

Nach der Paranoia

Don DeLillos Spiel mit der kurzen Form

LAURA BIEGER

Fundamentally, although imperfectly, often blindly, even going against the grain of grammatical constraints, every brief literary form, by virtue of a powerful urge, inscribed in the being of language itself, in the being-of-language, has a tendency to lean toward what would be the pure present.

Paul Zumthor¹

Don DeLillo, einer der kunstfertigsten und seismografischsten amerikanischen Gegenwartsautoren, der seine Romane bis heute auf einer manuellen Schreibmaschine schreibt, sieht seine Zukunft durch den massiven Einfluss neuer Technologien bedroht. Die Beschleunigung und Verdichtung von Zeit und Raum sei im Begriff, das menschliche Bedürfnis nach Erzählungen zu vermindern – zumindest das Bedürfnis nach Erzählungen wie wir sie kennen. Romane würden immer verbraucherorientierter. Nicht nur würden sie demnächst gemäß den persönlichen Vorlieben, Bedürfnissen und Stimmungslagen ihrer Leser per Mausklick entworfen; Leser würden sogar bald ihre eigenen Romane entwerfen und wahrscheinlich darin selbst die Hauptrolle spielen.

The world is becoming increasingly customized, altered by individual specifications. This shrinking context will necessarily change the language that people speak, write, and read.

1 „Brevity as Form,“ in: Narrative 24,1 (Januar 2016), S. 73-81, hier S. 78.

Here is a stray question (or a metaphysical leap): will language have the same depth and richness in electronic form that it can reach on the printed page? Does the beauty and variability of our language depend to an important degree on the medium that carries the words? Does poetry need paper?²

DeLillos jüngste Romane reagieren auf die hier vorgestellte Entwicklung mit einer kompakten Doppelstrategie. Sie sind auffallend kurz und sprachlich verknappt. *The Body Artist* (2001), *Cosmopolis* (2003), *Falling Man* (2007), *Point Omega* (2010) und jüngst *Zero K* (2016) sind allesamt weniger als 250 Seiten lang; zwei von ihnen, *The Body Artist* und *Point Omega*, haben weniger als die Hälfte dieses überschaubaren Umfangs und eine poetisch besonders verdichtete Sprache. Im Schaffen DeLillos, der sich mit Werken von epischer Breite einen Namen gemacht hat, ist dies eine markante Entwicklung. Sie verleitete John Banville in seiner Rezension zu *Point Omega* zu der spitzen Bemerkung, DeLillos dicke Bücher seien seine Romane und die dünnen seine Lyrik.³ Mit nur 117 locker gesetzten Seiten ist *Point Omega* – das Buch, um das es hier vorrangig gehen soll – in der Tat DeLillos schmalstes Buch, und auch das Spiel mit der lyrischen Verdichtung ist hier auf die Spitze getrieben. Insofern hat Banville also durchaus recht mit seiner Lyrik-Referenz. Und selbstverständlich hat das Lyrische eine Affinität zum Kurzen und Knappen. Paul Zumthor hebt diese Achse in seiner umsichtigen und eingangs zitierten Abhandlung zu Kürze als Form ausdrücklich hervor. Erzählen beinhaltet für ihn eine lineare Verkettung von interdependenten Einheiten, und diese herzustellen geht einher mit einer gewissen Länge (sowie einer Affinität zum Dramatischen); Lyrik ist von einem ungeordneten oder zirkulären Hinzufügen von mehr oder weniger autonomen Einheiten geprägt („the addition, circular or unordered, of more or less autonomous units“) und daher tendenziell kurz (und gnomisch).⁴ Ohne diese nützliche Unterscheidung überstrapazieren zu wollen (Zumthor selbst ist bedacht, dies nicht zu tun) lässt sich festhalten, dass die innige Verbindung des Lyrischen mit der kurzen Form (Gedichten, Liedern, Aphorismen) nicht ohne weiteres mit der Produktivi-

2 „An Interview with Don DeLillo“, <http://pen.org/transcript-interview/interview-don-delillo>. DeLillo gab das Interview anlässlich seiner Auszeichnung mit dem PEN/Saul Bellow Award for Achievement in American Fiction 2010. Das Interview wurde per Fax geführt.

3 John Banville: „Against the North Wall“, in: *The New York Review of Books* (8. April 2010), S. 40–41, hier S. 40.

4 Zumthor, „Brevity as Form“, S. 78.

tät des Erzählens zu verbinden ist. Denn Lyrik neigt zunächst einmal dazu, durch einen höchst performativen und ritualistischen Sprechakt eine Gegenwart (und dabei oft auch eine gnomische Wahrheit) zu affizieren.⁵

All dies geschieht auch in *Point Omega*. Und doch lässt sich diesem Roman (sofern man denn gewillt ist, dem performativ anmutenden Titelzusatz „A Novel“ zu folgen) nicht absprechen, dass er erzählt. Er erzählt uns von einer Gruppe entfremdeter, isolierter Figuren auf der Suche nach etwas, das ihrem Leben Bedeutung und Halt geben möge. Doch was mich an diesem in seinen Grundzügen durchaus roman- oder zumindest novellenhaften Erzählen am meisten interessiert, hat unmittelbar mit dem Aspekt seiner lyrischen Verdichtung zu tun; genauer gesagt: mit dem hier so konsequent betriebenen Ineinandergreifen von radikal stilisierter Sprache und nicht minder radikaler Perforierung traditionellen Erzählens. Mit Erzählen ist üblicherweise ganz einfach und grundlegend gemeint, eine Kette von Ereignissen so zu *emplotten*, dass sich rekonstruieren lässt, was passiert ist.⁶ Doch *Point Omega* erzählt anders – schon deswegen, weil in diesem Roman praktisch nichts passiert. Und das bedeutet auch, dass Wissen hier weitgehend von der Rekonstruktion von Ereignissen entkoppelt ist. Weitgehend, aber eben nicht ganz. Und wenn kurze Formen nun „ihre epistemologische und poetologische Bedeutung pragmatisch durch ihre Relation zu längeren, ausgedehnten und größeren Formen“ gewinnen, an denen sie ihre „Verfahren und Signale der Verdichtung, Prägnanz, des Weglassens und des Abbruchs, aber auch der Tentativität und Vorläufigkeit“⁷ ausrichten, so gibt es im Fall von DeLillos kurzen Romanen gleich zwei augenfällige Bezugspunkte.

