

# **DIFFERENZ UND INTERDEPENDENZ:**

Die Krise der Metaerzählungen und ihre Folgen in  
Salman Rushdies *The Satanic Verses* und Don DeLillos  
*Underworld*

Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
an der Philologisch-Historischen Fakultät  
der Universität Augsburg

vorgelegt von

**Sibylle Pärsch**

2007

Erstgutachter:

Zweitgutachter:

Professor Dr. Martin Middeke

Professor Dr. Hubert Zapf

Tag der mündlichen Prüfung:

21. Dezember 2006

*meiner Familie*

## **DANKSAGUNG**

Ich möchte mich herzlich bei all jenen Personen bedanken, die mich in den Jahren der Entstehung dieser Arbeit mit viel Ausdauer und Geduld unterstützt haben. Ich danke

meinem Doktorvater Prof. Dr. Martin Middeke für die Motivation und die Anregungen, die diese Arbeit erst ins Rollen gebracht haben, für die Betreuung, aber auch den Freiraum, den er mir gewährte.

meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Hubert Zapf für seine Denkanstöße, seine Kreativität und sein immer offenes Ohr.

an den Anglistik-Lehrstühlen der Universität Augsburg den Kollegen für ihre vielen Diskussionen, Kommentare und dafür, niemals zu ermüden, mich zu ermutigen: im Besonderen Sabine Anders, Timo Müller, Dr. Monika Bednarek, Corinna FitzGerald, Ursula Thum, Dr. Rudolf Beck, Gudrun Nelle sowie allen Oberseminarteilnehmern des Lehrstuhls Englische Literaturwissenschaft.

all meinen Freunden, die mich während dieser Phase mit dem Essentiellen versorgten: Unterstützung, Antrieb, Ausgleich, Humor und Essen - Angela Spreng, Angela Weil, Elke und Robin Niederhuber, Lucy Pereira, Adam Bandstra, Stefan Kienle, Götz Gölitz und Jenny Beck.

und natürlich meiner Familie - der ich alles verdanke.

Die Durchführung dieser Arbeit wurde ermöglicht durch ein zweijähriges Graduiertenförderungs-Stipendium zur Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses. Den endgültigen Abschluss dieser Arbeit machte das sechsmonatige Frauenförderungsprogramm zur Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre aus dem Hochschul- und Wissenschaftsprogramm (HWP) möglich. Herzlichen Dank!

# INHALTSVERZEICHNIS

## Theoretischer Teil

1. Einführung.....	3
1.1 Zielsetzung .....	3
1.2 Jean-François Lyotards These zum postmodernen Zustand .....	5
1.3 Einbettung in den literaturwissenschaftlichen Kontext und Vorstellung der Werke .....	10
1.3.1 Kurzbiografie und Forschungsstand: Salman Rushdie <i>The Satanic Verses</i> (1988).....	11
1.3.2 Kurzbiografie und Forschungsstand: Don DeLillo <i>Underworld</i> (1997).....	15
2. Von der Neuzeit in die Postmoderne: Zwischen Glaube und Zweifel.....	20
2.1 Der Umgang mit dem Zweifel: Entwicklungen in der Moderne .....	20
2.2 Von der Nostalgie zum Spiel .....	26
2.3 Das Orientierungsbedürfnis und die Bedrohung durch Gleichgültigkeit.....	28
3. Die drei Themenkomplexe: Religion, Nation und Kunst.....	36
3.1 Religion .....	37
3.2 Nation.....	44
3.3 Kunst .....	54

## Interpretationsteil

### A. Religion

I. Salman Rushdie <i>The Satanic Verses</i> .....	62
1. Die Absolutsetzung des Einen.....	64
2. Destabilisierungsstrategien.....	69
2.1 Die Unreinheit des Wortes .....	69
2.2 Die satanische Erzählerstimme .....	74
3. Problematisierung der Gegenentwürfe: Polytheismus und Vernunft.....	78
4. Gibreel als Opfer des Zweifels.....	84
5. Die Leerstelle als verbindendes Element .....	88
II. Don DeLillo <i>Underworld</i> .....	94
1. Schwester Edgar: (R)Einheit und Heil(ung) .....	96
2. Nick Shay: Selbstbeherrschung und die Macht des Mysteriums .....	100
3. Die Atombombe als alttestamentarisches Vollstreckungsorgan .....	103
3.1 Reinigung und Urzustand.....	103
3.2 Gemeinschaft und Aufhebung des Individuums .....	105
3.3 Mystifizierung der Bombe .....	107
4. Erlösungsversprechen in der postmodernen Gesellschaft: Konsum und Cyberspace.....	111
5. Das System des <i>Everything is Connected</i> zwischen Verschwörungstheorien und der Offenheit des Romans.....	116

## **B. Nation**

I. Salman Rushdie <i>The Satanic Verses</i> .....	123
1. Saladin Chamchas Selbstkonstruktion zum Engländer .....	126
2. Zwischen Theorie und Literatur: Das Bild des Migranten .....	133
2.1 Der Migrant als Vertreter der Postmoderne .....	133
2.2 Das Bild des Migranten im Roman .....	135
2.3 Der Eklektizismus zwischen Beliebbarkeit und Interdependenz .....	143
3. Saladins Akzeptanz des postmodernen Zustands .....	146
II. Don DeLillo <i>Underworld</i> .....	149
1. Amerikanische Paranoia zwischen Misstrauen und postmoderner Skepsis .....	152
2. Die individuellen ordnungsstiftenden Erzählungen und der Umgang mit Zweifeln .....	158
2.1 J. Edgar Hoover: Misstrauen, Isolation und Rückzug .....	158
2.2 Marvin Lundy: Verdacht und Beweissuche .....	162
2.3 Matt Shay: Vorsprung durch Technik – oder Rückschritt? .....	164
2.4 Nick Shay: Homogenität und Anonymität im transnationalen Kapitalismus ....	166
3. Fortsetzung der Spurensuche: DeLillos halb-hoffnungsvoller Friedensaufruf .....	171

## **C. Kunst**

I. Salman Rushdie <i>The Satanic Verses</i> .....	178
1. Textuelle Interdependenz: Das Verfahren der Intertextualität .....	182
2. Verfremdung und Realitätserweiterung: Rushdies Magischer Realismus .....	191
2.1 Pluralisierung der Wirklichkeitserfahrung .....	192
2.2 Die Interdependenz zwischen Realistischem und Fantastischem .....	195
3. „But perhaps I write, in part, to fill up that emptied God-chamber with other dreams“: Die Kunst als Ersatz Erzählung .....	200
II. Don DeLillo <i>Underworld</i> .....	207
1. Fragmentierung: Zeitstruktur und Stimmenvielfalt .....	210
1.1 Der schwarze Faden: Cotter und Manx Martin .....	210
1.2 Die Durchbrechung einer Zielgerichtetheit .....	212
1.3 Postmodernes Chaos und literarische Ordnungstiftung .....	215
2. Die Möglichkeiten der Kunst: Müll und Regeneration .....	220
3. Künstlerische Interdependenz und die Frage nach dem Überleben .....	226
Abschluss und Ausblick .....	238
Literaturverzeichnis .....	249

# **THEORETISCHER TEIL**

## **1. Einführung**

### **1.1 Zielsetzung**

Diese Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, ein Spannungsfeld zu skizzieren, das den postmodernen Roman – repräsentativ Salman Rushdies *The Satanic Verses* (1988) und Don DeLillos *Underworld* (1997) – zentral kennzeichnet. Es handelt sich dabei um die Bewegung zwischen Differenz und Interdependenz, zwischen der kontinuierlichen Demontage etablierter Ordnungen oder Denkmuster und dem Aufspüren wechselseitiger Verbindungen. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet eine Akzentverschiebung: Neben den Dissens- und Disruptionsbestrebungen der Romane, konzentriert sich diese Arbeit vor allem auf die inhaltliche wie formalästhetische Verhandlung der Erfahrungen von Fragmentierung und Instabilität. Dabei stellt sich die Frage, wie viel Unsicherheit und Offenheit der Mensch (aber auch das Kunstwerk) tatsächlich ertragen kann. Der Roman, so die These, reagiert auf den postmodernen Zustand mit einer Steigerung des Disparaten, mit Pluralisierung, temporalen oder räumlichen Sprüngen etc., doch geht damit eine Steigerung komplexer Verbindungen einher, welche die aufgesplitterten Elemente in eine spannungsreiche Relation zueinander setzt.

Zieht man einen Querschnitt durch die vielfältigen Diskussionen und Definitionsversuche zum postmodernen Zustand, kommt man um einige Begriffe nicht herum. Es werden Skepsis und Misstrauen beschworen, Instabilität, Vielfalt und Fragmentierung als Kennzeichen festgelegt und dementsprechend die Abkehr von Ordnung, System, Einheit und – wie Jean-François Lyotard es formuliert – den Metaerzählungen gefordert. Respektive erforscht die Literaturwissenschaft die so wichtigen und sich deutlich manifestierenden Tendenzen der Destabilisierung und Pluralisierung in postmodernen Texten. Vorstellungen von Objektivität können hier ebenso wenig aufrecht erhalten werden wie linear-teleologische Strukturen. Der postmoderne Roman verweist auf die immer bestehende Unzuverlässigkeit und auf Manipulationsstrategien, er reflektiert mit Techniken wie Perspektivenwechsel, abrupten Brüchen oder selbstreflexiven, metafikcionalen Kommentaren eine Lebenswelt, in der der Glaube an die eine Wahrheit, an die letzte (Er-)Lösung nicht mehr bestehen kann.

Diese Arbeit verdeutlicht, dass die Bestandsaufnahme der Theorie und ihr innovativer Impuls zentraler Aspekt der literarischen Praxis ist. Die theoretischen Forderungen, Unruhe zu stiften, aufzubrechen und die Vielfalt der Welt darzustellen, werden in den



Romanen direkt umgesetzt. Salman Rushdie und Don DeLillo sind Autoren, die sich zum kritischen Engagement und zum skeptischen Schreiben verpflichtet fühlen – und dies in der postmodernen Tradition erfüllen. Sie wehren sich vehement gegen ein Entweder/Oder-Denken, betonen unauflösbare Diskrepanzen und unterwandern repressive, rigide Strukturen. Allerdings zeigt sich ebenfalls, dass in der Literatur das Urteil, der Mensch könne inzwischen den Verlust eines einheitsstiftenden Systems ertragen und die entstandene Leerstelle als Spielraum nutzen, scharf problematisiert wird. Die hier behandelten Romane entwerfen ein komplexeres, weniger zuversichtliches Bild des postmodernen Zustands. Sie formulieren klare Bedenken gegenüber dem Gedanken, dass Glaubensmuster einfach abgelegt werden können und thematisieren die Schwierigkeiten im Umgang mit einem ausgeprägten Orientierungsdefizit.

Postmoderne Theoretiker „value difference as their final ideal“,<sup>1</sup> kritisiert Terry Eagleton die Tendenz, den Blick auf disruptive Elemente zu richten und sich gleichzeitig davor zu scheuen, die Sehnsüchte nach Einheit und Versöhnung näher zu betrachten. Heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts und vor allem unter dem Einfluss der Ereignisse des 11. Septembers, sieht sich die Welt erneut mit erstarkenden Denkgerüsten, mit fundamentalistischem Gedankengut und nationalistischen Verhärtungen, konfrontiert. Besonders vor diesem Hintergrund ist es entscheidend, die in der postmodernen Theorie deklarierte bereitwillige Annahme von Ungewissheit und Instabilität anzuzweifeln. Die Romane führen vor Augen, dass mit dem positiven Freiheits- und Toleranzpotenzial, das der postmoderne Zustand in sich birgt, ebenso ein problematisches Verlustempfinden einhergeht, in dem sich die Sehnsucht nach stabiler Identität und Sinn ausdrückt. Die anthropologischen, psychologischen Krisenerfahrungen werden in den Texten freigelegt und imaginativ verarbeitet.

Rushdie und DeLillo suchen nach einer affirmativen Nutzung des postmodernen Freiraums, ohne dabei die Defizite und Probleme zu ignorieren. Die Romane bewegen sich deshalb in einem spannungsreichen Feld zwischen befreiendem Spiel und notwendiger Organisation, zwischen kontinuierlicher Unterwanderung und Stabilisierungsversuchen, zwischen Glaube und Zweifel. Bei aller Betonung der Differenz gewähren die Romane einen (Zusammen-)Halt in einer Welt, die auseinander zu fallen droht. Die narrative Sinnstiftung zielt allerdings nicht auf eine absolute

---

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism* (Oxford: Blackwell, 1996), 120. Von vielen als großer Gegner der postmodernen Theorie bezeichnet, sieht Eagleton sich selbst eher als einer ihrer kritischsten Vertreter.

Wahrheit oder eine heilende Synthese. Sie drückt sich vielmehr in der Rückkoppelung des Disparaten, in dem Aufeinander-Beziehen scheinbar isolierter Elemente oder Personen, aus. Auf diesem Weg trotzt sie der Entfremdung und Entzauberung im globalisierten Chaos und bewahrt (sich selbst) vor dem paralysierenden Gefühl der Handlungsunfähigkeit. Um dem Fall in die Indifferenz entgegen zu wirken, begegnen die Autoren der Ausdifferenzierung mit dichten Vernetzungsstrukturen. Wenn nun etablierte Strukturen aufgebrochen werden und sich daraus kreative Freiräume eröffnen, spüren die Autoren in ihnen Zusammenhänge und wechselseitige Beeinflussung auf. Die Differenzbetonung führt also nicht in eine Beliebigkeit oder Bedeutungslosigkeit, sondern hebt die Verbundenheit, die Entdeckung von spannungsreichen Bezügen und Interrelationen, hervor.

Der Untersuchungsrahmen der Arbeit unterteilt sich in drei Schritte. Das Fundament bildet zunächst die Analyse der Differenzbestrebungen der beiden Autoren. Der zweite Schritt konzentriert sich auf die Folgen der Erfahrung einer instabilen, fragmentierten Lebenswelt, die in den Romanen weitaus intensiver verhandelt werden als in den theoretischen Diskussionen zur Postmoderne. Der dritte Teil der These untersucht schließlich die Tendenz, der Differenzbetonung mit komplexen Interrelationen und Interdependenzen zu begegnen. Bevor die ausgewählten Romane kurz vorgestellt werden, soll zunächst als Ausgangspunkt der Arbeit Jean-François Lyotards Diagnose des postmodernen Zustands betrachtet werden. Der theoretische Teil dieser Untersuchung erarbeitet über eine kritische Revision postmoderner Theorie die Differenz-Interdependenz-These und greift dabei bereits die Dreiteilung der Arbeit in die zentralen Themengebiete, Religion, Nation und Kunst, auf.

## **1.2 Jean-François Lyotards These zum postmodernen Zustand**

Da die postmoderne Theorie ein Konglomerat unterschiedlicher, häufig auch ganz widersprüchlicher philosophischer Ansätze darstellt, eine – um noch einmal Eagleton zu zitieren – „bizarrely heterogeneous entity“,<sup>2</sup> konzentriert sich diese Arbeit speziell auf ein Projekt, das für die Diskussion um das postmoderne Zeitalter von tragender Bedeutung ist. Es handelt sich um die Theorie des französischen Philosophen Jean-François Lyotard (1924-1998), der als einer der wichtigsten, aber auch einer der umstrittensten Vertreter der Postmoderne gilt. Seine These des Dissenses wird hier als Ausgangspunkt fungieren, anhand derer die Diskussion um die (literarische)

---

<sup>2</sup> Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 26.

Postmoderne in das 21. Jahrhundert getragen werden soll. Sie erscheint als besonders fruchtbar für die Untersuchung der zentralen Fragestellung dieser Arbeit, wie viel Fragmentierung der Mensch tatsächlich ertragen kann, inwieweit also die postmoderne Betonung von Differenz und Vielfalt die Sehnsucht nach Sinn und Einheit wirklich ablösen kann.

Sein postmodernes Projekt formuliert Lyotard 1982 in seinem berühmt-berüchtigten Aufsatz „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, einem der wichtigsten Beiträge zur postmodernen Theorie. Dort schließt er mit einem regelrechten Kampfaufruf: „Krieg dem Ganzen“<sup>3</sup> – eine zugespitzte Verdeutlichung seiner Überzeugung, dass die Moderne vom Streben nach Einheit und Fortschritt beherrscht wurde, von dem es sich nun in der Postmoderne zu verabschieden gilt. Verabschieden deshalb, weil für Lyotard im Einheitsstreben das Potenzial für gewaltsame Unterdrückung und Zerstörung liegt. In seiner Hinwendung zum Dissens resümiert er über die Moderne:

Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Terrors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt.<sup>4</sup>

Um Lyotards Abneigung gegenüber dem Konsensgedanken besser verstehen zu können, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf seine Biografie zu werfen. Lyotard wird 1924 in Versailles geboren und erlebt den 2. Weltkrieg hautnah in den Straßen von Paris, wo er als freiwilliger Sanitäter tätig ist. 1950 geht er nach Ost-Algerien, um an einer Schule Philosophie zu unterrichten. Die Konfrontation mit der algerischen Situation prägt ihn zu einem linksradikalen Intellektuellen und er beginnt damit, seine Arbeit auf politische Ziele auszurichten. Intensiv studiert er Marx und strebt für Algerien eine sozialistische Revolution an.<sup>5</sup> Schließlich wird Lyotard Mitglied in der Bewegung *Socialisme ou Barbarie*. Doch Mitte der 60er Jahre kommt es zu Uneinigheiten und letztendlich auch zum Bruch innerhalb der Gruppe. Zunächst schließt sich Lyotard einer Splittergruppe (*Pouvoir Ouvrier*) an, aber 1966 steigt er auch aus dieser aus. Während also die Studentenbewegung in vollem Gange ist, zeigt sich Lyotard radikal desillusioniert von der sozialistischen Bewegung. Aus dieser Erfahrung heraus entwickelt er eine neue Überzeugung, die sich letztendlich zu seiner Theorie der Postmoderne verfestigt.

---

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Wolfgang Iser (ed.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion* (Berlin: Akademie, 1994): 193 – 203, hier 203.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Seine Hoffnung auf eine sozialistische Revolution zerschlägt sich 1954 durch den Ausbruch des algerischen Unabhängigkeitskriegs. Lyotard erlebt dies als eine herbe Enttäuschung.

Der komplexe Zustand der Welt, so Lyotards Überzeugung, kann nicht einer einzigen Theorie unterworfen werden. Von jetzt an argumentiert er beharrlich gegen die so genannten *grands récits* (Metaerzählungen), zu denen er unter anderem auch das marxistische Gedankengerüst zählt. Bevor Lyotards These des Zerfalls der Metaerzählungen detailliert vorgestellt und analysiert wird, soll zum Abschluss dieser kurzen biografischen Einbettung noch darauf hingewiesen werden, dass Lyotards Werk nicht – wie häufig geschehen – alleine als Verarbeitung der persönlichen Enttäuschung über die marxistische Bewegung verstanden werden darf. So sehr Lyotard auch gegen seine einstige Überzeugung anzuschreiben scheint, seine Arbeiten sind aufmerksame, komplexe Studien, denen man keineswegs politische Resignation vorwerfen kann. Sie zeichnen sich schließlich auch nach den 60er Jahren noch durch eine engagierte, sehr kritische politische Haltung aus.

Vor der Veröffentlichung der „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ verfasst Lyotard schon 1979 mit *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* eine der einflussreichsten und wohl auch meist zitierten Arbeiten der postmodernen Theorie. Darin untersucht er im Auftrag der Quebecer Regierung den ‚Zustand des Wissens‘ in der hochzivilisierten Gesellschaft. Sein Interesse gilt der Frage, wie Wissen organisiert, strukturiert und kontrolliert wird. Er kommt zu dem Schluss, dass das Wissen und seine Rolle in der Gesellschaft einen Wandel erfahren haben. Das Ziel der Wissenschaft sei heutzutage grundsätzlich nicht mehr, eine Synthese (im Sinne von Hegels dialektischem Geist oder der Emanzipation) zu erreichen, sondern liege in der *Paralogie*. Darunter versteht Lyotard Thesen bzw. Argumente, die nicht auf einen allgemeingültigen Abschluss zielen. Sie werden lediglich vorübergehend als zutreffend akzeptiert und sind einer ständigen kritischen Betrachtung und möglichen Verbesserung bzw. Erneuerung unterworfen. Für ihn bewegt sich also die Wissenschaft in der Postmoderne weg von der Suche nach Sicherheiten, hin zu der Betonung von Instabilitäten, die immer neue Fragen aufwerfen.

Ob nun Lyotard mit seiner wissenschaftstheoretischen Begründung der Postmoderne richtig liegt oder ob er einen neuen Blickwinkel auf die Geschichte der Wissenschaft mit einem auszumachenden Wandel verwechselt, ist hier nicht von entscheidender Bedeutung. Für die Literaturtheorie ist vielmehr seine Hervorhebung des Dissenses und die Akzeptanz des Vorübergehenden, Nicht-Endgültigen wichtig. Lyotards Urteil bedeutet immerhin Folgendes: Kann die Wissenschaft, als *das* Schlüsselement im internationalen Machtspiel, die Paralogie als ihren Antrieb hinnehmen und deren

positives Potenzial ausschöpfen, so muss schließlich auch der Mensch in der Postmoderne in der Lage sein, von festen Bestimmungen abzurücken und sich der Unbestimmbarkeit hinzugeben.

So erklärt er in seiner berühmten Diagnose des postmodernen Zeitalters, er halte vereinfacht gesagt „die Skepsis gegenüber den Metaerzählungen für ‚postmodern‘.“<sup>6</sup> Unter Metaerzählungen<sup>7</sup> versteht Lyotard Denksysteme, die vorgeben, für jegliche Lebensbereiche universale Erklärungen liefern zu können, die versprechen, man könne das Leben in seiner Vielfalt und Heterogenität vollständig und sinnvoll erklären. Sie schaffen Einteilungen, ziehen Grenzen, setzen Ziele – bestimmen also für die Gesellschaft und den Einzelnen das Denk- und Handlungssystem. Dabei sind sie im Glauben an unerschütterliche Fundamente, an eine teleologisch verlaufende Geschichte, an Einheit, Fortschritt und Synthese verankert.

Als fortschrittsgläubige *grands récits*, die dem Untergang geweiht sind, nennt Lyotard die Dialektik des Geistes (Hegels spekulative Dialektik, die darauf zielt, Widersprüche und Oppositionen zwischen Ideen und Realität in einem System philosophischen Wissens zu vereinen) und den Glauben an die Emanzipation, wie er sich im Kampf der Arbeiterbewegung und ihrer Vorstellung einer klassenlosen Gesellschaft manifestiert.<sup>8</sup> Eben diese Denksysteme hätten nun ausgedient, denn der postmoderne Mensch könne ihnen keinen Glauben mehr schenken: „Der Rekurs auf die großen Erzählungen ist ausgeschlossen; man kann sich also für die Gültigkeit des postmodernen wissenschaftlichen Diskurses weder auf die Dialektik des Geistes noch auf die Emanzipation der Menschheit berufen.“<sup>9</sup>

Der postmoderne Mensch misstraut den Metaerzählungen nicht nur, weil er erkennt, dass sie die Welt simplifizieren, sondern auch, weil er erfahren musste, wie bedrohlich ihr Gefahrenpotenzial ist. Lyotard verurteilt den Emanzipationsgedanken als Deckmantel, hinter dem sich ein Streben nach Macht, Dominanz und Ausgrenzung versteckt. Der Glaube an eine allumfassende Wahrheit, die alles in eine Einheit

---

<sup>6</sup> Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* (Wien: Passagen, 2005), 14.

<sup>7</sup> Dabei verwendet Lyotard den Begriff ‚Erzählung‘ (*récit, narrative*) nicht im ästhetischen, literarischen Sinne.

<sup>8</sup> Noch einmal zur Verdeutlichung: Gescheitert sind für ihn die „aufklärerische Erzählung der Emanzipation von der Unkenntnis und der Knechtschaft durch Erkenntnis und Egalitarismus, [die] spekulative Erzählung der Verwirklichung der universellen Idee durch die Dialektik des Konkreten, [die] marxistische Erzählung der Emanzipation von der Ausbeutung und der Entfremdung durch die Sozialisierung der Arbeit, [die] kapitalistische Erzählung der Emanzipation von der Armut durch die technisch-industrielle Entwicklung.“ Jean-François Lyotard, „Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte: an Mathias Kahn, Baltimore, den 15. November 1984“, in: Ders., *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982 – 1985*, Peter Engelmann (ed.) (Wien: Passagen, 1987): 38 – 56, hier 40.

<sup>9</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 175.

zusammenfügt, führt für ihn unausweichlich zur Reduktion der Komplexität der Welt. Die Differenz wird unterdrückt, es werden klare, feste Einteilungsmuster propagiert, Hierarchisierungen und Ausgrenzungen etabliert.

Liotard betont, dass Metaerzählungen in erster Linie eine Legitimationsfunktion erfüllen. Sie rechtfertigen die Vorrechte und Handlungen der führenden Elite. Das heißt, Machtsicherung und Machtausbau basieren auf einer überzeugenden Aufrechterhaltung großer Erzählungen. Modern ist ein Diskurs somit, wenn er seine Legitimation von Herrschaft, seine Definition von wahr und falsch, gut und böse, auf eine große Erzählung stützt. In der Verurteilung des Emanzipationsstrebens liegt vielleicht der größte Streitpunkt der Diskussion um Lyotards Abwendung von der Moderne. Er wird auch in dieser Arbeit wiederholt problematisiert werden – ebenso wie die nun folgende Lyotardsche Definition des postmodernen Zustands.

Der postmoderne Mensch, glaubt Lyotard, ist sich bewusst, dass die Welt in kein einheitliches, universales System gepresst werden kann, sondern sich gerade durch Vielfalt und Inkommensurabilität (also eine Nicht-Vergleichbarkeit bzw. Nicht-Vereinbarkeit) auszeichnet. Er erkennt die Künstlichkeit, den Konstruktcharakter der Einheits- und Sinnstiftung und lehnt deshalb die Illusion eines metaphysischen Erklärungsmusters ab. Lyotard setzt gegen die Terrorbewegungen<sup>10</sup> der Moderne ein Zeitalter, das lernt, mit Unsicherheiten und Unabschließbarkeiten umzugehen und dadurch die Toleranz zu fördern. Während seine „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ mit dem eingangs zitierten Kampfaufruf schließt, der auch stark kritisiert wurde,<sup>11</sup> endet sein Gutachten für die frankokanadische Regierung mit einem äußerst zuversichtlich anmutenden Resümee: „Es zeichnet sich eine Politik ab, in der der Wunsch nach Gerechtigkeit und der nach Unbekanntem gleichermaßen respektiert sein werden.“<sup>12</sup> Ein solcher Optimismus muss allerdings unweigerlich vereinfachen, eine Tendenz, die sich bereits in Lyotards Definition der Metaerzählungen herauskristallisiert. Er argumentiert mit einer deutlich dichotomen Struktur: Geschlossenheit gegen Offenheit, Gewissheit gegen Dissens. Wie die meisten Vertreter der postmodernen Theorie, die scharf gegen Oppositionsmuster argumentieren, fällt Lyotard in seinen Thesen häufig auf binäre Strukturen zurück. Diese Kontrastierung

---

<sup>10</sup> Der Begriff des Terrors rückt in Lyotards Analysen der algerischen Situation in den Vordergrund. Unter Terrorbewegungen versteht er Maßnahmen der Unterdrückung und Repressionen, die gerade auch subtil und ‚legitimiert‘ vollzogen werden, wie beispielsweise der Versuch der französischen Regierung, der algerischen Bevölkerung Bildungsmöglichkeiten vorzuenthalten.

<sup>11</sup> Linda Hutcheon bezeichnet den Schluss beispielsweise als „absolutist in a most un-postmodern, if oppositional and avant-garde, way [...]“. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 2000), 55.

<sup>12</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 193.

bildet auch den Ausgangspunkt der kritischen Revision theoretischer Positionen in dieser Arbeit.

### **1.3 Einbettung in den literaturwissenschaftlichen Kontext und Vorstellung der Werke**

Lyotards Projekt der Postmoderne, das hier nun in einem literaturtheoretischen Rahmen geprüft werden soll, ist somit in erster Linie eine Kritik an den Metaerzählungen der Moderne. Sein Aufruf zum Dissens findet sich in ähnlicher Form in anderen postmodernen Theorieansätzen wieder, die auch in diese Arbeit immer wieder Eingang finden werden. Ob nun Jacques Derridas spielbetonende Spurensuche im Angesicht der Abwesenheit eines Zentrums oder Richard Rortys Beschwörung der Partikularisierung gegen ein abschließendes Vokabular: All diese metaphysikkritischen Varianten versuchen einen Impuls zu setzen, der die Skepsis über Gewissheiten erhebt. In vielen literarischen Texten der Postmoderne findet sich dieser Anstoß wieder. Autoritäre Denksysteme werden dort als künstliche Konstrukte zur Machtlegitimation entblößt und von einer Vielfalt an individuellen Erzählungen abgelöst. Obwohl Offenheit und Pluralisierung natürlich nicht erst in der Postmoderne zu wichtigen Kriterien der Kunst geworden sind, rücken im postmodernen Roman doch verstärkt die Elemente der Demontage, wie Perspektivenwechsel, Sprünge und Brüche, in den Vordergrund.

Allerdings droht in Untersuchungen dieser Werke durch den Fokus, der auf die Ausdifferenzierung gelegt wird, unterzugehen, dass sie sich ebenso intensiv mit den Konsequenzen eines instabilen Zustandes auseinandersetzen. Eben jenes, was Lyotard in seiner Argumentation auf den Begriff der ‚Nostalgie‘ reduziert, erweist sich hier als ein komplexes Problemfeld, das die Romane zentral prägt. So führt der Vertrauensverlust in Einheitserzählungen keineswegs automatisch zur Feier der Vielfalt, in der sich das Bedürfnis nach Fundamenten und Einteilungen auflöst. Vielmehr erscheint es weiterhin vorherrschend und prägend für das postmoderne Zeitalter. In vielen Werken der Postmoderne stellen diese Tendenzen, die gesellschaftlich beispielweise in der so genannten ‚Rückkehr der Religion‘ zum Ausdruck kommen und besonders nach dem 11. September wieder in das öffentliche Bewusstsein gerückt sind, ein zentrales Thema dar. Von der Theorie zumeist vernachlässigt, zeigt sich die kulturelle Praxis besonders sensibel für die Folgen von Unsicherheit und Ungewissheit und erweist sich dadurch als wichtige Ergänzung und Erweiterung von Theoriegebilden.

Salman Rushdie und Don DeLillo entsprechen Lyotards Vorstellung postmoderner Denker, von denen er erwartet, dass sie in ihrer Arbeit Dissens, Uneinigkeit anerkennen und unterstützen. Darüber hinaus jedoch wird die Problematik postmoderner Verlust- und Instabilitätserfahrungen in beiden Romanen zwar auf unterschiedliche, aber dennoch vergleichbarer Weise behandelt und ästhetisch umgesetzt. Den Beginn von *The Satanic Verses* markiert die Explosion einer 747, die von religiösen Fundamentalisten entführt und zur fliegenden Bombe umfunktioniert wurde. Das Cover von *Underworld* zeigt die New Yorker Zwillingstürme, die von einem überdimensionalen Vogel umkreist werden, während im Vordergrund eine Kirche ihr Kreuz in den Himmel reckt. Dem Leser bzw. Betrachter kommen diese Bilder nach dem 11. September auf fast schon unheimliche Art und Weise bekannt vor. Sie verdeutlichen, dass es sich hier um Romane handelt, die in ihrem intensiven, durchdringenden Blick auf das postmoderne Zeitalter eine Sensibilität für diejenigen Problematiken und Fragestellungen aufweisen, die nun zum Beginn des 21. Jahrhunderts in den Vordergrund der politischen wie auch öffentlichen Diskussion gerückt sind.

### **1.3.1 Kurzbiografie und Forschungsstand: Salman Rushdie *The Satanic Verses* (1988)**

Ahmed Salman Rushdie wird 1947 in Bombay (dem heutigen Mumbai) geboren. Im Alter von 14 Jahren schickt ihn sein Vater, ein erfolgreicher Geschäftsmann mit Cambridge-Abschluss, zur Schulausbildung nach England. Seine muslimische Familie wandert indessen 1964 angesichts der politischen Entwicklungen schließlich nach Pakistan aus.<sup>13</sup> 1968 kehrt Rushdie nach dem Geschichtsstudium am King's College in Cambridge zu seiner Familie zurück, muss jedoch erkennen, dass er sich im streng religiösen Pakistan nicht zurechtfinden kann. Als Journalist sowie in seiner Arbeit für das pakistanische Fernsehen wird er mit der Zensur konfrontiert (unter anderem muss er dies bei der Inszenierung von Edward Albees *The Zoo Story* erleben). Aus diesem Grund kehrt Rushdie nach England zurück, wo er neben seinen journalistischen Tätigkeiten auch als Schauspieler der *Oval House* Gruppe und freiberuflich u.a. für die Werbeagentur Ogilvy & Mather arbeitet.

---

<sup>13</sup> Auf die Frage, ob seine Familie religiös war, antwortet Rushdie in einem Interview: „Not really, as far as I can remember. I think that's one reason why, although it was technically an Indian-Muslim family, my parents -- at the independence of India and at the division of India into India and Pakistan -- never considered going to Pakistan.“ Peter Kadzis, „Salman speaks“, *The Boston Phoenix*, 6.-13. Mai 1999. [http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/05/06/SALMAN\\_RUSHDIE.html](http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/05/06/SALMAN_RUSHDIE.html).



Sein erster Roman *Grimus* erscheint 1975 und 1981 gelingt ihm mit *Midnight's Children* der internationale Durchbruch. Über den Literaturkreis hinaus jedoch erlangt er ungewollt durch das hier untersuchte Buch *The Satanic Verses* Berühmtheitsstatus. Am Valentinstag 1989 spricht der iranische Staatschef Ayatollah Khomeini mittels eines islamischen Rechtsgutachtens, der so genannten *Fatwa*, das Todesurteil über Rushdie aus. Auf seinen Kopf werden zudem eine Million Dollar ausgesetzt, eine Summe, die 1997 verdoppelt wird. Rushdie muss untertauchen und lebt mit ständigem Polizeischutz und unter höchsten Sicherheitsmaßnahmen. Einer seiner wenigen öffentlichen Auftritte führt ihn vor ein Massenpublikum. 1993 erscheint er im Wembley Stadion bei einem U2-Konzert der *Zoo-TV* Tour auf der Bühne. Dieser Auftritt verdeutlicht zum einen seine Vorliebe für Popkunst, zum anderen seine Vorliebe für demonstrative Deklarationen: „real devils don't wear horns“ erklärt er dem als Mephisto (bzw. ‚Macphisto‘) verkleideten Frontmann Bono.<sup>14</sup>

Rushdie zeigt sich in all den Jahren als unglaublich produktiver Autor (von *Grimus* bis *Shalimar the Clown* (2005) sind es insgesamt acht Romane, hinzu kommt der Kurzgeschichtenband *East, West* (1994)). Er arbeitet als Fernsehjournalist (u.a. *The Riddle of Midnight: India, August 1987* für Channel 4 im März 1988) und in seinen zahlreichen Kritiken und Essays kommentiert Rushdie Filme und Romane ebenso wie das aktuelle Zeitgeschehen.<sup>15</sup> Erst 1998 hebt die iranische Regierung das Todesurteil in einer offiziellen Erklärung auf. Trotz weiterer Drohungen aus fundamentalistischen Kreisen beansprucht Rushdie seit dieser Zeit keinen Sicherheitsschutz mehr. Seit 1999 lebt er mit seiner vierten Frau Padma Lakshmi in New York – und bewegt sich (wie vor allem Kritiker immer wieder betonen) viel in der Öffentlichkeit.

