengleich die Leere der Wüste zunächst als Gegenraum der menschlichen Zivilisation erscheint, zeichnet DeLillos Roman ein weitaus komplizierteres Geflecht, in dem gewohnte Unterscheidungen zu flimmern beginnen.

Die geologischen Zeitdimensionen der Wüste weisen nicht allein in die Vergangenheit. Elsters Meditationen über das Artensterben und seine Faszination für die fossilen Reste früherer Spezies führen ihn zu der Idee eines absoluten Endpunkts, der schließlich in der mystischen Idee einer völligen Entropie des Universums kulminiert. In diesem Zusammenhang bedarf der Titel des Romans einer besonderen Aufmerksamkeit. Der Begriff des „Omega Punkts“ geht auf den jesuitischen Geologen und Paläontologen Pierre Teilhard de Chardin zurück, der in seinen Forschungen den Versuch unternahm, die gesamte Evolution des Lebens auf der Erde als zielgerichtete Entwicklung zu verstehen, die auf ein Ende, den Omega Punkt, zusteuert. Dieser Punkt bezeichnet ein zukünftiges Stadium in der Entwicklung des Universums, an dem eine Stufe der maximalen Komplexität und Konvergenz erreicht ist und auch der Mensch eine radikale Transformation durchläuft. Elster verknüpft diese Überlegungen mit dem Krieg und der menschlichen Technik, die er einem Drang unterworfen sieht, der sich ähnlich zu Sigmund Freuds Begriff des Todestriebes verhält. Es ist die Rückverwandlung des Menschen in bloße Materie:

the omega point. A leap out of our biology. Ask yourself this question. Do we have to be human forever? Consciousness is exhausted. Back now to inorganic matter. That is what we want. We want to be stones in a field. (PO 67)

Mir geht es in dieser Lektüre jedoch nicht um die Möglichkeit einer evolutionären Erfüllung des Menschen im spekulativen Feld einer post-humanen Zukunft, sondern umgekehrt, und dadurch in Kontinuität zu *Underworld*, um seine konkreten materiellen Spuren im Sand und Gestein von DeLillos Wüste. In Douglas Gordons Installation erfolgt ein Umschalten der Beobachtung: Es ist nicht der menschliche Schauspieler, die von ihm verkörperte Figur im Zusammenhang des zeitlichen Geschehens, sondern der Raum, der

nun im Zentrum steht: „The character is moving but it’s the room that seems to move. He found deeper interest in a scene when there was only one character to look at, or, better maybe, none.“ (PO 17) Die zentrale „scene“ von *Point Omega* ist die Wüste. Ihre Topographie ist nicht allein Bezugspunkt für die Tiefendimensionen einer geologischen Erdgeschichte, die dem Menschen unbekannt ist. Dem Menschen ist die Wüste fremd und zugleich ist er ihr nur allzu gut bekannt. Bereits in *Underworld* wird sie als ein Ort beschrieben, der gerade auf Grund seiner Leere und Unnahbarkeit eine widerständige Realität entwickelt. Wenn Nick Shays Bruder Matt und seine Frau Janet einen Wochenendausflug in die Sonorawüste unternehmen, beginnt die ontologische Zugehörigkeit der Topographie undeutlich zu werden. Einerseits wird ihre Leere und Bewegungslosigkeit zur Chiffre einer dem Menschen fremden und unnahbaren Natur: „Janet didn’t know how to look at the desert. She seemed to resent it in some obscure personal way. It was too big, too empty, it had the audacity to be real.“ (UW 449) Zum anderen ist die Wüste genau umgekehrt eine Landschaftsformation, in der die menschliche Technik Spuren hinterlassen hat. Es ist der Ort der ersten Kernwaffenexplosion, von Sondermüllagern und Minen: „The desert bears the visible signs of all the detonations we set off. All the craters and warning signs and no-go areas and burial markers, the sites where debris is buried.“ (UW 71) Der Übergang zwischen Mensch und Materie erfolgt demnach nicht, wie Elster dies im Anschluss an Teilhard de Chardin referiert, an einem ultimativen *point omega*. Er ist längst erfolgt.

VI. Der Realismus des Mythos

In *Underworld* und *Point Omega* zeichnet sich eine Verschränkung von Gesellschaft und Natur ab, die an Ovids *Metamorphosen* denken lässt. Die *Metamorphosen* fingieren eine Körperlichkeit, die durch plötzliche Übergänge und Verwandlungen bestimmt ist. Menschen finden sich in der Gestalt von Pflanzen, Tieren, Steinen oder ganzen Landschaftsformationen wieder; umgekehrt zeigen materielle Gegenstände eine verblüffende Lebendigkeit und Autonomie. Wenngleich Pygmalion Venus um die Menschwerdung der von ihm geschaffenen Elfenbeinstatue bittet und all sein technisches Können auf dieses Ziel hin ausrichtet, wird er durch die sinnliche Begegnung mit diesem Körper, der menschlich und künstlich zugleich ist, immer überrascht werden. Zeitlich sind die Verwandlungen durch Plötzlichkeit, Unvorhersehbarkeit und Einmaligkeit bestimmt. Wenn Daphne darum fleht, ihre menschliche Gestalt zu verlieren, um Phoebus’ Nachstellungen zu entkommen, so geschieht dies im Moment der Überstürzung einer hastigen Flucht und als unmittelbare Erfüllung eines kaum zu Ende gesprochenen Stoßgebets. Wenngleich dessen Resultat der abrupte Stillstand jeglicher Bewegung ist, entspricht dem Tempo der Flucht die Geschwindigkeit der Verwandlung: „Kaum hat sie so gebetet, ergreift eine Starre ihre Glieder. Dünner Bast umgibt ihr die weiche Brust, ihre Haare wachsen zu Blättern sich aus, die Arme zu Ästen, an zähen Wurzeln haftet der Fuß, der grad noch so schnell war [...]“⁴³

In DeLillos Romanen vollziehen sich keine plötzlichen und wundersamen Übergänge zwischen Menschen, Tieren, Pflanzen und Materie. *Underworld* und *Point Omega* lassen sich vielmehr in Bezug zum 15. Buch der *Metamorphosen* stellen, in dem die Figur einer

⁴³ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017, S. 73.

belebten Natur und der grundlegenden Wandelbarkeit aller Formen nicht durch singuläre Ereignisse realisiert wird, sondern durch ein in den Gestalten und Vorgängen der Natur stets wirksames Prinzip: die Zeit.