Da ist zum einen die vom Autor selbst benannte und von den digitalen Möglichkeiten des *self-publishing* massiv befeuerte Entwicklung hin zum Roman als Dienstleistung, die Mark McGurl jüngst so eindrücklich in seinen Ausführungen zur Fiktion im Zeitalter von Amazon beschrieben hat⁸ und der DeLillo beherzt seinen „metaphysischen Sprung“ ins papierlose Jenseits der Literaturproduktion

5 Vgl. hierzu auch Heinz Schlaffer: „Die Aneignung von Gedichten: Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik“, in: *Poetica* 27,1-2 (1996), S. 38-57, hier S. 54-57. Zur ritualistischen Dimension von Lyrik vgl. Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2015.

6 Vgl. Albrecht Koschorke: „Wissen und Erzählen“, in: *Nach Feierabend. Züricher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 6 (2010), S. 89-102.

7 Vgl. die Einleitung von Michael Gamper und Ruth Mayer zu diesem Band.

8 Mark McGurl: „Everything and Less: Fiction in the Age of Amazon“, in: *Modern Language Quarterly* 77,3 (September 2016), S. 447-471.

entgegenstellt. Und dann sind da DeLillos frühere, lange Romane, insbesondere *Underworld* (1997), mit seinen mehr als 800 dichten Seiten ein denkbar starker Kontrast zu den schmalen Büchern, die DeLillo seit dessen Vollendung geschrieben hat. Für viele, meine Person eingeschlossen, markiert *Underworld* den Endpunkt einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit dem Amerika des Kalten Krieges.⁹ DeLillos Spiel mit der langen Form, das in diesem Monumentalwerk seinen Höhepunkt findet, ist wirkungsästhetisch nicht von dem Anliegen zu lösen, einen Zustand kollektiver Nachkriegsparanoia literarisch erfahrbar zu machen. Und wenn das unheimliche Gefühl eines „everything is connected“,¹⁰ das das zentrale Motiv und Thema jener früheren Auseinandersetzung war, nach der langen Erzählform geradezu *verlangte*, um das Labyrinth schier endloser Verbindungsmöglichkeiten zur Darstellung zu bringen, dann stellt sich die Frage, ob die poetologische Verbindung von Kurzem und Lyrischem ebenso emblematisch für DeLillos Erkundungen des Amerikas nach dem Kalten Krieg sein könnte. Ob in den kurzen Romanen eine vergleichbar konsequente Wirkungsästhetik am Werke ist, die auf die Kartografierung der Gegenwart zielt, und wenn ja, welche Rolle dem Kurzen und Lyrischen dabei zukommen.

Um der besonderen Form des Erzählens in DeLillos kurzen Romanen auf die Spur zu kommen, ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, dass seine Prosa immer schon lyrisch war. Gemäß einer frühen Einsicht DeLillos, dass Sprache nicht nur Instrument, sondern auch Gegenstand seines Schreibens ist,¹¹ erweist sich seine realistische Sprachgestaltung durchgehend (und ganz ähnlich wie bei Hemingway) als lyrisch-ritualistisch. Sprache ist für ihn „the final enlightenment and the final revelation“. ¹² Man denke beispielsweise an den berühmten Moment, in dem der Protagonist von *White Noise* seine Tochter im Schlaf die Worte „Toyota Cecilia“ murmeln hört – leere Worte aus der Welt des Konsums, die zusammen so schön und bedeutungsvoll klingen, dass sie für die lauschenden Va-

9 Leonard Wilcox, „Don DeLillo's *Underworld* and the Return of the Real.“ *Contemporary Literature*, 43,1 (Spring 2002), S. 120-137.

10 Don DeLillo: *Underworld*. 1997, New York: Scribner Paperback Fiction 1998, S. 825.

11 Tom LeClair: „An Interview with Don DeLillo“, in: Thomas DePietro (Hg.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson: University Press of Mississippi 2005, S. 3-15, hier S. 5.

12 Marc Chénétier/François Happe: „An Interview with Don DeLillo“, in: *Revue française d'études américaines* 87 (Januar 2001), S. 102-111.

ter ein erhabenes Gefühl von Präsenz auf den Plan rufen, wenn nicht gar „a moment of splendid transcendence“.¹³

Doch in den früheren, langen Romanen waren Momente wie diese die Ausnahme, die eine eng und labyrinthisch geplottete Erzählung jäh unterbrach. In den kurzen, nach *Underworld* verfassten Romanen ist diese Struktur nun porös und das lyrische Ritual auf eine neue, eindringliche Art tonangebend geworden. Und nach dem Erscheinen von DeLillos jüngstem Roman, *Zero K*, der zwar auch kurz und auch lyrisch-poetisch, aber in seinem Erzählduktus wieder deutlich konventioneller ist, steht fest, dass *Point Omega* den vorläufigen Extrempunkt dieser Entwicklung markiert.