Die Affäre um *The Satanic Verses* forderte in gewalttätigen Massendemonstrationen und Anschlägen zahlreiche unschuldige Opfer.<sup>16</sup> Den westlichen Ländern wurde dabei deutlich vor Augen geführt, dass sich religiöse Streitpunkte nicht auf eine ferne Welt

---

<sup>14</sup> U2 vertonen außerdem 2000 den gleichnamigen Songtext aus Rushdies Roman *The Ground Beneath Her Feet* (1999).

<sup>15</sup> Diese Arbeit greift Rushdies Überlegungen, v.a. zur Rolle der Kunst in der Gesellschaft, wiederholt auf. Zentrale Artikel wurden in zwei sehr bedeutenden Sammelbänden zusammengetragen: Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991* (London: Granta, 1992); sowie Salman Rushdie, *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002* (New York: Random House, 2002).

<sup>16</sup> Schon im Februar 1989 fordern Proteste in Pakistan und Indien zahlreiche Todesopfer und Hunderte von Verletzten. Die geistigen Führer der belgischen Muslime, Abdullah Al Ahdal und Salim Bahri, werden im März 1989 von Fanatikern erschossen. Zwei Jahre später wird Rushdies japanischer Übersetzer Hitoshi Igarashi erstochen. Und auch 1993 kommt es noch zu blutigen Ausschreitungen in der Türkei und einem Mordanschlag auf Rushdies norwegischen Herausgeber.

abschieben lassen, sondern durchaus auch in Europa zu Hause sind. Hierin zeigen sich Nebeneffekte der Globalisierung, die nicht nur Vielfalt und Toleranz verspricht, sondern ebenso Verunsicherung und Angst in sich birgt. Die Suche nach Halt und Orientierung, wie sie sich unter anderem in einer Verhärtung des religiösen Glaubens ausdrückt, ist wiederum schon Thema des Romans selbst. Die Forschung konzentriert sich allerdings in erster Linie auf *The Satanic Verses*' Konfrontationskurs gegen totalitäre Machtausübung und Unterdrückung. Rushdie beschränkt sich keineswegs auf religiöse Legitimationserzählungen bzw. islamische Nationen, sondern richtet sich ebenso gegen den gesamten Westen (allen voran die konservative Thatcher-Reagan-Achse der 80er Jahre).

In den ersten Jahren nach der Veröffentlichung behandelt die Sekundärliteratur die inzwischen als ‚Satanic‘ oder ‚Rushdie Affair‘ bekannten Ereignisse eingehender als den Roman selbst.<sup>17</sup> Hier entspinnen sich Argumente für und wider der Redefreiheit und um die Stellung der Religion und der Kunst in der heutigen Gesellschaft. Diese äußerst wichtigen, allerdings teilweise durchaus erschöpfenden und auch für politische Zwecke instrumentalisierten, Diskussionen weisen nur wenig tatsächliche Textanalyse auf. Allerdings folgen im Laufe der 90er Jahre eine Reihe sehr detaillierter Aufarbeitungen des komplexen Romans,<sup>18</sup> die dabei aber unter dem Eindruck der (gesellschafts-)politischen Debatte stehen. *The Satanic Verses* ist primär ein Roman der Bewegung – u.a. zwischen Kontinenten, Religionen und Kulturen. Dadurch wird er zu einem sehr dichten Roman, der ein Konglomerat an Themen zur postkolonialen und postmodernen Situation behandelt. Es ist gerade diese Dynamik, die *The Satanic Verses* schwer greifbar macht. So wird Rushdie von einigen der postkolonialen Bewegung zugeschrieben, während andere ihm eine eurozentristische Perspektive vorhalten. Zur postkolonialen Diskussion ist vor allem die kritische Reaktion Timothy Brennans zu erwähnen, der Rushdie vorwirft, einem ehemals kolonisierten Land durch seine starken Fragmentierungen und Unterwanderungen jegliches Fundament eigenständiger

---

<sup>17</sup> Zu den wichtigsten Stimmen und der Chronologie der Affäre siehe u.a. Malise Ruthven, *A Satanic Affair: Salman Rushdie and the Rage of Islam* (London: Chatto & Windus, 1990); M. M. Ahsan, A. R. Kidwai (eds.), *Sacrilege versus Civility* (Leicester: The Islamic Foundation, 1991); Steve MacDonogh (ed.), *The Rushdie Letters* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993); oder Richard Webster, *A Brief History of Blasphemy: Liberalism, Censorship and "The Satanic Verses"* (Southwold, Suffolk: Orwell Press, 1990). Eine allgemeine, aber dennoch differenzierte Einführung zu Rushdie und seinen Werken bietet: Damian Grant, *Salman Rushdie* (Plymouth: Northcote House, 1999).

<sup>18</sup> Paul Brians gut recherchierte Internet-Seite zu *The Satanic Verses* bietet neben einer ausführlichen Bibliographie Erklärungen und Aufschlüsselungen zu den einzelnen Kapiteln, v.a. zu intertextuellen bzw. intermedialen Anspielungen sowie Übersetzungen nicht-englischer Wörter.  
[http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic\\_verses/](http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/).

Kohärenz zu entziehen.<sup>19</sup> Noch schärfer formuliert ist das Urteil von Aijaz Ahmad, der in Rushdies Arbeiten die Glorifizierung eines konturlosen Kulturkonsums zu erkennen glaubt.<sup>20</sup> Die aktuellere Untersuchung von Mita Banerjee, die eben diese Argumente wieder aufgreift, wird in dieser Arbeit ausführlich diskutiert werden, ebenso wie Martine Hennard Dutheil de la Rochères sehr detaillierte und reflektierte dekonstruktivistische Analyse, die die Gegenseite betont und ein komplexeres Bild von Rushdies Hybriditätsgedanken zeichnet.<sup>21</sup>

Das Interesse der Forschung richtet sich mit der Zeit auch immer stärker auf die ästhetische Komponente des Romans. Rushdies formale Umsetzung des inhaltlichen Kampfes gegen dominante Erzählungen zeigt sich darin, dass er darauf bedacht ist, niemals Gewissheiten zu gewähren. Die Instabilität kommt in den kontinuierlichen (die Protagonisten, wie auch den Leser, zunächst verwirrenden) Metamorphosen zum Ausdruck, in den fantastischen Elementen, die Rushdies Magischen Realismus auszeichnen, oder auch in der Stimmenvielfalt und der ungreifbaren Erzählerinstanz, die sich ab und zu als Satan zu erkennen gibt.<sup>22</sup> Wie eklektizistisch Rushdies Ästhetik ist, verdeutlichen die wichtigen, größtenteils dekonstruktivistischen Interpretationen, die M.D. Fletcher 1994 in einem Band zusammengetragen hat.<sup>23</sup>

Kaum Beachtung hingegen erfährt in der Forschung die Tatsache, dass dieser sprunghafte, auf- und durchbrechende Roman den Zustand der Unordnung und Instabilität gleichzeitig intensiv problematisiert. Die beiden Protagonisten Gibreel Farishta und Saladin Chamcha, die zu Beginn des Romans gemeinsam vom Himmel fallen, ringen mit den Unsicherheiten und Ungewissheiten, mit denen sie sich unausweichlich konfrontiert sehen. Gibreel verzweifelt an seinen Zweifeln an der Existenz bzw. der Nicht-Existenz Gottes sowie den Zweifeln an der Aufrichtigkeit der Liebe seiner englischen Freundin Alleluia. Er begeht schließlich Selbstmord. Saladin

---

<sup>19</sup> Timothy Brennan, *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation* (Houndsmills: MacMillan, 1989).

<sup>20</sup> Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London: Verso, 1992).

<sup>21</sup> Mita Banerjee, *The Chutneyfication of History: Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Bharati Mukherjee and the Postcolonial Debate* (Heidelberg: Winter, 2002). Martine Hennard Dutheil de la Rochère, *Origin and Originality in Rushdie's Fiction* (Bern: Peter Lang, 1999).

<sup>22</sup> Zum Magischen Realismus und zur Rolle des Erzählers siehe u.a.: Roger Y. Clark, *Stranger Gods: Salman Rushdie's Other Worlds* (Montreal: McGill-Queen's, 2001); und Bernd Hirsch, *Geschichte und Geschichten: Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies* (Heidelberg: Winter, 1999).

<sup>23</sup> Die Vielstimmigkeit und kontinuierliche Demontage betont M. Keith Booker, „Beauty and the Beast: Dualism as Despotism in the Fiction of Salman Rushdie“, in: M. D. Fletcher (ed.), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie* (Amsterdam: Rodopi, 1994): 237 – 254. Die karnevalesken Elemente untersucht unter anderem Al-Azm: Sadik Jalal Al-Azm, „The Importance of Being Earnest About Salman Rushdie“, in: *Reading Rushdie*: 255 – 292.

konstruiert sich als Gegenstück zur dominanten Erzählung seines Vaters eine Ersatzerzählung und entwirft sich selbst als stereotypisch-traditionellen Engländer. Doch als dieser starre Entwurf zu bröckeln beginnt, muss er in einem schmerzhaften Prozess lernen, sich für Vielfalt und Instabilität zu öffnen. Im Gegensatz zu Gibreel gelingt ihm dies und er versucht, sich in seiner Geburtsstadt Bombay mit dem postmodernen Zustand zu arrangieren.

Die Interdependenzstrukturen, auf die in dieser Arbeit der Fokus gerichtet werden soll, manifestieren sich in der Betonung von keineswegs nur positiv besetzten Relationen. Saladin erreicht seine ‚Emanzipation‘ nicht über einen radikalen Bruch, sondern nur über die Anerkennung und Aufarbeitung der Beziehung zu seinem Vater. Differenz und Interdependenz arbeiten gemeinsam gegen Originalitäts- und Authentizitätsansprüche. Dies ist auch der Kern der Theorie der Hybridität, wie sie unter anderem von Edward Said und Homi K. Bhabha vertreten wird. Neben der Dissensbetonung verweisen sie vor allem auf die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen Nationen oder Kulturen. In diesem Kontext ist auch *The Satanic Verses* zu lesen. Über die nationale Frage hinaus thematisiert Rushdie hier die Beziehung zwischen Glauben und Zweifel, zwischen Gott und Satan, Altem und Neuem. Die Ästhetik des Romans reflektiert eben diese Bewegung zwischen Differenz und Interdependenz. Der scheinbaren Formlosigkeit des Romans, der kontinuierlichen Verunsicherung durch die Stimmenvielfalt und einen Erzähler, der den Leser das gesamte Geschehen in Frage stellen lässt, liegt eine akkurat ausgearbeitete Struktur zu Grunde. Trotz aller Offenheit droht *The Satanic Verses* deshalb keine Aufsplitterung in ein zusammenhangloses *anything goes*. Rushdies Plädoyer stimmt für eine ständige Erweiterung im Sinne eines wachsenden Verständnisses für die Vernetzungsstruktur der Welt, die sich vor allem auf einer aktiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und einer kritischen Haltung gegenüber der Gegenwart errichtet.

### **1.3.2 Kurzbiografie und Forschungsstand: Don DeLillo *Underworld* (1997)**

Don DeLillo ist ebenso wie Rushdie ein kritischer und politisch engagierter Autor, scheut aber im Gegensatz zu seinem englischen Kollegen den Blick der Öffentlichkeit. So sind weit weniger Details über sein Leben bekannt, das allerdings auch weit weniger spektakulär verlaufen ist. Die meisten Hinweise zur Biographie entdeckt man verstreut

in Interviews. 17 von diesen finden sich im Band *Conversations with Don DeLillo* (2005) wieder.<sup>24</sup>

Donald Richard DeLillo kommt 1936 in New York als Sohn gebürtiger Italiener zur Welt und wächst in der Bronx auf. Über seine schulische (er besucht eine katholische Jungenschule in der Bronx) bzw. universitäre Karriere (B.A.-Abschluss an der Fordham University in *Communication Arts*) verliert DeLillo nur wenige Worte. Als seine wahre Ausbildungsstätte bezeichnet er hingegen die Stadt New York und bezieht sich dabei auf die Straßen der Bronx ebenso wie auf die Kunstgalerien und Museen.<sup>25</sup> Wie Rushdie ist auch DeLillo großer Filmfan (er erwähnt den Einfluss Jean-Luc Godards auf seine Arbeit) und sie teilen zudem ihre großen literarischen Vorbilder: u.a. Joyce, Faulkner, Beckett, Kafka. Es gibt sogar eine berufliche Schnittstelle zwischen den beiden Autoren in der Phase vor ihrem Schriftstellertum, denn DeLillo arbeitet in New York ebenfalls für Ogilvy & Mather.

Anfang der 60er Jahre beginnt er mit der Veröffentlichung von Erzählungen; sein erster Roman *Americana* erscheint im Jahr 1971. Es folgen weitere Romane (bis *Cosmopolis* (2003) insgesamt 13), sechs Theaterstücke (das siebte Drama, *Love-Lies-Bleeding*, ist für 2006 angekündigt) sowie Essays, die sich zumeist mit dem politischen Zeitgeschehen befassen.<sup>26</sup> 1979 zieht DeLillo für drei Jahre nach Griechenland und bereist unter anderem den Nahen Osten. Doch er bleibt seiner Heimatstadt treu, wo er auch heute noch mit seiner Frau Barbara Bennett lebt. DeLillo setzt sich in allen seinen Werken primär mit der von Konsumindustrie und Medienapparaten beherrschten postmodernen Welt auseinander. Die zentrale Plot-Struktur seiner Romane bildet das traditionelle *quest*-Motiv. DeLillos Protagonisten befinden sich auf einer kontinuierlichen Suche: Vom jungen David Bell in *Americana*, der sich *on the road* auf die Suche nach Authentizität begibt, über *Running Dog* (1978), in dem CIA-Agenten verzweifelt versuchen einen pornographischen Film, den Hitler in seinen letzten Tagen gedreht haben soll, aufzuspüren, bis hin zu Nicholas Branchs Suche nach der Wahrheit hinter dem Kennedy-Attentat in *Libra* (1988). Doch keiner seiner Romane fängt mit einer solchen Bandbreite und mit solch einer Intensität den postmodernen Zustand ein wie *Underworld*.

---

<sup>24</sup> Thomas DePietro (ed.), *Conversations with Don DeLillo* (Jackson: UP of Mississippi, 2005).

<sup>25</sup> Siehe dazu u.a. Vince Passaro, „Dangerous Don DeLillo“, in: *Conversations with DonDeLillo*: 75 – 85.

<sup>26</sup> DeLillo bezieht in seinen Essays zumeist klare Stellung. Zu den bedeutendsten und in dieser Arbeit am häufigsten erwähnten gehört: Don DeLillo, „The Power of History“, *New York Times Book Review*, 07. September 1997. <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html>.

*Underworld* erscheint 1997, also fast zehn Jahre nach Rushdies *The Satanic Verses*.<sup>27</sup> Der Roman ist in mehrerer Hinsicht ein geradezu enzyklopädisches Werk. Auf den fast 900 Seiten führt DeLillo Motive, Ideen und Themenkomplexe aus all seinen bisherigen Romanen zusammen. Er erklärt: „[...] it's not just a summary of my work. It's where I lived and how I lived and what I knew.“<sup>28</sup> *Underworld* umfasst zudem fast 50 Jahre amerikanischer Geschichte. DeLillo präsentiert ein Kaleidoskop an Schauplätzen, Geschichten und Perspektiven, vom Startschuss in Form eines Baseballschlags im Jahr 1951 durch die Jahrzehnte des Kalten Krieges bis hinein in das Zeitalter des Cyberspace und der Globalisierung. Ästhetisch spiegelt sich dies in einer Diskontinuität wider, die hier noch viel deutlicher als bei Rushdie zu Tage tritt, in den räumlichen und zeitlichen Sprüngen oder den plötzlichen, abrupten Perspektivwechseln zwischen den vielen Protagonisten. Die komplexe Zeitstruktur des Romans wird in der Forschung immer wieder erwähnt, allerdings steht eine systematische Untersuchung noch aus. Der Roman ist unterteilt in Prolog, sechs Teile und Epilog, in die wiederum drei schwarz eingerahmte Kapitel eingeschoben sind. Die nach dem Prolog scheinbar rückwärts verlaufende Chronologie wird in den einzelnen Teilen wiederum durchbrochen, so dass innerhalb ihrer Rahmen zumeist keine Linearität mehr auszumachen ist. Allerdings, und das soll in dieser Arbeit im Vordergrund stehen, wird die inhaltliche und ästhetische Aufsplitterung mit dem tragenden Organisationsprinzip des *everything is connected* zusammengeführt.<sup>29</sup> DeLillo verknüpft, zumeist über Motive und Bilder, die einzelnen Blickwinkel miteinander und führt die scheinbaren Bruchstücke in einem dichten, aber offenen Netz zusammen. Vielleicht das zentralste Verbindungselement ist dabei der Wunsch nach Sinnstiftung und Ordnung bei einer gleichzeitigen (mehr oder weniger bewussten) Erfahrung der Ungewissheit und Instabilität.

In *Underworld* blickt DeLillo hinter die Fassade einer Nation, die sich über eine klare Abgrenzung gegen Außen, das *Andere* (hier v.a. die Sowjetunion bzw. der

---

<sup>27</sup> Auch DeLillo ist eine breit angelegte Internetseite gewidmet, die Informationen über den Autor und seine Werke zusammenträgt, hilfreiche und informative Links sowie eine aktualisierte Bibliographie bietet. Ihre *Underworld*-Sektion versucht, der labyrinthischen Struktur des Romans Herr zu werden. Dabei verdeutlicht sie Verknüpfungen und bietet Illustrationen zu den vielen intermedialen Anspielungen. <http://perival.com/delillo/delillo.html>.

John Duvall bietet in seinem *Reader's Guide* zu *Underworld* einen sehr guten Romanüberblick. Nach einer Einbettung des Romans in DeLillos Gesamtwerk greift er die wichtigsten, inhaltlichen wie ästhetischen, Aspekte kurz auf und diskutiert schließlich auch die Rezeption, die *Underworld* erfahren hat. John Duvall, *Don DeLillo's "Underworld"* (New York: Continuum, 2002).

<sup>28</sup> Richard Williams, „Everything under the Bomb“, *The Guardian*, 10. Januar 1998.

<sup>29</sup> Den Hintergrund dieser Struktur analysiert Robert McMinn. Sein Aufsatz findet sich in einem wichtigen Sammelband wieder, der sich ganz auf *Underworld* konzentriert. Robert McMinn, „*Underworld: Sin and Atonement*“, in: Joseph Dewey, Steven G. Kellman, und Irving Malin (eds.), *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's "Underworld"* (Newark: University of Delaware Press, 2002): 37 – 49.

Kommunismus) ebenso definiert wie über die angebliche innere Offenheit als Land der Freiheit und der unbegrenzten Möglichkeiten. Die Forschung konzentriert sich weitgehend auf DeLillos Demontage der Machtstrategien, deren Fundament die Schwarz/Weiß-Zeichnung und das Schüren von Paranoia sind. Diskutiert werden sie unter anderem von Timothy L. Parrish, der einen der zehn Aufsätze zu einer Sonderausgabe der *Modern Fiction Studies* (45.3) stellt, die Don DeLillo 1999 gewidmet wurde.<sup>30</sup> Ebenfalls analysiert wird aber die Suche nach Halt, die im Roman ausnahmslos alle Figuren auf unterschiedliche Art und Weise erfasst. Sie klammern sich an die Religion, an einen Wissenschaftsglauben, an ausgeklügelte Verschwörungstheorien oder versuchen, ihren Alltag durch Rituale zu ordnen und zu kontrollieren. Mark Osteen beispielsweise erkennt in DeLillos Dialog mit der zeitgenössischen Kultur eine tiefe Auseinandersetzung mit den Ängsten und Bedürfnissen der Menschen im postmodernen Zeitalter. Osteen interpretiert die Konstruktion von Ersatzerzählungen als Reaktion auf die Überforderung der Protagonisten mit der postmodernen Situation.<sup>31</sup> Dabei bleibt jedoch ausführlicher zu untersuchen, in wie weit vor allem der Staat sowie Konsumindustrie und Medien dem Bedürfnis nach Sicherheit und Orientierung nachkommen. Zu beachten sind dabei die Abhängigkeiten, die unweigerlich innerhalb einer Erzählung zwischen Stabilitätsversicherung und Verunsicherung bestehen. Die Machtapparate und ihre Legitimationsansprüche können das Gefühl von Zweifel und Unsicherheit nur vorübergehend aufheben – gerade auch, weil sie sich auf eben jenen Angstkomponenten errichten. DeLillo wirft hier einen scharfen Blick auf die Inszenierung der Atombombe zum apokalyptischen Gottesinstrument, oder auch auf den Antrieb der Konsumindustrie: den Drang nach immer mehr Auswahl und ständiger Erneuerung auf der einen Seite und die Sehnsucht nach Klarheit und einer Erlösung von der Vielfalt auf der anderen Seite.

---

<sup>30</sup> Timothy L. Parrish, „From Hoover’s FBI to Eisenstein’s *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel“, *Modern Fiction Studies* 45. 3 (Fall 1999): 696 – 723. Siehe aber ebenso: Irving Malin, Joseph Dewey, „‘What Beauty, What Power’: Speculations on the Third Edgar“, in: *UnderWords*: 19 – 27. Zur Paranoia siehe v.a.: Peter Knight, „Everything is Connected: *Underworld*’s Secret History of Paranoia“, *Modern Fiction Studies* 45. 3 (Fall 1999): 811 – 835. Sowie die scharfe Analyse paranoider Strukturen in: Patrick O’Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative* (Durham: Duke UP, 2000).

<sup>31</sup> Mark Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo’s Dialogue with Culture* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000). Die in allen Werken von DeLillo intensiv behandelte Frage nach der Erfahrung der Realität in der Postmoderne, v.a. unter dem Einfluss der Medien, untersucht Armin von Büchau. Seine auf Baudrillards Thesen errichtete Arbeit konzentriert sich so hauptsächlich auf DeLillos Verhandlung von Medialität und Hyperrealität. Armin von Büchau, *Massenkonzeption und Hyperrealität im Werk Don DeLillos* (Kleve: B.o.s.s., 2002).

Die Kunst nimmt in *Underworld* eine inhaltlich ganz bedeutende Stellung ein und wird in der Forschung immer wieder aufgegriffen.<sup>32</sup> Dabei lassen sich die Diskussionen über Kunst bzw. die künstlerischen Strategien metafictional wieder auf den Roman selbst zurückführen. Die Rolle der Kunst, wie sie innerhalb des Romans thematisiert wird, DeLillos Techniken (gerade auch die der *interconnectedness*) und die metafictionalen Implikationen behandelt Hubert Zapf detailliert in seiner Einbettung des Romans in den Rahmen des triadischen Funktionsmodells der Literatur als kulturelle Ökologie. Zapf betont hier, dass die Kunst als imaginativer Gegendiskurs fungiert, der eine kulturelle Wiederaufarbeitung initiiert und eine Re-Integration des Verdrängten oder Ausgegrenzten in das Bewusstsein ermöglichen kann.<sup>33</sup> Joseph M. Conte greift *Underworld* in seiner Studie zur Darstellung des Chaos in der Postmoderne auf und hebt den Zusammenhang zwischen Ordnung und Unordnung hervor.<sup>34</sup> Deutlich zeichnet sich in der Forschung eine Neuorientierung ab, die in ihre Betrachtungen der Ausdifferenzierungsmechanismen die verbindenden Gegengewichte integriert. Diese Arbeit wird diesem Impuls folgen und aufzeigen, dass die in Lyotards Theorie des Dissenses verpönten Begriffe, wie Form, Symmetrie oder Ordnung, für die Romane weiterhin von großer Bedeutung sind (den Text schließlich vor dem Zerfall bewahren) und zudem essentiell für die von beiden Autoren intendierte Sensibilisierung des Lesers für seine Lebenswelt und deren Herausforderungen sind.

Trotz ihrer Unterschiede lassen sich bei Rushdie und DeLillo entscheidende Überschneidungen feststellen. Diese betreffen vor allem ihre Behandlung einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Welt, ihrer Chancen und ihrer Herausforderungen, in welcher sie kontinuierlich Interrelationen aufspüren. So bewahren sich beide Romane durch dieses Wechselspiel aus Differenz und Interdependenz vor dem Regress in eine indifferente oder resignative Haltung. Ihre Protagonisten ringen mit Zweifeln und befinden sich dennoch auf einer ständigen Suche. Jean-François Lyotard hingegen interpretiert in seiner Theorie den Zustand der Postmoderne deutlich positiver. Doch manifestiert sich auch in seiner Deklaration die Zuspitzung einer keineswegs neuen Vorstellung, die selbst in einem aussichtslosen Ringen gefangen scheint: dem Wunsch,

---

<sup>32</sup> So beispielsweise bei Paul Gleason, „Don DeLillo, T.S. Eliot, and the Redemption of America’s Atomic Waste Land“, in: *UnderWords*: 130 – 143; oder Osteen, *American Magic and Dread*.

<sup>33</sup> Hubert Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans* (Tübingen: Niemeyer, 2002).

<sup>34</sup> Joseph M. Conte, *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002).



sich von jeglichem metaphysischen Überbau komplett zu lösen. Die folgende historische Perspektivierung soll diese Entwicklung verdeutlichen.

## **2. Von der Neuzeit in die Postmoderne: Zwischen Glaube und Zweifel**

### **2.1 Der Umgang mit dem Zweifel: Entwicklungen in der Moderne**

Bei all den Diskussionen, die in den letzten Jahrzehnten um die Erschütterung der Metaerzählungen kreisen, muss man sich vor Augen führen, dass die Skepsis gegenüber allumfassenden Erklärungsmodellen keineswegs eine Erscheinungsform der Postmoderne ist. Zweifel sind vielmehr das Charakteristikum der Moderne, die sich geprägt zeigt von einer immer breiteren und schneller fortschreitenden Ausdifferenzierung der Lebenswelt. Damit einher geht schließlich die Erfahrung, dass vormals einheitsstiftende Strukturen und Erklärungsmuster nicht mehr greifen, da sie von der sich ausbreitenden Komplexität des Lebens unweigerlich gesprengt werden. Von Interesse ist somit besonders der Entwicklungsprozess der Wahrnehmung und des Umgangs mit Zweifeln und Instabilitäten. Für Lyotard ist diese Entwicklung klar festzulegen: Die Moderne, so sein Vorwurf, war nicht in der Lage, die Skepsis positiv zu nutzen, und anstatt Sehnsüchte zu überwinden, schuf sie neue Metaerzählungen. Während der Zerfall der bisher als selbstverständlich betrachteten Denk- oder Glaubenssysteme in der Moderne also mit einem ausgeprägten Verlustempfinden verbunden war, verabschiedet sich nun der postmoderne Mensch nicht nur endgültig von der Vorstellung, die Welt könne in einer einheitlichen Erzählung erfasst und erklärt werden, sondern hat gleichzeitig auch kein Bedürfnis nach dergleichen Systemen. So weit Lyotard – die Entwicklung des Zweifels stellt sich allerdings deutlich komplexer dar. Um sich diesem Prozess zumindest anzunähern, muss man ihn sich in einem kurzen Abriss vor Augen führen.

Zu betonen bleibt zunächst, dass der Begriff der Moderne sich an dieser Stelle nicht auf eine literarische Epoche bezieht. Vielmehr wird er für die in der Geschichtsforschung als Neuzeit bezeichnete Periode verwendet, in der die westliche Welt die Überreste des Mittelalters abstreift.<sup>35</sup> Freilich handelt es sich hierbei nicht um einen datierbaren Wendepunkt, sondern um eine „Entwicklung, die ihren politischen Höhepunkt in der

---

<sup>35</sup> Anton C. Zijderveld schreibt hierzu: „Der totemische Clan, die griechische Polis oder die Feudalordnung des europäischen Mittelalters sind in sich geschlossene, allumfassende Einheiten, aus denen das Individuum nicht herauszulösen ist. Erst wenn solche organische Einheiten zerfallen, kann es zur Einsicht in die Individualität und partielle Einmaligkeit jedes Menschen kommen [...]“. Anton C. Zijderveld, *Die abstrakte Gesellschaft: Zur Soziologie von Anpassung und Protest* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1972), 16.

Französischen Revolution und ihr künstlerisches Ziel in der Romantik erreicht [...].<sup>36</sup> Arnold Hausers Urteil bezieht sich auf einen Prozess, dessen Wurzeln in der Säkularisierung und der mit ihr einhergehenden Auflösung des mythischen, zyklisch organisierten Weltbildes zu finden sind. Er ist also gekennzeichnet durch den Zerfall traditioneller klerikaler und ständischer Ordnungen und durch den Untergang des bisherigen religiösen Konsens über den Heilsweg der Menschheit. Das Vertrauen in Gott (bzw. die Kirchenväter oder von Gott auserwählte Könige) zeigt sich nachhaltig erschüttert und mit ihm der Glaube an die eigene unveränderbare Rolle im festen Gefüge der Welt. Zentral drückt sich diese Entwicklung also in einer neuen Wahrnehmungsperspektive aus, welche die Welt nun nicht mehr als statisch interpretiert, sondern als mobil, als wandelbar. Verflochten zeigt sich hierin die soziale bzw. politische Bewegung (1688 in England, 1776 in Amerika, 1789 in Frankreich) mit der ökonomischen Bewegung (Mechanisierung, Industrialisierung etc.), der demographischen Bewegung (die sich ja nicht nur in der Urbanisierung manifestiert, sondern auch in der Auswanderung in ferne Länder) und der geistigen Bewegung (der Entwicklung eines historischen Bewusstseins, des Subjektivismus und Individualismus etc.). Die Orientierung ist somit fundamental vom Fortschrittsgedanken geprägt. Zu betonen bleibt, dass sich der Verstandesglaube, der nun die alte Weltordnung abzulösen scheint, auf dem Vertrauen errichtet, dass der Weltlauf gesteuert werden könne und die noch unfertige Welt durch einen alle Bereiche durchdringenden Fortschritt in die kontinuierliche Verbesserung geführt werden würde.

In dieser Arbeit gilt das Interesse vor allem der Frage, in wie weit die großen Erzählungen der Moderne, allen voran die Fortschrittserzählung, als Glaubensersatz fungierten, wie sie organisiert wurden und ob sie tatsächlich eine Stabilität gewähren konnten. Lyotard betont die Analogien zwischen christlicher und moderner Erzählung. Während sich die Religion auf ihr Ursprungsdenken stützt und auf Vergebung im Jenseits hofft, strebt die Moderne nach einem irdischen Ziel (in Form des Fortschritts, d.h. Beherrschung durch Ratio, Veränderung der Gesellschaft durch Emanzipation usw.), das aber ebenfalls eine Synthese herbeiführen möchte:

Wenn auch in säkularisierter Form, die Erzählung der Aufklärung, die romantische oder spekulative Dialektik und die marxistische Erzählung entfalten die gleiche Geschichtlichkeit wie das Christentum, weil sie sein eschatologisches Prinzip beibehalten. Die Vollendung der Geschichte wird, wenn auch immer wieder aufgeschoben, eine volle und umfassende Beziehung zum Gesetz des Anderen [...] so wiederherstellen, wie sie am Anfang war: das Gesetz Gottes im christlichen Paradies, das Gesetz der Natur im von Rousseau ersponnenen Naturrecht, die von Engels erdachte

---

<sup>36</sup> Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Literatur und Kunst* (München: Beck, 1967), 515.

klassenlose Gesellschaft, die vor der Familie, dem Eigentum und dem Staat kommt.<sup>37</sup>

Mit Lyotards Beobachtung lässt sich somit sagen, dass sich das Vertrauen in die Erzählungen der Moderne aus der Krise der Religion speist und beispielsweise die Metaphysik der Aufklärung den Verlust der synthetisierenden Kraft der Religion kompensiert.

Vor diesem Hintergrund ist auch die These des Philosophen und Theologen Paul Tillich von Interesse. Er geht davon aus, dass sich der Eintritt in die Neuzeit dadurch auszeichnet, dass die bisher vorherrschende Angst vor Schuld und Verdammnis durch die Angst vor der Leere und Sinnlosigkeit des Lebens abgelöst wird.<sup>38</sup> Unter dem Einfluss der jüdisch-christlichen Botschaft entwickelte sich laut Tillich im Mittelalter die Angst vor dem Zorn Gottes zur bestimmenden Angst. Das Leben wurde kontrolliert von der Hoffnung auf Gnade und Vergebung, wie sie beispielsweise in Pilgerfahrten oder Bußübungen zum Ausdruck kam. Diese Ängste prägten das katholische Mittelalter, herrschten aber auch noch im asketischen, strengen Puritanismus vor und manifestierten sich beispielsweise in der Prädestinationslehre. Unter neuen soziologischen Voraussetzungen („[d]er Zusammenbruch des Absolutismus, die Entwicklung des Liberalismus und der Demokratie, das Aufkommen einer technischen Zivilisation“<sup>39</sup>) vollzieht sich ein Epochenwechsel, der sich in einer neuen vorherrschenden Angst, jener vor Leere und Sinnlosigkeit, zu erkennen gibt. Tillich beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen: „Ein Glaube bricht auf Grund äußerer Ereignisse oder innerer Prozesse zusammen; [...]. Die traditionellen Inhalte, wie vortrefflich sie auch einmal erschienen, wie gepriesen und geliebt sie auch waren, verlieren ihre Macht, dem Heute einen Sinn zu verleihen [...].“<sup>40</sup> Tillichs Entwicklungsschema bestätigt somit die hier im Vordergrund stehende These, dass das Bröckeln einer Erzählung die Suche und das Klammern an eine neue Erzählung forciert, da der Mensch der Verzweiflung an der sinnentleerten Welt zu entgehen versucht. Eine entscheidende Frage ist allerdings, ob diese Suche jemals befriedigt werden kann. Denn erkennt man, dass sich die Skepsis keineswegs durch ein neu gewonnenes Vertrauen verdrängen lässt, sondern vielmehr zu *dem* bestimmenden Charakteristikum des Individualismus und der Emanzipation wird, greift auch die Vorstellung eines

<sup>37</sup> Jean-François Lyotard, *Postmoderne Moralitäten* (Wien: Passagen, 1998), 92/93.