Nichts, möcht ich annehmen, dauert lang in derselben Gestalt fort. So seid, Zeitalter, ihr vom Golde zum Eisen gekommen, so hat sich so häufig das Antlitz von Orten verändert. Sah ich doch selbst, dass, was festes Land gewesen war, jetzt ein Meer war, und sah ich doch auch aus Meer entstandenes Festland. Meermuscheln haben weit entfernt vom Meere gelegen, hoch in den Bergen wurde ein alter Anker gefunden. Was eine Ebene war, hat, herabströmend, Wasser zu einem Tal gemacht; einen Berg, den machten Fluten zum Flachland. Vormalis sumpfiger Boden ist trockener Sand nur und dürr, und, was einst Durst ertrug, ist feucht von Teichen und Sümpfen.⁴⁴

Die Textstelle ruft die Vorstellung einer grundsätzlichen Wandelbarkeit der Natur auf. Im Voranschreiten der Zeit gerät das Starre in Bewegung, „festes Land“ verwandelt sich in ein vielgestaltiges, niemals ruhendes Gewässer, bis auch dieses wieder verschwunden sein wird. In dieser unbeständigen Welt finden sich Muscheln fern der Ozeane und ganze Länder steigen aus dem Ozean empor. Proteus ist ein Gott des Meeres.

Underworld und *Point Omega* greifen dieses mythologische Bild einer wandelbaren Natur auf und stellen es in einen Bezug zu der materiellen Existenz des Menschen und seinen industriell-technologischen Hervorbringungen, die sich sukzessive verselbständigen und der Kontrolle entziehen. In *Underworld* konstituieren die industriellen Überreste der westlichen Zivilisation eine untergründige, sich vom Menschen ablösende Realität, die nicht in den Bereich der Transzendenz übergeht, sondern sich im Untergrund ablagert und aus diesem Grund eine chthonische Gottheit erfordert: Pluto, den DeLillo als möglichen Titel des Romans notierte. *Point Omega* steht insofern in Kontinuität zu *Underworld*, als dass wiederum Metamorphosen zwischen dem Menschen und der unbelebten Materie figuriert werden. Während sich der Mensch in Elsters Überlegungen in leblose Materie zurückverwandelt, entwickelt sich die Wüste in ihrer zeitlichen Dimension zu einem zentralen Akteur der Erzählung. Sie ist mehr als eine stille Theaterbühne für die kalten und heißen Kriege zwischen antagonistischen Ideologien und Staaten. Die im Wüstenboden eingelagerten Reste der Kernspaltung verwandeln sich in autonome Akteure, die klare Vorstellungen von zeitlicher und räumlicher Ferne hinfällig werden lassen.

Im Spannungsfeld von Geologie und Individualgeschichte gewinnt die ästhetische Inszenierung von Zeitlichkeit eine zentrale Bedeutung. *Underworld* entwickelt eine Prozessualität des Mülls, die sich gegenüber der Plötzlichkeit und dem unmittelbaren Zukunftsbezug der Bombe verselbständigt. In einer ähnlichen Form setzt sich *Point Omega* mit Formen der ästhetischen Zeitorganisation auseinander, die sich grundsätzlich von dem *whodunit* und Hitchcocks Begrifflichkeit von *chase* und *suspense* unterscheiden. Dieser Wechsel der Zeitorganisation hat mithin Implikationen für ökologische Lesarten des Romans. Abseits vom zentralen Fluchtpunkt eines Endes eröffnet *Point Omega* in seiner Auseinandersetzung mit Douglas Gordons *24 Hours*

⁴⁴ Ebd. S. 763.

Psycho eine geschärfte Sensibilität für den buchstäblichen Untergrund, auf dem sich der Mensch befindet; für nachträgliche, verzögerte Prozesse der Zerstörung, die sich verhältnismäßig unscheinbar und lautlos vollziehen, sich in den Weiten von Raum und Zeit zu verlieren scheinen und daher Medien der Übersetzung und Interpretation benötigen.

Jane Bennetts Materialismus impliziert eine Haltung, die sie als naiven Realismus bezeichnet. Auf einer epistemologischen Ebene schränkt diese Position die Bedeutung einer menschlichen Perspektive, ihrer Sprache und Denkform ein. Auf einer ontologischen Ebene betont sie eine eigenständige Bedeutung und Dynamik von anorganischen Gegenständen. Gegenüber klassischen Positionen des Realismus bildet die Materie jedoch keine starre, ahistorische Bezugsgröße, sondern erscheint als lebendig und dynamisch. Bennett beschreibt Dinge nicht als leblose Objekte, sondern als fortdauernde und niemals gänzlich zum Abschluss gelangende Entstehungsprozesse und Aktivitäten. DeLillos Romane entwickeln eine literarische Auseinandersetzung mit dieser veränderten Sicht auf Materie. Die semantische Verschiebung des Naturbegriffs, die Engführung von Kultur und Natur, zeitigt eine hybride Poetik: Der Realismus lässt sich nicht mehr vom Mythos unterscheiden.