Point Omega erzählt die Geschichte von zwei Männern: Richard Elster, einem alternden Intellektuellen mit einschüchternder Eloquenz, die ihn zuletzt ins Pentagon brachte, um dem zweiten Irakkrieg Worte zu geben („I wanted a haiku war, ... a war in three lines“),¹⁴ und Jim Finley, einem obsessiven und nicht sonderlich erfolgreichen Filmemacher in seinen Mit-Dreißigern, der als Erzähler des Hauptteils fungiert. Finley folgt Elster an seinen abgelegenen Rückzugsort in der kalifornischen Wüste, um ihn für einen Film zu gewinnen. Das Projekt lässt an *Fog of War* von Errol Morris (USA 2003) denken, in dem McNamaras „Geständnisse“ über den Vietnamkrieg auf Celluloid gebannt wurden. Finleys Film soll (und auch dies ist ein filmgeschichtlicher Querverweis, diesmal auf Alexander Sokurovs *Russian Ark* [Deutschland/Russland 2004]) aus einer einzigen Einstellung bestehen – ein Mann vor einer Wand, der über seine Zeit im Pentagon spricht. Der Mann: Elster.

Dort draußen in der Wüste, „somewhere South of nowhere“,¹⁵ wirbt Finley für seinen Film. Aber die meiste Zeit sitzen die beiden Männer herum, trinken, denken, reden: über Wände, Wörter und Krieg, über Zeit und Dauer, über Leben, Sterben und Tod, über Wahrnehmen, Erzählen und Benennen, über Bedeutung und die Frage nach ihrem möglichen Gegenteil. All dies sind vertraute Themen in DeLillos Erzählwelt. „His are novels of ideas, less narratives than speculations, unsettling and provocative with characters who don’t so much talk as think

13 Don DeLillo: *White Noise*, hg. von Mark Osteen, 1985, New York: Viking 1998, S. 155.

14 Don DeLillo: *Point Omega*, London: Picador 2010, S. 29.

15 DeLillo, *Point Omega*, S. 20.

aloud, their conversations polished and accomplished“.¹⁶ Doch in *Point Omega* sind diese Gespräche nicht nur formvollendet; sie sind nachgerade artifiziell. Hier sind zwei von zahllosen Beispielen:

“You just want to sit here.”

“The house is mine now and it is rotting away but I let it. Time slows down when I am here. Time becomes blind. I feel the landscape more than I see it. I never know what day it is. I never know if a minute has passed or an hour. I don’t get old here.”

“I wish I could say the same.”

“You need an answer. Is that what you are saying?”

“I need an answer.”

“Do you have a life back there?”

“A life. That may be too strong a word.”¹⁷

“Heat.”

“That’s right,” Jessie said.

“Say the word.”

“Heat.”

“Feel it beating in.”

“Heat.”¹⁸

Niemand redet so, und genau dieser Effekt ist gewollt. Die vielen Wiederholungen, semantisch und syntaktisch, der dadurch entstehende Rhythmus, der sorgsam komponierte Wechsel aus kurzen und langen Sätzen, die sparsam verwendeten Satzzeichen, all dies sind vertraute Stilmittel lyrischer Komposition. Vergeblich sucht man nach authentischer Umgangssprache, wie sie in den längeren kurzen Romanen durchaus noch hin und wieder zu finden sind, nach Gesprächen, in denen Dinge gesagt werden wie: „I never thought you would marry so soon. But what do I know? I have chickpeas mashed up and I have eggplant stuffed with rice and nuts.“¹⁹ *Point Omega* (wie auch *The Body Artist*) ist frei von solchen alltagsprachlichen Momenten; die Diktion ist hier durchgehend artifiziell.

16 Joseph Dewey: *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*, Columbia: The University of South Carolina Press 2006, S. 3.

17 DeLillo, *Point Omega*, S. 23f.

18 Ebd., S. 64-65.

19 DeLillo, *Cosmopolis*, London: Picador 2003, S.161.

Kritiker haben diese Sprache als blutlos und maniert gewertet, doch dabei unterschlagen sie, dass diese Sprache eine für den Roman elementare Funktion erfüllt – den Lesefluss zu entschleunigen.²⁰ Durch die radikal stilisierte Sprache wird das Lesen dieses Textes dem Lesen von Lyrik angeglichen, und anders als konventionelle Prosa lässt diese sich kaum schneller lesen, als sie gehört werden kann; im Grunde verlangt Lyrik ein Lesen mit unterdrückter Stimme. Für Heinz Schlaffer, dessen rezeptionsästhetischem Ansatz ich hier folgen möchte, geht das Lesen von lyrischer Dichtung mit einer besonderen Art der Vereinnahmung des Textes einher.²¹ Denn die Notwendigkeit des lauten, stimmhaften Lesens bringt es mit sich, dass die Leserin den Text auf eine besonders unmittelbare, leibhaftige Weise verkörpert. Und das bedeutet auch, dass die Leserin auf eine besonders direkte Weise in die Rolle der Sprecherin tritt. Diese Sprecherrolle in der lyrischen Dichtung (oft ein lyrisches Ich) ist laut Schlaffer praktisch Gemeingut; strukturell anonym wird sie von jeder Leserin im Akt des Lesens appropriiert. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Leserin zur Autorin oder Erzählerin wird; vielmehr verleiht das Lesen der Sprecherin (oder genauer: den Worten der Sprecherin) Gegenwart.²²