<sup>38</sup> Tillich teilt die abendländische Geschichte in ‚Epochen der Angst‘ ein. In ihrer wechselseitigen Abhängigkeit vom Mut (der Selbstbejahung) bestimmen sie das menschliche Sein. Paul Tillich, *Sein und Sinn: Zwei Schriften zur Ontologie. Gesammelte Werke XI* (Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1969).

<sup>39</sup> Tillich, *Sein und Sinn*, 53.

<sup>40</sup> Tillich, *Sein und Sinn*, 43.

einfachen Glaubensaustausches nicht mehr. Der Zweifel erschütterte die moderne Welt weitaus nachhaltiger. Die Entwicklungen der modernen Metaerzählungen müssen deshalb als Produkt eines Spannungsfeldes betrachtet werden: Während man sich nach einer einfachen und umfassenden Erklärung der Welt sehnt, kann und will man die voranschreitende Erweiterung nicht aufhalten. Der Soziologe Zygmunt Bauman fasst diesen prägnanten Zwiespalt ganz richtig folgendermaßen zusammen: „Die Moderne ist mit einem Widerspruch gekennzeichnet, von dem sie sich nicht zu reinigen vermag: Während sie von Vereinigung träumt, wirft sie Gräben auf, während sie Allgemeinheit anstrebt, fördert sie Partikularität.“<sup>41</sup> Bauman beschreibt in seinem Urteil über die Moderne einen unentrinnbaren Zyklus zwischen einem nicht mehr aufzufüllenden Sinn- und Orientierungsdefizit und einer kontinuierlichen Suche nach Halt. Aus einer geistesgeschichtlichen Perspektive muss man allerdings betonen, dass sich eine bedeutende Entwicklung in der Wahrnehmung dieses Spannungsfeldes abzeichnet. Aus diesem Grund ist hier zumindest ein kurzer Blick auf die literarische Behandlung zu werfen.

Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), oft als der erste Roman der englischen Literatur angeführt, behandelt den Schritt in die Entscheidungsvielfalt, den Individualismus und die Emanzipation. Hier arrangiert sich sein Held als Vertreter des aufstrebenden Bürgertums zwischen puritanischer Prägung und (imperialistischem) Frühkapitalismus. Crusoe verweigert sich dem vom Vater bestimmten Schicksal, das Familienunternehmen fortzuführen. Er setzt sich also über traditionelle Grenzen hinweg und dies wortwörtlich auch räumlich, denn Crusoe zieht es auf die See bzw. in die fremde Welt. Schließlich landet er als Schiffbrüchiger alleine auf einer exotischen Insel. Anstatt den Verstand zu verlieren, oder vielmehr *um* ihn nicht zu verlieren, macht er ihn sich zu Nutzen. Sofort beginnt er mit der Unterwerfung der Insel durch strukturierte Einteilung und logische Organisation. Der Verstand fungiert als ‚Kontrollorgan‘, das dabei hilft, den neuen Herausforderungen Herr zu werden. Den Imperialismusedanken widerspiegelnd begegnet Crusoe den neuen, durchaus bedrohlich wirkenden Herausforderungen (Wahlvielfalt, Ausweitung der Lebenswelt) mit einem System aus Unterwerfung, Aneignung und Beherrschung durch die rasche Etablierung (britischer) Ordnung. Die innere Stabilität (privat wie national) scheint über den zivilisatorischen Überlegenheitsanspruch, die Abgrenzung der eigenen Identität vom primitiven *Anderen*, gefestigt zu werden.

---

<sup>41</sup> Zygmunt Bauman, *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1994), 169.

Doch die rationalen Erfassungs- und Kontrollmöglichkeiten werden bald vom Zweifel eingeholt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erscheint die Skepsis gegenüber der Vorstellung, alles könne durchleuchtet, erklärt und erfasst werden, als das zentrale Kennzeichen der Romantik. In ihrer Sensibilität für die Grenzen rationaler Bestrebungen widmen die Romantiker ihre Aufmerksamkeit den unkontrollierbaren Kräften und blicken in die Abgründe der (menschlichen) Natur. Hier findet all die Betonung, was sich dem Verstand entzieht, was sich nicht beherrschen lässt und deshalb in einer auf Ratio ausgerichteten Gesellschaft verdrängt wird bzw. verdrängt werden muss. In Percy Bysshe Shelleys Gedicht „Mont Blanc“ (1817) kommt dies beispielsweise in der Beschreibung der gewaltigen Naturkräfte der Alpen zum Ausdruck. Bei Samuel Taylor Coleridge gewähren in „Kubla Khan“ (1798) unterbewusste Energieströme (die (angeblich) im bewusstseinsweiternden Opiumrausch für einen Moment an die Oberfläche schießen, um wieder zu versickern) dem Poeten einen Einblick, der dem menschlichen Verstand verschlossen bleibt. Doch diese Zweifel an der Ratiobetonung, wie sie sich in der Romantik manifestieren, resultieren ebenfalls in einer Orientierungskrise. Der Drang nach Wissen in Form einer absoluten, endgültigen Sinnstiftung formuliert sich im Streben von Goethes Faust, Mary Shelleys Frankenstein, Lord Byrons Manfred oder P.B. Shelleys entfesselter Prometheus-Figur. So scheint die Erkenntnis, dass das Studium jedweder Fächer keine Befriedigung bieten kann, das Verlangen nach Allwissenheit und Schaffensmacht noch weiter zu schüren. Dies erklärt auch die Hinwendung zu *supernatural elements*, zur Bewusstseins- und Sinneserweiterung, die die Hoffnung birgt, den alles eröffnenden Einblick zu gewinnen. Für die meisten Romantiker findet sich die synthetisierende Kraft nicht im Verstand, sondern in der künstlerischen Imagination wieder. Doch bei allem Drang nach transzendentaler Gewissheit bestechen viele der großen romantischen Werke gerade durch ihren Einblick in eine Welt, die von tiefen Zweifeln und Unsicherheiten geprägt ist, denen man auch nicht zu entrinnen vermag. Das lyrische Ich in Coleridges „Kubla Khan“ kann deshalb das Lied des abessinischen Mädchens nicht wiederbeleben und kann sich lediglich vorstellen, die Milch des Paradieses getrunken zu haben und die alles synthetisierende Kraft in sich zu tragen: „Could I revive within me/ Her symphony and song,/ To such a deep delight ‘twould win me,/ That with music loud and long/ I would build that dome in air,/ That sunny dome! Those caves of ice!“<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Samuel Taylor Coleridge, „Kubla Khan, or a Vision in a Dream. A Fragment“, in: Ders., *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 1: Poems*, Ernest Hartley Coleridge (ed.) (Oxford: Clarendon Press, 1968): 295 – 298, l. 42-47.

Dieses Bewusstsein manifestiert sich auch in P.B. Shelleys Hymne an die ungreifbare „Intellectual Beauty“ (1817), die dem Poeten schließlich nur Hoffnung, aber keine Antworten vermitteln kann:

[...] why man has such a scope  
 For love and hate, despondency and hope?  
 No voice from some sublimer world hath ever  
 To sage or poet these reponses given:  
 [...]  
 Frail spells whose uttered charm might not avail to sever,  
 From all we hear and all we see,  
 Doubt, chance and mutability.<sup>43</sup>

In der literarischen Moderne erschüttert dieses Bewusstsein für die Grenzen menschlicher Kontroll- und Erfassungsmöglichkeiten die Werke und ihre Protagonisten nachhaltig. Besonders intensiv bekommt dies der Leser beispielsweise in den Romanen Joseph Conrads zu spüren. Dort bietet eine Figur wie Lord Jim (*Lord Jim* (1900)) Einblick in den Charakter eines jungen Menschen, dessen Glaube an die einfach strukturierte Welt der Abenteuerheroen zum Einsturz gebracht wird, der aber dennoch in seiner Besessenheit niemals von diesem Denkschema abzurücken vermag und daran schließlich zu Grunde geht. Conrads Erzählungen präsentieren das Ringen mit einer demystifizierten Welt. In ihnen drücken sich so unter anderem die Zweifel am Empire-Mythos der zivilisatorischen Dominanz aus. Conrad dringt in das tiefste Dickicht der Kolonialregionen vor, doch die Entdeckungsreisen wagen sich vor allem tief in die dunklen Seiten des Menschen vor. Seine Protagonisten entfernen sich vom Fortschrittspathos und dem Gentleman-Ideal ihrer aufgeklärten europäischen Heimat. Das auf Ordnung und Disziplin basierende Selbstverständnis der Imperialmacht entpuppt sich hier als Illusion. Die unterdrückten Triebe und Emotionen, die auf die ‚primitiven Ureinwohner‘ projiziert werden, sickern in das aufgeklärte Europa durch. In Conrads Romanen regiert nicht mehr die Sicherheit einer klar erfassbaren Realität. Sie wird abgelöst von der Ungewissheit über eine Wirklichkeit, an der die unterschiedlichen Interpretationsversuche immer wieder scheitern müssen.

Es stellt sich nunmehr die Frage nach dem Umgang mit der wachsenden Sensibilität für die Grenzen des Menschen und dem Zweifel an Formen der Sinnstiftung. Wenn sich eine Reflexionssteigerung abzeichnet, muss man schließlich nicht auch die Suche nach einer stabilen Ordnungsinstanz, einer synthetisierenden Kraft aufgeben? Doch zeigt der kurze literaturgeschichtliche Abriss, dass das Bestreben nach Orientierung weiterhin vorherrscht und man für die Moderne tatsächlich ein Verlustempfinden, ein Sinndefizit

---

<sup>43</sup> Percy Bysshe Shelley, „Hymn to Intellectual Beauty“ in: Ders., *Shelley's Poetry and Prose*, Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (eds.) (New York: Norton, 1977): 93 – 95, l. 23-26/29-31.

feststellen kann. Die postmoderne Theorie zeichnet sich nun durch eine andere Form des Strebens aus: Ihr Projekt ist es, diese Sehnsüchte für obsolet zu erklären und dabei propagiert sie einen neuen Umgang mit der Erfahrung, dass allumfassende Erklärungsmodelle nicht mehr aufrechtzuerhalten sind.

## 2.2 Von der Nostalgie zum Spiel

Friedrich Nietzsche gilt unter anderem deshalb als der wichtigste Vordenker der Postmoderne, weil er nicht nur den Prozess des Klammerns an Erklärungsmodelle tiefgehend reflektiert, sondern dabei vor allem das metaphysische Denken als Konstrukt entblößt, von dem es sich zu befreien gilt. Er kritisiert die Vorstellung, der Mensch könne die Wahrheit erkennen, hinterfragt den Glauben an ein teleologisches Kontinuum und gesteht Texten keinen verbindlichen Sinngehalt mehr zu. Stattdessen spricht er von Metaphern, die keine Tatsachen, sondern lediglich Interpretationen zulassen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Menschen immer wieder Erzählungen schaffen, die einen einheitlichen Sinn des Lebens propagieren. Den Grund hierfür sieht er darin, dass die Erkenntnis über die Sinnlosigkeit unausweichlich zu Nihilismus führt: „Nietzsche gave the name ‘nihilism’ to the moment of the discovery that all man’s values, even the idea of man itself, are a baseless fabrication, created and supported only by frail weavings of words.“<sup>44</sup> Der Ausweg aus dem Nihilismus, ohne dabei erneut auf metaphysische Erklärungen zurückzugreifen, liegt für Nietzsche in der aktiven Bejahung des Umstands des Sinnverlustes.

Der wohl berühmteste Poststrukturalist und Begründer der Dekonstruktion, Jacques Derrida, greift in seiner Argumentation gegen Nihilismus und Nostalgie auf Nietzsches Bejahung zurück und rückt dabei den Begriff des *Spiels* in den Vordergrund. Gegen eine Nostalgie, wie er sie unter anderem noch in Claude Lévi-Strauss erkennt („eine Art Ethik der Präsenz, Heimweh nach dem Ursprung, nach der archaischen und natürlichen Unschuld, nach einer Reinheit der Präsenz und dem Sich-selbst-Gegenwärtig-sein in der Rede“<sup>45</sup>), setzt er auf Nietzsches

fröhliche Bejahung des Spiels der Welt und der Unschuld der Zukunft, die Bejahung einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist. *Diese Bejahung bestimmt demnach das Nicht-Zentrum anders denn als Verlust des Zentrums.*<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> J. Hillis Miller, *Theory Now and Then* (Durham: Duke UP, 1991), 86.

<sup>45</sup> Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: Ders., *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989): 422 – 442, hier 440.

<sup>46</sup> Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“, 441.

Mit jener Deklaration, der Aufzeichnung zweier unterschiedlicher Wege (die er als *Interpretationen* bezeichnet) – der Nostalgie bzw. der Bejahung – steht Derrida nicht allein. Auch der amerikanische Philosoph Richard Rorty plädiert für eine Gesellschaft, in der Pluralität und Instabilität als Basis fungieren und in der die Suche nach universellen Regeln aufgegeben wird: „I want to replace this with a story of increasing willingness to live with plurality and to stop asking for universal validity.“<sup>47</sup> Er wünscht sich, dass der postmoderne Mensch nicht länger versucht, das alte – ehemals als absolut geltende – Vokabular durch ein neues abschließendes Vokabular zu ersetzen. Er (bzw. *sie* – denn Rorty bezeichnet den ‚idealen postmodernen‘ Menschen als „she“ und die deutsche Übersetzung spricht dementsprechend von der *Ironikerin*)<sup>48</sup> soll hingegen Finalität und Sicherheit in Frage stellen und an dessen Stelle das Vorübergehende betonen. Das Spielerische erkennt er als Ergebnis der Fähigkeit

to appreciate the power of redescribing, the power of language to make new and different things possible and important – an appreciation which becomes possible only when one’s aim becomes an expanding repertoire of alternative descriptions rather than The One Right Description. Such a shift in aim is possible only to the extent that both the world and the self have been de-divinized.<sup>49</sup>

Bei Lyotard rückt der Begriff des Spiels ebenfalls in den Vordergrund. So werden für ihn die Metaerzählungen von einer Vielzahl heterogener kleiner Erzählungen ersetzt, die er in Anlehnung an Wittgenstein auch als Sprachspiele bezeichnet. Nach Lyotards Definition ist ein solches immer lokal und wird vorübergehend durch vereinbarte Regeln stabilisiert. Vor allem zeichnet sich ein Sprachspiel jedoch durch seine Offenheit aus, die immer neue Argumente zulässt, sie geradezu fördert und mit ihnen auch eine Veränderung der Regeln und des Sprachspiels selbst. Hierin sieht er deshalb seine Ablehnung des Strebens nach Allgemeingültigkeit und sein Plädoyer für eine positive Nutzung des Bewusstseins über Ungewissheit und Fragmentarität erfüllt: „Es verfeinert unsere Sensibilität für die Unterschiede und verstärkt unsere Fähigkeit, das Inkommensurable zu ertragen.“<sup>50</sup> An anderer Stelle bemerkt er:

Das Erkennen der Heteromorphie der Sprachspiele [...] impliziert offenkundig den Verzicht auf den Terror [...]. [...] wenn es einen Konsens zu den Regeln gibt, die jedes Spiel und die darin gemachten ‚Spielzüge‘ definieren, so *muß* dieser Konsens lokal sein, das heißt von gegenwärtigen Mitspielern erreicht und Gegenstand eventueller Auflösung.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: CUP, 1989), 67.

<sup>48</sup> Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989).

<sup>49</sup> Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, 39/40. So ist es bei einer solchen Argumentation auch nicht überraschend, dass die Literatur bei Rorty eine enorme Betonung erfährt.

<sup>50</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 16.

<sup>51</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 190/191.



Um diesen Gedankengang zu exemplifizieren: Für Lyotard geht in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Bedrohung der Gesellschaft von einem auf pures Effizienzdenken reduzierten transnationalen Kapitalismus aus, welchen er durchaus als Metaerzählung interpretiert. Deshalb ist es für ihn von großer Bedeutung, die Diversität und Differenz einzelner wandelbarer Sprachspiele (die nicht ausschließlich dem Effizienzkriterium unterliegen) zu betonen, Aufsplitterungen weiter zu forcieren und der Vereinheitlichung durch den Kapitalismus somit Widerstand zu leisten.

Es ist also ganz entscheidend zu beachten, dass sich Lyotards Urteil über die Postmoderne nicht nur auf ein bewusstes Misstrauen gegenüber Metaerzählungen konzentriert. Vielmehr kommt in *Das postmoderne Wissen* seine Überzeugung zum Ausdruck, dass ein Entwicklungsprozess stattgefunden hat, der nun einen anderen Umgang mit dem Zweifel erlaubt. Die Postmoderne, wie sie Lyotard versteht, zeichnet sich dadurch aus, dass die Suche nach Fundamenten aufgegeben wird und man Leerstellen und Ungewissheiten positiv begegnet. Während die Moderne einen nostalgischen Blick zurück wirft, beängstigt den postmodernen Menschen nun nicht mehr das Sinn- und Orientierungsdefizit, sondern im Gegenteil die nach Dominanz und Herrschaft strebenden Einheitskonstrukte. Die Ungewissheit wird nicht mehr als Last empfunden; am Zweifel verzweifelt der postmoderne Mensch nicht, er erkennt in ihm vielmehr die Chance auf Toleranzsteigerung. Das Streben nach Einheit und Sinn, wie es sich beispielsweise so stark in der Romantik trotz oder wegen aller Zweifel ausdrückt, ist damit für Lyotard heute obsolet geworden: „Man kann heute sagen, daß diese Trauerarbeit abgeschlossen ist. Sie muss nicht wiederbegonnen werden. [...] Die Sehnsucht nach der verlorenen Erzählung ist für den Großteil der Menschen selbst verloren.“<sup>52</sup>

### **2.3 Das Orientierungsbedürfnis und die Bedrohung durch Gleichgültigkeit**

Gerade dieses Urteil über die abgeschlossene Trauerarbeit gilt es, in dieser Arbeit scharf zu problematisieren. Es bildet den Anstoß für das zweite Argument der These, in welchem betont wird, dass das postmoderne Wissen um die forcierte Künstlichkeit organisierender Denk- und Erklärungssysteme keine automatische Überwindung von Autoritäten, Unterdrückung oder hierarchischen Systemen bereit hält. Anstatt von einer abgeschlossenen Trauer oder einer verworfenen Nostalgie zu sprechen, soll deshalb hier von einem weiterhin bestehenden Bedürfnis ausgegangen werden, welches auch ganz

---

<sup>52</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 122.

zentral in der postmodernen Literatur reflektiert wird. Der Literaturwissenschaftler M.H. Abrams erkennt so in der Sehnsucht nach Einheit und Gemeinschaft eine ‚Tradition‘, der sich auch der Mensch im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert nicht zu entziehen vermag:

We in our time are thus the heirs of a very old and expanding tradition – pagan and Christian, mythical and metaphysical, religious and secular – that is the lot of man to be fragmented and cut off, but haunted in his exile and solitariness by the presentiment of a lost condition of wholeness and community.<sup>53</sup>

Der Soziologe Anton Zijderveld verweist, rekurrierend auf die sozialpsychologischen Untersuchungen von William I. Thomas, darauf, dass es „beim Menschen neben dem Streben nach immer neuen Erfahrungsinhalten ein zumindest gleich ausgeprägtes Streben nach Stabilität“<sup>54</sup> gibt. Bauman unterstreicht dies mit seinem Urteil, dass mit der Ausdifferenzierung der Lebenswelt unweigerlich die Suche nach einer Versöhnung des Zerrissenen, nach Orientierung und Sinn einhergeht: „Vereinigung ist erst im Laufe jener Atomisierung, die auf das Zerreißen der früheren, ‚natürlichen‘ Bande folgte, zu einem *Bedürfnis* geworden.“<sup>55</sup>

*The Satanic Verses* wie auch *Underworld* verdeutlichen, dass der Westen keineswegs von diesem Bedürfnis befreit ist. Dies zeigt sich schon grundsätzlich in der Tatsache, dass beide Romane Metaerzählungen behandeln, die heute noch aktiv sind und durchaus Zuspruch erfahren, „that patriarchal metanarratives function just as effectively within our so-called ‘postmodern age’ as in any other age [...]“.<sup>56</sup> In Lyotards Ausführungen lassen sich immer wieder deutliche Unsicherheiten bezüglich eben jenem Aspekt feststellen. Er urteilt zwar, dass die Metaerzählungen der Moderne ausgedient hätten, jedoch erkennt er beispielsweise im globalen Kapitalismus eine bedrohlich an Stärke gewinnende aktuelle Metaerzählung. Diese Diskrepanz lässt auf weitaus komplexere Konsequenzen der Skepsis schließen. Lyotard entzieht sich aber einer eingehenderen Analyse, indem er die Notwendigkeit eines Ziels, eines Absoluten grundsätzlich in Frage stellt und die Sehnsucht in einer rhetorischen Frage selbst als Legitimationskonstrukt der Philosophie darstellt: „Oder ist dieses Leid [das Leiden

<sup>53</sup> Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: Norton, 1971).

<sup>54</sup> Zijderveld, *Die abstrakte Gesellschaft*, 24. Thomas unterscheidet zwischen drei fundamentalen Charaktertypen: dem Philister, dem Bohemien und dem schöpferischen Menschen. Während ersterer nach absoluter Sicherheit strebt und dafür auch seine eigene Individualität aufgeben würde, versucht sich der Bohemien jeglicher Anpassung zu entziehen. Der schöpferische Mensch stellt den Idealtypus dar, der eine individuelle Erfüllung und kontinuierliche Neu-Definition praktiziert, dabei aber dennoch in sich gefestigt und organisiert ist. Siehe: Zijderveld, *Die abstrakte Gesellschaft*, 20 – 27.

<sup>55</sup> Bauman, *Tod*, 172.

<sup>56</sup> Patricia Waugh, *Practising Postmodernism/Reading Modernism* (London: Edward Arnold, 1992), 130.

unter dem Fehlen des Absoluten] nur ein Hirngespinnst, das die Philosophie braucht, um die Rolle zu legitimieren, die sie sich selbst zuschreibt?<sup>57</sup>

Eine solche Verwerfung, welche vom Gedanken auf Toleranzsteigerung getragen wird, läuft in ihrer Simplifizierung Gefahr, genau das Gegenteil zu erreichen. Sie zeichnet den Menschen, der in der Lage sein sollte, über die Einsicht in die Zufälligkeit des Lebens den Wunsch nach Sinn und Sicherheit abzulegen, als ‚Vorreiter‘, als überlegen aus. Somit ist es möglich, das Lyotardsche Argument für ‚eurozentrische‘ Manipulation zu missbrauchen, indem man den ‚postmodernen‘ Menschen der westlichen Zivilisation eine Fähigkeit zuschreibt, mit Instabilität und Heterogenität umzugehen, der sie über ‚Glaubensbedürftige‘ erhebt und ihnen das Fundament eines Befreiungs- und Heilsmythos (die Vielfaltgesellschaft des Westens als Retter der unterzivilisierten Welt) liefert.

Doch hier soll argumentiert werden, dass die These einer unproblematischen Annahme von Ungewissheit und Instabilität grundsätzlich und somit auch in der westlichen Gesellschaft als illusorisch beurteilt werden muss. Die These dieser Arbeit geht vielmehr von einem anthropologischen Bedürfnis aus, das den Erzählungen (auch in der Postmoderne) in ihren strukturierenden, ordnenden, arrangierenden Funktionen eine grundlegende Aufgabe zuschreibt. Dies reflektiert auch Heinz Antor in seiner Frage nach der Bedeutung der Literatur:

The contingent and chaotic inconsistency of the universe, then, is transformed by man into a consistent cosmos which provides orientation, interpretability and a value system and therefore caters for our deepest anthropological needs. The patterns, frameworks and horizons [...] we build are something we absolutely require as well as something we cannot escape without serious consequences [...].<sup>58</sup>

In den hier untersuchten Romanen reagieren die Protagonisten auf den postmodernen Zustand so auch größtenteils beängstigt und desorientiert. Auf unterschiedliche Art und Weise versuchen sie, sich mit diesem Umstand zu arrangieren. Sie greifen nach totalitären Ersatzerzählungen, schaffen sich private Orientierungsmodelle oder konstruieren Verschwörungstheorien, die ihnen Erklärungen zu liefern versprechen. In der Theorie verweist unter anderem Gérard Raulet auf die Entstehung neuer Muster oder Systeme als Reaktion auf die enorme Ausdifferenzierung in der Postmoderne:

Um der gleichzeitig wachsenden Gefahr der Sinnlosigkeit zu widerstehen, muss sich aber diese einerseits auf einen wissenschaftlichen *Glauben* stützen, ohne andererseits die Entstehung von weiteren Ersatzreligionen vermeiden zu können, so daß bei wachsender Entzauberung und

<sup>57</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 34.

<sup>58</sup> Heinz Antor, „The Ethics of Criticism in the Age After Value“, in: Rüdiger Ahrens, Laurenz Volkmann (eds.), *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature* (Heidelberg: Winter, 1996): 65 – 85, hier 68.

Entmythologisierung paradoxerweise auch die Zahl der divergierenden Weltanschauungen anwächst.<sup>59</sup>

Diese ‚divergierenden Weltanschauungen‘ sind nicht mit den Lyotardschen Sprachspielen gleichzusetzen, denn sie zeichnen sich nicht notwendigerweise durch eine generelle Bereitschaft zu Offenheit und Revision aus. Es zeigt sich beispielsweise in den Romanen, dass die Entwürfe der Figuren unweigerlich einem Wandel unterworfen sind und niemals konsequente Sicherheit gewähren können. Allerdings reagieren die Charaktere darauf zumeist mit einer verstärkten Suche nach ergänzenden Erklärungsmustern oder nach Variationen, welche ihre Erzählung wieder zu stabilisieren versprechen. Es kommt somit zu einer Häufung unterschiedlicher Lebensentwürfe, aber auch zu einer gesteigerten Komplexität der Entwürfe selbst. Immer neue Zweifel erfordern ständige Zusätze, die aber eben nicht konsequenterweise in einer Offenheit resultieren, sondern zumeist zu einer Verhärtung führen.

Wie hat man sich hingegen Lyotards Sprachspiel vorzustellen? Lyotard gesteht seinen *petit récits* ein vorübergehendes Streben nach Stabilität zu und bei aller Offenheit und Lokalität ist auch für sie eine Ausgrenzung argumentativ notwendig. Er bleibt dabei jedoch die Antwort schuldig, wie stabil die Regeln eines Sprachspiels sein dürfen, d.h. also, wo die Grenzen zwischen toleranter Argumentation und konkurrierender Ausgrenzung zu ziehen sind, wie Seyla Benhabib deutlich macht:

Die Vorstellung, dass Sprachspiele Spiele der perfekten Informationen seien, geht davon aus, daß diese nicht miteinander konkurrieren, gegeneinander kämpfen oder sich gegenseitig ausschließen. Damit überspielt Lyotard die Tatsache, dass ‚Sprachspiele‘ sehr oft darin bestehen, sich gegenseitig die Legitimation abzustreiten, einander zu überwältigen oder das Sprachspiel des anderen zum Schweigen zu bringen.<sup>60</sup>

Die Möglichkeit, einer Erstarrung vorzubeugen, ist natürlich im Argument der ständigen selbstkritischen Destabilisierung enthalten. Allerdings ruft Lyotards Betonung der Wandelbarkeit der Sprachspiele einen anderen Vorwurf auf den Plan: Bedeutet dies nicht, dass ein Sprachspiel und mit ihm seine Argumente arbiträr sind? Wenn sie einer festen Basis entbehren, theoretisch ständig verworfen werden können, müssen sie dann nicht zu einem endlosen Spiel degenerieren? Unterstreicht man die Offenheit eines Sprachspiels, bezweifelt man doch gleichzeitig die dahinter stehende Überzeugung. Steht das nicht automatisch für ein Desinteresse, das in einem infiniten Regress enden muss?

---

<sup>59</sup> Gérard Raulet, „Zur Dialektik der Postmoderne“, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (eds.), *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986): 128 – 150, hier 133.

<sup>60</sup> Seyla Benhabib, „Kritik des ‘postmodernen Wissens’ – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard“, in: *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*: 103 – 127, hier 121/122.

Obwohl Lyotard dies keineswegs proklamiert, überlagert der Fokus, den er auf die Offenheit und Instabilität der Sprachspiele legt, genau diese Problemstellung. Damit wird er zur Angriffsfläche von Kritikern wie dem marxistischen Literaturtheoretiker Fredric Jameson, der argumentiert, dass ein Abschied von der so genannten nostalgischen Sehnsucht „not merely a liberation from anxiety, but a liberation from every other kind of feeling as well“<sup>61</sup> mit sich bringe. In seiner Interpretation spiegelt sich in den Sprachspielen mit ihrer Ablehnung jeglichen Fundaments die postmoderne Welt des Konsums wider. Zeichnen sie sich nicht beide durch ihre Gleichgültigkeit aus? Ist nicht beiden die vorübergehende Befriedigung gemein, die von der kapitalistischen Gesellschaft gefördert wird, da sie vom unstillbaren Durst nach immer neuer Befriedigung abhängig ist?

Für Lyotard repräsentiert die offene Argumentationsgestaltung des Sprachspiels freilich keineswegs, dass diese von einer oberflächlichen Gleichgültigkeit bestimmt wird. Doch die Frage, ob die postmoderne Differenzbetonung innovatives Engagement oder gleichgültigen Relativismus fördert, bleibt bestehen und hat sich zum Hauptstreitpunkt zwischen Vertretern der postmodernen Theorie und ihren Gegnern entwickelt. Besonders in der Konfrontation mit seinen Kritikern droht Lyotards Argumentation in einem Kategoriedenken zu verhärten, welches er grundsätzlich so sehr bekämpft. Eagletons Vorwurf an die postmoderne Theorie zielt genau auf diesen Punkt:

[...] for all its talk of difference, plurality, heterogeneity, postmodern theory often operates with quite rigid binary oppositions, with ‘difference’, ‘plurality’ and allied terms lined up bravely on one side of the theoretical fence as unequivocally positive, and whatever their antitheses might be (unity, identity, totality, universality) ranged balefully on the other.<sup>62</sup>

Eine in Teilen produktive, in Teilen erstarrende Frontenbildung zeigt sich so zwischen Lyotard und dem deutschen Soziologen und Philosophen Jürgen Habermas. Der Aufsatz „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ ist Lyotards Antwort auf eine Rede von Habermas, „Die Moderne: ein unvollständiges Projekt“, gehalten 1980 zur Verleihung des Adorno-Preises. Habermas argumentiert hier in die Gegenrichtung und ruft zur Weiterführung des Emanzipationsprogramms auf, an dessen Kraft und Notwendigkeit er weiterhin glaubt. Die propagierte Befreiung von diesen Projekten verurteilt Habermas und erkennt in der Theorie der Postmoderne einen Antimodernismus, der einem neuen Konservatismus in die Hände spielt.<sup>63</sup> Die

<sup>61</sup> Fredric Jameson, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review* 146 (1984): 53 – 92, hier 64.

<sup>62</sup> Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 25/26.

<sup>63</sup> Vgl. Jürgen Habermas, „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: *Wege aus der Moderne*: 177 – 192, hier 191.

Poststrukturalisten (er nennt Foucault und Derrida) sind für ihn Jungkonservative, die in ihrem Feiern der Sinnlosigkeit jeglichem Mündigkeitsstreben oder politischer Veränderung den Boden entziehen. Generell unterscheidet Habermas zwischen drei Konservatismen: den Jungkonservativen, den Altkonservativen und den Neokonservativen (zu ihnen zählt er u.a. Daniel Bell). Letztere verurteilen, so Habermas, fälschlicherweise das Projekt der Moderne und verleiten dazu „die Intentionen der unnachgiebigen Aufklärung als Ausgeburt einer ‚terroristischen Vernunft‘ zu diffamieren [...] nur weil dieser Terror sich der Mittel des staatlichen Zwangsapparates bedient.“<sup>64</sup> Dabei bleiben für ihn die eigentlichen Problemstellungen eines in alle Lebensbereiche vordringenden kapitalistischen Wirtschaftsdenkens unberührt:

Der Neokonservatismus verschiebt nämlich die unbequemen Folgelasten einer mehr oder weniger erfolgreichen kapitalistischen Modernisierung von Wirtschaft und Gesellschaft auf die kulturelle Moderne. [...] Die Stelle der nichtanalytisierten Ursachen müssen dann jene Intellektuelle einnehmen, die sich dem Projekt der Moderne immer noch verpflichtet fühlen.<sup>65</sup>

Allerdings greift Habermas' Vorwurf der grundsätzlichen Verurteilung und Abkehr, den er gegen die französischen Philosophen erhebt, zu kurz. Die so genannten Jungkonservativen setzen sich durchaus intensiv mit der Moderne auseinander.<sup>66</sup> Ebenso wenig kann man jedoch wiederum Habermas eine unreflektierte Lobpreisung der Moderne unterstellen. Er betont sehr wohl die Notwendigkeit eines revisionistischen Blicks auf die (für ihn noch) zu vervollständigende Tradition. Die Uneinigkeit liegt primär in der auseinandergelassenen Definition der Moderne und den daraus resultierenden Forderungen an die Philosophie begründet. Dies stellt auch Andreas Huyssen fest: „Der Hauptstreitpunkt zwischen Paris und Frankfurt, so scheint es, wäre dann nicht das Verhältnis von Moderne und Postmoderne, sondern vielmehr die politischen Dimensionen der Moderne selber.“<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Habermas, „Die Moderne“, 189.

<sup>65</sup> Habermas, „Die Moderne“, 182. Die Unterscheidung zwischen den Konservatismen wird häufig übergangen und zumeist behauptet die Rezeption, Habermas würde die Poststrukturalisten als neokonservativ bezeichnen. Zwar sind Habermas' Einteilungen ungenau, diese falsche Zuordnung ist aber wahrscheinlich auf Lyotard selbst zurückzuführen, der sich in seiner Antwort auf Habermas' Rede gegen den Vorwurf des Neokonservatismus wendet. (Terry Eagleton gibt sich in seiner ebenfalls äußerst scharfen Kritik gegenüber dem postmodernen Denken differenzierter. Er erkennt in ihm vielmehr ein Potenzial, „which is [...] both radical and conservative together.“ Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 132.)

<sup>66</sup> So stellt sich Lyotard vor allem in seiner Diskussion des Erhabenen in die Tradition Kants; Derridas literaturwissenschaftliche Betrachtungen konzentrieren sich besonders auf Autoren der Moderne, wie Paul Celan oder James Joyce (so beispielsweise in seinen anregenden Aufsätzen: „Ulysses Gramophone“ und „Two Words for Joyce“).

<sup>67</sup> Andreas Huyssen, „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“ in: *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*: 13 – 44, hier 39.