Lyrische Dichtung ist in diesem Sinne ganz der Gegenwart verschrieben. Sie ist kein Text, der aufgeschrieben wurde, um eine Handlung zu rekapitulieren; kein Text, der darauf wartet, gelesen zu werden, um diese Handlung noch einmal zur Darstellung zu bringen. Für Schlaffer *ist* ein Gedicht eine Handlung. Und diese Handlung zielt nicht so sehr darauf, einer aufgeschriebenen Welt Gegenwart zu verleihen; dies wäre das Anliegen eines von Erzählung (einschließlich erzählerischer Dichtungsformen wie z.B. der epischen Dichtung). Lyrische Dichtung

20 Siehe z.B. Banville, „Against the North Wall“ und Michiko Kakutani: „Make War. Make Talk. Make It All Unreal“, in: The New York Times (01.02.2010). Dass diese Kritiker für den *New York Review of Books* bzw. für die *New York Times* schreiben, gibt ihrer Einschätzung besonderes Gewicht.

21 Schlaffer beschäftigt sich ausschließlich mit dieser lyrischen Form. Doch nicht alle Dichtung ist lyrisch, und die häufige Gleichsetzung von Lyrik mit Dichtung (und das mit ihr einhergehende Breitbandverständnis von Dichtung als subjektiver Ausdrucksform) ist angesichts eines wiedererstarkenden Interesses an Lyrik und Dichtung zu recht moniert worden. Vgl. Lytle Shaw: „Framing the Lyric“, in: *American Literary History* 28,2 (2016), S. 403-413; Culler, *Theory of the Lyric*; Brian McHale, „Beginning to Think about Narrative in Poetry“, in: *Narrative* 17,1 (January 2009), S. 11-27, hier S. 12ff.

22 Schlaffer, „Die Aneignung von Gedichten“, S. 43-47.

tung strebt danach, den Akt des Sprechens selbst gegenwärtig zu machen. Und das bedeutet auch, dass die Sprecherin eines lyrischen Textes bestrebt ist, Kraft ihres Sprechaktes eben jener Welt Gestalt zu verleihen, von der die Rede ist.²³

Point Omega spielt mit diesem lyrisch-poetischen Aneignungsmuster. Mehr noch: der Roman agiert mit diesem Spiel eines seiner zentralen Anliegen aus und gibt ihm eine Erzählform: die Verlangsamung der Zeit durch die Kunst (und wie wir sehen werden, strebt die Zeit für DeLillo immer auf den Tod hin). Das Buch beginnt in dieser Hinsicht programmatisch. Bevor die Haupterzählung einsetzt, befinden wir uns im New Yorker Museum of Modern Art, wo eine Arbeit des Videokünstlers Douglas Gordon zu sehen ist: ein tonloses Screening von Hitchcocks Film *Psycho*, verlangsamt auf das gletscherhafte Tempo von vier Bildern pro Minute, das die Zeit, den Film zu sehen, auf volle vierundzwanzig Stunden ausdehnt. DeLillos Begegnung mit dieser Arbeit war die ursprüngliche Inspiration für seinen Roman gewesen, und es passiert in der Tat etwas sehr ähnliches mit der Zeit, wenn seine Figuren sich in die Wüste begeben: die Zeit der Uhren, die das moderne Leben bestimmt, erfährt eine geologische Öffnung und wird zu der Zeit „that precedes us and survives us“.²⁴ Und dieser Befund erlaubt nun auch eine erste Bestandsaufnahme dessen, was sich in DeLillos lyrisch-poetischer Diktion in den kurzen Romanen verändert hat. Denn der lyrische slow motion-Aspekt, von dem *Point Omega* so systematisch Gebrauch macht, zielt auf die Intensivierung der Erfahrung eines verborgenen Wirklichen ab – und zwar in Form eben jener Abwesenheit von Bedeutung, die sich in der Überführung von Menschen-Zeit in Ding-Zeit offenbart. Das Wissen um ein Nicht-Wissen, könnte man sagen; oder gar um ein Nicht-Wissbares, dass sich hier im lyrisch-poetischen Vollzug der Verlangsamung von Zeit offenbart.

Das erste der vier Kapitel des Hauptteils von *Point Omega* ist formal ganz dem Prozess der Verlangsamung verschrieben. Nach einer diffusen Abfolge von Tagen in der Wüste, die rückblickend mit „somewhere around twenty-two“²⁵ beziffert wird, hört Finley auf, die Tage zu zählen. Bald danach tritt Elsters Tochter auf den Plan, eine junge Frau nicht von dieser Welt, die von ihrer Mutter in die Wüste geschickt wurde, um eine sich anbahnende Beziehung mit einem Mann zu unterbinden, mit dem sie sich zu Hause in New York eingelassen hat. Jessies grazile Gegenwart verändert die Dynamik zwischen den Männern – so sehr, dass

23 Ebd., S. 54.

24 DeLillo, *Point Omega*, S. 44.

25 Ebd., S. 66.

Finley sich zuweilen fragt, ob sie auf dem Weg seien, eine Familie zu werden, um im nächsten Momenten über Sex mit Jessie zu fantasieren. Doch weil wir praktisch nichts über diese Figuren erfahren (und zwar weder über deren Innen- noch über deren Außenleben), bleibt uns nur das Spekulieren darüber, warum sie tun, was sie tun und sagen, was sie sagen. Hat Elsters Faszination mit Szenarien des Aussterbens und Fossilisierens (dem End- oder Omega-Punkt, über den er zu fabulieren liebt), etwas mit dem zu tun, was er hinter verschlossenen Türen in jenem *war room* des Pentagon erlebt hat, von dem hin und wieder kursorisch die Rede ist? Was sind die Gründe für Jessies rätselhaften Mangel an Verbindung mit der Welt? Und Finley? Fantasiert er über Jessie aus Langeweile, echter Anziehung oder um sich an ihrem Vater zu rächen, weil er nichts von seinem Film wissen will?