Kombiniert man die Betrachtungen Lyotards und Habermas' zur Moderne, so wird vor allem ihr grundsätzlich ambivalenter Charakter deutlich. Die Moderne gilt als Quelle des demokratischen Denkens, die allerdings die Terrorbewegung (um mit Lyotards Vokabular zu arbeiten) nicht verhindern konnte bzw. deren Strukturen diese Entwicklungen überhaupt erst ermöglichte. Der Emanzipationsgedanke ist als Grundstock des freien Denkens, der unabhängigen Autonomie zu sehen, ist jedoch gleichzeitig auch die Geburtsstätte der Instrumentalisierung, der Massenautomatisierung, Bürokratisierung und heutigen Globalisierung. Wie oben verdeutlicht, trägt die Moderne das Streben nach Freiheit, Öffnung und Vielfalt ebenso in sich wie das Streben nach einer homogenisierenden, auf ein Ziel zusteuern Kraft. Individualisierung und Einheitsstreben ko-existieren, bedingen sich gegenseitig, geraten aber auch in Konfrontation. In diesem Spannungsfeld divergieren die Ansätze von Lyotard und Habermas.

Lyotard verurteilt so beispielsweise den Fortschrittsgedanken der Aufklärung, da er rigide Ordnungen und Einteilungen nach festlegbaren Identitäten anbiete und fördere, und durch Ausgrenzung repressive Machtstrukturen legitimiere:

Take as the broadest example of bourgeois ideology the program of Enlightenment – of the natural rights of man, the sovereignty of the people and of the republic, of a public sphere 'open' to all interests and a state 'above' all conflicts. This project of *universal* representation was conceived in resistance to the *special* interests of the aristocracy, monarchy and church. [...] its very liberatory program – to naturalize, rationalize, universalize – has come to be seen as the ideological operation par excellence.<sup>68</sup>

Für Habermas ist dies eine einseitige, reduktive Darstellung: „Habermas is suspicious of Postmodernism because he views it as a theoretical position which over-generalises the *instrumental* element in Enlightenment reason.“<sup>69</sup> Er plädiert hingegen dafür, die Grundkonzepte beizubehalten, die er als positiv und ‚gut‘ interpretiert: „Ich meine, dass wir eher aus den Verirrungen, die das Projekt der Moderne begleitet haben, aus den Fehlern der verstiegenen Aufhebungsprogramme lernen, statt die Moderne und ihr Projekt selbst verloren geben sollten.“<sup>70</sup> Das bedeutet in seinem Fall, dass universalistische Vorstellungen weiterhin als Basis für Verständigung und Besserung dienen sollen – und setzt somit im Gegensatz zu Lyotards Dissens auf Konsens.

Der Konsens soll sich auf der Ratio errichten – für Habermas die einheitsstiftende Kraft, die die Destabilisierung durch den Religionsverlust vielleicht zu kompensieren vermag:

---

<sup>68</sup> Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985), 160.

<sup>69</sup> Waugh, *Practising Postmodernism*, 73.

<sup>70</sup> Habermas, „Die Moderne“, 189.

„does it not remain an open question whether or not the social integrative powers of the religious tradition shaken by enlightenment can find an equivalent in the unifying, consensus-creating power of reason?“<sup>71</sup> Habermas glaubt, dass sich über den Prozess rationaler Selbstreflexion universelle Kommunikationsstrukturen finden lassen, die sich am Ideal eines unverzerrten, herrschaftsfreien Diskurses orientieren.<sup>72</sup> Der Kommunikation liegt ein Telos zugrunde, nämlich das gegenseitiger Verständigung. Er ist weiterhin der Überzeugung, dass man durch die Vernunft wahre von falschen Aussagen unterscheiden und dadurch Einigung und Konsens herbeiführen kann. Habermas verteidigt die Ratio also, weil für ihn in ihr die Grundlage der Wissenschaft und der von ihm gesehenen Ansprüche der Kommunikation liegen. Sie birgt für ihn nicht wie für Lyotard die Gefahr der Repression, sondern die Möglichkeit eben diese Gefahr zu umgehen: „Ich glaube, dass sich der abendländische ‚Logozentrismus‘ nicht einem Zuviel, sondern einem Zuwenig an Vernunft verdankt.“<sup>73</sup>

Doch die Aufzeichnung eines solchen herrschaftsfreien Diskursraumes ist äußerst problematisch. Es stellt sich unweigerlich die Frage, wer über die Vernunft und somit die Wahrhaftigkeit bestimmt. Wer regiert über die Einteilungskriterien, über den rationalen und konsensuellen Horizont? Für die postmodernen Theoretiker bleibt Habermas weiterhin dem Apparat der Legitimationserzählungen verhaftet.<sup>74</sup> Rorty ist davon überzeugt, „that the vocabulary of Enlightenment rationalism, although it was essential to the beginning of liberal democracy, has become an impediment to the preservation and progress of democratic societies.“<sup>75</sup> Das Vokabular nicht durch ein neues zu ersetzen und sich somit dem Wunsch nach metaphysischer Legitimation zu verweigern, ist eines der wichtigsten Anliegen Rortys, ebenso wie für Derrida und Lyotard. Letzterer möchte erreichen, dass man sich vom Gedanken, dass das *Loch*, die

---

<sup>71</sup> Jürgen Habermas, „Questions and Counterquestions“, in: Richard J. Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1985): 192 – 216, hier 197.

<sup>72</sup> Lyotard interpretiert dies als metaphysisches System der Ratio, das davon ausgeht, „daß die Divergenzen aus Vorurteilen, Meinungen, Leidenschaften, Besonderheiten und Kontexten hervorgegangen sind – also aus allen möglichen Formen von Irrtümern, die die Diskussion beseitigen soll, indem sie sie im Licht der Vernunft überprüft. Es wird also angenommen, dass es eine universelle rationale Sprache gibt.“ Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 115.

<sup>73</sup> Jürgen Habermas, „Untiefen der Rationalitätskritik“, in: Ders., *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften V* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985): 132 – 137, hier 136.

<sup>74</sup> Weitere kritische Anmerkungen zu Habermas' Thesen finden sich unter anderem bei Peter Bürger und Andreas Huyssen. Obwohl er sich mit vielen von Habermas' sozialen, bzw. politischen Zielen solidarisiert, stellt sich Bürger gegen Habermas' (zu) positive Auslegung der emanzipatorischen Bewegung der Moderne: Peter Bürger, „The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas“, *New German Critique* 22 (Winter, 1981): 19 – 22. Andreas Huyssen, „The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970's“, *New German Critique* 22 (Winter 1981): 23 – 40.

<sup>75</sup> Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, 44.



*Leerstelle* gefüllt werden muss, löst und diese stattdessen als Raumgewinn betrachtet, in welchem sich neue Argumente artikulieren können:

Der metaphysische Weg ist bekanntlich eine Sackgasse. [...] Dieses System [das Offene] braucht keinerlei metaphysische Legitimation, es braucht diesen Freiraum. Unter dieser Bedingung ist Kritik immer möglich und wünschenswert. Und ihre Schlußfolgerung wird immer dieselbe bleiben: es gibt keine Schlußfolgerung, man muss den Abschluss aufschieben, es gibt immer eine ‚Leerstelle‘ im ‚Text‘.<sup>76</sup>

So muss auch eine endgültige Schlussfolgerung über die Moderne-Postmoderne-Diskussion ausbleiben. Die Unabschließbarkeit soll an dieser Stelle auch nicht bezweifelt werden, jedoch aber sehr wohl Lyotards Vertrauen, dass die Abkehr von metaphysischen Modellen möglich sei und damit auch seine Zuversicht, dass der postmoderne Zustand eine bereitwillige Annahme von Ungewissheiten und Instabilitäten bereit halte. Die postmoderne Theorie bietet fruchtbare Denkanstöße, indem sie kontinuierlich aufbricht und zum Aufbrechen auffordert, doch wurde hier deutlich, dass sie dabei ganz entscheidende Elemente vernachlässigt bzw. simplifiziert. Dies betrifft vor allem das Sinnbedürfnis und die Frage nach den Emanzipationsmöglichkeiten im postmodernen Zeitalter. Aus dem Standpunkt der Differenz-Interdependenz-These dieser Arbeit werden im Folgenden sowohl positives Potenzial als auch Schwachpunkte der postmodernen Theorie an den drei großen Themenkomplexen der Arbeit – Religion, Nation, Kunst – untersucht.

### **3. Die drei Themenkomplexe: Religion, Nation und Kunst**

Die Untersuchung gliedert sich in die drei in den Romanen zentral behandelten Themengebiete, Religion, Nation und Kunst. Erstere beide verdeutlichen zunächst, wie radikal die Romane sich über die Betonung kultureller Differenz gegen die Vereinnahmung einer totalisierenden Metaerzählung sperren. Sowohl religiöse als auch nationale Metaerzählungen stellen die Hauptangriffspunkte beider Werke dar. Doch manifestiert sich in ihnen auch die Problematik des Sinn- und Orientierungsdefizits in seiner ganzen Komplexität. Die folgende Analyse konzentriert sich auf die literarische Darstellung des Umgangs mit zweifelhaft gewordenen Ordnungssystemen. Zum einen handelt es sich dabei um Zeitstrukturen, die den Menschen in ein sinnvolles Kontinuum einbetten. Während sich dies in der religiösen Erzählung im Heilsversprechen zeigt, basiert die nationale Überlegenheitsvorstellung primär auf einer teleologischen Fortschrittserzählung. Der zweite Fokus liegt auf den Versuchen der Identitätsformung

---

<sup>76</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 78.

(autonomes vs. fragmentiertes Subjekt), die sich in der religiösen Erzählung in ihrem identitätsstiftenden Potenzial, ihrer ‚heilenden‘ Versöhnung, manifestiert. Die Nation wiederum verspricht eine Einheit und Identifizierung mit einer homogenen Gemeinschaft und definiert sich dabei grundsätzlich über die Abgrenzung von einem *Anderen*.

Die Untersuchung des abschließenden Themenkomplexes, der Kunst, ist geprägt vom ästhetischen Umgang mit eben diesen Ordnungssystemen (den Zeit- und Identitätsstrukturen) sowie von der Frage nach der Rolle des Künstlers in der postmodernen Gesellschaft. Die experimentelle Form beider Romane bezeugt die Differenzbetonung und die zentrale Absicht, Metaerzählungen als Legitimationskonstrukte zu enttarnen. Dies erreichen sie durch illusionsdurchbrechende metafiktionale Verweise, durch Spiel und Fragmentierung, räumliche und zeitliche Brüche oder abrupte Sprünge in ihrer Multiperspektivität. Dabei erkennen beide Werke die Gefahren eines epistemologischen Relativismus und arbeiten ebenso die psychologische und anthropologische Krisenerfahrung im postmodernen Zustand auf. Die Dynamik, die die Durchbrechung erstarrter Weltbilder freisetzt, wird deshalb in eine immer fortzusetzende Spurensuche in einem Netz aus wechselseitigen Zusammenhängen eingebunden.

### 3.1 Religion

*Wie soll oder wie kann man ‚über Religion‘ reden? [...] Wie soll oder wie kann man heutzutage gerade von der Religion sprechen? Wie soll oder wie kann man es wagen in der heutigen Zeit ohne Furcht und Zittern in der Einzahl von der Religion zu sprechen?*<sup>77</sup>  
(Derrida, „Glaube und Wissen“)

Mit diesen Fragen beginnt Jacques Derrida eine fast 100seitige Betrachtung zur Stellung der Religion in der heutigen Gesellschaft. Der Aufsatz ist Resultat eines Gesprächs unter Philosophen, das 1994 auf Capri stattfand und die Rolle der Religion in der Postmoderne zum Thema hatte. Es sind also nicht erst die Ereignisse des 11. September, die einen Themenkomplex in den Vordergrund rücken, der als verschwunden oder überwunden galt. Derrida beschäftigt wie so viele andere eine Entwicklung, die häufig als ‚Rückkehr der Religion‘ überschrieben wird. Eine äußerst problematische

---

<sup>77</sup> Jacques Derrida, „Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der ‚Religion‘ an den Grenzen der bloßen Vernunft“, in: Jacques Derrida, Gianni Vattimo (eds.), *Die Religion* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001): 9 – 106, hier 9.

Bezeichnung, vor allem, da sie impliziert, es hätte eine Phase gegeben, in der die Religion verschwunden gewesen wäre. Dagegen soll hier argumentiert werden, dass die Religiosität in der westlichen Welt weder in der Moderne noch in der Postmoderne als überholt oder ausgelöscht gelten konnte. Vielmehr kann man davon sprechen, dass sie zumindest im vornehmlich protestantischen Europa über die Trennung Staat-Kirche hinaus aus der intellektuellen, wissenschaftlichen, vor allem der philosophischen, Diskussion verbannt wurde. Das Erstarren der Religion, von dem hier gesprochen werden soll, bezieht sich also auf das erneute Vordringen der Religion und des Spiritualismus in das öffentliche Bewusstsein und somit in das politische und auch philosophische Gespräch.

Besonders erschwert wird die Untersuchung der Religiosität allerdings durch die Dichte und Komplexität des Feldes. Es umschließt die gewaltbereiten fundamentalistischen Bewegungen ebenso wie „mehr oder weniger heterodoxe religiöse Erfahrungen“,<sup>78</sup> wie sie sich beispielsweise im wachsenden Interesse an der buddhistischen Tradition oder auch der mystischen Tradition im Judentum, der Kabbala, ausdrücken. Es betrifft also die Popularität spiritueller Ratgeber im privaten Raum ebenso wie den Wiedereinzug eines religiösen Vokabulars in die Politik unter der Bush-Administration, oder die Begeisterung, die der katholischen Kirche zur Papstwahl 2005 entgegengebracht wurde. Vor diesem Hintergrund setzt der Religionssoziologe Peter Berger eine Theorie der Pluralisierung der Religion gegen die Säkularisierungsthese. Auch die Religion erfährt für ihn in der Postmoderne im Zuge der globalen Öffnung eine Ausdifferenzierung, in der die jeweilige Prägung durchaus einer Unbeständigkeit ausgesetzt sein kann.<sup>79</sup>

Blickt man auf Lyotards Theorie, wird so auch gerade für den religiösen Bereich die Diskrepanz seiner Argumentation deutlich. „[W]enn man das Christentum selbst zur Moderne zählt“,<sup>80</sup> erklärt er, muss es als „zerstört, ‚liquidiert‘“<sup>81</sup> gelten. Für ihn ist der christliche Glaube unglaubwürdig geworden. Der Mensch kann heute nicht mehr an einen Geschichtsverlauf glauben, dessen „Ende – selbst wenn es außer Reichweite bleibt – universelle Freiheit, Befreiung der gesamten Menschheit heißt.“<sup>82</sup> Lyotard

---

<sup>78</sup> Gianni Vattimo, *Jenseits des Christentums: Gibt es eine Welt ohne Gott?* (München: Hanser, 2004), 116. Derrida erklärt im Angesicht dieser Komplexität: „Um den nötigen Mut zu finden, die Arroganz oder die Gelassenheit, deren es bedarf, muß man vielleicht einen Augenblick lang so tun, als könne man abstrahieren – als könne man im Zuge einer gewissen Abstraktion von allem oder fast allem absehen.“ Derrida, „Glaube und Wissen“, 9.

<sup>79</sup> Peter L. Berger, *Sehnsucht nach Sinn: Glauben in einer Zeit der Leichtgläubigkeit* (Frankfurt a.M.: Campus, 1994), 43.

<sup>80</sup> Jean-François Lyotard, „Randbemerkungen zu den Erzählungen: an Samuel Cassin, London, den 6. Februar 1984“, in: *Postmoderne für Kinder*: 32 – 37, hier 32.

<sup>81</sup> Lyotard, „Randbemerkungen“, 33.

<sup>82</sup> Lyotard, „Sendschreiben“, 40.

wiederum versucht sich von dieser metaphysischen Denkstruktur zu befreien. Dabei bleibt zu betonen, dass er in der Religion grundsätzlich und ausschließlich eine Metaerzählung, d.h. eine Doktrin erkennt, die Selbsterhebung, gewaltsame Unterdrückung und Ausgrenzung legitimiert. Die Bedrohung liegt für Lyotard in dem auf der Authentizität des göttlichen Wortes beruhenden Versprechen einer heilbringenden Erlösung und versöhnenden Synthese. Neben der sinngebenden Einordnung in eine lineare, zielgerichtete Lebensstruktur scheint der religiöse Glaube in seiner Einheitsstiftung zudem dem Individuum eine feste, widerspruchsfreie Identität zu sichern. Die Rückkehr zu einem immerwährenden Kern birgt die Hoffnung auf Ver- bzw. Aussöhnung, auf eine Heilung, wie Derrida in seinen etymologischen Untersuchungen entdeckt:

Das gotische Adjektiv *hails*, Ursprung des deutschen *heilig*, übersetzt den Gedanken „des Wohlseins, der Gesundheit, der körperlichen Unversehrtheit“ – eine Übersetzung des Griechischen *hygies, hygieinos*, „bei guter Gesundheit“. Die entsprechenden Verbformen bedeuten „gesund machen oder gesund werden, gesunden, heilen“. (Man könnte hier [...] einen Ort für die Notwendigkeit aufzeigen, die jede Religion, jede Heiligsprechung oder jede Sakralisierung dazu anhält, auch eine Heilung zu sein (*healing*), etwas, das für die Gesundheit sorgt, für das Wohlsein: ein Versprechen der heilenden Pflege oder Seelsorge (*cure, cura*), ein Horizont der Erlösung, der Restauration des Heilen, der Entschädigung.) Gleiches gilt für das englische *holy*, in dessen Umkreis das Wort *whole* steht („ganz, unberührt“, also „geborgen, gerettet, ohne Schaden in seiner Unversehrtheit sich haltend, immun“). Das gotische *hails* („bei guter Gesundheit, sich seiner körperlichen Unversehrtheit erfreuend“) trägt in sich auch den Wunsch, wie im Griechischen das Wort *chaire* („Heil!“).<sup>83</sup>

Lyotard kritisiert nun, dass die Zweifel an den religiösen Sicherheiten, welche die Idee der Emanzipation mit sich bringt, nicht dazu beigetragen haben, die Sehnsucht nach Versöhnung zu überwinden. Vielmehr erkennt er in den Projekten der Moderne und ihrer Betonung des autonomen Subjekts einen ausgeprägten Drang nach der Synthese des Partikularen. Das Streben nach Individualisierung, Selbstbestimmung, interner und externer Beherrschung und Kontrolle ist für Lyotard Ausdruck einer Trauer, „nämlich der um Gott, die ja gerade den modernen Modus und sein Eroberungsprojekt veranlaßt.“<sup>84</sup>

In der postmodernen Theorie freilich wird das Selbst als fragmentiert, eben nicht in einer Einheit versöhnt, wahrgenommen. Michel Foucault beispielsweise zeichnet in seinen Betrachtungen auf, dass es das Subjekt, das sich selbst reflektiert und dadurch für die Geschichte und sein eigenes Leben einen Sinn entwirft, bald nicht mehr geben wird. Die Erfahrung einer Geschlossenheit und Kontinuität ist für Foucault illusorisch und

<sup>83</sup> Derrida, „Glaube und Wissen“, 80, Fußnote.

<sup>84</sup> Lyotard, „Sendschreiben“, 42.

errichtet sich auf einem Gerüst künstlicher Oppositionen und Trennungen, die von der Gesellschaft kontrolliert und homogenisiert werden. Er versucht, sich von der Interpretation der Geschichte als Ganzes zu entfernen und über die Untersuchung von Diskursen der Sinnsuche in der Historie zu entgehen. Der sich in der Postmoderne generell durchsetzende Vertrauensverlust in eine teleologische Entwicklung stellt sich einer Versöhnung des Geistes mit einer objektiven Ordnung entgegen. Die Vorstellung der Autonomie der Vernunft (vom Empirischen), eines selbstbestimmten und unabhängigen Individuums, wie man sie bei Kant findet, kann nicht mehr getragen werden. Dies reflektiert Foucault in seiner neuen Geschichtsbetrachtung, mit der er sich in die Tradition von Nietzsches Genealogie einreihet. Diese gewährt für ihn keine Synthese der Identität mehr, sondern zielt genau auf das Gegenteil, nämlich auf die Zersplitterung von Einheitsvorstellungen:

The second use of history is the systematic dissociation of identity [...] this rather weak identity, which we attempt to support and to unify under a mask, is in itself only a parody: it is plural; countless spirits dispute its possession; numerous systems intersect and compete [...] history will not discover a forgotten identity, eager to be reborn, but a complex system of distinct and multiple elements, unable to be mastered by the powers of synthesis [...].<sup>85</sup>

Fragmentierung und Pluralität sind so beispielsweise für Salman Rushdie eine ganz zentrale Erfahrung des Ichs im postmodernen Zeitalter:

[...] we have come to understand ourselves as composites, often contradictory, even internally incompatible. We have understood that each of us is many different people. [...] The nineteenth-century concept of the integrated self has been replaced by this jostling crowd of "I"s.<sup>86</sup>

Doch wie wird mit dieser Erfahrung umgegangen? Lyotards eigenes Glaubensmodell, der Mensch würde sich von metaphysischen Denkstrukturen und vor allem von der ‚Trauer‘ um den Glaubensverlust befreien können, hat sich als illusorisch erwiesen, wie gerade auch das Erstarken der Religiosität zeigt. Gianni Vattimo urteilt dagegen, dass das „Bedürfnis nach Identität ein weiterer starker Faktor für das Wiederaufleben der Religion in unserer Gesellschaft“<sup>87</sup> ist.

Wenn es stimmt, dass sich die Religion heute wieder als eine grundlegende und auch philosophisch plausible Notwendigkeit darstellt, so verdankt sie dies auch und vor allem der allgemeinen Auflösung der rationalistischen Gewissheiten, die das moderne Subjekt erlebt [...].<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> Michel Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History“, in: *The Foucault Reader*: 76 – 100, hier 94.

<sup>86</sup> Salman Rushdie, „India’s Fiftieth Birthday“, in: *Step Across This Line*: 159 – 164, hier 163.

<sup>87</sup> Vattimo, *Jenseits des Christentums*, 119.

<sup>88</sup> Gianni Vattimo, „Die Spur der Spur“, in: *Die Religion*: 107 – 124, hier 116.

Habermas möchte so mit seiner Fortsetzung des Vernunftprojekts auch eben dieser Entwicklung entgegenwirken. Er wirft den Philosophen der Postmoderne vor, sie würden mit ihrer antimodernistischen Haltung die Ratio als traditionelle Gegenkraft zu religiösen Systemen unterwandern. Obwohl Lyotard gegen metaphysische Konzepte ankämpft (und die christliche Erzählung zu den Projekten der Moderne zählt), glaubt Habermas, dass seine Vernunftkritik die Hinwendung zur Religion fördert. Hierbei stützt sich seine Argumentation auf Lyotards Urteil, der postmoderne Mensch könne den Verlust eines einheitsstiftenden Systems ertragen und die entstandene Leerstelle als Spielraum nutzen. Habermas ist hingegen überzeugt: „Eine vermeintlich radikale Kritik [...] läßt ein Vakuum entstehen, in das die unüberprüften Wahrheiten der Religion und der Metaphysik um so unbekümmerter einströmen können.“<sup>89</sup> Somit stellt sein Vernunftglauben ein Schutzschild gegen doktrinaire Religionssysteme dar, auch weil er ein Fundament zusichert. In Habermas' Aussagen kann man deshalb durchaus immer wieder den aufkeimenden Zweifel an der Souveränität der eigenen Erzählung entdecken. In der Verteidigung seines Vertrauens in einen möglichen Konsens spielt die Furcht vor einem Sturz in den Relativismus eine prominente Rolle: „Wenn die utopischen Oasen austrocknen, breitet sich eine Wüste von Banalität und Ratlosigkeit aus.“<sup>90</sup>

Diese Arbeit bewegt sich nun zwischen zwei Problempunkten: Auf der eine Seite erkennt sie in der Suche nach Orientierung und Sinn ein unüberwindbares Bedürfnis des Menschen, auf der anderen Seite jedoch bezweifelt sie grundlegend die Möglichkeit, dass ein System tatsächliche Befriedigung bieten kann, da sich Metaerzählungen gerade durch ihre inhärenten Zweifel und Unsicherheiten auszeichnen.<sup>91</sup> Diese resultieren wiederum nur selten in einer Revision, sondern führen zumeist zu einer gesteigerten Rigidität. Während Lyotard nun den ersten Punkt simplifiziert, scheint Habermas den

---

<sup>89</sup> Habermas, „Untiefen der Rationalitätskritik“, 135. Dass Lyotard grundsätzlich spirituellen, übernatürlichen Interpretationen auszuweichen versucht und stark rationalistisch geprägt ist, macht John A. McClure deutlich: „Lyotard's Kantian definition of the sublime so limits the meaning of the term as to secure it against any sacred, transcendental, supernaturalist interpretation and thus to distract attention once again from such impulses in postmodernism. For Lyotard's sublime, like Kant's but unlike Edmund Burke's, is rigorously rationalistic [...].“ John A. McClure, „Postmodern/Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality“, *Modern Fiction Studies* 41.1 (Spring 1995): 141 – 163, hier 146.

<sup>90</sup> Jürgen Habermas, „Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien“, in: *Die neue Unübersichtlichkeit*: 141 – 163, hier 161.

<sup>91</sup> Dass die Vorstellung des autonomen, selbstidentischen Subjekts in der Moderne auch keineswegs als stabil bzw. unerschütterlich wahrgenommen wurde, betont Eagleton: „Kant's moral subject is indeed autonomous and self-determining, but in a mysterious way quite at odds with its empirical determining. For Schelling, Hegel and the other Idealists, the subject is relational to its roots, as it is of course for Marx; for Kierkegaard and Sartre the self is agonizedly non-self-identical, and for Nietzsche mere spume on the wave of the ubiquitous will to power. So much, then, for the grand narrative of the unified subject.“ Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 79.

Blick von Letzterem abzuwenden. Gleichzeitig muss zudem Habermas' Modell der kommunikativen Vernunft hinterfragt werden, wenn es sich als Gegenerzählung zur Religion errichtet und somit glaubt, spirituelle Bedürfnisse stillen zu können.

Eine solche Einschätzung korrigiert Habermas selbst in seiner Friedenspreisrede in der Frankfurter Paulskirche im Oktober 2001. Unter dem Eindruck der Ereignisse des 11. Septembers spricht Habermas von der „postsäkularen Gesellschaft, die sich auf das Fortbestehen religiöser Gemeinschaften in einer sich fortwährend säkularisierenden Umgebung einstellt.“<sup>92</sup> Doch schon einige Jahre zuvor werden Stimmen immer lauter, die die häufig vorgenommene Bezeichnung des postmodernen Zeitalters als postreligiös angreifen. John A. McClure nennt in seinem Aufsatz „Postmodern/Post-Secular“ neben Lyotard, Fredric Jameson und Brian McHale als Vertreter der These, die Welt sei von Gott befreit – ergänzend wäre noch Rorty zu erwähnen.<sup>93</sup> Allerdings ist auch der Begriff des ‚postsäkularen‘ Zeitalters problematisch, wie der Soziologe Hans Joas in seiner Reaktion auf die Habermas'sche Rede betont. Der Begriff impliziert, dass die vorangegangene Epoche eine Zeit war, in der Religion als überwunden gelten konnte. Allerdings konnte von „einer abnehmenden Bedeutung der Religion [...] in globaler Perspektive gar keine Rede sein.“<sup>94</sup> Auch in den westlichen, christlich geprägten Ländern konnten keineswegs „alle Funktionen der Religion von rationalen Einigungsprozessen restlos übernommen“<sup>95</sup> werden.

Eine ganz bedeutende Funktion erfüllt die Religion im Umgang mit der Vergänglichkeit – ein Themenkomplex, der in dieser Arbeit wiederholt im Mittelpunkt steht. So hält unter anderem Hans-Georg Gadamer fest, dass hierin wohl einer der zentralen Antriebe religiöser Sehnsüchte zu finden sei. Er betont, dass die Gewissheit über den Tod und gleichzeitig die „Unergründlichkeit und Unheimlichkeit des Todes [...] den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet – und das ist eine gefährliche Gabe.“<sup>96</sup> Eine Stütze, Erleichterung oder Trost kann das Vernunftdenken nicht spenden. Es kann das „Verlangen, über den noch so gewissen Tod hinauszudenken“<sup>97</sup> nicht beruhigen. So ist es beispielsweise auch die Konfrontation mit dem Tod, die P.B. Shelleys Suche nach einer Ersatzreligion initiiert. Er, der Gott nicht mehr anrufen kann, wendet sich an die ‚Intellectual Beauty‘. Sie soll ihm die Befürchtung nehmen, dass der Tod das endgültige

---

<sup>92</sup> Jürgen Habermas, *Glauben und Wissen: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 13.

<sup>93</sup> McClure, „Postmodern/Post-Secular“, 142.

<sup>94</sup> Hans Joas, „Eine Rose im Kreuz der Vernunft“, *Die Zeit*, 07. Februar 2002.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Hans-Georg Gadamer, „Gespräche auf Capri Februar 1994“, in: *Die Religion*: 240 – 251, hier 246.

<sup>97</sup> Ibid.

Ende bedeutet: „Depart not – lest the grave should be,/ Like life and fear, a dark reality.“<sup>98</sup> Bauman untersucht in seiner soziologischen Studie, wie sich der Mensch in der Postmoderne gegen die Vorstellung absoluter Auslöschung wehrt. Dabei entdeckt er im Alltag ‚Überlebensstrategien‘, wie sie sich beispielsweise in der Erschaffung von Medienikonen manifestieren. Die angebeteten, vergötterten ‚Stars‘ scheinen sich der Menschlichkeit entziehen zu können, da sie in ihrer Medienrepräsentation, die Vergänglichkeit zu transzendieren scheinen, d.h. auch nach ihrem Tod weiterhin präsent sind.

Vor diesem Hintergrund scheint es, wie auch Joas betont, verwunderlich, dass die Rede von Habermas in der deutschen Öffentlichkeit als Wendepunkt aufgenommen wurde. Immerhin schreibt Derrida schon 1994 (in seinem Essay, der fast den gleichen Titel trägt wie Habermas’ Friedenspreisrede), dass jene, „die überstürzt glauben, dass die gerechte Sache, die aufgezählten Gründe weltlichen Wesens sind und *rein*, frei von aller Religiosität“<sup>99</sup> ihrer Naivität überführt werden würden. Es gilt also die Säkularisierungsthese, den Mythos, dass die Ratio der Religion den Todesstoß versetzen konnte, neu zu überdenken.

*Warum ist es so schwierig, das Phänomen zu denken, das man etwas vorschnell die ‚Rückkehr der Religionen‘ nennt? Warum zeitigt es eine überraschende Wirkung? Warum verwundert es jene, die mit allzu großer Arglosigkeit an die Alternative geglaubt haben, welche die Religion der Vernunft, der Aufklärung, der Wissenschaft, der Kritik (der marxistischen Kritik, der Nietzscheschen Genealogie, der Freudschen Psychoanalyse und ihrem Erbe) entgegensetzt, so, als würde die Vernunft zwangsläufig das Ende der Religion bedeuten, ihre Grenze und ihr gewaltsames Verschwinden?<sup>100</sup>*

Derrida versucht, statt einer Trennung bzw. Gegenüberstellung von Religion und Vernunft ihre Interdependenzen aufzuspüren. Über die Dekonstruktion von Dichotomien möchte er eine neue Sichtweise auf die komplexen Zusammenhänge und Verflechtungen gewinnen. Er betont,

daß man das Phänomen verkennt, das ‚Religion‘ oder ‚Rückkehr des Religiösen‘ *heute* genannt wird, behauptet man weiterhin auf naive Weise einen Gegensatz zwischen Vernunft und Religion, Kritik und Religion, Wissenschaft und Religion, wissenschaftstechnischer Moderne und Religion. [...] Wird man es verstehen, [...] wenn man weiterhin in einer *gewissen* Tradition der Aufklärung steht, der Aufklärung, die in den vergangenen drei Jahrhunderten eine in sich vielfältige, vielzahlige Aufklärung gewesen ist? Ich meine nicht die Aufklärung, deren kritische

<sup>98</sup> Shelley, „Hymn to Intellectual Beauty“, l. 47/48. Auch in Conrads *Lord Jim* spielt die Frage nach dem Überleben eine bedeutende Rolle. Jim begeht eine Handlung, welche er als unheroische Feigheit interpretiert und die er sein Leben lang versucht rückgängig zu machen. Der Sprung von Bord der *Patma* war jedoch ein instinktiver Akt in einer scheinbar lebensbedrohlichen Situation. Jims Idealismus verurteilt aber diesen Lebenserhaltungsdrang (also das physische Überleben), vielmehr strebt er nach dem ewigen Überleben als Held einer Abenteuergeschichte (das mystifizierte Überleben in der Erinnerung).

<sup>99</sup> Derrida, „Glaube und Wissen“, 45.

<sup>100</sup> Derrida, „Glaube und Wissen“, 14/15.



Kraft und deren kritisches Vermögen in der Reformation verankert sind, sondern die Aufklärung, die wie ein einziger Lichtstrahl eine gewisse kritische und antireligiöse Wachsamkeit durchquert [...]. Wenn wir uns jenseits des Gegensatzes zwischen Religion und Vernunft begeben würden, [...] könnten wir vielleicht versuchen zu ‚verstehen‘, weshalb die unerschütterliche und unendlich fortschreitende Entwicklung der kritischen und wissenschaftstechnischen Vernunft der Religion eine Stütze ist, weshalb sie die Religion fortsetzt und voraussetzt, weit davon entfernt, sich ihr einfach entgegenzusetzen.<sup>101</sup>

Derrida und Habermas nähern sich in diesem Punkt an, denn auch der deutsche Philosoph strebt inzwischen danach, ein exklusiv säkularisiertes Selbstverständnis der Moderne zu überwinden. 2005 betrachtet er schließlich sogar die Rolle der Religion „als Schrittmacherin des Wegs zu Demokratie und Menschenrechten [...]“. <sup>102</sup> Die Theorie sucht nach einem neuen Zugang zum Thema Religiosität. Sie erstrebt einen Weg, der weiterhin den skeptischen Blick auf Glaubensmodelle bewahrt, sich gegen doktrinaire Legitimationskonstrukte richtet, aber dabei nicht mehr von einer notwendigen Überwindung ausgeht bzw. diese als Ziel setzt.

Eine ganz ähnliche Tendenz zeichnet sich nun in den hier behandelten Romanen ab. *The Satanic Verses* und *Underworld* problematisieren religiöse Metaerzählungen, in denen Gott als unbewegliches Fundament, als authentische Quelle der einen Wahrheit, die es zu erstreben gilt, besteht. Sie entblößen sie als von Menschen manipulierte bzw. konstruierte Ordnungen, die weltgeschichtlich, aber auch privat als Anlass und Legitimation für Konflikte, Unterdrückung und Ausgrenzung dienen. Doch gleichzeitig führen Rushdie und DeLillo vor Augen, dass die Vorstellung einer Überwindung und Neutralisierung der Religiosität in der postmodernen Gesellschaft illusorisch ist. Beide Romane konfrontieren die spirituellen Bedürfnisse und stellen dabei eine immer bestehende Bewegung zwischen Glaube und Zweifel fest. Ihr Plädoyer für den Umgang mit der Religiosität im postmodernen Zeitalter, der prinzipiell kritischer Natur sein soll, führt nicht über die Verdrängung, sondern über eine bewusste Auseinandersetzung mit spirituellen Sehnsüchten.