Kritiker haben sich über den Mangel an Tiefe dieser Figuren beschwert.²⁶ Ich meine dagegen, dass die höchst opake Flachheit von DeLillos Figurenzeichnung ebenso elementar für das wirkungsästhetische Unterfangen dieses Buches ist wie die lyrisch-poetische Diktion seiner Sprache. *Point Omega*s Figuren sind in der Tat reine Oberfläche, und bei genauerem Hinsehen bringt uns diese holografische Beschaffenheit (holografisch, im Übrigen, wie die Leinwand von Douglas Gordons *24 Hour Psycho*) zurück zum programmatischen Anliegen der Suspension von Zeit. Im Fall der Figuren ist es die zeitliche Logik des Emplotment, die aus den Angeln gehoben wird. Denn die Verweigerung von Tiefe bricht mit dem normativen Horizont des literarischen Realismus, der auf der Plausibilität und der psychologischen Entwicklung von Figuren besteht.

Gemeinsam mit den extremen, laborgleichen Umgebungen, in denen wir diesen Figuren begegnen (dem entlegenen Haus in der Wüste, der dunklen Galerie im Museum) mag das Fehlen von Entwicklung auf den ersten Blick geradezu naturalistisch anmuten. Doch während der Naturalismus an den handlungstreibenden Impulsen erzählerischer Entwicklung festhält, um sie von der Ebene der Psyche auf die Ebene äußerer Kräfte zu verschieben, betreibt *Point Omega* eine andere Art des literarischen Experiments.

Im Einklang mit dem wirkungsästhetischen Anliegen, unsere gewöhnliche Zeitwahrnehmung zu suspendieren, wird hier eine Textur geschaffen, die den zeitlichen Antrieb des Emplotment – die unumkehrbare Bewegung vom Anfang zum Ende – weitgehend lahmlegt, indem sie die Erzählung räumlich zergliedert. Je-

26 Exemplarisch sind hier ein weiteres Mal Banville, „Against the North Wall“ und Kakutani, „Make War“.

des der vier Kapitel des Hauptteils besteht aus einer Reihe von Episoden, die in ihrer Länge zwischen einigen Zeilen und wenigen Seiten variieren. Es handelt sich um kurze Episoden, einige so kurz wie lyrische Strophen. Innerhalb der jeweiligen Kapitel sind Episoden untereinander austauschbar, ohne dass dadurch der innere Zusammenhalt des Kapitels affiziert würde. Zwei aufeinanderfolgende Episoden beginnen sogar mit den exakt gleichen Worten, so dass der Eindruck entsteht, die Zeit stünde still; oder als würden zwei mögliche Realitäten nebeneinandergestellt. In dieser Art des Erzählens ist Bedeutung niemals fix; sie wird in poetischen Gesten ausprobiert.

Und das bedeutet auch, dass das Erzählen hier nicht in der unumkehrbaren und für die Regulierung und Gestaltung von Wissen oft so maßgeblichen Abfolge von Ursache und Wirkung seinen Zusammenhalt gewinnt. Stattdessen ist es in einer (teilweise frustrierend) losen Struktur von Bedeutungsklustern organisiert. Leerzeilen trennen die einzelnen Episoden, und wie die Balken (*gutter*), die in einem Comic ein Bild vom nächsten absetzen, markieren und produzieren diese Leerzeilen zeitliche Diskontinuität. Sie sind *Leerstellen*, die in der Bewegung durch den Text nicht einfach übergangen werden können, sondern im Akt des Lesens mit Bedeutung anzufüllen sind (wie viel Zeit ist vergangen? in welchem Verhältnis steht die gelesene Episode zur vorherigen Lektüre?). Und so werden diese *leeren Zeilen* zu Resonanzräumen für das lyrisch-poetische Sprachspiel der Erzählung. In ihnen verschränkt sich die Aneignung der lyrischen Sprecherrolle mit dem Entwurf semantischer Offenheit. Und das verweist zurück auf das bereits angesprochene Zusammenspiel von lyrischer Verdichtung und narrativer Verknappung. In *Point Omega* geht es hier nicht nur um ein enges Bezugsgefüge, sondern um ein tatsächliches Abhängigkeitsverhältnis. Denn *plot* oder *fabula* sind gerade genug organisiert, um *story* oder *sujet* Gestalt annehmen zu lassen; aber zu wenig, als dass sie sich ohne die evokative Kraft der lyrisch-poetischen Diktion des Sprechaktes erzählerisch verdichten können.