### 3.2 Nation

Das zweite Themengebiet der Arbeit beschäftigt sich mit dem großen einheitsstiftenden Konstrukt der Moderne: der Nation. Der Fokus liegt dabei auf ihren vielschichtigen Funktionen, dem Zusammenspiel innen- und außenpolitischer sowie ökonomischer

<sup>101</sup> Derrida, „Glaube und Wissen“, 48/49.

<sup>102</sup> Hans Joas, „Die Religion der Moderne“, *Die Zeit*, Sonderbeilage Literatur 42.60 (Oktober 2005): 74/75, hier 74. Joas bespricht hier Habermas' Sammelband: Jürgen Habermas, *Zwischen Naturalismus und Religion: Philosophische Aufsätze* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005).

Interessen, aber auch ganz entscheidenden psychologischen Aspekten, auf die sich die Legitimationserzählungen stützen. Der Literaturwissenschaftler und Imperialismuskritiker Edward Said untersucht so in seiner Arbeit die Techniken „[of] how you supply the forces of worldwide accumulation and rule with a self-confirming ideological motor [...]“.<sup>103</sup>

Im Folgenden stehen zwei Strategien der Identitätsstabilisierung im Vordergrund: Zum einen sind dies Strukturen, die dem Individuum eine scheinbar stabile, eindeutige Identität zuweisen, zum anderen eine zeitliche Organisation, die das Individuum in einen kausalen, sinnvollen Geschichtsverlauf einbettet. Dabei handelt es sich um Ordnungen und Einteilungsschemata, die sich auf einem nationalen Überlegenheitsgedanken errichten. Die auf der Basis der Nation als eindeutig und natürlich festgelegten Identitäten präsentieren ein privilegiertes Selbst in Opposition zu einem abgewerteten *Anderen*. Die nationale Erzählung bietet somit ein System mit doppelter Funktion: Es rechtfertigt die Dominanz- und Führungsansprüche gegenüber anderen Völkern und sichert dem eigenen Volk dabei gleichzeitig eine vermeintlich stabile Identität. Die nationale Metaerzählung muss somit auch als vereinheitlichende Gegenbewegung zur wachsenden Aufsplitterung und den Zweifeln und Unsicherheiten der Moderne interpretiert werden. „[D]ie Sorge um die Identität“, schreibt Bauman, füllt

alle ‚Gegenwarten‘ aus, in die der Lebensprozeß zerlegt wurde. Leben wird zu einer endlosen und wahrscheinlich niederbefriedigenden Jagd nach einer persönlichen oder (falls dies mangels nötiger Ressourcen unmöglich ist) nach einer gemeinsamen, kollektiven Identität.<sup>104</sup>

Die Nation scheint Halt zu bieten, indem sie das Individuum in eine homogene Gemeinschaft mit einer selbstverständlichen, ursprünglichen Zugehörigkeit eingliedert. Das Subjekt wird also mit bzw. in einer größeren Gruppe zu einer Einheit versöhnt. Ebenfalls grundlegend ist dabei die zeitliche Einordnung, das Arrangement der Vergangenheit und der Zukunft in ein Kontinuum einer sinnvollen, verheißungsvollen Geschichte.

Vor diesem Hintergrund muss nun auch die postmoderne Kritik an Subjekt- und Linearitätskonstruktionen betrachtet werden, die sich auf die Verstandes- und Emanzipationserzählung stützen. Ihr Angriff bezieht sich auf die Verwendung des Aufklärungsgedankens für die Legitimation eines eurozentrischen, von Eliten geführten Weltbildes, dem Bauman überspitzt folgendes Motto zugrunde legt: „Der Unwissende wird aufgeklärt, der Wilde zivilisiert und das Chaos dazu gebracht werden, der Ordnung

---

<sup>103</sup> Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (London: Vintage, 1994), 70.

<sup>104</sup> Bauman, *Tod*, 290.

der Dinge zu dienen.“<sup>105</sup> Die Ablehnung eines solchen Denkschemas fällt natürlich in den unterschiedlichen Lagern der zeitgenössischen Philosophie einheitlich aus. Es geht hier jedoch um die Frage, ob die Erzählungen der Moderne – allen voran der Glaube an die Ratio – das Fundament für ein derartiges Legitimierungssystem stellt. Lyotard ist sich dessen sicher, während Habermas vom Gegenteil überzeugt ist, nämlich, dass die Unterdrückungsapparate in einem Irrationalismus fußen und dass sie uns vor Augen führen, wie wichtig es ist, an der Vollendung des Projekts der Ratio festzuhalten. Für ihn zeigt sich in der Abkehr von der Vernunft, wie sie Lyotard fordert, die große Gefahr, erneut in einen Irrationalismus geführt zu werden.

Auch Michel Foucault äußert sich zur Debatte seiner Kollegen und verteidigt die Vernunftkritik gegen den Anklagepunkt des Regresses in das Irrationale. Für ihn wird nicht so sehr die Vernunft selbst in Frage gestellt, als vielmehr die Art und Weise, wie der Mensch mit ihr umgeht, sie nutzt:

[...] there is the problem raised by Habermas: if one abandons the work of Kant or Weber, for example, one runs the risk of lapsing into irrationality. I am completely in agreement with this, but at the same time, our question is quite different: I think that the central issue of philosophy and critical thought since the eighteenth century has always been, still is, and will, I hope, remain the question: *What* is this Reason that we use? What are its historical effects? What are its limits, and what its dangers?<sup>106</sup>

Foucault betont weiter, dass eine klare Trennung von rationalem und irrationalen Handeln grundsätzlich nicht möglich ist und eben dies käme in der Nutzung rationaler Diskurse als Legitimation irrationalen Handelns zum Ausdruck:

[...] it was on the basis of the flamboyant rationality of social Darwinism that racism was formulated, becoming one of the most enduring and powerful ingredients of Nazism. This was, of course, an irrationality, but an irrationality that was at the same time, after all, a certain form of rationality.<sup>107</sup>

Die postmoderne Theorie warnt unter anderem davor, Kultur und Bildung als heilsbringende Friedensstifter zu betrachten oder darauf zu vertrauen, dass die Vernunft das Gute und Wahre im Menschen zum Vorschein bringe. Im Vordergrund steht somit der Zweifel daran, dass man über die Ratio an eine Gewissheit gelangen kann. Weder bei Lyotard noch bei Foucault darf dieses Misstrauen somit als blinder Rundumschlag gegen rationale Überlegungen, Betrachtungen oder Untersuchungen interpretiert werden.

---

<sup>105</sup> Bauman, *Tod*, 202/203.

<sup>106</sup> Foucault, „An Interview: Space, Knowledge, and Power“, in: *The Foucault Reader*: 239 – 256, hier 248/249.

<sup>107</sup> Foucault, „An Interview“, 249.

Der zweite Aspekt, die zeitliche Organisation, stellt für Lyotard eine künstliche Sinnstiftung dar, von der es sich abzuwenden gilt.<sup>108</sup> Im postmodernen Zeitalter steht für ihn die Auffächerung zeitlicher Erfahrung im Vordergrund, in der weder Ursprung noch Telos zu fixieren sind. Die Skepsis gegenüber der Geschichtsschreibung, das Bewusstsein über ihren Konstruktcharakter, über Arrangement, Selektion und subjektive Darstellungsweise von Ereignissen und Akteuren, kann so als eines der prägenden, herausstechenden Aspekte der Postmoderne (ihrer Theorie wie auch ihrer künstlerischen Praxis) bezeichnet werden.<sup>109</sup> Auch Foucault versucht mit einer neuen Betrachtungsperspektive, die Sicherheiten und Absolutheit ablehnt, die Historiographie für den Zufall, für Randgebiete und die Diversität zu öffnen. Die Befreiung von metaphysischen, platonischen Bezügen sei das Hauptanliegen des neuen Historikers, des Genealogen. Für Foucault geht es also in erster Linie darum, sich von einem metaphysischen Denkmuster zu befreien: „[...] it is necessary to master history so as to turn it to genealogical uses, that is, strictly anti-Platonic purposes. Only then will the historical sense free itself from the demands of a suprahistorical history.“<sup>110</sup>

Die strenge Ablehnung vereinheitlichender Modelle und die Betonung von Differenz und Dissens muss allerdings erneut problematisiert werden. Impliziert nicht die von den Theoretikern der Postmoderne geforderte Abkehr von der Fortschrittsorientierung, dass auch das Vertrauen in eine mögliche Verbesserung verworfen werden muss? Vor diesem Hintergrund ist es deshalb nicht überraschend, dass aus dem Lager der Neo-Marxisten scharfe Kritik an dieser Form der Geschichtsbetrachtung geübt wird. Jameson beispielsweise warnt, ihr Ziel wäre

a society bereft of all historicity, whose own putative past is little more than a set of dusty spectacles. In faithful conformity to poststructuralist linguistic theory, the past as ‘referent’ finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts.<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Wie bereits aufgezeigt, hält Lyotard die Idee der Emanzipation für gescheitert, d.h. die Aufklärung als Befreiung von Aberglaube, Mystizismus und Unmündigkeit durch die Wissenschaft und die Vernunft; die marxistische Erzählung der Befreiung von der Ausbeutung durch die Revolution und die Überwindung der Klassengesellschaft; und schließlich die des Kapitalismus als Befreiung von Armut durch technische und industrielle Innovation und freien Handel. Heutzutage, so Lyotard, würden wir die Unmöglichkeit erkennen, die multiplen Erfahrungen um die Idee einer universellen Geschichte zu organisieren. Auschwitz vernichtete das Argument vom rationalen Fortschritt, die Idee des Kommunismus ging mit den Arbeiteraufständen unter der Sowjetherrschaft unter und Wirtschaftsdepressionen und die globale Ungerechtigkeit destabilisieren die kapitalistische Idee.

<sup>109</sup> Siehe dazu v.a. Hayden Whites Standardwerk: Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century* (Baltimore: John Hopkins UP, 1973); sowie Linda Hutcheons Definition der historiographischen Metafiktion: Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*; oder Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. I, (Trier: WVT, 1995).

<sup>110</sup> Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History“, 93.

<sup>111</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 66. Jameson spielt hierbei auf Aussagen Derridas, wie beispielsweise die Folgende, an: „Es ist dies auch der Augenblick, da infolge der Abwesenheit eines Zentrums oder eines Ursprungs alles zum Diskurs wird [...] das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendente Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die

Für den Menschen in der Postmoderne konstatiert er deshalb die Erfahrung ständiger Fragmentierung und sinnloser Zufälligkeit:

If, indeed, the subject has lost its capacity [...] to organize its past and future into coherent experience, it becomes difficult enough to see how the cultural productions of such a subject could result in anything but 'heaps of fragments' and in a practice of the randomly heterogeneous and fragmentary and the aleatory.<sup>112</sup>

Nun kann man argumentieren, dass Lyotard, Foucault oder auch Derrida in der Aufsplitterung des Selbst und dadurch auch der Zeitorganisation das positive Potenzial der Postmoderne entdecken. Doch wie problematisch die Differenzbetonung bei einer gleichzeitigen radikalen Ablehnung von Vereinheitlichungsmodellen ist, zeigt sich beispielsweise in der Auseinandersetzung der postkolonialen mit der postmodernen Theorie.

Unter dem Begriff ‚Postkolonialismus‘ versammeln sich inzwischen unterschiedlichste Positionen und Analysen der Kolonialzeit und ihrem Erbe. Einen der wichtigsten Schlüsseltexte der Kolonialismuskritik liefert 1952 der afro-karibische Philosoph und Mediziner Frantz Fanon (1925 – 1961). In *Schwarze Haut, Weiße Masken* deckt er die psychologischen Strategien auf, die der Imperialismusapparat zur Unterdrückung der einheimischen Bevölkerung einsetzt. Ein zentraler Punkt in seiner Untersuchung ist die Reduktion der Kolonisierten auf ein stereotypisiertes *Anderes*, die Deformation ihres Selbstbildes, welche wiederum zu einer entfremdeten Selbstwahrnehmung führt. Fanon glaubt, „daß nur eine psychoanalytische Interpretation des schwarzen Problems die affektiven Anomalien aufdecken kann, die für das Gebäude der Komplexe verantwortlich ist.“<sup>113</sup>

Fanons Einfluss ist groß. In den Folgewerken der Kolonialismuskritik herrscht unter all den diversen Ansätzen Einigkeit darüber, dass der Prozess der Befreiung von den kolonialen Zwängen und die Suche nach Eigenständigkeit nur über eine Bewusstmachung und Auseinandersetzung mit den psychologischen Motivationsstrukturen des Unterdrückungsapparats führen kann.<sup>114</sup> Uneinigkeit herrscht hingegen bei der Frage nach der Form des Loslösungs- und Unabhängigkeitsstrebens.

---

Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.“ Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“, 424.

<sup>112</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 71.

<sup>113</sup> Frantz Fanon, *Schwarze Haut, Weiße Masken* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985), 9. Wie Lyotard lebte auch Fanon in den 50er Jahren in Algerien, wo er Chefarzt einer psychiatrischen Klinik war und sich ab 1956 stark für die Nationale Befreiungsfront engagierte.

<sup>114</sup> Eine differenzierte Diskussion postkolonialer Literaturtheorie bieten u.a. folgende Arbeiten: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* (London: Routledge, 1995). Padmini Mongia (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader* (London: Arnold, 1997). Laura Chrisman, Benita Parry (eds.), *Postcolonial Theory and Criticism* (Cambridge: Brewer, 2000).

Schon bei Fanon zeichnet sich hier eine Diskrepanz ab. Einerseits verurteilt er den kolonialen Nationalismus, andererseits jedoch glaubt er, dass eine antikoloniale Gegengewalt, die sich als nationale Befreiungsbewegung ausdrückt, in gewissen historischen Situationen durchaus legitim ist. Darf die Erzählung der Unterdrückten also ihrerseits Gewalt anwenden bzw. auf einer theoretischen Ebene ihrerseits Denksysteme errichten? Dies stellt den zentralen Streitpunkt in der Kolonialismuskritik dar, der wiederum eng mit der Problematik der Lyotardschen These verknüpft ist. Sein Ansatz unterstützt auf der einen Seite die Demontage der eurozentrischen Legitimationserzählung, auf der anderen Seite allerdings scheint er in seinem Aufruf zur kontinuierlichen Destabilisierung auch den Emanzipationsbestrebungen der Gegenerzählungen jegliches Fundament zu rauben.

Der Vorwurf, der von Seiten der postkolonialen gegen die postmoderne Theorie erhoben wird, bezieht sich also darauf, dass deren Dissens- und Differenzbestrebungen „deconstruct[s] the very ground that resistance could emerge from.“<sup>115</sup> Die Loslösungsambitionen stützen sich schließlich auf ein Gemeinschaftsgefühl und ein Selbstbewusstsein, das eine gewisse Identitätssicherheit verlangt. In der Vergangenheit wurde den Kolonialisierten ein eigenständiges Selbstverständnis verwehrt, da sie als verzerrtes Konstrukt des *Anderen* fungierten. Die postmoderne Theorie wiederum scheint nun mit ihrer Unterwanderung jeglicher Stabilität erneut die Artikulationsmöglichkeiten ehemaliger Kolonisierter zu beschneiden. Gleichzeitig wird von europäischen Kritikern betont, dass die Hervorhebung von Fragmentarität und Destabilisierung in eine regressive Beliebigkeit zu degenerieren droht, in welcher feste Standpunkte von offenen Spielen, Emanzipationsstreben von Gleichgültigkeit abgelöst werden: „Its [postmodernism’s] problem is how difference without hierarchy is not to collapse into pure *indifference*, so becoming a kind of inverted mirror-image of the universalism it repudiates.“<sup>116</sup>

In der postkolonialen Situation kommt deshalb deutlich zum Ausdruck, dass eine Erzählung einerseits die Macht hat, Hierarchien, Unterdrückung und Ausbeutung zu rechtfertigen, andererseits jedoch auch für Gegenbewegungen ein notwendiges Instrument darstellt. Deshalb warnt Edward Said davor, die Emanzipationsbewegung der Moderne auf ihr negatives Potenzial festzuschreiben: „What does need to be remembered is that narratives of emancipation and enlightenment in their strongest form

---

<sup>115</sup> Banerjee, *The Chutneyfication of History*, 45.

<sup>116</sup> Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 113/114.

were also narratives of *integration* not separation [...].<sup>117</sup> Er argumentiert weiter gegen Lyotards einseitige Verurteilung:

[...] nations themselves are narrations. The power to narrate, or to block other narratives from forming and emerging, is very important to culture and imperialism, and constitutes one of the main connections between them. Most important, the grand narratives of emancipation and enlightenment mobilized people in the colonial world to rise up and throw off imperial subjection [...].<sup>118</sup>

Doch Said ist kein Vertreter eines Postkolonialismus, der dazu aufruft, sich auf das von den Kolonialherrschern unterdrückte Eigene zurückzubedenken und ein authentisches Selbst zu regenerieren. Wie der einflussreiche Literaturtheoretiker Homi K. Bhabha versteht Said die postkoloniale Situation grundsätzlich als ein wechselseitiges Verhältnis, in dem die Vorstellung von voneinander unabhängigen, getrennten Identitäten nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. In ihren Analysen versuchen beide, die bipolaren nationalen bzw. ethnischen Festschreibungen (Ich/das *Andere*, zivilisiert/wild etc.) aufzulösen und durch die Vorstellung einer hybriden Identität zu ersetzen.<sup>119</sup> Für sie ist also das Subjekt als fließend, heterogen und immer in einem wechselseitigen Interdependenzverhältnis stehend zu betrachten. In diesem Konzept entdecken Bhabha und Said eine Basis für neue Formen des Widerstands, in welchen die Vernetzungsstrukturen künstlich errichtete Oppositionsstrukturen subversiv unterwandern und das multikulturelle Spannungsfeld eine Betonung erfährt:

Gone are the binary oppositions dear to the nationalist and imperialist enterprise. Instead we begin to sense that old authority cannot simply be replaced by new authority, but that new alignments made across borders, types, nations and essences are rapidly coming into view, and it is those new alignments that now provoke and challenge the fundamentally static notion of *identity* that has been the core of cultural thought during the era of imperialism.<sup>120</sup>

Das Selbstbewusstsein errichtet sich bei Said nicht auf einem einheitlichen Selbstbild, sondern auf einer ausgeprägten Beweglichkeit und Heterogenität, die er, wie auch Bhabha, dem postkolonialen Subjekt zuschreibt. Es ist also gerade diese

<sup>117</sup> Said, *Culture and Imperialism*, xxx.

<sup>118</sup> Said, *Culture and Imperialism*, xiii.

<sup>119</sup> Siehe dazu v.a. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994). Die aus Calcutta stammende Literaturtheoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak integriert ebenfalls postmoderne Ansätze in ihre Analyse der postkolonialen Situation. Ihre marxistische Prägung äußert sich u.a. darin, dass sie sich im Gegensatz zu Said und Bhabha mit der sozialen Klassenproblematik in ehemaligen Kolonien auseinandersetzt und zwischen einer kosmopolitischen Elite und der Bevölkerung differenziert. Zudem greift Spivak in ihrem Werk die spezifische *gender*-Problematik heraus. Die Frau, so zeigt Spivak, erfährt von den Kolonialherren eine ethnische, sowie sexuelle Unterdrückung und ist gleichzeitig Opfer der etablierten patriarchalischen Strukturen ihrer Landes. Siehe dazu: Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern Speak?“, in: Cary Nelson, Larry Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Chicago: University of Illinois Press, 1988): 271 – 313. Donna Landry, Gerald MacLean (eds.), *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak* (New York: Routledge, 1996).

<sup>120</sup> Said, *Culture and Imperialism*, xxviii.

Uneindeutigkeit, die Unmöglichkeit einer klaren Zugehörigkeit, die hier eine positive Interpretation erfährt und als Fundament kritischen Engagements verstanden wird. Das postkoloniale Subjekt hat für Bhabha und Said durch seine ‚Zwischenstellung‘, durch die Erfahrung von Transformationsprozessen und ‚Vermischungen‘, ein besonderes Bewusstsein für die Diversität des Lebens.

Diese vom Poststrukturalismus stark beeinflusste Position ist innerhalb der postkolonialen Theorie sehr umstritten. Bhabha und Said wird vorgeworfen, die imperialistische Zeit retrospektiv als positive Erfahrung auszulegen und damit die schrecklichen Ausmaße zu ignorieren und das Resultat der Hybridität zu feiern. Obwohl dieses Urteil über die beiden Theoretiker undifferenziert und eine grundsätzliche Fehleinschätzung ist, ist verständlich, dass eine Aussage wie die Folgende provozierend wirken kann: „Partly because of empire, all are hybrid, heterogeneous, extraordinarily differentiated, and unmonolithic.“<sup>121</sup>

Allerdings müssen Bhabha und Said vor der hier im Mittelpunkt stehenden Frage nach der notwendigen Subjektstabilität innerhalb der postmodernen Pluralitätserfahrung beurteilt werden. Ihre explizit positive Neudeutung der postkolonialen Position muss als Strategie gelesen werden, die primär gegen Festschreibungen und Dichotomien vorgeht, dabei aber dennoch versucht, das Fundament einer positiven Identitätsbestimmung zu bieten. Die starke Betonung der Hybridität bei Bhabha und Said, die sicherlich auch einer Vereinfachung unterliegt,<sup>122</sup> wird deshalb hier als ein Versuch interpretiert, eine Festigung und Orientierung innerhalb einer grundsätzlich instabilen Idee zu bieten. Somit befinden auch sie sich im Feld der Subjektbestimmung und Identitätssuche in einer Form der Zwischenstellung. In ihrem Projekt eines identitätsstiftenden Verständnisses des Selbst als pluralistisch, instabil, aber dabei in ein interdependentes Gefüge eingebettet, finden sie ihren Weg in der unauflösbaren Diskrepanz der postmodernen Situation, die Eagleton folgendermaßen resümiert: „Neither a subject which cannot name itself at all, nor one which can name itself only too well, is likely to be an effective agent of social transformation.“<sup>123</sup> Dass ein solcher Weg bzw. die Suche

---

<sup>121</sup> Said, *Culture and Imperialism*, xxix.

<sup>122</sup> Den Hauptangriffspunkt stellt die Interpretation der Erfahrung der Heimatlosigkeit als produktiv dar. Für Bhabha und Said bietet der unaufhebbare ‚Zwischenstatus‘, den gerade der Migrant bewusst erfährt, die Möglichkeit eines gewinnbringenden, reflektierten Einblicks in die kulturelle und nationale Vielfalt und ihre Wechselbeziehungen. Als einer der wichtigsten Vertreter der Gegenseite verweist nun Ajjaz Ahmad darauf, dass eine solche Auslegung die tatsächlichen Problempunkte ignoriert bzw. abstrakt vereinfacht und sich höchstens auf eine privilegierte Schicht kosmopolitisch Gebildeter beschränkt. Ahmad, *In Theory*. Auch Spivak fordert aus diesem Grund eine differenziertere, die Klassen- und gender-Frage integrierende Analyse.

<sup>123</sup> Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 126.



nach weiteren Wegen gerade im postkolonialen Kontext von Nöten ist, betont auch J. Hillis Miller:

Das bedeutet es müssen neue Formen der Konsolidierung und Solidarität gefunden werden [...] Formen, mit deren Hilfe diese Randgruppen mächtiger werden können, ohne in Denkschablonen und Begriffen wie ‚das Selbst‘ und ‚das Andere‘, ‚wir‘ und ‚sie‘, ‚Einheit‘ und ‚Macht‘ befangen zu bleiben.<sup>124</sup>

Wie begegnet nun Lyotard dieser Problematik, der Frage, wie sich das postmoderne Subjekt zu definieren vermag und auf welcher Basis sich Widerstandsbewegungen errichten können? Trotz seiner Verurteilung der Suche nach Stabilität und Orientierung findet sich auch in seinem eigenen Werk der Versuch, die Aufsplitterung des Subjekts in eine Vielzahl ‚vorübergehender‘ Fragmente vor der Bedrohung eines infiniten Regresses, der letztendlichen Selbstauflösung zu bewahren. Er hebt hervor: „Das Selbst ist wenig, aber es ist nicht isoliert, es ist in einem Gefüge gefangen, das noch nie so komplex und beweglich war.“<sup>125</sup> Somit manifestiert sich auch bei Lyotard schon die Tendenz, seiner Dissensbetonung mit einer Vernetzungsstruktur zu begegnen und die Fragmente umgehend in eine wechselseitige Beziehung zu setzen.

Lyotard erkennt ebenfalls die Problematik zeitlicher Organisation. Einerseits argumentiert er gegen die teleologische Ausrichtung der Fortschrittserzählungen, andererseits ist ihm durchaus bewusst, dass eine in arbiträre Bruchstücke zersplitterte Geschichtsinterpretation dem Menschen jegliche Eingliederung in einen zeitlichen Kontext entziehen und somit eine Ziellosigkeit heraufbeschwören würde. Auf ein Ziel jedoch, das kommt in *Das Postmoderne Wissen* deutlich zum Ausdruck, muss ein engagierter, sozialkritischer Philosoph beharren. Für Lyotard rücken an dieser Stelle doch wieder die Begriffe der Moderne, Gerechtigkeit und Emanzipation, ins Zentrum der Diskussion. Er erklärt, dass zwar der Konsens „ein veralteter und suspekter Wert geworden [ist], nicht aber die Gerechtigkeit. Man muß also zu einer Idee und einer Praxis der Gerechtigkeit gelangen, die nicht an jene des Konsens gebunden ist.“<sup>126</sup> Das heißt für Lyotard, dass die Gerechtigkeits- und Emanzipationsvorstellungen der Moderne einen Wandel erfahren müssen und ein Ziel immer nur als vorübergehend und vor allem lokal betrachtet werden darf:

Die Emanzipation ist nicht mehr als Alternative zur Realität angesiedelt, sie ist kein Ideal mehr, das ihr zum Trotz erobert und ihr von außen aufgezwungen werden muss. Sie ist vielmehr eines der Ziele, die das System in einem der Segmente, aus denen es besteht, erreichen will: Arbeit, Steuern, Markt, Familie, Sexualität, ‚Rasse‘, Schule, Kultur, Kommunikation.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> J. Hillis Miller, *Illustration: Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur* (Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1993), 48.

<sup>125</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 55.

<sup>126</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 190.

<sup>127</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 69.

Doch er geht nicht darauf ein, wie diese Form des Emanzipationsstrebens in der Praxis auf den lokalen Ebenen verlaufen sollte, wie stabil ein *petit récit* erscheinen darf oder wann eine Erzählung als dominant, restriktiv bzw. suppressiv bezeichnet werden muss. In den 80er Jahren rückt diese Problematik in Lyotards Arbeiten zwar immer weiter in den Vordergrund, eine klare Bestimmung des zu beschreitenden Weges findet sich allerdings nicht. Immer wieder betont er, dass man sich von einem Emanzipationsgedanken verabschieden muss, der geprägt ist von Idealen der absoluten Gleichheit und Homogenität, aber sich dabei dennoch „das Gefühl bewahren [muss], dass unser Kampf für die Emanzipation weitergeht.“<sup>128</sup> Er greift letztendlich sogar auf das Fortschrittsvertrauen zurück, das für ihn nunmehr in der Postmoderne lediglich als Als-Ob-Konstrukt aufrecht zu erhalten bleibt, aber dennoch grundlegend für die Ausrichtung des Lebens auf eine Besserung ist:

[...] however negative the signs to which most of the proper names of our political history give rise, we should nevertheless have to judge them *as if* they proved that this history had moved on a step in its progress [...] This step would consist in the fact that it is not only the Idea of a *single* purpose which would be pointed to in our feeling, but already the Ideas *in the plural*, the Idea that this end is the beginning of the *infinity of heterogeneous finalities*.<sup>129</sup>

Lyotard fällt also in seiner Argumentation gegen Einheitsmodelle auf die Ausdifferenzierung in für ihn ‚unbedrohliche‘, tolerante Einzelstränge zurück, die er allerdings nicht detailliert definiert oder problematisiert.

In den Arbeiten der Kolonialismuskritiker wie Bhabha oder Said, die von der postmodernen Theorie stark beeinflusst sind, erfährt nun der Interdependenzcharakter der Pluralitätserfahrung eine starke Betonung. In der Literaturwissenschaft spiegelt sich dies beispielweise in Analysen der wechselseitigen Verhältnisse zwischen Nation und literarischer Erzählung wider. In dem von Bhabha herausgegebenen Sammelband *Nations and Narrations* betont beispielsweise Timothy Brennan die systemstabilisierende Wirkung der Literatur im Formierungsprozess des modernen Nationalstaats: „Nations, then, are imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role.“<sup>130</sup> In dieser Arbeit jedoch

<sup>128</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 68.

<sup>129</sup> Jean-François Lyotard, „The sign of history“, in: Derek Attridge, Geoff Bennington und Robert Young (eds.), *Post-structuralism and the Question of History* (Cambridge: CUP, 1987): 162 – 180, hier 179.

<sup>130</sup> Timothy Brennan, „The National Longing for Form“, in: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990): 44 – 70, hier 49. Brennan betont, dass der Aufstieg des Romans historisch mit dem Aufstieg der nationalen Idee zusammenfällt. In dieser literarischen Form, so Brennan, konnten die nationalen Bestrebungen ihren Ausdruck finden: „Its manner of presentation allowed people to imagine the special community that was the nation.“ Brennan, „The National Longing“, 49.

stehen mit *The Satanic Verses* und *Underworld* zwei Romane im Mittelpunkt, deren Intention nicht die Stützung, sondern die Unterminierung nationaler Konstrukte ist. Sie setzen sich intensiv mit nationalen Legitimationserzählungen auseinander und entblößen die Strategien und Motivationen hinter der Errichtung eindeutiger Trennungsmuster. Rushdie und DeLillo schreiben im Bewusstsein, dass eine stabile, homogene Identität immer nur als Illusion besteht, reflektieren dabei aber dennoch das Bedürfnis ihrer Protagonisten, sich in eine sinnvolle Kontinuität einzugliedern sowie ihre Suche nach Orientierung in der pluralisierten Gesellschaft. Wenn nun die Literatur eine sehr bedeutende Rolle für die Etablierung nationaler Denkschemata spielen kann, muss für die hier untersuchten Romane die Gegenfrage gestellt werden, welche Bedeutung die Kunst in der Destabilisierung eines solchen Konstrukts einnehmen kann. Die Komplexität dieser Frage wird in der folgenden Analyse des dritten Themenbereichs verdeutlicht.

### 3.3 Kunst

In der abschließenden Diskussion des Themenbereichs Kunst stehen zwei Fragestellungen im Mittelpunkt: 1. Welche Rolle spielt die Kunst im postmodernen Zeitalter, d.h. welche externen Erwartungen werden an die Kunst geknüpft und worin sehen die Autoren selbst die Aufgabe ihrer Arbeit? 2. Wie wird die theoretische Diskussion bzw. der postmoderne Zustand formalästhetisch reflektiert? Bevor aber nun auf die formalen Konsequenzen des oben diskutierten Umgangs mit der postmodernen Skepsis eingegangen wird, soll zunächst anhand zweier konträrer Blickwinkel gezeigt werden, welche Aspekte die Theorie von der Kunst im postmodernen Raum fordert.

Auf der einen Seite steht mit dem Neo-Marxisten Fredric Jameson ein scharfer Kritiker postmoderner Kunst. Er erhebt den Vorwurf, dass sie im Zeitalter des Massenkonsums und der Arbitrarität nicht mehr in der Lage bzw. willens zu sein scheint, politisches Engagement zu zeigen. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass Jameson grundsätzlich davon ausgeht, dass der Spätkapitalismus alle Ebenen des postmodernen Lebens durchdrungen hat und dabei auch die Bereiche erfasst hat, welche eine potenzielle Opposition darstellen könnten, wie beispielweise die Natur, die ‚Dritte Welt‘ oder das Unbewusste. Für den Bereich der Kunst nun diagnostiziert Jameson den Verlust ihres autonomen Status und damit auch ihrer entscheidenden kreativen, oppositionellen Kraft, wie sie in der avantgardistischen Moderne noch vorherrschend war. Mit der Autonomie, erklärt er weiter, ist der Kunst auch die Tiefe abhanden gekommen. Was bliebe sei eine Kultur der Oberfläche, die lediglich kopiere und keine Originale mehr schaffe: „[...] the

emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense – [is] perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms [...].“<sup>131</sup>

Liotard, der nun als Vertreter der ‚Gegenseite‘ angeführt werden soll, thematisiert ebenfalls die Gefahr, dass die Vermarktung in der heutigen Gesellschaft die kulturellen Bereiche zu Vereinnahmungen droht. Während aber die Neo-Marxisten die postmoderne Kunst als einen Bestandteil des globalen Kapitalismus betrachten, definiert sie Lyotard über ihren Gehalt an Subversivität, d.h. ihren Widerstand gegen die Metaerzählung des vereinheitlichenden Kapitalismus. Um dies überzeugend argumentieren zu können, muss Lyotard von seiner Definition der Postmoderne als Epoche, die auf die Moderne folgt, wie er sie in *Das postmoderne Wissen* entwirft, abweichen. Deshalb bettet er sie in seinem Aufsatz „Was ist postmodern?“ in einen ästhetischen Rahmen und trifft die Einteilung in realistische, moderne und postmoderne Kunst. Diese setzt er nun eben nicht mehr in eine chronologische Abfolge, sondern betont, dass sie zeitgleich, nebeneinander existieren könnten. Das Definitionskriterium ist dabei an seine Forderung geknüpft, dass die Kunst stets kritisch und destabilisierend auftreten solle. Diese Einteilung erlaubt ihm, zeitgenössische Werke als realistisch zu werten oder mit Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759 – 1767) einen Roman aus dem 18. Jahrhundert als postmodern zu bezeichnen.

In seinen ästhetischen Betrachtungen steht für Lyotard die Frage nach der Wirklichkeitserfassung im Mittelpunkt. Als realistisch bezeichnet er Kunst, die die Darstellbarkeit der Realität nicht bezweifelt. Sie ist weder radikal noch subversiv, sondern angepasst an eine kapitalistische Gesellschaft, die sich einer reflektierenden Tiefenstruktur verwehrt. Sie befriedigt das „Verlangen nach Realität, das heißt nach Einheit, nach Einfachem, nach Mittelbarkeit“<sup>132</sup> und wirkt dadurch systemstabilisierend. Das also, was Lyotard als massenkonforme realistische Kunst betitelt, liegt Jamesons Definition postmoderner Kunst, die er in einem reproduktiven, oberflächlichen *Pastiche*-Denken verortet, nicht fern. Doch Lyotard verankert sein Einteilungsschema in

---

<sup>131</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 60. Sein Kollege Eagleton ist ganz ähnlicher Meinung: „Postmodernism is a style of culture which reflects something of this epochal change, in a depthless, decentred, ungrounded, self-reflexive, playful, derivative, eclectic, pluralistic art which blurs the boundaries between ‘high’ and ‘popular’ culture, as well as between art and everyday experience.“ Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, vii. Für eine Zusammenfassung und kritische Auseinandersetzung mit der nihilistischen Interpretation der Postmoderne siehe Waugh, *Practising Postmodernism*, 41 – 48. Auf der anderen Seite definiert beispielsweise Linda Hutcheon die postmoderne Kunst – wie Lyotard – gerade über ihr kritisches, soziales und politisches Engagement: „[...] what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political.“ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 4.