Halten wir also fest, dass die räumlich-episodische Struktur des Erzählens das zeitliche Regiment des Emplotments spürbar einebnet – und zwar indem die Gesetzmäßigkeiten von Ursache und Wirkung, Vorher und Nachher perforiert und die Wahrnehmung der Zeit auf das gletscherhafte Tempo des Anschauens bzw. Lesens von individuellen Bildern (im cinematischen Sinne von *frames*) verlangsamt wird. Und doch wird der Eindruck von zeitlichem Ablauf (einschließlich der Suche nach Mustern von Ursache und Wirkung) nicht gänzlich aufgegeben. Denn auch wenn hier die Intensivierung der Erfahrung eines verborgenen Wirklichen (also die Offenbarung der Abwesenheit von Bedeutung in der oben erwähnten Überführung von Menschen-Zeit in Ding-Zeit) als tragender Effekt des lyrischen Sprachspiels mit Macht zum Einsatz kommt, so strebt das Erzählen

dennoch und bei bei aller Verlangsamung ganz unvermeidlich auf ein Ende zu. Umso gewichtiger wird das Projekt der Verlangsamung: „It take close attention to see what’s going on in front of you. It takes work, pious work, to see what you are looking at“.²⁷

Die quasi-liturgische Suche nach Mustern von Ursache und Wirkung intensivierte sich nun just um eben jene seltenen Momente herum, in denen etwas passiert – oder vielleicht besser: in denen etwas passiert *ist*. Geschehen manifestiert sich hier als verspätete Erkenntnis, wie im Fall von Jessies spurlosem Verschwinden. Diese „unerhörte Begebenheit“ (und hier zeigt sich wiederum die Nähe zur kleinen Form der Novelle, deren Erzählimpuls sich aus dieser Art von Ereignissen speist) verändert das Gespräch der beiden Hauptfiguren grundlegend und brutal. Jessies Verschwinden bereitet den aufgeblähten metaphysischen Spekulationen der beiden Männer ein jähes Ende, indem es sie erbarmungslos vor die Aufgabe stellt, sich mit seiner undurchdringlichen Rätselhaftigkeit zu befassen. Es vergehen Tage, bevor Elster zu fragen wagt, was passiert ist. „Not what I thought or guessed or envisioned. What happened, Jimmy?“²⁸ Verknappung führt in dieser Erzählwelt nicht zur Fokussierung auf Indizien. Was (wie das von den Suchtruppen in der Wüste gefundene Messer) wie ein Indiz aussehen mag, ist ein reines Spekulationsobjekt; es führt uns (mit Sicherheit) nirgendwo hin.

Und während die Geschichte sich mit Macht auf ihr Ende zubewegt, stellt Finley angesichts dieser minuziös inszenierten Brüchigkeit von Bedeutung folgende Frage: „Has she strayed past the edge of conjecture or were we willing to imagine what had happened?“²⁹ Sind die Männer noch bereit ihr zu folgen, sich den Ort, den Zustand vorzustellen, an und in dem Jessie jetzt sein mag? Doch das Umgekehrte gilt ebenso: können sie aufhören sich zu fragen, wo sie jetzt ist und wie es ihr geht?

Im Gegensatz zu den beiden Männern in der Geschichte gibt es für uns Leser eine weitere Komponente in der porösen Form des Erzählens, die den Umgang mit diesen Fragen bestimmt. Denn die vier Kapitel des Hauptteils, vage datiert mit „2006 Late Summer/Early Fall“, werden von zwei präzise datierten Sektionen eingefasst. Diese spielen am 3. und 4. September, tragen die Titel „Anonymity“ und „Anonymity 2“ und versetzen uns in die bereits erwähnte Galerie im New

27 DeLillo, Point Omega, S. 13.

28 Ebd., S. 87.

29 Ebd., S. 81.

Yorker Museum of Modern Art, in der Douglas Gordons *24 Hour Psycho* gezeigt wird. Beide Teile sind durch einen namenlosen Mann fokalisiert, der kaum sichtbar an der Nordwand des Raumes steht. Und während er den Film und die Leute genau betrachtet, findet er großen Gefallen an der Vorstellung, dass niemand ihn anschaut. In dieser Galerie, einem der vielen kleinen Räume, aus denen in DeLillos Erzählwelt Probleme entwachsen, begegnen wir Elster und Finley das erste Mal. Jedenfalls werden wir durch die Beschreibungen im nachfolgenden Hauptteil dazu angehalten, die beiden Männer aus dem Haus in der Wüste rückblickend als jene zwei Museumsbesucher zu identifizieren, die am 3. September gemeinsam den Galerieraum betreten. An diesem Punkt sind sie noch namenlose Individuen im Visier eines mysteriösen Mannes mit Gewohnheiten, die skurril, wenn nicht gar pervers oder psychotisch anmuten.

Elster erzählt seiner Tochter von der Gordon-Arbeit, und wir erfahren von *ihrem* Museumsbesuch am Ende des Buches in „Anonymous 2“. Jedenfalls werden wir ebenso sehr dazu angehalten, die Frau im Epilog als Jessie zu identifizieren, wie uns das Zusammenspiel von Hauptteil und Prolog zur Identifikation der beiden Männern einlädt. Aber bereits bevor wir herausfinden, dass „Jessie“ dort auf den seltsamen Mann getroffen ist, ein Gespräch mit ihm begonnen und ihm bereitwillig ihre Telefonnummer gegeben hat, fordert die Erzählung uns auf, Verbindungen zwischen dem Rahmen und seinem Inhalt herzustellen: zwischen der Verlangsamung der Zeit in Gordons Filmkunst und der Verlangsamung der Zeit in DeLillos Wüste; zwischen Jessies Ankunft im Hause ihres Vaters und Janet Leighs Ankunft im Motel ihres Mörders; zwischen Finleys Zur-Seite-Zerren des Duschvorhangs während der verzweifelten Suche nach Jessie und dem Duschvorhang in der ikonischen Mordszene in *Psycho*; zwischen dem blitzsauberen Messer, das Suchtrupp in der ‚wahren‘ Welt des Romans in der Wüste finden und der Mordwaffe in der ‚fiktionalen‘ Welt des Films. Wieder ist die Suche nach kausalen Verbindungen eher frustrierend als erhellend. Doch während der Epilog einerseits unsere schlimmsten Sorgen zu bestätigen scheint, untermiiniert, ja torpediert er sie auch. Denn als der unheimliche Mann ‚Jessie‘ fragt, ob sie sich vorstellen könne, in ein anderes Leben zu schlüpfen, antwortet sie lapidar: „That’s too easy. Ask me something else“.³⁰ Aber wenn es so einfach für sie ist, sich ein anderes Leben vorzustellen, heißt das nicht vielleicht auch, dass sie jetzt dorthin verschwunden sein könnte?