<sup>132</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 197.

einem ästhetischen, nicht in einem ökonomischen Kontext. So definiert er den modernen wie den postmodernen Künstler über das Bewusstsein der Repräsentationsschwierigkeiten. Für Lyotard erkennen beide „wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist.“<sup>133</sup> Doch mit dieser Erfahrung gehen sie auf unterschiedliche Art und Weise um. Lyotard spricht von divergierenden *modi*, die auch sein Unterscheidungskriterium zwischen moderner und postmoderner Kunst darstellen:

Der Akzent kann auf die Ohnmacht des Darstellungsvermögens gelegt werden, auf die Sehnsucht nach einer Anwesenheit, die das menschliche Subjekt empfindet, auf den dunklen und vergeblichen Willen, der es trotz allem beseelt. Der Akzent kann aber auch auf das Denkvermögen gelegt werden – sozusagen auf dessen ‚Unmenschlichkeit‘ [...], da es nicht Sache des Verstandes ist, ob menschliche Sinnlichkeit und Einbildungskraft mit dem übereinstimmen oder nicht, was er begreift –, und auf die Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden. [...] Es mögen verschwindende Nuancen sein, die diese beiden Modi voneinander trennen, oft genug sind beide in ein und demselben Werk zugegen und nahezu ununterscheidbar, und dennoch zeugen sie von einer Differenz, in der sich seit langem das Schicksal des Denkens ereignet und ereignet wird, der Differenz zwischen Trauer und Wagnis.<sup>134</sup>

Das in der modernen Kunst ausgeprägte Verlustempfinden, die *melancholia*, weicht so für Lyotard in der Postmoderne der *novatio*, welche die Leerstelle nicht nur ertragen, sondern im subversiven Spiel nutzen kann. Im Idealfall also fördert die Kunst den Widerstand gegen Systeme, dient als Initiator von Zweifeln und strebt nach einer ständigen Erneuerung. Der Künstler versucht, das Nicht-Sagbare auszudrücken und fördert dabei Paradoxe und Paralogien.<sup>135</sup>

Eine solche Rollendefinition ist allerdings problematisch, da sie der Kunst die primäre Aufgabe eines Gegendiskurses zuschreibt, dessen Ziel es sein muss, immer zu hinterfragen. Damit läuft Lyotard Gefahr, die Kunst seinem Projekt fest zuzuschreiben und sie zum Instrument seiner eigenen großen Erzählung, dem Kampf gegen Metaerzählungen, zu machen. Interessanterweise aber zeigt sich bei Rushdie wie DeLillo ein ganz ähnlicher Anspruch an das eigene Werk. Beide Autoren versuchen, sich in einer Außenseiterposition zu verwurzeln, die es ihnen erlaubt, einen kritischen Blickwinkel zu pflegen. „In this kind of culture, the writer should always stand alone“,<sup>136</sup> erklärt beispielsweise DeLillo in einem Interview und versucht, sich aus

<sup>133</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 199. Lyotard transportiert dabei Kants Idee des Sublimen. Schönheit setzt er in Verbindung zu universellem Konsens; das Erhabene hingegen erscheint als Gefühl der Undarstellbarkeit, „die Inkommensurabilität der Wirklichkeit im Verhältnis zum Begriff [...]“. Lyotard, „Was ist postmodern?“, 200.

<sup>134</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 201.

<sup>135</sup> Siehe dazu u.a. auch: Niels Brügger, „What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard“, *Yale French Studies* 99: 77 – 92.

<sup>136</sup> Bo Green Jensen, „Interview with Don DeLillo“, *Weekendavisen*, 13. November 1998.

dieser Sonderstellung heraus eine Unabhängigkeit zu bewahren, die es ihm ermöglicht, sich einer Vereinnahmung durch den Kapitalismus oder andere Erzählungen zu entziehen.

Doch wie verträgt sich diese Vorstellung eines autonomen, ideologiefreien Raumes mit der den Werken grundlegenden Differenz- und Interdependenzbetonung? Der Roman, für Rushdie die Kunstform „mostly likely to fill our god-shaped holes“,<sup>137</sup> bleibt schließlich ebenso wenig von Machtstrukturen unberührt, wie sich Jameson in seiner eigenen Argumentation der Allgegenwärtigkeit des Spätkapitalismus einen autonomen Bereich bewahren kann: „[...] is there a position outside it [consumer culture] from which Jameson can speak?“<sup>138</sup> Wie Rüdiger Ahrens betont, werfen besonders Foucaults Untersuchungen zur Macht Fragen bezüglich der in der Literatur aktiven Machtstrukturen auf: „[...] the effect that discourses always relate to power and can be explained genealogically, opens up the question of the political foundations of literary discourses.“<sup>139</sup> Gerade die Affäre um *The Satanic Verses* hat mit aller Deutlichkeit vor Augen geführt, wie wenig sich die Kunst einer externen Manipulation für ideologische Zwecke entziehen kann, auch wenn sie sich als oppositionell zu diesen Zwecken versteht. Jedes Kunstwerk (und speziell das politisch engagierte) ist unausweichlich in kulturelle Kategorien eingebunden. Der postmoderne Autor schreibt so beispielsweise gegen große Erzählungen an, indem er eigene alternative Erzählungen präsentiert, die mit der bestehenden Ordnung in Konkurrenz treten. Wie kann sich nun eine Erzählung, die ja ausschließen, lenken, definieren und arrangieren muss, selbst vor einer Verhärtung bewahren und gleichzeitig doch eine sinnvolle Basis etablieren?

Lyotard wiederum erkennt zwar das Problemfeld, versucht ihm allerdings auszuweichen, indem er die Destabilisierung als Hauptfunktion postmoderner Kunst festlegt. Unter dieser Voraussetzung, glaubt Lyotard, kann sich die Kunst niemals selbst zu einem Diktat entwickeln, da sie immer als ein Aufruf zur (selbst)kritischen Revision agiert. Damit umgeht er jedoch die tiefe Ambiguität des postmodernen Zustands, der im Roman in der Bewegung zwischen Destabilisierung und Stabilisierung, zwischen Unordnung und Ordnung zum Ausdruck kommt. Die Offenheit des postmodernen Romans entspricht der Lyotardschen Definition, allerdings stellt auch die Heterogenität kein Heilsversprechen dar und wird dementsprechend problematisiert. Die Kunst reagiert also ästhetisch auf die Ausdifferenzierung und Pluralisierung, indem sie keine

---

<sup>137</sup> Salman Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, in: *Imaginary Homelands*: 415 – 429, hier 424.

<sup>138</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 208.

<sup>139</sup> Rüdiger Ahrens, „Shifts of Aesthetic Discourses: National, Post-colonial and Post-structuralist Discourses“, in: *Why Literature Matters*: 49 – 63, hier 52.

Sicherheiten gewährt, sondern versucht jeglichen Anspruch auf Zuverlässigkeit zu unterminieren und sich von einer abgeschlossenen Einheit abwendet. Gleichzeitig jedoch reflektiert sie die unaufhebbare Suche nach Sinn und Orientierung; die Suche nach einem Weg, sich die Handlungsfähigkeit zu bewahren. Einige dieser ästhetischen Strategien sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Die Hinterfragung von Einheitskonstrukten äußert sich formal beispielsweise in der Ablösung einer führenden Erzählerautorität durch die Multiplizierung von Stimmen, zwischen denen wiederum häufig abrupt gewechselt wird. Dem Leser wird dadurch der Konstruktcharakter jeglicher Darstellungsform ebenso vor Augen geführt wie die kontinuierliche Ausweitung unserer Lebenswelt. Dabei kann der postmoderne Autor Verwirrung stiften und verunsichern, doch befindet er sich immer auf einer Gratwanderung. Eine Stimme mag schwer zu identifizieren sein oder die Zuverlässigkeit eines Erzählers problematisiert werden, allerdings muss dem Rezipienten eine Orientierung gegeben werden, um ihn vor einem infiniten Regress in ein absolutes Chaos zu bewahren. Noch so lose aneinandergereihte Gesprächs- oder Gedankenketten werden immer in einen Zusammenhang gesetzt, und dem Roman muss ebenso bei einem unzuverlässigen Erzähler ein Grad an Stabilität und Orientierung eingeräumt werden – auch wenn dieser in der Negation des Vertrauens liegt.

Das Streben nach Kontrolle und Klarheit bleibt im postmodernen Roman jedoch unbefriedigt. Diese Erfahrung ist eng verknüpft mit der Problematisierung eines einheitlichen, selbstbezüglichen Subjektverständnisses. Für Jameson ist die Entfremdung des Individuums von seiner Umwelt kennzeichnend für die Moderne, während die Postmoderne nun auch den Zusammenbruch des kohärenten Selbst erlebt: „This shift in the dynamics of cultural pathology can be characterized as one in which the alienation of the subject is displaced by the fragmentation of the subject.“<sup>140</sup> Hierin liegt für ihn die Gefahr, dass sich das Subjekt in einem Nichts aufzulösen und damit jegliche Form von Eigenverantwortung und Engagement zu verschwinden droht.

In der literarischen Praxis werden diese Problemfelder durchaus aufgegriffen und thematisiert. So entspricht beispielsweise der Verunsicherung des Lesers durch die Stimmenvielfalt, die häufig durch eine Sprachen- und Stilvielfalt ergänzt wird, eine innere Verunsicherung der Protagonisten. Bei Rushdie drückt sich dies unter anderem in einem wortwörtlichen Kontrollverlust über die eigene Stimme aus, oder auch in den

---

<sup>140</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 63.

physischen Verwandlungen, denen Saladin Chamcha unterworfen ist. Von zentraler Bedeutung ist dabei jedoch, dass weder bei Rushdie noch bei DeLillo der Zusammenbruch externer und interner Einheitskonstrukte zu einer völligen Identitätsauflösung führen. Vielmehr werden die etablierten Grenzen überschritten, indem die Wechselbeziehung zwischen Innen und Außen, zwischen unterschiedlichen Kulturen etc. eine starke Betonung erfährt. Am Ende von *The Satanic Verses* und *Underworld* steht jeweils ein Reflexionsprozess. Chamcha und Nick Shay wird weder ein harmonisierendes *happy ending* beschert, noch werden sie in eine Sackgasse geführt. Beide erreichen einen Wendepunkt, und obwohl dieser nicht unproblematisch oder widerspruchsfrei ist, stellt er dennoch eine Alternative zu den Wegen dar, die in einem rigiden Rasterdenken oder in Verzweiflung enden. Sowohl bei Chamcha wie auch bei Nick kann dieser Prozess nur zustande kommen, indem sie ihre selbstgewählte isolierte Position aufgeben und sich auf die Interaktion, den Austausch mit ihrer Umwelt und mit ihrer Vergangenheit einlassen.

Neben der Problematik der Selbstdefinition des Subjekts bestimmt auch der zweite hier im Vordergrund stehende Aspekt, die Frage nach der zeitlichen Organisation, die Ästhetik des postmodernen Romans. Eine zielgerichtete Plotstruktur, die nach dem Schema von Anfang, Mitte und Ende verläuft, entspricht nicht mehr der problematisch gewordenen Wirklichkeitserfahrung. Die Skepsis gegenüber dem traditionellen, linearen Zeitverständnis spiegelt sich in der Aufsplitterung in Fragmente und Episoden, in temporalen Überlappungen oder subjektivem Zeiterleben, in Schnelllebigkeit oder Synchronismen wider. Der postmoderne Autor schreibt im Bewusstsein, dass der Rückgriff auf Vergangenes einer retrospektiven Sinnstiftung obliegt, also primär der Orientierung in der Gegenwart dient und immer konstruiert ist. Er bricht deshalb mit konventionellen Zeitinterpretationen wie der zielgerichteten Kausalität.

Nun kann sich jedoch kein narrativer Text von temporalen Strukturen befreien. Die ästhetische Verfahrensweise im postmodernen Roman, ihre erzählerische Koordination subjektiver Zeiterfahrung, beschreibt und reflektiert die Bewegung zwischen Diskontinuität und Kontinuität, zwischen Fragmentierung und Strukturierung. Das heißt, dass neben der Dissensbetonung die stützende ästhetische Formgebung des postmodernen Romans nicht in den Hintergrund gedrängt werden darf. Patricia Waugh setzt den Zweifel an den großen Erzählungen in direkte Relation zur literarischen Erzählung, welcher sie in ihrer Strukturierung geradezu eine Kraft des Trostspendens zuspricht:

Even if we give up the Grand Narratives, we need the little ones. If Reason fails us, then the contingency and chaos of experience may be redeemed,



perhaps, by the act of aesthetic shaping itself. It is at least consolation. It may be all the order we have.<sup>141</sup>

Der postmoderne Roman präsentiert deshalb keine arbiträre, zusammenhanglose Aneinanderreihung von Augenblicken, sondern fokussiert das nicht-lineare Ineinander, betont beispielweise die Verknüpfung oder die Überlappung von Vergangenheit, Gegenwart und nächster Zukunft. Dabei ist zu beobachten, dass sich mit der Steigerung der Brüche und Diskontinuitäten eine Steigerung der Vernetzungsstrukturen (vor allem über Motive, Themen, Bilder usw.) ergibt.

Eine trostspendende Funktion spricht Lyotard der Kunst nicht zu. Seine Forderungen konzentrieren sich auf die Interpretation der Postmoderne als einem Zustand, in dem nicht länger versucht wird, die Widersprüche in einen scheinbaren Einklang zu führen, sondern in dem gerade in der Widersprüchlichkeit ihr kreatives Potenzial entdeckt wird. Nun trifft Lyotard damit einen ganz bedeutenden Aspekt postmoderner Literatur, denn seine Argumentation hebt die Möglichkeiten hervor, dem Ausdruck zu verleihen, was sich der rationalen Kommunikation entzieht bzw. von der Gesellschaft verdrängt oder unterdrückt wird. Darin verbirgt sich eine ganz zentrale Strategie der Literatur, die das Verdrängte ans ‚Tageslicht‘ befördert, während sie das Bekannte verfremdet; eine Strategie, die in der Postmoderne eine deutliche Betonung erfährt. Sie drückt sich beispielsweise in der Erweiterung eines rationalen Wirklichkeitsbildes durch die Zusammenführung unterschiedlicher Genres aus, wie es sich bei Rushdie in der Verwendung des Magischen Realismus zeigt. Doch die Genreheterogenität fördert nicht nur die Bereitschaft zur Erweiterung und Öffnung für das Nicht-Erklärbare, sie thematisiert gleichzeitig die Suche nach Sinn und Orientierung. Sie führt Widersprüche vor Augen, erzielt dies aber über eine Zusammenführung scheinbar unvereinbarer Gegensätze (hier: das Magische und das Realistische) und kann ebenso als Metakommentar gelesen werden, der statuiert, dass die immerwährende Sehnsucht des Menschen eben jene Mobilität initiiert, die ihn davor bewahrt stillzustehen, in einem rigiden System oder in der Resignation zu erstarren.

Hier soll nun hervorgehoben werden, dass das zentrale Merkmal des postmodernen Romans, die Differenz, immer in ein Netz wechselseitiger Relationen eingebunden ist. Was die hier untersuchten Werke auszeichnet, ist das Spannungsfeld zwischen Destabilisierung und Stabilisierung, zwischen Ordnung und Unordnung, in dem sie sich

---

<sup>141</sup> Waugh, *Practising Postmodernism*, 90.

bewegen. Die Kunst selbst kann sich trotz des Einsatzes disruptiver Techniken, der formalen Darstellung von Pluralität und Dissens, niemals einer Form entziehen, vielmehr ist diese gerade ihr großes Anliegen. Es ist wichtig, noch einmal zu betonen, dass der Vernetzungscharakter, der in dieser Arbeit in den Vordergrund gerückt werden soll, nicht in einem Oppositionsverhältnis zur Differenz steht. Vielmehr werden Differenz und Interdependenz als sich wechselseitig bedingend betrachtet. Somit steht eine Bewegung im Mittelpunkt, die in Teilen Derridas Begriff des Spiels nicht fern liegt. Während allerdings bei ihm das Spiel über die Abwesenheit des Zentrums definiert wird, gewinnt in den Romanen die Vorstellung des *interplay* an Bedeutung. Sogar für Jameson liegt hierin die größte Chance postmoderner Kunst, sich dem Relativismus zu entziehen:

In the most interesting postmodernist works, however, one can detect a more positive conception of relationship which restores its proper tension to the notion of differences itself. This new mode of relationship through difference may sometimes be an achieved new and original way of thinking and perceiving.<sup>142</sup>

Der Akzent der Interdependenz rückt zudem die Frage nach dem Umgang mit Metaerzählungen in der heutigen Gesellschaft in ein neues Licht. Lyotards These wird darin zwar aufgenommen, allerdings in das Spannungsfeld positiver und negativer Folgen aus Bedürfnis und Zweifel gesetzt. Dazu muss grundsätzlich anerkannt werden: „Grand narratives are ways of formulating fundamental human needs [...]“<sup>143</sup> So argumentiert diese Arbeit, dass eine Sensibilität für totalisierende, rigide Denkstrukturen nicht durch die Ausklammerung oder Verurteilung, sondern nur durch das Bewusstsein und die Anerkennung von Sehnsüchten geschärft werden kann. Die selbstkritische Revision der postmodernen Gesellschaft ist ein zentrales Anliegen der Autoren und diese führt, so zeigen die Romane, über die Herausarbeitung von Differenzen und Interdependenzen.

---

<sup>142</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 75.

<sup>143</sup> Waugh, *Practising Postmodernism*, 156.

# INTERPRETATIONS- TEIL

# **A. RELIGION**

## I. Salman Rushdie *The Satanic Verses*

Wie vermochten wir das Meer auszutrinken? Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was taten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? [...] Gott ist tot! Gott bleibt tot! [...]“  
 „Ich komme zu früh“, sagte er dann, „ich bin noch nicht an der Zeit. Dies ungeheure Ereignis ist noch unterwegs und wandert – es ist noch nicht bis zu den Ohren der Menschen gedrungen.  
 (Friedrich Nietzsche, „Der tolle Mensch“)<sup>1</sup>

Nietzsches berühmte Deklaration des Todes Gottes einer Untersuchung der Rolle der Religion in Salman Rushdies *The Satanic Verses* (1988) voranzustellen, bietet sich aus mehreren Gründen an. Eben jene Stelle zeichnet Nietzsche als Vorreiter der Postmoderne aus, da sie die Abkehr von metaphysischen Systemen markiert, die synthetisierende, alles erklärende Kraft für verlustig erklärt und an ihre Stelle die Offenheit ‚nach allen Seiten‘ setzt. Wandert nun die Erkenntnis des ‚tollen Menschen‘ im postmodernen Zeitalter noch, oder ist sie inzwischen angekommen? Lyotard postuliert, dass der Glaube an Gott als überwunden gelten kann. Rushdie reiht sich in seinen theoretischen Essays zwar in diese Tradition ein, betont allerdings den Prozesscharakter der Loslösung von metaphysischen Denkgerüsten. Dennoch ruft er deutlich dazu auf, sich in der Postmoderne endgültig von der Religion zu verabschieden: „I would say [...] that it must be the age in which we finally grow out of our need for religion.“<sup>2</sup>

Nun zeigen natürlich gerade die Geschehnisse um *The Satanic Verses*, wie weit entfernt auch die westliche Welt (gerade im Zeitalter der Globalisierung) von einer tatsächlichen ‚Befreiung‘ von religiösen Erzählungen ist.<sup>3</sup> Auch Don DeLillo, der sich nach der Fatwa stark für Rushdie engagierte, wurde von den Reaktionen auf das verhängte Todesurteil in New York überrascht: „After the fatwa over Salman Rushdie, the traffic on 23rd

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, „Die fröhliche Wissenschaft“, in: Ders., *Werke in vier Bänden, Band IV* (Wien: Caesar, 1980): 7 – 151, 61/62.

<sup>2</sup> Salman Rushdie, „March 1999: Globalization“, in: *Step Across This Line*: 267 – 269, hier 269. Allerdings betont Rushdie gleichzeitig, dass dies für ihn nicht in einem generellen Nicht-Glauben, in einer arbiträren Haltung resultiert: „But to cease to believe in our gods is not the same thing as commencing to believe in nothing. There are fundamental freedoms to fight for [...]“. Welcher Art diese Freiheiten sind und wie man dafür kämpfen kann, soll oder muss, ist zentraler Gegenstand der Betrachtungen in Kapitel C.I.

<sup>3</sup> Zumindest über die christliche Religion urteilt hingegen Lyotard: „Die älteste und ‚vollständigste‘ der großen abendländischen Erzählungen, das Christentum, hat schon seit langem aufgehört, die tatsächlichen Formen des gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen und kulturellen Lebens zu prägen.“ Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 70.

Street in New York was blocked by a large Muslim demonstration. It was terrifying and overwhelming.“<sup>4</sup> Wie die theoretische Diskussion zeigen konnte, setzt sich inzwischen eine differenziertere Beurteilung der Stellung der Religion durch. Hier soll deshalb von dem Urteil ausgegangen werden, dass sich das Vertrauen, der Mensch würde sich – zumindest in der westlichen Gesellschaft – vom religiösen Glauben abkehren und dabei auch kein Bedürfnis mehr verspüren, die spirituelle Leerstelle zu füllen, als gefährlich naiv bzw. simplifizierend herausgestellt hat.

Interessant ist vor diesem Hintergrund, dass Rushdie in seinem Roman ein deutlich komplexeres Bild der Religionserfahrung wie auch des Religionsverlustes zeichnet. In *The Satanic Verses* steht gerade die Auseinandersetzung mit religiösen Zweifeln, mit Sehnsüchten und Bedürfnissen im Mittelpunkt. Mit Gibreel Farishta erleben wir einen Protagonisten, der seinen Glaubensverlust nicht bewältigen kann, dessen Leben gerade an jenem (in Lyotards Theorie gefeierten) Zustand der Unsicherheit scheitert. Die Ungewissheit über Gottes Existenz erfährt er nicht als produktive, befreiende Öffnung, vielmehr stürzt sie ihn in eine tiefe Lebenskrise, die ihn wortwörtlich in den Wahnsinn treibt. Gibreel verzweifelt am Zweifel und wird darüber schließlich zum Mörder und Selbstmörder.

Doch bevor Gibreels Entwicklung nachgezeichnet wird, konzentriert sich die folgende Analyse auf Rushdies Darstellung religiöser Metaerzählungen. Hauptangriffspunkt in *The Satanic Verses* ist die Absolutsetzung des einen Gottes, worin Lyotards Überzeugung Ausdruck findet, dass dominante Glaubensgerüste grundsätzlich auf einem Einheitsstreben basieren. Diese werden von Rushdie durch Strategien der Pluralisierung und Instabilität, wie sie ästhetisch unter anderem in der satanischen Erzählerfigur zum Ausdruck gelangen, destabilisiert. Der Roman statuiert dabei allerdings nicht den Untergang Gottes, sondern setzt die Ungewissheit über seine Existenz in den Mittelpunkt. Dabei bewegt er sich zwischen einer scharfen Skepsis gegenüber religiösen Erzählungen und einer Tendenz zur möglichen Affirmation spiritueller Elemente. Von besonderem Interesse wird hier sein, in wie weit die Protagonisten die Instabilität, die *The Satanic Verses* so sehr prägt, als bedrohlich erfahren und wie sich der Roman in seinem fragmentarischen Charakter über die Akzentuierung der Interdependenzen, die im Differenzstreben angelegt ist, vor einer Zersplitterung in sinnlos aneinandergereihte Bruchstücke bewahrt.

---

<sup>4</sup> Jensen, „Interview with Don DeLillo“.

## 1. Die Absolutsetzung des Einen

Der Roman impliziert in diversen Situationen, dass Unterdrückung und Gewalt ihren Ursprung in der kompromisslosen Hingabe, der Unterwerfung unter das *Eine* haben – unter den einen wahren Gott und mit ihm die eine wahre Glaubensform. Unter anderem formuliert die mit Bomben behaftete Sikh-Terroristin Tavleen ihre Überzeugung während der Flugzeugentführung folgendermaßen: „When a great idea comes into the world [...] History asks us: what manner of cause are we? Are we uncompromising, absolute, strong, or will we show ourselves to be timeservers, who compromise, trim and yield?“ (SV 81) Ihre Position ist eindeutig: Die junge Frau sprengt die Maschine bezeichnenderweise am 111. Tag der Entführung in die Luft. Einer dreimaligen Wiederholung der Eins wird der Leser im Roman noch des Öfteren begegnen.

Die Absolutsetzung bestimmt zudem die Konfliktsituation in den drei Traumsequenzen Gibreels. Allen voran steht dabei die Geschichte des Waisen Muhammad, der in der polytheistischen Wüstenstadt Jahilia vom gesellschaftlichen Außenseiter zum erfolgreichen Verkünder eines monotheistischen Glaubens aufsteigt.<sup>5</sup> In Gibreels Traumwelt schleicht sich außerdem ein im Exil lebender Imam ein, der die triumphale Rückkehr in seine Heimat plant. Und schließlich erzählt eine weitere Sequenz von der jungen Schmetterlingsfrau Ayesha, die in dem Dorf Titlipur eine Pilgerschar um sich versammelt, die sie durch das Arabische Meer gen Mekka zu führen verspricht.

Die zentrale Traumsequenz, der ‚historische‘ Vorfall der satanischen Verse, der dem Roman seinen Titel verleiht, bezieht sich auf eine Täuschung Muhammads durch den muslimischen Satan. Die islamische Interpretation erklärt, dass der Prophet irreführt wird und fälschlicherweise annimmt, dass die empfangenen Verse göttlichen Ursprungs sind. So verkündet er, dass Gott drei weitere (weibliche) Götter neben sich anerkennt. Doch in der Retrospektive erkennt Muhammad, dass ihn die Stimme Satans getäuscht haben muss und er revidiert die Aussage. Dieses Ereignis untermauert die Absolutsetzung des einen Gottes im monotheistischen Glauben, denn die Möglichkeit

---

<sup>5</sup> Muhammad trägt im Roman den Namen Mahound, eine ursprünglich abwertende Bezeichnung, die Christen dem Propheten im Mittelalter verliehen. Rushdies Mahound übernimmt den Namen, um diese Abwertung durch die Eigenverwendung für sich zu reklamieren, dadurch zu entkräften und umzukehren: Der Prophet „has adopted [...] the demon-tag the farangis hung around his neck. To turn insults into strenghts, whigs, tories, Blacks all chose to wear with pride the names they were given in scorn; likewise, our mountain-climbing, prophet-motivated solitary is to be the medieval baby-frightener, the Devil’s synonym: Mahound.“ (SV 93)

einer anderen, einer weiteren (und vor allem weiblichen) Autorität erfährt hier eine grundsätzliche Ablehnung.

Gibreel träumt nun den Aufstieg Mahounds und die Etablierung des muslimischen Glaubens, in der die Episode der satanischen Verse eine entscheidende Rolle spielt. Dabei konzentriert sich das Geschehen hauptsächlich auf den Kampf um Mahounds Heimatstadt Jahilia, ein Kampf, der, wie sich herausstellt, zwischen Monotheismus und Polytheismus ausgetragen wird. Mahounds Gegenspieler ist dabei der fürstliche Führer Karim Abu Simbel und dessen Ehefrau Hind. Jahilia ist eine Pilger- und Handelsmetropole, in die Menschen aus aller Welt strömen, um dort 360 unterschiedliche Gottheiten anzubeten:

[...] the Nabatean proto-Dionysus, He-Of-Shara; the morning star, Astarte, and saturnine Nakruh. Here is the sun god, Manaf! Look, there flaps the giant Nasr, the god in eagle form! See Quzah, who holds the rainbow ... is this not a glut of gods, a stone flood, to feed the glutton hunger of the pilgrims, to quench their unholy thirst. (SV 99)

Gleichzeitig können die Reisenden ihren Geschäften nachgehen und das reichhaltige Angebot der Stadt nutzen. Götteranbetung, Geldgeschäfte und Unterhaltung schließen sich keineswegs gegenseitig aus. Im Gegenteil, die Götterverehrung ist gleichzeitig Hauptantrieb der Geschäfte. Gibreels Jahilia erscheint als ein frühes Las Vegas, als ein künstlich errichteter Wüstenort des Spiels und Amüsemments.

Als reichster der Geschäftsmänner macht Abu Simbel sein Geld hauptsächlich mit den lukrativen Tempeln, die seine Frau Hind besitzt. Er erkennt schon früh die Gefahr, die von Mahound ausgeht, der den Monotheismus predigt und die Geld- und Genussgeschäfte verurteilt. Abu Simbel weiß, warum der Prophet eine solche Bedrohung darstellt. Er fürchtet ihn „[f]or that: one one one, his terrifying singularity.“ (SV 102) Abu Simbel hingegen repräsentiert den geschickten, anpassungsfähigen Geschäftsmann: „Whereas I am always divided, always two or three of fifteen. [...] What kind of idea am I? I bend. I sway. I calculate the odds, trim my rails, manipulate, survive.“ (SV 102) Deshalb versucht er, Mahound das Einheitsfundament zu entziehen und lockt ihn mit dem Vorschlag, er solle Gott darum bitten, die drei erfolgreichsten Göttinnen Jahilias – Uzza, Manat und Al-Lat – als Vermittlerinnen auf einer Stufe zwischen Gott und den Menschen zu akzeptieren. Mahound verspricht er dafür einen Platz in der Führung der Stadt. Abu Simbel fordert den Propheten also heraus, seine monotheistische Position abzuschwächen, indem er Gott einen Kompromiss abfordert und dadurch dessen Allmacht relativiert. Der Prophet ringt mit sich selbst und seinen Gefolgsleuten:



[...] is it just a dream of power? Must I betray myself for a seat on the council? Is this sensible and wise or is it hollow and self-loving? [...] I, too, have much to gain. The souls of the city, of the world, surely they are worth three angels? Is Allah so unbending that he will not embrace three more to save the human race? – I don't know anything. – Should God be proud or humble, majestic or simple, yielding or un-? *What kind of idea is he? What kind am I?* (SV 111)

Auch die Verkündung träumt Gibreel als schweren Kampf, an dessen Ende der Prophet schließlich zu hören glaubt, dass Gott die drei Göttinnen neben sich akzeptiere. Mahound trägt die Verse unter das Volk, doch sehr bald überkommen ihn Zweifel. Während sich in der Nacht die Festivitäten in Jahilia in ein anarchistisches Chaos aus Lust und Gewalt steigern, erkennt er, dass ihm die Worte von Satan eingegeben worden sein müssen – und dass Gott hiermit seinen monotheistischen Glauben auf die Probe stellen wollte. Hatte sich Mahound am Tag zuvor noch ungewiss die Frage nach der eigenen Natur und der Natur Gottes gestellt, so ist er sich nun sicher. Er revidiert seine Verkündung,<sup>6</sup> weicht nicht mehr von der Absolutsetzung Allahs ab und etabliert nach dieser Prüfung endgültig die unantastbare, alleinige Herrschaft des einen, seines Gottes. Als Konsequenz auf dieses Ereignis scheint die Bekehrung der Bevölkerung Jahilias, die so lange auf sich warten ließ, plötzlich erfolgreich zu werden.

In einem weiteren Traum Gibreels lernt der Leser einen Imam<sup>7</sup> kennen, der sich im Exil in London befindet, während in seiner Heimat die Kaiserin Ayesha regiert. Der Imam verschließt sich vor den Einflüssen der verhassten Übergangsheimat – wortwörtlich indem er die Vorhänge immer geschlossen hält, „otherwise the evil thing might creep into the apartment: foreignness, Abroad, the alien nation“ (SV 206) – und plant die Revolution in seinem Land. Rushdie zeichnet das Porträt eines Mannes, der davon überzeugt ist, dass nur der unbedingte Glaube Sicherheit gewähren kann und der diese Erfahrung der Sicherheit mit Liebe gleichsetzt. Er geht, wie es Derrida formulieren würde, „von einer begründenden Unbeweglichkeit und einer versichernden Gewissheit“<sup>8</sup> aus. Die Basis dieser Unbeweglichkeit und Gewissheit liegt für den Imam vor allem in der Aufhebung temporaler Strukturen, um der Möglichkeit einer Veränderung grundsätzlich vorzubeugen. Sein Feindbild ist die Geschichte: „History the

---

<sup>6</sup> Der Erzähler kommentiert ironisch: „He returns to the city as quickly as he can, to expunge the foul verses that reek of brimstone and sulphur, to strike them from the record for ever and ever, so that they will survive in just one or two unreliable collections of old traditions and orthodox interpreters will try and unwrite their story [...]“ (SV 123)

<sup>7</sup> Das Bild erinnert natürlich an den schiitischen Revolutionsführer Ayatollah Ruhollah Khomeini, der 1979 nach 15 Jahren im Pariser Exil in den Iran zurückkehrt, das Ende des Shas herbeiführt und die Islamische Republik initiiert. Elf Jahre später sollte er alle Moslems zur Tötung Rushdies aufrufen.

<sup>8</sup> Derrida. „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“, 423.

intoxicant, the creation and possession of the Devil, of the great Shaitan, the greatest of the lies – progress, science, rights – against which the Imam has set his face.“ (SV 210) Eine seiner wichtigsten ‚Amtshandlungen‘ ist deshalb die Zerstörung jeglicher Zeitvorstellungen, die Bewegung und Wandel nicht nur beinhalten, sondern als Triebfeder des Lebens anerkennen. Ihnen entgegen stellt er den Stillstand, die göttliche Endgültigkeit einer mythischen Zeitlosigkeit:

They love me for my habit of smashing clocks. Human beings who turn away from God lose love, and certainty, and also the sense of His boundless time, that encompasses past, present and future; the timeless time, that has no need to move. We long for the eternal, and I am eternity. [...] After the revolution there will be no clocks; we'll smash the lot. The word *clock* will be expunged from our dictionaries. After the revolution there will be no birthdays. We shall all be born again all of us the same unchanging age in the eye of Almighty God. (SV 214)

Die Liebe, die der Imam in der Reaktion seines Volkes zu erkennen glaubt, definiert er also über die Elemente Sicherheit und Stabilität, die durch die Transzendenz der Zeit, in der „Untime of the Imam“ (SV 215), gewährt werden. In den Worten des Imam nimmt die Revolution apokalyptische Züge an: Das Alte wird zerstört, ausgelöscht, und in einer gemeinsamen Neu-Geburt wird die Einigung zu einem Ganzen vollzogen.