Klein – winzig – wie diese Möglichkeit angesichts der vielen erzählerischen Signale, die unsere Vorstellung in eine andere Richtung lenken, auch sein mag:

30 Ebd., S. 111.

sie eröffnet doch die Chance, dass unsere Bilder von Jessie als Opfer eines entsetzlichen Verbrechens bloße Projektionen sind. Über dieses intrikate Spiel mit Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit schreibt Michael Wood in einer Rezension: „The point is not the probability of violence but the chance of it; it is the chance that we cannot get out of our minds“.³¹ Dies ist eine luzide Beobachtung, und doch sehe ich die Dinge in einem entscheidenden Punkt anders als Wood. Denn für ihn steht dieses Spiel mit dem Zufall in der direkten Fortführung mit dem Motiv der Paranoia, das DeLillos Schreiben bis einschließlich *Underworld* so nachhaltig prägte – hier mit dem unheimlichen Verdacht, die Welt könnte vor unseren Augen verschwinden. Als Motor von Wissensproduktion markiert Paranoia im Grunde die narzisstische Subjektposition (und psychische wie narrative Disposition) einer im Gewimmel möglicher Verbindungen undurchsichtig gewordenen und doch unausweichlich verheerenden Ordnung.³² Und genau deswegen sehe ich *Point Omega* als Abkehr von DeLillos früherer Obsession mit Paranoia, wenn nicht gar als ausgemachtes Gegenmanöver. Denn anstatt schier endlose Möglichkeiten von Verbindungen herzustellen, die sich schließlich alle als Teil einer unaufhaltsamen Bewegung auf das Ende hin erweisen, sind die Optionen, die dieser kurze Text uns anbietet, sehr übersichtlich. Im Grunde gibt es nur drei Möglichkeiten, die klaffende Lücke in der Erzählstruktur zu schließen, die Jessies Verschwinden gerissen hat: Mord, Selbstmord und das spurlose Verschwinden in ein anderes Leben. Und damit steht es 2:1 gegen das Leben, für den Tod.

In *Libra* lässt DeLillo eine seiner Figuren sagen, dass alle Plots sich auf den Tod zubewegen, und Plots (auch im Sinne von Verschwörungen) entwickeln in diesem Roman in der Tat nicht nur Erzählstränge mit Anfang und Ende; sie führen alle in den Tod. *Point Omegas* Titelreferenz ruft auch einen Endpunkt auf, doch dieser gestaltet sich anderes. In Teilhard de Chardins originärer Verwendung des Begriffs kann der „Omega-Punkt“ einen Zustand spiritueller Transzendenz (im Sinne einer Offenbarung des Göttlichen) hervorbringen. In DeLillos abgründigem Spiel mit ihm ist dieser Endpunkt eher ein Zustand entropischer Stille (im Sinne eines Kontrapunkts zum Göttlichen – das Nichts, die Unbelebtheit der Dinge nach aller Zeit). Doch eines ist sicher: der Plot dieser Erzählung

31 Michael Wood: „The Paranoid Elite“, in: The London Review of Books 32,8 (22. April 2010), S. 39-40, hier S. 40.

32 Ernest Keen: „Paranoia and Cataclysmic Narrative“, in: Theodore R. Sarbin (Hg.), Narrative Psychology. The Storied Nature of Human Conduct, New York: Praeger 1986, S. 174-190.

führt nicht in den Tod, weil er zu porös dazu ist. DeLillos Umkehr der Wörter („point omega“ statt „omega point“) mag der Tribut an ein Ende sein, das die Wahrscheinlichkeit des Todes zugleich relativiert und erschöpft in den Anfang kollabiert. Denn anstatt die Erzählung zu schließen, führt die finale Sektion zurück in den dunklen Raum im MoMA – und zu dem Tag, der auf den Tag des Prologs folgt und der *vor* dem Hauptteil der Erzählung liegt.

Die Art und Weise, in der das Ende uns an den Anfang zurückführt, birgt nicht nur Wiederholung; sie eröffnet die Möglichkeit einer Revision der gesamten Geschichte. Die eigentümliche Zeitstruktur des Romans lädt zu solchen Plot-Experimenten ausdrücklich ein. Die zwei aufeinanderfolgenden Septembertage des Prologs und Epilogs umschließen die chronologisch später gelegene Zeit des Hauptteils, so dass die Erzählung in ihrer zeitlichen Bewegung vom Anfang zum Ende die räumliche Choreografie des Rahmens zugleich wiederholt und auf sie zustrebt. Die Arbeit von Douglas Gordon etabliert diese Choreografie des Rahmens bereits auf den ersten Seiten. Doch erst am Schluss der Geschichte verstehen wir, das wir nicht nur auf das Ende hin gelesen haben, sondern auch auf die Schließung des Rahmens. In Analogie zu *24 Hour Psycho* haben wir dabei möglicherweise keinen zeitlichen Ablauf gelesen, sondern Projektionen in einen einzigen, gletscherhaft verlangsamen *frame*.