Auch in der Ayesha-Traumepisode<sup>9</sup> wird die Absolutheit als Voraussetzung einer spirituellen Erfüllung gesetzt. Titlipur (der Ort der Schmetterlinge) wird von dem modernen, vernunftorientierten Großgrundbesitzer Mirza Saeed Akhtar geführt – bis eines Tages eine junge Frau auftaucht, die sich von Schmetterlingen ernährt. Scharenweise fliegen sie in ihren Mund und bedecken ihren ansonsten nackten Körper. Mirzas Frau Mishal ist an Brustkrebs erkrankt und verweigert unter dem Einfluss Ayeshas westliche Heilungsmethoden. Stattdessen folgt sie deren Aufruf zur Pilgerreise zum Arabischen Meer, das sich, verspricht das Schmetterlingsmädchen, teilen wird, um den Gläubigen den Weg nach Mekka freizulegen. Das gesamte Dorf schließt sich ihnen an und macht sich zu Fuß auf den Weg. Mirza versucht, ihnen den Wahnsinn auszureden, doch seine Argumente überzeugen nur wenige Dorfbewohner. Beginnen die Pilger zu zweifeln, wie angesichts der steigenden Zahl an Todesfällen, die die

---

<sup>9</sup> „The ‘Ayesha’ episode of *The Satanic Verses* is based on an actual historical event that occurred in Pakistan. The ‘Hawkes Bay case’ took place in February 1983, when thirty-eight Shia Muslims walked into the Arabian Sea, expecting the waters to part, which would allow the pilgrims to walk on to Basra and finally to the sacred site of Karbala. They were inspired by a young woman, Naseem Fatima, who claimed to be in direct visionary contact with the twelfth Imam. By the time the Karachi police reached Hawkes Bay, most of the pilgrims had drowned: the police proceeded to arrest the survivors, on the grounds that they had attempted to leave Pakistan without visas.“ Sara Suleri, „Contraband Histories: Salman Rushdie and the Embodiment of Blasphemy“, in: *Reading Rushdie*: 221 – 235, hier 232.

erschöpfende Reise mit sich bringt, versteht die Seherin es, sie in ihrem Vertrauen erneut zu bestärken. Auch ihre Grundlage ist hierbei die Verhärtung des Glaubens: „Harden your faith“ (SV 481) fordert sie von Muhammad Din, der soeben seine Frau verloren hat. Allerdings kann sie die Skepsis niemals völlig zerstreuen. Krisenmomente versucht sie mit noch strengeren Regeln, die noch mehr Disziplin abfordern, zu überkommen.

Schließlich stimmt Ayesha in einem Tempel dem Urteil des dortigen Imam zu, der ein ausgesetztes Baby als Kind des Teufels erkennt, woraufhin es gesteinigt wird. Entsetzt wenden sich die Pilger von ihrer Führerin ab und planen mit Mirza die Rückkehr in die Heimat. In diesem Moment der Schwäche schlägt Mirza Ayesha einen Kompromiss vor: Er möchte sie gemeinsam mit seiner Frau und einigen weiteren Pilgern nach Mekka fliegen. Nach einer Zeit der Überlegung zeigt sich Ayesha jedoch in ihrer Absolutheit unbeweglich: „His offer had contained an old question: *What kind of idea are you?* And she, in turn, had offered him an old answer. *I was tempted, but am renewed; am uncompromising; absolute, pure.*“ (SV 500) Sie kann die Pilger erneut davon überzeugen, dass die völlige Unterwerfung notwendige Grundvoraussetzung für den Erfolg der Mission ist und der Pilgerzug setzt sich fort.

In allen drei Fällen sieht sich die Verabsolutierung des Glaubens mit destabilisierenden Elementen konfrontiert. Zur Konsolidierung aller drei Glaubensgerüste müssen Strenge und Kompromisslosigkeit konsequent verfolgt werden. *The Satanic Verses* verdeutlicht jedoch, dass der ersehnte Zustand absoluter Macht und Kontrolle niemals vollendet werden kann, „that no imperium is absolute, no victory complete.“ (SV 378) Den absolut gesetzten Erzählungen stellt sich die machtvollere, unaufhaltsame Unbeständigkeit des Lebens entgegen. Rushdie bringt hierin also deutlich das Lyotardsche Urteil zum Ausdruck, dass Metaerzählungen Konstrukte sind, die ihre Macht aus einem Einheitsstreben gewinnen, das wiederum zentral auf repressive, ausgrenzende Maßnahmen angewiesen ist. Gleichzeitig deutet sich schon hier an, dass keine Form der Erstarrung, kein Versuch der Verfestigung, auf lange Sicht Bestand haben kann, da sich die Pluralität einer Vereinheitlichung verweigert und der Zustand der Welt einem kontinuierlichen Wandel und somit einer grundsätzlichen Instabilität unterliegt. Im Folgenden soll nun dargelegt werden, wie Rushdie dies inhaltlich wie ästhetisch zum Ausdruck bringt.

## 2. Destabilisierungsstrategien

Rushdies Destabilisierung der religiösen Metaerzählung erfolgt primär über die Unterwanderung einer ganz zentralen Autoritäts- und Legitimationsquelle: der Authentizität und Originalität des göttlichen Wortes. Er hinterfragt die Vorstellung einer göttlichen Einheit zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und setzt an die Stelle einer unproblematischen, eindeutigen Identität Pluralisierung und Differenz.<sup>10</sup> Dabei betont Rushdie die ‚Unreinheit‘ des gesprochenen wie auch des geschriebenen Wortes und kontrastiert die Vorstellung eines feststehenden Mythos mit der Fiktion, die sich ständig in Bewegung befindet.

### 2.1 Die Unreinheit des Wortes

Eine zentrale inhaltliche Destabilisierungstechnik, die in *The Satanic Verses* zum Einsatz kommt, ist die Verunsicherung eindeutiger Stimmenidentifizierungen. Eben dies ist einer der Gründe, warum Gibreel die drei oben analysierten Episoden als Alpträume des Zweifels erlebt. In der Rolle des Erzengels erfährt er sich selbst als autoritative Quelle, die Handlungen nicht nur rechtfertigt, sondern als absolute Gesetze festlegt. Gibreel leidet nun vor allem darunter, dass er hier zwar in eine machtvolle Position schlüpft, aber dennoch niemals einen Einblick in die Zusammenhänge gewinnt und sogar einer Hilflosigkeit unterworfen ist. Als Übermittler der Botschaft Gottes erlebt sich Gibreel in allen drei Fällen als passives Werkzeug. Sobald er in die ungeliebte Erzengelrolle schlüpft, scheint er die Kontrolle über seine Stimme zu verlieren. Gibreel hat Schwierigkeiten damit, denjenigen bzw. diejenigen auszumachen, die seine Stimme steuern.

Im Falle Mahounds beispielsweise steigert sich der Prozess der Offenbarung wiederholt zu einem Kampf:

[...] here it is *at my own jaw* working it, opening shutting; and the power, starting within Mahound, reaching up to *my vocal cords* and the voice comes. *Not my voice* I'd never know such words I'm no classy speaker never was never will be but this isn't my voice it's a Voice. Mahound's eyes open wide, he's seeing some kind of vision, staring at it, oh, that's right, Gibreel remembers, me. He's seeing me. My lips moving, being moved by. What, whom? Don't know, can't say. Nevertheless, here they are, coming out of my mouth, up my throat, past my teeth: the Words. (*SV* 112)

---

<sup>10</sup> Für eine detaillierte Analyse der Dekonstruktionstechniken im Roman siehe u.a.: Booker, „Beauty and the Beast“.

Im ersten Moment denkt Gibreel, er wäre als Erzengel die Marionette Gottes. Doch ihm wird kurz darauf klar, dass dies gar nicht der Fall ist, und er gibt dafür eine rätselhafte Erklärung: „Being God’s postman is no fun, yaar. Butbutbut: God isn’t in this picture. God knows whose postman I’ve been.“ (SV 112) Es mag tatsächlich Gott sein (der allerdings nicht anwesend zu sein scheint), der die Antwort kennt und damit möglicherweise auf seinen Kontrahenten, den Teufel verweist. Wortwörtlich genommen würde das ‚Gott-weiß-wer‘ gar bedeuten, dass die Antwort dem Menschen verschlossen bleibt. Rushdie treibt die Verwirrung weiter. Nachdem Mahound vom Erzengel erfährt, dass die verkündeten Verse satanischer Natur waren, kommentiert Gibreel, dass die Quelle doch beide Male dieselbe war:

[...] one tiny thing that’s a bit of a problem here, namely, that it was me both times, baba, me first and second also me. From my mouth, both the statement and the repudiation, verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked. (SV 123)

Niemand weiß jedoch tatsächlich, wer Gibreels Stimme bewegt. Die Anspielung verweist auf Satan, der somit beide Male (oder vielleicht auch grundsätzlich) zum Propheten spricht. Aber ist Mahound wirklich Opfer einer satanischen Manipulation? Oder manipuliert er möglicherweise selbst? Erzwingt er die Verse vom Erzengel? Hört er nur, was er hören will? Schließlich wird impliziert, dass hier auf einer weiteren Ebene, nämlich in Mahound, ein innerer Kampf divergierender Stimmen besteht. Der Leser erfährt, wie der Prophet über die Episode der satanischen Verse und die zu treffenden Entscheidungen zunächst mit sich selbst ringt, um dann bei der Offenbarung in einen ganz ähnlichen physischen Kampf mit Gibreel zu treten: „Mahound wrestles the archangel [...] his tongue in my ear fist around my balls, there was never a person with such a rage in him, he has to know he has to K N O W and I have nothing to tell him [...].“ (SV 122) So könnte man deuten, dass der Erzengel verstummt und Mahound eine Stimme hört, die er in sich selbst trägt. Hier, wie an anderen Stellen, spart der Roman eindeutige Antworten aus und lässt den Leser in einem ungewissen Interpretationsspiel.

In der Imam-Episode tritt die Identität der Quelle hingegen klarer hervor. Der geistige Führer lässt Gibreel gar nicht zu Wort kommen, vielmehr zwingt er ihm seine Worte und Handlungen auf. Hingegen bleibt der Ursprung der Stimme, welche Ayesha hört, Gibreel völlig verschlossen („Damn me if I know where that girl was getting her information/inspiration. Not from this quarter, that’s for sure. [...] she nodded, gravely, as if he had spoken [...] receiving a message from somewhere she called Gibreel.“ (SV 226)):

With Mahound, there is always a struggle; with the Imam, slavery; but with this girl, there is nothing. [...] She [...] hears what he isn't saying, takes what she needs, and leaves. [...] All around him, he thinks as he half-dreams, half-wakes, are people hearing voices, being seduced by words. But not his; never his original material. – Then whose? Who is whispering in their ears, enabling them to move mountains, halt clocks, diagnose disease? (*SV* 234)

Doch eine Anspielung taucht für den Leser auch in Ayeshas Fall auf, als sie erklärt, der Erzengel würde seine Botschaft „to the tunes of popular hit songs“ (*SV* 497) verkünden – und wie der Roman wiederholt betont, hat der Teufel eine besondere Beziehung zur Musik.<sup>11</sup> Grundsätzlich herrscht somit eine Ungewissheit über den Ursprung der Worte vor, die auch der Leser nicht eindeutig klären kann.

Neben den Zweifeln am Ursprung und der Unmittelbarkeit des gesprochenen Wortes hinterfragt der Roman auch die vermeintlich reine schriftliche Niederlegung der göttlichen Eingebung. Rushdie erreicht dies über die ganz bedeutende Strategie der Vermenschlichung. Während die göttliche Instanz im Roman durch Abwesenheit glänzt, besticht das Menschliche in all seiner Fehlbarkeit durch seine Allgegenwart. Durch die Fiktionalisierung wird der Prophet demystifiziert. Gerade über den Vorfall der satanischen Verse wird er als besonders menschlich erfahren.<sup>12</sup> Nach der Revidierung der Verse scheint sich in Rushdies Mahound jedoch ein Wandel zu vollziehen. Der Eindruck verhärtet sich, dass der Prophet die selbstkritischen Zweifel, das Gefühl der eigenen Fehlbarkeit verloren und eine besondere Anfälligkeit für den eigenen Machtausbau entwickelt zu haben scheint. Der Perser Salman, einer seiner ersten Jünger, erzählt 25 Jahre nach dem Auszug aus Jahilia: „[...] Mahound – or should one say the Archangel Gibreel? – should one say Al-Lah? – became obsessed by law.“ (*SV* 363) Salman wunderte sich, wie praktisch und passend sich die Offenbarungen in die persönlichen Umstände des Propheten fügen. Außerdem fällt ihm auf, dass der Erzengel eine ausgeprägte Geschäftstüchtigkeit an den Tag legt. Schließlich erlässt Mahound Gesetze „and the angel would confirm it afterwards [...].“ (*SV* 365) Salman hat den Verdacht, dass sich das Religiöse in der Person des Propheten mit Eigeninteresse und

---

<sup>11</sup> „To the devil with your tunes,“ (*SV* 3) meint Chamcha zu Gibreel gleich auf der ersten Seite des Romans.

<sup>12</sup> Im Angesicht der Fatwa mag Rushdies eigener Kommentar hierzu naiv bzw. reduktiv erscheinen: „I felt the story humanized the Prophet, and therefore made him more accessible, more easily comprehensible to a modern reader [...].“ Unter dem modernen Leser scheint sich Rushdie aber spezifisch einen aufgeklärten, westlichen Leser vorzustellen. Während der Prophet zur Zeit des Vorfalls der satanischen Verse in seinem Kampf, der inneren Zerrissenheit etc. noch sympathisch erscheinen mag, entwirft Rushdie das deutlich negativere Bild eines machthungrigen, grausamen Mahounds in den Folgejahren. Über dessen Beweggründe, über sein Leben generell, erfährt man nun nur noch wenig. Salman Rushdie, „Messages from the Plague Years“, in: *Step Across This Line*: 213 – 258, hier 230.

politischer Strategie vermischt. Er beginnt an der Reinheit, der Authentizität der Worte Gottes zu zweifeln und entschließt sich dazu, Mahound zu testen. Salman hat die Aufgabe übernommen, die vielen Offenbarungen (zumeist in Form von Gesetzen) schriftlich zu fixieren. Eines Tages beginnt er damit, Dinge zu verändern. Er hinterlässt menschliche Spuren im Text Gottes/Mahounds, indem er die eingegebenen Worte mit einer Differenz wiederholt – „Here’s the point: Mahound did not notice the alterations. So there I was, actually writing the Book, or re-writing, anyway, polluting the word of God with my own profane language.“ (SV 367)

Rushdie schreibt mit der Entstehungsgeschichte des Islam ein Glaubensfundament, den Mythos der unmittelbaren Offenbarung, um:<sup>13</sup> Wie Hennard Dutheil in ihrer Untersuchung feststellt, liegt Rushdies ‚Vergehen‘ in der Entmystifizierung der Ursprungsmythen durch den Einbruch der Fiktion in den Bereich des festgeschriebenen Mythos.<sup>14</sup> Während Mythen auf eindeutiger Identität basieren, speist sich die Fiktion, wie Frank Kermode in seiner Definition betont, aus dem immer aktiven Prozess des Wandels und der Instabilität: „Myths are the agents of stability, fictions the agents of change. Myths call for absolute, fictions for conditional assent.“<sup>15</sup> In *The Satanic Verses* wird nun die Unerschütterlichkeit des Mythos unterwandert, indem das Fiktionale in den Mythos eindringt. Dies geschieht auf der Metaebene durch Salman Rushdies Neuschreibung der Entstehungsgeschichte des Korans und spiegelt sich auf der inhaltlichen Ebene in den Veränderungen, die der Perser Salman an Mahounds Diktat vornimmt.

The orthodox view stresses the continuity, even the identity of the transmitted text. *The Satanic Verses* however stresses the room for improvisation and inversion at

---

<sup>13</sup> Häufig wird angeführt, Rushdie führe das Leben des Propheten in seinen historischen Kontext. Eine solche Beurteilung ist allerdings mit Vorsicht zu genießen. Rushdie orientiert sich nur lose an der Historie. Grundsätzlich problematisiert auch *The Satanic Verses* die Historiographie, die Vorstellung eines objektiven Zugangs zur Geschichte.

<sup>14</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, xv. Sie greift dabei auf die Terminologie Edward Saids zurück, der *beginnings* über ihren historischen, zeitlichen (und somit veränderbaren) Charakter der Differenz definiert, während *origins* als göttlich-autoritär (starr, wiederholend) zu verstehen seien. „A major thesis of this book is that beginning is a consciously intentional, productive activity,“ schreibt Said und erklärt weiter: „The state of mind that is concerned with origins is [...] theological. [...] a beginning intends meaning, but the continuities and methods developing from it are generally *orders* of dispersion, of *adjacency*, and of *complementarity*. A different way of putting this is to say that whereas an origin *centrally* dominates what derives from it, the beginning [...] encourages nonlinear development [...].“ Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), 372/373.

<sup>15</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (London: OUP, 1970), 39. Eine solche Gegenüberstellung bezieht sich natürlich auf die Konstruktion eines ursprünglichen, zeitlosen Mythos; wie bestimmend das Element des Wandels für die Mythologie (siehe Ovids *Metamorphosen*) ist, unterstreicht Hans Blumenberg: „Um so etwas wie die ‚Rückgewinnung des verlorenen Sinnes‘ geht es gerade nicht; da gerät man, auf unser Problem bezogen, nur in einen Mythos der Mythologie. Das Ursprüngliche bleibt Hypothese, deren einzige Verifikationsbasis die Rezeption ist.“ Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (ed.), *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption* (München: Fink, 1971): 11 – 66, hier 28.

every step. With this one small alteration, Salman the scribe opens the door to the idea of fiction.<sup>16</sup>

Einen starren, zeitlosen Mythos versucht beispielsweise der Imam zu etablieren. Sein religiöser Eifer basiert auf der Überzeugung, dass das Göttliche in seiner allumfassenden Kraft die Fehlbarkeit des Menschen, seine Unsicherheiten und seine Vergänglichkeit transzendiere. So verspricht er der Bevölkerung seiner Heimat die Rückführung in einen göttlichen Urzustand und ein Festhalten am heiligen Endgültigen. Dies manifestiert sich für ihn im oben erwähnten Wunsch, menschliche Zeitkonzepte aufzuheben und damit der Möglichkeit eines Wandels (und auch der Vergänglichkeit) vorzubeugen. Der Imam ist davon überzeugt, dass eine absolute Synthese jegliche menschliche Grenzen überwinden kann. In dieser heilenden Vereinigung (*holiness/wholeness*; heil/ganz) gibt es keinen Raum für Skepsis. Das Vorhaben des Imams stellt Rushdie als gefährliche Metaerzählung dar, die gewalttätige Unterdrückung rechtfertigt und die absolute Unterwerfung fordert. Nach der Revolution manifestiert sich die Vereinigung in einem grausamen Bild: „[...] the Imam grown monstrous, lying in the palace forecourt with his mouth yawning open at the gates; as the people march through the gates he swallows them whole.“ (SV 215)

Rushdie hebt nun, vor allem durch die Strategie der Vermenschlichung, den Konstruktcharakter totalisierender Glaubenssysteme hervor.<sup>17</sup> So ist es gerade das Wort Gottes, das in seiner Reinheit vor jeglichem Zweifel immun sein sollte, welches in *The Satanic Verses* zur zentralen Quelle der Unsicherheit wird. Den stärksten Widerstand gegen die Manipulation religiöser Erzählungen stellt dabei das literarische Werk selbst dar, das von der Mobilität und der Transformation lebt – auf inhaltlicher und auf ästhetischer Ebene, wie die folgende Analyse der Erzählerstimme zeigen wird.

---

<sup>16</sup> Marlena G. Corcoran, „Salman Rushdie’s Satanic Narration“, *Iowa Review* 20.1 (1990): 155 – 167, hier 159/160. Der Problematisierung der gesprochenen und der geschriebenen Sprache folgt schließlich eine weitere Ebene – die der Auslegung und Deutung der Worte. Später im Roman fragt der verwirrt durch London irrende Gibreel: „*What is an archangel but a puppet?*“ – allerdings nicht die Marionette Gottes, des Teufels oder des Propheten – sondern eine Marionette der Gläubigen: „*The faithful bend us to their will.*“ (SV 460)

<sup>17</sup> Selbst der zwielichtige Auftritt Gottes bzw. des Teufels im Schlafzimmer des unter Schizophrenie leidenden Gibreel besticht durch seine (physisch) menschlichen Züge: „[...] Gibreel’s vision of the Supreme Being was not abstract in the least. He saw, sitting on the bed, a man of about the same age as himself, of medium height, fairly heavily built, with salt-and-pepper beard cropped close to the line of jaw. What struck him most was that the apparition was balding, seemed to suffer from dandruff and wore glasses.“ (SV 318) Ob es sich hierbei tatsächlich um *The Fellow Upstairs* oder vielleicht *The Guy from Underneath* handelt, wird zunächst nicht geklärt. Wie aber mehrfach bemerkt wurde, zeichnet Rushdie hier ein Porträt, das seinem eigenen Äußeren sehr ähnelt – womit er eine weitere Ebene, die Metaebene des Autors als göttlicher/satanischer Manipulator – ins Spiel bringt. Einige Seiten später räumt der satanische Erzähler ein: „I sat on Alleluia Cone’s bed and spoke to the superstar, Gibreel.“ (SV 409)



## 2.2 Die satanische Erzählerstimme

Rushdie stellt den starren Einheitskonstrukten Ungewissheit, Offenheit und Mobilität gegenüber. Seine Charaktere sind ständigen Verwandlungen und buchstäblichen Mutationen ausgesetzt, nie ist ein sicherer Ort, eine andauernde Beständigkeit oder eine stabile, widerspruchsfreie Identität gegeben. Gibreel und Saladin bewegen sich nicht nur zwischen zwei Kontinenten, ihre innere Unruhe wird formal in den vielen zeitlichen Sprüngen in die Vergangenheit und in Gibreels Fall auch in die ihn quälenden Traumepisoden reflektiert. Kontinuierlich wandert der Roman zwischen den zahlreichen Figuren, zwischen Realität und Traum, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Ganz zentral spiegelt sich diese unablässige Bewegung auch in der Erzählerstimme wider, die nun hier eingehender betrachtet werden soll.

Der Titel von Rushdies Roman bezieht sich nicht nur auf die satanischen Verse, die Mahound offenbart werden, sondern muss erweitert als Anspielung auf den gesamten Roman verstanden werden. Die Erzählerstimme nämlich, die sich regelmäßig zu Wort meldet, gibt sich auf spielerisch-rätselhafte Weise als Satan zu erkennen. Seine Auftritte sind abrupt und zumeist mit einer direkten Leseranrede verbunden. In der ersten (Selbst-)Einführung schleicht er sich mit einer Art Selbstermahnung in den Text ein und stellt sich dabei als eine Erzählerstimme aus dem *Off* dar, die das Geschehen lediglich kommentiert, nicht aber lenkt: „Gibreel has already named it, I mustn't interfere [...].“ (SV 4) Doch kurz darauf wird klar, dass auch der Erzähler im Roman eine ‚aktive‘ Rolle spielt. Welcher Art diese ist, bleibt allerdings ungeklärt. Die zweite Vorstellung ist deshalb repräsentativ für das Spiel der Erzählerstimme mit dem Leser: „Who am I? Who else is there?“ (SV 4), fragt er und bleibt die Antwort schuldig. Einige Seiten später taucht er erneut auf und erklärt: „I know the truth, obviously. I watched the whole thing. As to omnipresence and –potence, I'm making no claims at present [...]. Who am I? Let's put it this way: who has the best tunes?“ (SV 10)

Doch wie bei allen Themen oder Motiven im Roman herrscht auch bezüglich des Erzählers keine stabile Eindeutigkeit. Die Mobilität scheint ihn ebenso zu erfassen, denn über Strecken taucht er unter und meldet sich nicht mehr direkt zu Wort.<sup>18</sup> Diese komplexe Erzählhaltung ist in der Forschung zwar mehrfach betont, allerdings kaum

---

<sup>18</sup> Die Rastlosigkeit ist charakteristisch für den ewig wandernden, heimatlosen Satan. Rushdie stellt dem Roman ein Zitat aus Defoes *The History of the Devil* voran: „Satan being thus confined to a vagabond, wandering, unsettled condition, is without any certain abode; for though he has, in consequence of his angelic nature, a kind of empire in the liquid waste or air, yet this is certainly part of his punishment, that he is ... without any fixed place, or space, allowed him to rest the sole of his foot upon.“

eingehender thematisiert worden.<sup>19</sup> Eine Ausnahme bildet Roger Y. Clarks Analyse, in der er vor dem Hintergrund des immer wieder verschwindenden satanischen Erzählers zu dem Schluss kommt, „that it [the novel] has a conventional, omniscient narrator as well as an otherworldly satanic narrator.“<sup>20</sup> Clark erkennt in *The Satanic Verses* eine klare Opposition zwischen Gott und dem Teufel, der nur in Schlüsselszenen auftritt, um die Protagonisten zu manipulieren:

[...] he invades the text sporadically, sometimes to comment on morality and politics, and sometimes to influence events so that evil prevails over good. He is by and large a traditionally evil Satan, and as such he uses his puppet, Chamcha, to play out his antagonism to God (his cosmic enemy), salvation and mysticism (represented by Alleluia), and Gabriel (his arch-angelic rival, of whom Gibreel is a parody).<sup>21</sup>

Clarks Argumentation bietet eine Erklärung für die Kommentare und Aussagen, die dem Wesen des Teufels nicht zu entsprechen, im Gegenteil, geradezu zu widersprechen scheinen. Wie kann beispielsweise ein satanischer Erzähler Zweifel an der Macht des Bösen äußern: „Is it possible that evil is never total, that its victory, no matter how overwhelming, is never absolute?“ (SV 467) Oder warum gibt sich der ansonsten so arrogant und profilierungsheischend auftretende Satan über längere Strecken so zurückhaltend? Doch Clarks Interpretation stellt sich auf mehreren Ebenen als äußerst problematisch heraus. Sie beschneidet den Roman um seine zentrale Infragestellung einer klaren Definition des Bösen bzw. des Guten. Das folgende Beispiel verdeutlicht, wie zweifelhaft die von Clark vorgenommene Festschreibung Satans auf seine Bösartigkeit tatsächlich ist.

Alleluia Cone ist zwar im rationalen England aufgewachsen, erscheint aber im Roman als die Vertreterin eines mystischen Glaubens. Clark sieht sie deshalb als Opponentin des Teufels: „Alleluia’s association with angels and mystical unity makes her the perfect target of the satanic narrator, who depicts her in the same negative way in which he depicts God [...]“<sup>22</sup> Ihre Besteigung des Mount Everest speist sich aus dem Wunsch, Gott näher zu sein. Ohne ihre Sauerstoffflasche erklimmt sie das Dach der Welt und scheint, einem Moment der Transzendenz ganz nahe zu kommen: „Then the visions began, the rainbows looping and dancing in the sky, the radiance pouring down like a waterfall from the sun, and there were angels,“ berichtet sie einer Schulklasse und

---

<sup>19</sup> Siehe hierzu beispielsweise: Alex Knönagel, „*The Satanic Verses*: Narrative Structure and Islamic Doctrine“, *International Fiction Review* 18.2 (1991): 69 – 75.

<sup>20</sup> Clark, *Stranger Gods*, 134.

<sup>21</sup> Clark, *Stranger Gods*, 129.

<sup>22</sup> Clark, *Stranger Gods*, 178.

erzählt weiter: „[...] but then I heard a noise, a loud, sharp report, like a gun. That snapped me out of it.“ (SV 199) Clark interpretiert diesen Vorfall folgendermaßen:

In her spiritual intoxication Allie enters a blissful realm of angels and Deity, against which the narrator sets all his power of rhetoric. Not only does he try to convince the reader that this realm is ruled over by a tyrannical God, but he also manipulates events so that Allie cannot find a meaningful annihilation in this realm. He appears to stop her from remaining at the peak of Everest by firing a gun (which echoes the initial explosion of the plane Bostan and anticipates Gibreel's final gunfire) [...].<sup>23</sup>

Zunächst ist zu erwähnen, dass sich bei Allies Bericht die Erzählinstanz im Hintergrund hält und nicht manipulativ oder ironisch kommentierend auftritt. Des Weiteren ignoriert Clark, dass Allies Bedürfnis nach Transzendenz mit einer ausgeprägten Todessehnsucht verbunden ist. Der Moment der Vereinigung mit Gott stellt für sie primär auch die Überschreitung der Grenze in das Reich der Toten dar, und somit eine Wiedervereinigung mit ihren verstorbenen Familienmitgliedern. Das von Clark als böswillig interpretierte Einschreiten Satans rettet Allie schließlich das Leben: „We would probably have died there, I'm sure, snow-blind and mountain-foolish [...].“ (SV 199)

Die fundamentale Bösartigkeit des satanischen Erzählers wird auch in anderen Episoden in Frage gestellt. In der Nacht der Aufstände in Brickhall erscheint er nicht als omnipotenter Lenker des brutalen, ungerechten Geschehens. Im Gegenteil, er tritt hier in einer kritischen Beobachterrolle auf, als hilfloser Zeuge ungerechter Manipulation durch die Staatsgewalt. So kennt er die tatsächlichen Hintergründe der Ausschreitungen, doch seine Fragen an die Verantwortlichen bezüglich der eingesetzten Polizeigewalt bleiben unbeantwortet: „I have certain questions, anyhow. [...] Inspector Kinch? Are you there? No. He's gone. He has no answers for me.“ (SV 465) Das Böse geht hier eben nicht von Satan aus, es entzieht sich sogar seiner Kontrolle. Clarks Urteil über den satanischen Erzähler greift also zu kurz, denn Satan ist weder eine absolute Autoritätsperson, noch ist eine eindeutige Identifikation bzw. Definition des Bösen möglich.

Die Erzählhaltung kann also durchaus durchgehend Satan zugeschrieben werden, geht man davon aus, dass sich auch in ihm das zentrale Motiv der Mutation, der Uneindeutigkeit, reflektiert. Dann würde die Genre- und Stilvielfalt des Romans dafür sprechen, dass der Erzähler einer ständigen Verwandlung unterworfen ist und sich ihrer auch bedient. Es zieht sich zwar der ironische Ton durch den gesamten Roman, er weicht aber an Stellen einem ernsteren Ton, wie unter anderem in der Beschreibung rassistischer Übergriffe: „Stories of police brutality, of black youths hauled swiftly into

---

<sup>23</sup> Clark, *Stranger Gods*, 131.

unmarked cars and vans belonging to the special patrol groups and flung out equally discreetly, covered in cuts and bruises, spread throughout the communities.“ (SV 451)  
 Des Weiteren zieht sich die Erzählinstanz in Passagen zurück, gibt ihre ironische Distanz etwas auf und nähert sich dabei den Protagonisten an. Dies zeigt sich beispielsweise hier in einer personalen Erzählsituation, in der Saladin über seine Beziehung zu Pamela reflektiert:

Alone, he all at once remembered that he and Pamela had once disagreed, as they disagreed on everything, on a short-story they'd both read, whose theme was precisely the nature of the unforgivable. Title and author elude him, but the story came back vividly. (SV 404)

Das Teuflische am Teufel ist deshalb seine Ungreifbarkeit. Dementsprechend ist er ein unzuverlässiger Erzähler, der dem Leser dies aber wiederholt direkt vor Augen führt und dabei auch immer die Ungewissheit des Lebens betont.<sup>24</sup> Der Leser wird also durch diese Strategie zur ständigen kritischen Revision ermahnt, immer im Bewusstsein, dass das Denken in oppositionellen Kategorien ein Konstrukt ist: „[...] light versus dark, evil versus good [...] it's a pretty recent fabrication.“ (SV 323)

Auch Satan wird somit demystifiziert, denn Demystifikation bedeutet Vermenschlichung, d.h. ein Abrücken von festen, klaren Zuschreibungen. Zum einen repräsentiert er hier nun nicht mehr das Ur-Böse, zum anderen aber wird auch durchaus die Bewunderung für Satan, den aufbegehrenden Rebell, problematisiert. Er erscheint als arroganter Opponent, der sich abfällig über die treue Engelsgefolgschaft äußert, die sich widerspruchslos dem Patriarchen unterordnet: „Angels are easily pacified; turn them into instruments and they'll play your harpy tune. [...] they don't have much in the way of a will. To will is to disagree; not to submit; to dissent.“ (SV 92/93) Er ist derjenige, welcher aufbegehrt, hinterfragt und schließlich verstoßen wird – und darüber zum Vertreter der Rebellen und Außenseiter wird. Doch weder ist er in dieser Rolle durchgehend positiv besetzt, noch erscheinen die ‚satanischen Verse‘ als unproblematisches Sprachspiel, das gegen den Machtdiskurs des Herren eingesetzt wird. Satan erreicht in seinem Streben keine Unabhängigkeit, da auch er sich über sein Gegenüber definiert und von Gott besessen zu sein scheint. Deshalb handelt es sich bei dem Duell nicht so sehr um einen Freiheitskampf als vielmehr um einen Machtkampf, bei dem Satan nach der Errichtung eines eigenen Reiches strebt.

---

<sup>24</sup> Beispielsweise bedient er sich eines märchenhaften Stils, ohne seinen ironisch, kontinuierlich destabilisierenden Ton aufzugeben: „Once upon a time – *it was and it was not so* [...].“ (SV 35)

Satan ist also Rebell und Fürsprecher für die Minderheiten ebenso wie eine böse, führende Hand des Geschehens,<sup>25</sup> die in einem Machtstreben gefangen scheint. Omnipotent allerdings ist der Erzähler nicht. Die Verantwortung für menschliches Handeln, das ist einer der Kernaussagen des Romans, liegt nicht bei einer höheren Gewalt, wird weder von Gott gerechtfertigt, noch von Satan gesteuert.<sup>26</sup> Die Macht der Manipulation, so kommentiert auch Satan an einer Stelle, liegt beim Menschen: „From the beginning men used God to justify the unjustifiable. He moves in mysterious ways: men say. Small wonder, then, that women have turned to me.“ (SV 95) Der Ursprung des Bösen liegt weder bei Gott, noch bei Satan: Sie werden vom Menschen (hier insbesondere vom Mann) als Legitimation missbraucht. Der Roman erscheint als Kunstform, die die Brüchigkeit von Oppositionen aufdecken kann und sich gegen die Vorstellung einer möglichen Einstimmigkeit, einer allumfassenden Autoritätserzählung wendet. Wie die Analyse zur Rolle der Kunst zeigen wird, bietet gerade der Roman als Medium, das unterschiedliche Stimmen in sich birgt, das Potenzial, als Erzählung bewusst auf seinen subjektiven Konstruktcharakter zu verweisen und dabei den stetigen Wandel, den unausweichlichen Zustand der Ungewissheit zu betonen.

### 3. Problematisierung der Gegenwürfe: Polytheismus und Vernunft

Wie sich nun schon bei den Betrachtungen zur satanischen Erzählerfigur angedeutet hat, agiert *The Satanic Verses* nicht nur kritisch gegenüber etablierten Metaerzählungen, sondern auch gegenüber Gegendiskursen. Der Roman problematisiert unter anderem das Emanzipationstreben, das von Minderheiten ausgeht, sowie die Vorstellung einer harmonischen Vielfaltgesellschaft. Im Folgenden wird deshalb die Darstellung des Polytheismus in Jahilia und Mirzas Vernunftbetonung, die die Gegenerzählung zu Ayeshas religiösem Glaubenszug darstellt, näher betrachtet.