Doch es bedarf der Bereitschaft zu *glauben*, um Jessie am Leben zu halten. Das lyrisch-poetische Sprachspiel und der von ihm geforderte Akt der Vereinnahmung des Textes helfen dabei – helfen, indem sie die Leerstellen in der Erzählstruktur füllen, und zwar nicht mit Bildern (wie Lyrik es so häufig tut), sondern mit Wörtern. „I keep seeing the words“, sagt Finley an einer frühen Stelle, die sich wie ein Meta-Kommentar zu dem Sprachspiel liest, das dieses Buch so kunstvoll ausagiert. „They’ve become physical states of mind. I am not sure what that means. I keep seeing figures in isolation, I see past physical dimension into the feelings that these words engender, feelings that deepen over time“.³³

Was zunächst wie ein modernistisches Bekenntnis zur Materialität von Sprache klingen mag, nimmt bei genauerer Betrachtung eine religiöse, ja transzendente Dimension an – und zwar kraft der erlösenden Kapazität von Sprache, die ihrer Materialität innewohnt.³⁴ Von *The Names* über *Libra* bis *Zero K* ist dies

33 DeLillo, Point Omega, S. 19.

34 Philip Nel liest das sehr ähnliche Sprachspiel in *The Body Artist* als Rückkehr zu einer modernistischen Auseinandersetzung mit Form, während Cornel Bronca es im Sinne einer existenziellen Suche nach Immanenz deutet (Philip Nel: „Don DeLillo’s Return

der metaphysische Horizont von DeLillos lyrisch-poetischem Ritual. Oder vielleicht noch treffender, in den Worten des amerikanischen Land Art-Künstlers Robert Smithson (und Land Art ist nicht zufällig ein regelmäßiger Bezugspunkt für DeLillo): Es ist ein „intraphyischer“ Horizont, innerhalb und nicht außerhalb der materiellen Welt verortet und ausgerichtet auf einen „transcendental state of matter“.³⁵

Aus dieser materiellen Verfasstheit der Sprache – von dort, wo sie zunächst einmal *ist* und nicht verweist, wo sie mehr klingt als bedeutet – generiert DeLillo einen wesentlichen Erzählimpuls für seine Geschichten. Und wenn die evokative Dimension des Lyrischen, die in den kurzen Romanen tonangebend wird, in ferner Vergangenheit dazu dienlich war, Geister zu vertreiben und mit den Göttern zu reden, dann haucht *Point Omega* dieser archaischen, beschwörenden Funktion neues Leben ein, indem er (wie kein anderer von DeLillos kurzen Romanen) das Geschichtenerzählen auf ein erzählbares Minimum reduziert.

DeLillo probiert sich an dieser Verknappung, um in unserer unsicheren, krisenbeutelten Welt – und über diese Welt – Geschichten zu erzählen. Dass existenzielle Fragen dabei merklich an Gewicht gewinnen, mag zum einen an DeLillos fortgeschrittenem Alter liegen. Wie schon die frühere Beschäftigung mit Paranoia als Grundgestimmtheit der Vereinigten Staaten während des Kalten Kriegs stehen diese Fragen aber auch in Resonanz mit einer kollektiven Befind-

to Form. The Modernist Poetics of *The Body Artist*“, in: Contemporary Literature 43,4 (Winter 2002), S. 736-759; Cornel Bronca: „Being, Time and Death in DeLillo's *The Body Artist*“, in: Pacific Coast Philology 37 (2002), S. 58-68. Das Gewicht, dass ich hier auf die mythische, religiöse, potenziell transzendente Dimension lyrischer Sprache lege, verbindet meine Lesart mit den Arbeiten von John McClure, Amy Hungerford und Peter Schneck, insbesondere mit deren Anliegen, rigide Trennungen zwischen Moderne und Postmoderne, Säkularem und Postsäkularem entlang der ritualistischen Funktion von Literatur zu überdenken. John A. McClure: „DeLillo and Mystery“, in: John N. Duvall (Hg.), The Cambridge Companion to Don DeLillo, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 166-178; Amy Hungerford: „Don DeLillo's Latin Mass“, in: Contemporary Literature 47,3 (Fall 2006), S. 343-380; Peter Schneck: „The Great Secular Transcendence“. Don DeLillo and the Desire for Numinous Experience“, in: Peter Schneck/Philipp Schweighauser (Hg.), Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction. Transatlantic Perspectives on Don DeLillo, New York: Continuum 2010, S. 204-220.

35 Smithson zitiert in Jennifer L. Roberts: Mirror Travels. Robert Smithson and History. New Haven, Conn.: Yale University Press 2004, S. 9.

lichkeit, in der die Sorge um Leben und Tod eine neue Dringlichkeit annimmt – durch Krieg, Terror, humanitäre Katastrophen und das praktisch unvermeidbare *Wissen* um diese Ereignisse durch ihre unmittelbare und flächendeckende Verbreitung in Bildern, die DeLillo in seinem jüngstem Roman über die Bildschirme des fensterlosen Unsterblichkeitslaboratoriums in einer Wüste auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion flackern lässt. Das Wissen über diese Welt, das sich in der kurzen, porösen Erzählform von *Point Omega* transportiert, ist das erzählerische Einräumen einer fundamentalen Nicht-Wissbarkeit. Ein Wissen (wenn man es denn so nennen will), das in der post-paranoiden Erzählwelt eines alternenden Mannes mit seismografischen Antennen das Glauben zumindest als literarisches Experiment nötig macht.