In seinen Essays dient Rushdie das Bombay seiner Kindheit als Symbol für eine Stadt, die sich in ihrem Eklektizismus dem Streben nach Authentizität und Reinheit entzieht:

---

<sup>25</sup> So verweist er unter anderem auf seinen Einfluss auf Gibreels und Chamchas unbeschadet verlaufenden Sturz aus dem Flugzeug: „Higher Powers had taken an interest, it should have been obvious to them both, and such Powers (I am, of course, speaking of myself) have a mischievous, almost a wanton attitude to tumbling flies.“ (SV 133)

<sup>26</sup> Clarks Interpretation hingegen reduziert die Protagonisten zu Opfern in einem höheren, uneinsichtigen Spiel. Er spricht ihnen ein eigenständiges Verhalten ab und dem satanischen Erzähler die komplette Verantwortung zu. Chamcha würde so in seiner Iago-Rolle als willenlose Marionette agieren und weder Gibreel noch Allie hätten irgendeinen Einfluss auf ihr Schicksal. Dagegen erkennt beispielsweise Gibreel: „[...] the adversary has not simply adopted Chamcha's features as a disguise; – nor is this any case of paranormal possession, of body-snatching by an invader up from Hell; that, in short, the evil is not external to Saladin, but springs from some recess of his own true nature [...].“ (SV 463)

„[...] a metropolis in which the multiplicity of commingled faiths and cultures creates a remarkably secular ambience.“<sup>27</sup> In *The Satanic Verses* allerdings zeichnet Rushdie ein zweifelhafteres Bild einer Kultur, die vom Eklektizismus geradezu zu leben scheint. Die Wüstenstadt Jahilia ist vor der Unterwerfung durch Mahound für ihre tolerante Glaubenspluralität bekannt. Allerdings stellt sich ihr Polytheismus keineswegs als paradiesischer Gegenentwurf zum strikten Monotheismus des Propheten dar.<sup>28</sup> Vielmehr erinnert die Beschreibung der Stadt an negative Definitionen eines postmodernen Eklektizismus, wie man sie in den Arbeiten von Jameson oder Eagleton findet: Es herrschen willkürliche Vergötterung und oberflächliche Anbetung vor, unterstützt und angetrieben von einem gierigen kapitalistischen Machtapparat. Die Geldherrschaft lässt nur Toleranz walten, solange diese finanziellen bzw. materiellen Wert verspricht. Ansonsten regiert auf den Straßen das organisierte Verbrechen und Sklavenhandel ist ebenso an der Tagesordnung wie Misshandlungen der Frauen – „in a city where the gods are female but the females are merely goods.“ (SV 118)

Es ist Mahound, der sich mit den gesellschaftlich Ausgegrenzten (Männern) umgibt. Seine drei Jünger sind der Wasserträger Khalid, der persische Ausländer Salman „and to complete this trinity of scum there is the slave Bilal, the one Mahound freed, an enormous black monster [...].“ (SV 101) Mahound initiiert „a revolution of water-carriers, immigrants and slaves“ (SV 101), eine Minderheitenbewegung also, die sich gegen den Machtapparat Abu Simbels erhebt. Somit tritt zunächst *sein* Glauben als Gegendiskurs zur bestehenden Hierarchie an. Doch seine Revolution unterspült<sup>29</sup> nicht nur die Gewaltherrschaft des Geldes, ihr Ziel ist die Etablierung einer neuen Glaubensordnung: „The sacred is thus a means of radical self-empowerment, especially for those who work under the tyranny of the merchant classes [...]. In that sacred discourse, the language, however, was not of many, of the hybrid, but of the one.“<sup>30</sup> Rushdie problematisiert hier also den Gegenentwurf zu einer dominanten Erzählung, der sich wiederum selbst von einer Randerzählung zu einer neuen Metaerzählung entwickelt.

---

<sup>27</sup> Salman Rushdie, „Imaginary Homelands“, in: *Imaginary Homelands*: 9 – 21, hier 16.

<sup>28</sup> Brian Finneys Urteil greift dabei viel zu kurz: „The Jahilian polytheists (like contemporary postmodernists) can accept a greater degree of linguistic discontinuity in their belief in gods [...]. Here Rushdie combines a postcolonial admiration for Indian diversity with a Western postmodern endorsement of the polysemantic nature of language.“ Brian Finney, „Demonizing Discourse in Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*“, <http://www.csulb.edu/~bhfinney/SalmanRushdie.html>.

<sup>29</sup> In der Sandstadt geht von Mahounds Vorliebe für (reinigendes) Wasser eine besondere Gefahr aus.

<sup>30</sup> Vijay Mishra, „Postcolonial Differend: Diasporic Narratives of Salman Rushdie“, *Ariel* 26.3 (1995): 7 – 45, hier 27.

Auch die leitmotivische Frage des Romans *how newness enters the world* thematisiert das Potenzial, das eine Gegenerzählung in sich birgt. Wann formt sie sich zur dominanten Erzählung? Benötigt sie vielleicht sogar diese Form, um überhaupt den Sturz der Herrschenden herbeiführen zu können? Kann eine Machtstruktur nur von einer ebenso gewaltigen (oder gewaltvolleren) Erzählung überworfene werden? Vijai Mishra argumentiert, dass der historische Moment im Falle Jahilias den Absolutismus Mahounds erfordert: „In the deserts of Arabia and at a particular historical moment, the radical, the new, could be conceived of only as an austere unity around the mathematical one.“<sup>31</sup>

Allerdings rechtfertigt der Roman keineswegs die Strategie und Überzeugung des Propheten, dass das Alte unterworfen oder ausgelöscht werden muss, um Raum für das Neue zu schaffen. Das Ende des zweiten Kapitels des Romans schließt die Ereignisse um die Verkündung der satanischen Verse ab. Mahound (der Erzengel/ Gott/ Satan) hat sich für den Absolutismus entschieden und zieht aus Jahilia aus. Das Ende dieser Episode ist für ihn gleichzeitig der Anbruch einer neuen Zeit: „[...] on this first day of the first year at the new beginning of Time, which has itself been born again, as the old dies behind them and the new waits ahead.“ (SV 126) Das Neue steht für die alleinige Herrschaft des monotheistischen Glaubens. Die ehemals Marginalisierten werden als Militärführer mit der Bestrafung oder Bekehrung Nicht-Gläubiger beauftragt („the former water-carrier who is now his military chief of staff.“ (SV 375)). In seinem Roman reflektiert Rushdie somit das Lyotardsche Misstrauen gegenüber jeglicher Form organisierter Erzählungen. Dies erstreckt sich auch auf die Hinterfragung des Rationalismus, der in der Ayesha-Traumsequenz den Gegendiskurs darstellt.

Ayeshas religiösem Absolutheitsdenken stellt sich Mirza mit seiner aufgeklärten Vernunftargumentation entgegen. Wie Nietzsches ‚toller Mann‘ (in der Nacht vor der Erscheinung Ayeshas schläft Mirza über Nietzsche ein) rennt er unter den Gläubigen hin und her und versucht sie davon zu überzeugen, dass kein Gott existiert, der sie retten wird, dass sie ihrem sicheren Tod entgegen gehen werden. Dabei errichtet Mirza eine Opposition zwischen Vernunft und Religion („a secular front against this mumbo-jumbo“ (SV 476)), die eine weitere Front in sich birgt: In seinem Denken trifft das

---

<sup>31</sup> Mishra, „Postcolonial Differend“, 28. Auch Saadi A. Simawe erkennt in der sozio-politischen Situation die Notwendigkeit für einen neuen Diskurs; dadurch würde der zeitgeschichtliche Hintergrund Mahound als Inspirationsquelle dienen: „[...] the novel seems to suggest that it is neither Satan nor Gibreel who inspires prophets. Rather, it is social forces, the historical moment, and the pressing needs of that moment.“ Saadi A. Simawe, „Rushdie’s *The Satanic Verses* and Heretical Literature in Islam“, *Iowa Review* 20.1 (Winter 1990): 185 – 198, hier 192.

imperialistische England auf das spirituelle Indien.<sup>32</sup> Als er seine Frau Mishal nicht davon abhalten kann, an der Pilgerreise teilzunehmen, bittet er sie: „[...] at least take the Mercedes station wagon. It's got air-conditioning and you can take the icebox full of Cokes.“ (SV 239) So mag der Leser auf der einen Seite mit Mirzas verzweifelter Kampf gegen den ‚Selbstmord‘ seiner Frau sympathisieren, jedoch klingt in seiner Argumentation auch immer der gebieterische, arrogante Ton des Patriarchen an. Ihm bleibt der Zugang zu Mishal verschlossen, weil er sich in seiner Überzeugung, die geprägt ist von westlicher Dominanz und Ignoranz,<sup>33</sup> nicht für das Irrationale öffnen will. Seine Frau wirft ihm deshalb vor: „[...] a thing is happening here, and you with your imported European atheism don't know what it is.“ (SV 238)

Rushdie impliziert, dass unter anderem auch gerade diese Ausgrenzung der traditionellen spirituellen Komponente für die überschwängliche Begeisterung, mit der Ayeshas Offenbarung aufgenommen wird, verantwortlich zu machen ist. Das unterstreicht die Geschichte der Heiligen Bibiji, die 120 Jahre zuvor in Titlipur starb – und mit ihr auch langsam der Glaube an Wunder und übernatürliche Kräfte. Während das Dorf weiterhin eine wirtschaftliche Blütezeit erlebt, droht die spirituelle Seite der Bewohner auszutrocknen: „After Bibiji's death [...] there had been a gap in many hearts [...].“ (SV 217) Diese Leerstelle lässt sich nicht durch westliches Vernunftdenken füllen. Ayesha führt den Bewohnern diesen Verlust der Spiritualität vor Augen. Nicht die Ratio des Westens, die doch grundsätzlich auf einem Emanzipations- und Fortschrittsdenken basiert, stiftet hier die Kraft und Hoffnung auf Veränderung, sondern das Unerklärliche: „Ayesha was the vindication of the long-soured hope engendered by the butterflies' return, and the evidence that great things were still possible in this life, even for the weakest and poorest in the land.“ (SV 235)

Entgegen seiner eingangs zitierten Aufforderung, die Religion nun in diesem Zeitalter zu überwinden, findet sich auch in Rushdies Essays eine andere Betrachtungsweise spiritueller Bedürfnisse. Er urteilt an einer Stelle, dass

[t]he idea of god is at once a repository for our awestruck wonderment at life and an answer to the great questions of existence, and a rule book, too. The soul needs all

---

<sup>32</sup> Mirzas Heim spiegelt seine Bewunderung für die ehemalige Besatzungsmacht wider. Errichtet von einem englischen Architekten wirkt es „exotic only by being in the wrong place“ (SV 230). Nach sieben Generationen ist das Haus inzwischen von der indischen Landschaft überwuchert, wurde geradezu absorbiert, „with snakes in the kitchen and butterfly skeletons in the cupboards.“ (SV 230) Mirza versucht zwar den ursprünglichen Charakter zu bewahren, doch das Haus beginnt langsam zu verfallen.

<sup>33</sup> Dutheil hebt unter anderem den Aspekt des Geschlechterkampfes zwischen Mirza und Ayesha hervor. Letztere agiere als destabilisierendes Moment in einer patriarchalisch gesteuerten Klassengesellschaft. Dutheil, *Origin and Originality*, 150/151.



these explanations – not simply rational explanations, but explanations of the heart.<sup>34</sup>

*The Satanic Verses* gibt sich somit auch nicht mit der Anklage gegen den Missbrauch religiöser Erzählungen zufrieden. Es sind letztendlich die spirituellen Bedürfnisse, die den zentralen Antrieb des Romans ausmachen. Sadik Jalal Al-Azm's Interpretation, dass „[t]his world of abject misery, illusion and mock-spirituality is debunked, demystified and ultimately rejected by Rushdie“,<sup>35</sup> trifft somit nur begrenzt zu. M. Keith Booker liegt mit seiner schon viel vorsichtigeren Auslegung ganz richtig: „[...] he rejects religious dogmatism while at the same time recognizing that human beings have a fundamental need for beliefs and values.“<sup>36</sup> Der Spiritualismus in der Ayesha-Sequenz erfährt keine absolute Verurteilung. Das ambivalente Ende der Pilgerreise legt, neben der Möglichkeit rationaler, biologischer oder psychologischer Erklärungen, durchaus auch die Möglichkeit einer übernatürlichen Deutung nahe.

Nach Ayeshas Gang in das Arabische Meer werden bald die Leichen der Pilger an den Strand gespült, „swollen like balloons and stinking like hell.“ (SV 505) Im Krankenhaus berichtet Mirza, wie er seiner Frau beim Ertrinken zusehen musste. Allerdings präsentiert er als Einziger eine rational-plausible Schilderung der Ereignisse. Die ‚Geretteten‘ (darunter auch jene, die im Laufe der Reise die Seite gewechselt und sich Mirza angeschlossen haben) sagen hingegen aus, dass sie Zeuge einer plötzlichen Meeresteilung wurden, „like hair being combed [...].“ (SV 504) Die Verwirrung des Lesers geht weiter, denn an seinem Todestag scheint Mirza schließlich selbst eine transzendente Erfahrung zu machen:

[...] the tree was burning [...] flames [...] consuming histories, memories, genealogies, purifying the earth, and coming towards him to set him free [...]. Then the sea poured over him, and he was in the water beside Ayesha, who had stepped miraculously out of his wife's body [...]. He was drowning. – She was drowning, too. He saw the water fill her mouth, heard it begin to gurgle into her lungs. Then something within him refused that, made a different choice, and at the instant that his heart broke, he opened. His body split apart from his adam's-apple to his groin, so that she could reach deep within him, and now she was open, they all were, and at the moment of their opening the waters parted, and they walked to Mecca across the bed of the Arabian Sea. (SV 506/507)

---

<sup>34</sup> Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, 421. Rushdie räumt auch ein, dass das Bewusstsein einer spirituellen Vakanz sein eigenes Leben markiert. Für seinen Glaubensverlust verwendet er die Metapher des „emptied God-chamber [...].“ Salman Rushdie, „In God We Trust“, in: *Imaginary Homelands*: 376 – 392, hier 377. Ein ganz ähnliches Bild findet sich in *Midnight's Children* wieder, wo Saleem Sinai eine innere Leerstelle spürt, „a hole in him, a vacancy in a vital inner chamber, leaving him vulnerable to women and history.“ Salman Rushdie, *Midnight's Children* (London: Random House, 1995), 10.

<sup>35</sup> Al-Azm, „The Importance of Being Earnest“, 285.

<sup>36</sup> Booker, „Beauty and the Beast“, 252.

Im letzten Moment seines Lebens gibt der einsame Atheist seinen Widerstand auf, er lässt sich fallen und erlebt in dieser Öffnung die Aufhebung aller Grenzen (v.a. der körperlichen) und die erlösende Vereinigung aller Gegensätze: der Elemente Feuer und Wasser, der Geschlechter, des Todes und des Lebens. Sara Suleri interpretiert diese Stelle als Untergang des blasphemischen Grundtenors des Romans und einer neuen Betonung des religiösen Heils:

The somewhat surprising tropes of forgiveness and reconciliation with which the narrative ends again emphasize the work's religious impetus, and create a sense of nostalgia for the unitary – the Islamic – that it has earlier sought to banish.<sup>37</sup>

Doch obwohl dieses Bild die spirituelle Sehnsucht und die Kraft des Glaubens reflektiert, wird es grundlegend von der verwirrenden Multiplizierung der Auslegungsmöglichkeiten überlagert. Rushdie selbst streicht diese Mehrdeutigkeit der Episode in einem Interview heraus: „[...] that section of the novel has a very ambiguous ending. [...] Which you could explain by saying that he is starving to death and has all kinds of disorders, but you don't have to. You can also take it straight. I wanted to leave that ambiguity.“<sup>38</sup>

In diesem kontinuierlichen Destabilisierungs- und Verwirrspiel arbeitet Rushdie mit der Technik der Repetition. Allerdings nicht in Form einer identischen (wie sie sich beispielsweise der Imam in der mythischen ewigen Wiederkehr des Gleichen herbeisehnt), sondern als variierende und umakzentuierende Wiederholung. Auch die Szene der Teilung und Öffnung taucht in *The Satanic Verses* mehrmals auf. Im bürgerkriegsähnlichen Chaos von London trifft Gibreel, der als Racheengel mit seiner Trompete Azraeel durch die Straßen zieht, auf Chamcha, der im Shaandaar Café zu verbrennen droht. Gibreel erfährt in diesem Moment eine Erleuchtung und erkennt, dass es Chamcha gewesen sein muss, der ihn durch seine satanischen Verse in die zerstörerische Eifersucht getrieben hat. Der gefallene Gegenspieler liegt mit zwei gebrochenen Armen hilflos in den Flammen. Gibreel, der sich eigentlich auf einem apokalyptischen ‚Tropisierungszug‘ befindet, lässt seine Trompete fallen und rettet Chamcha auf wundersame Weise aus dem Feuer. Wie dies genau vonstatten geht, darüber ist sich der grundsätzlich vernunftorientierte Chamcha im Ungewissen. Es scheint gar so, als hätte Gibreel für ihn das Feuer geteilt:

Gibreel Farishta begins softly to exhale, a long, continuous exhalation of extraordinary duration, and as his breath blows towards the door it slices through the smoke and fire like a knife; – and Saladin Chamcha, gasping and fainting, with

---

<sup>37</sup> Suleri, „Contraband Histories“, 224.

<sup>38</sup> Ameena Meer, „Salman Rushdie“, in: Michael R. Reder (ed.), *Conversations with Salman Rushdie* (Jackson: UP of Mississippi, 2000): 110 – 122, hier 113.

a mule inside his chest, seems to see – but will ever afterwards be unsure if it was truly so – the fire parting before them like the red sea it has become, and the smoke dividing also, like a curtain or a veil, until there lies before them a clear pathway to the door [...]. (SV 468)

Während die Meeresteilung Ayeshas auf die Macht des Glaubens anspielt, Mirzas Erfahrung der Öffnung unter anderem auf die Kraft der Selbstaufgabe im Moment des Todes, steht hier die lebensstiftende Kraft der Liebe und des Verzeihens im Vordergrund.

Am Ende des Romans taucht das Bild der Teilung ein weiteres Mal auf, um den Leser aufs Neue zu irritieren. Nach dem Tod seines Vaters blickt Chamchawala aus dem Haus seiner Eltern auf das im Mondlicht schimmernde Meer. Er verwirft den magischen Anblick als Illusion, als sentimentale, kindlich-naive Erinnerung:

He stood at the window of his childhood and looked out at the Arabian Sea. The moon was almost full; moonlight stretching from the rocks of Scandal Point out to the far horizon, created the illusion of a silver pathway, like a parting in the water's shining hair, like a road to miraculous lands. He shook his head; could no longer believe in fairy-tales. Childhood was over, and the view from this window was no more than an old and sentimental echo. To the devil with it! Let the bulldozers come. If the old refuse to die, the new could not be born. (SV 546/547)<sup>39</sup>

Allerdings bleibt das Ende des Romans, Chamchawalas Wiedergeburt durch die Aussöhnung mit seinem Vater und der indischen Heimat, ambivalent. Die Zukunft ist ungewiss und die Zerstörung des Alten durch Bulldozer wirkt hart und naiv zugleich. So mag sich Chamchawala hier vom Glauben an ein idealisiertes Land in der Ferne verabschieden, der Roman allerdings kann sich nicht von einem märchenhaften, hoffnungsvoll-sehnsüchtigen Blick ins Ungewisse abwenden.

#### 4. Gibreel als Opfer des Zweifels

In einem Interview meint Rushdie über den Untersuchungsgegenstand der *Satanic Verses*: „It's a novel about whether people can live without God [...]. It's not a novel about religion: the subject is not faith but the loss of faith.“<sup>40</sup> Im Mittelpunkt dieser Thematisierung steht Gibreel Farishta, der nach dem Verlust seiner Glaubensgewissheit den Roman hindurch nach verbindlichen Kriterien sucht. Am Ende zeigt sich, dass er nicht in der Lage ist, mit den ständigen, unausweichlich keimenden Zweifeln, mit dem

---

<sup>39</sup> So schließt das Motto, das *The Satanic Verses* eröffnet („To be born again,' sang Gibreel Farishta tumbling from the heavens, 'first you have to die. [...]“ (SV 3)), den Roman am Ende wieder. Die Ambivalenz des Mottos allerdings verhindert hier eine zyklische Identität.

<sup>40</sup> Blake Morrison, „An Interview with Salman Rushdie“, in: *Conversations with Salman Rushdie*: 132 – 141, hier 138.

postmodernen Zustand der Vielfalt und Unsicherheit umzugehen. In seiner Verzweiflung sieht er letztendlich keinen Ausweg mehr und begeht Selbstmord.

Gibreel ist gläubiger, wenn auch keineswegs streng religiöser, Moslem und gefeierter Bollywoodstar, als er eines Tages schwer erkrankt. Die Ärzte können sich seine inneren Blutungen nicht erklären und geben ihn auf. Er sieht sich mit dem Tode konfrontiert und fleht Gott an, ihn nicht im Stich zu lassen. Doch eine Genesung bleibt, ebenso wie eine Reaktion Gottes, aus:

[...] there came a terrible emptiness, an isolation, as he realized he was talking to *thin air*, that there was nobody there at all, [...] and he began to plead into the emptiness, ya Allah, just be there, damn it, just be. But he felt nothing, nothing, nothing [...]. (SV 30)

Gibreel wartet vergeblich auf die göttliche Heilung seiner inneren Wunden und ebenso vergeblich wartet er auf irgendeine Form des Gottesbeweises. In dem Moment aber, in dem er seinen Glauben verliert, beginnt Gibreels wundersame Genesung. Am Tag seiner Entlassung aus dem Krankenhaus landet er im Taj Hotel, wo er über das Büffet herfällt und Schweinefleisch in sich hineinstopft. Durch diesen Verstoß, hofft er, wird er den Beweis für Gottes Existenz (er erwartet die Strafe in Form eines Blitzes, der ihn niederstrecken wird), oder eben für seine Nicht-Existenz erhalten. Die Strafe bleibt aus, stattdessen fällt sein Blick auf die englische Mount-Everest-Bezwingerin Alleluia Cone und zum ersten Mal in seinem Leben verliebt sich der fast 40jährige Gibreel. Er versucht zwar eine Rückkehr in sein bisheriges Leben, zieht aber bald einen Schlussstrich unter seine Filmkarriere und seine Affären und taucht ab nach England, wo, so seine Hoffnung, Alleluia und ein neues Leben auf ihn warten.

Zunächst scheint der Glaubensverlust tatsächlich auf Gibreel eine befreiende Wirkung zu haben und ihm einen Neubeginn zu ermöglichen. Anfänglich gelingt ihm vermeintlich alles: Er überlebt nicht nur die Explosion der Boeing 747, sondern verwandelt sich zudem in eine engelsgleiche Gestalt. Während Chamchas scheinbar unaufhaltsamer Abstieg in die Hölle beginnt, erobert Gibreel England im Sturm. Die Kraft für diese Metamorphose scheint er aus seiner Liebe zu gewinnen. Die Religionserzählung wird also durch eine private Erzählung abgelöst. Zygmunt Bauman sieht darin ein typisches Phänomen unserer Zeit: „[...] gerade jetzt, wo alle anderen Hoffnungen auf Transzendenz soviel von ihrem Glanz eingebüßt haben [...], [hat] die funktionale Bedeutung der Liebe dementsprechend nie gekannte Höhen erreicht [...]“<sup>41</sup> Gibreel und Allie glauben, in der Liebe die Möglichkeit zur Transzendenz gefunden zu

---

<sup>41</sup> Bauman, *Tod*, 44.

haben: „Bingo: love. In the beginning was the word.“ (SV 296) Nach dem Verlust des bedingungslosen Glaubens an die große Erzählung, sucht Gibreel im privaten Raum Sinn und Halt. Bauman erklärt hierzu:

Die letzte Zufluchtsstätte der Transzendenz scheint die Liebesbeziehung zu sein. Für Otto Rank ist die Abhängigkeit des modernen Menschen von seinem Liebespartner ‚die Folge des Verlustes kollektiver Ideologien (besonders der Religion)‘. Da er Gott und dessen säkulare Nachahmer verloren hat, verlangt der moderne Mensch nach einem ‚notwendig gewordenen Ersatz der allgemeinen Ideologien durch eine persönliche Ideologie‘.<sup>42</sup>

Alleluia muss die Lücke füllen, die die Zweifel an der Existenz Gottes in Gibreel aufgerissen haben. Bei ihrer Liebe scheint es sich zunächst um eine positive Kraft zu handeln, die Sinn stiften kann, Sicherheit gewährt und nicht nach Dominanz strebt. Das Liebesglück des Paares wirkt so perfekt, dass es die Eifersucht Chamchas provoziert. Doch das harmonische Bild täuscht. Gibreel wird von seinem Verlangen nach Klarheit und Sicherheit beherrscht und dieses verurteilt auch die Liebesbeziehung zum Scheitern. Er fordert von sich und Alleluia eine absolute Liebe, die die Gottesliebe ersetzen kann, d.h. in der kein menschlicher Makel zu finden ist. Eine Liebe also, die frei ist von Auseinandersetzungen, Streit und vor allem von Zweifeln. Auch Allie sehnt sich nach dem Archetypus der Liebe, „that archetypal, capitalized djinn, the yearning towards, the blurring of the boundaries of the self, the unbuttoning, until you were open from your adam’s-apple to your crotch [...].“ (SV 314)<sup>43</sup> Doch nur für eine kurze Zeit können sie in der Isolation („secluded haven“ (SV 435)) das paradiesische Glück erfahren. Bei Gibreel schleichen sich Zweifel und Eifersucht ein, die sich seiner Forderung nach uneingeschränkter Liebe in den Weg stellen. Er kann Allie nicht vertrauen und gewährt ihr keinen Freiraum. Gleichzeitig schließt er sie aus seinem Leben aus und stößt sie schließlich von sich – wortwörtlich, vom höchsten Wohnturm Bombays, den Everest Vilas, in ihren Tod.

Gibreel zeigt sich also über den gesamten Roman nicht in der Lage, seine Forderung nach Eindeutigkeit, sein Entweder-Oder-Denken aufzugeben:

Gibreel [...] in spite of born-again slogans, new beginnings, metamorphoses; – has wished to remain, to a large degree, *continuous* – that is, joined to and arising from his past; [...] in point of fact, he fears above all things the altered states [...]. (SV 427)

---

<sup>42</sup> Bauman, *Tod*, 43.

<sup>43</sup> Sie erinnert an Mirzas Öffnung des Selbst im Moment des Sterbens. Die Verbindung zwischen absoluter Hingabe, die eine Selbstaufgabe erfordert, und der Grenzüberschreitung in das Reich der Toten wird auch in Allies Besteigung des Mount Everest deutlich.

Während er den Zweifeln (an Gott, an der Liebe zu Alleluia, ihrer Liebe zu ihm) nicht entkommt, kann er gleichzeitig sein Verlangen nach Gewissheit, „his desire for clear-cut definitions“,<sup>44</sup> nicht aufgeben. Immer strikter versucht Gibreel Träume und Skepsis zu verdrängen („Clarity, clarity, at all costs clarity!“ (SV 353)), doch gerade dadurch erfahren sie eine Verstärkung, bis er schizophren wird. Die Grenze zwischen Realität und Traumwelt wird immer brüchiger und er zieht in apokalyptischer Mission Gottes aus, um die kalte Stadt London zu ‚tropisieren‘.

Von zentraler Bedeutung ist nun hier, dass Gibreel nicht an der Nicht-Existenz Gottes scheitert, sondern an der Ungewissheit, ob er nun existiert oder nicht. Diese grundlegenden Zweifel stehen für Gianni Vattimo auch im Zentrum von Nietzsches Deklaration des Todes Gottes. Es gehe Nietzsche nicht darum, so Vattimo, eine Nicht-Existenz zu deklarieren, vielmehr verweise er mit dieser Aussage auf die Nicht-Existenz einer jeglichen Form von Sicherheit. „Eine derartige Behauptung, die Nichtexistenz Gottes, kann Nietzsche nicht formulieren, denn sonst würde die behauptete absolute Wahrheit dieser Behauptung für ihn immer noch soviel bedeuten wie ein metaphysisches Prinzip [...]“.“<sup>45</sup>

Von besonderem Interesse ist nun Lyotards Position zu dieser Fragestellung. Er erklärt Gott nach seiner ‚Ermordung‘ ebenso wenig für verschwunden. Vielmehr regiere die Unsicherheit über seine mögliche Existenz bzw. Nicht-Existenz:

Nach dem Gottesmord ist Gott nicht gestorben. Baudelaire schreibt: „Gott ist das einzige Wesen, das, um zu herrschen, nicht einmal zu existieren braucht.“ [...] Woher soll man wissen, ob das, was der Andere uns eingibt, nicht vom Teufel kommt? Das Böse ist nicht das Gegenteil des Guten, es ist die Ununterscheidbarkeit von Gut und Böse.<sup>46</sup>

Dieser Kommentar spiegelt sich in Rushdies Roman wider, wo der satanische Erzähler den menschlichen Zustand (an dem Gibreel verzweifelt) eben in jener Ununterscheidbarkeit, in der Ungewissheit verortet: „What is the opposite of faith? Not disbelief. Too final, certain, closed. Itself a kind of belief. Doubt. The human condition.“ (SV 92) In *The Satanic Verses* ist der postmoderne Zustand primär gekennzeichnet durch diese *conditio humana*, das Ringen also mit der Unausweichlichkeit von Zweifeln, Instabilität und Ungewissheiten.

---

<sup>44</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 118. Doch Dutheil reduziert Gibreels Identitätskrise auf seine Erfahrungen als Ausländer in England: „[...] Gibreel’s schizophrenia and ultimate suicide can be read as an inability to cope with the alienating experience of living in an alien nation [...]“. Dutheil, *Origin and Originality*, 119. Dabei übergeht sie den zentralen Aspekt, dass Gibreel sich als Mensch verloren fühlt, dass er das Verlangen nach Gewissheit und Klarheit verspürt, die Welt (Ost wie West) aber ihm dies nicht mehr gewähren kann.

<sup>45</sup> Vattimo, *Jenseits des Christentums*, 9.

<sup>46</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 184/185.

Wie positiv kann nun dieser Zustand noch gewertet werden? Während Lyotard in seinen Anfangswerken zur Postmoderne darin das Potenzial erkennt, gegen totalisierende Strukturen anzugehen, zeichnet sich in seiner oben zitierten Aussage aus einer späteren Arbeit eine Problematisierung ab. Das Böse, das in der Ununterscheidbarkeit von Gut und Böse liegt, verweist auch hier auf einen drohenden Relativismus. *The Satanic Verses* nutzt einerseits ebenfalls das Potenzial des Instabilitätsbewusstseins für die Demontage sinnstiftender Erzählungen. Andererseits präsentiert Rushdie die negativen Auswirkungen, die Haltlosigkeit, mit der die Protagonisten kämpfen, die Leerstelle, die viele versuchen neu zu füllen und um die schon weitere neue Erzählungen konkurrieren. Deshalb soll im Folgenden gezeigt werden, wo der Roman in der Diskussion um den postmodernen Zustand einzuordnen ist und durch welche Strategien er sich einer drohenden Auflösung in der Differenz zu entziehen versucht.

## 5. Die Leerstelle als verbindendes Element

Trotz Gibreels Schicksal und der Frage nach der Erträglichkeit von Instabilität und Vielfalt ist *The Satanic Verses* kein Roman, der den postmodernen Zustand in der Tradition der neo-marxistischen Theoretiker verurteilt. Die Gefahren des Relativismus und der infiniten Vervielfältigung werden sehr wohl thematisiert, dennoch dominiert nicht die Vorstellung einer generell handlungsunfähigen bzw. handlungsunwilligen Gesellschaft. Ein zentraler Unterschied liegt darin, dass die Kritiker der Postmoderne die (von ihnen als negativ empfundene) Fragmentierung zumeist auf einen äußeren Zustand (den globalen Massen- und Medienmarkt des Kapitalismus) reduzieren, während Rushdie diesen Zustand als dem Menschen inhärent betrachtet: „O, the dissociations of which the human mind is capable [...]. O, the conflicting selves jostling and joggling within these bags of skin.“ (SV 519) In *The Satanic Verses* erscheinen die Protagonisten deshalb nicht nur als passive Opfer eines externen, unkontrollierbaren Apparates, denn auch ihnen wird eine Verantwortung auferlegt. Allerdings impliziert eine solche Interpretation ebenfalls, dass das Selbst als Opfer einer infiniten inneren Aufsplitterung zur Handlungsunfähigkeit verdammt ist.

Die Differenz-Interdependenz-These dieser Arbeit argumentiert, dass der postmoderne Roman gegen Einheitskonstrukte vorgeht, sich selbst und seine Protagonisten aber, durch formale und inhaltliche Strategien vor einer destruktiven Selbstauflösung zu bewahren versucht. Die Interdependenz ist dabei in der Ausarbeitung der Differenz verankert, da diese in ihrer Verweis- und Spurensuche gleichzeitig ein Netz aus

Verbindungen entspinnt, das den Roman zusammenhält und den Leser in einen Prozess der Sinnsuche verwickelt. Der Roman bewegt sich zwar sprunghaft zwischen den Figuren, präsentiert dabei aber keine lose Aneinanderreihung abgetrennter Einzelepisoden. Das ständige, unruhige Wandern zwischen den Personen reflektiert zum einen die Instabilität des postmodernen Zustands und betont zum anderen die Interrelationen der Geschichten. Der Leser wird dabei von den vielen sich eröffnenden Leerstellen des Textes dazu gezwungen, selbst tätig zu werden. Er muss also versuchen, diese sinnvoll auszufüllen, zu arrangieren und zu interpretieren, auch wenn er immer wieder mit neuen, alternativen Erklärungsoptionen konfrontiert wird. Wie die Protagonisten muss somit auch der Leser lernen, Ungewissheiten zu ertragen. Die von Rushdie initiierte Suche nach Verbindungen ist somit zugleich ein Aufruf zur reflexiven Arbeit über den Prozess der Sinnsuche im Zeitalter der Pluralisierung und Fragmentierung.

Auf der Figurenebene eröffnet sich ein dichtes Beziehungsgeflecht. Trotz zeitlicher oder nationaler Distanz beschäftigen die Protagonisten gemeinsame Fragen, Beweggründe und Hoffnungen. Durch die Vermenschlichung über-irdischer Figuren erfährt sogar die scheinbar unüberwindbare Kluft zwischen dem himmlischen und dem weltlichen Raum eine Annäherung. Besonders betont wird dabei das Interdependenzverhältnis zwischen vermeintlichen Oppositionen. Eines der bedeutendsten Verbindungselemente stellt die große Leerstelle dar: der Verlust einer sinnstiftenden Erzählung.

Gibreel und Chamcha erscheinen beispielsweise zunächst als konträre Figuren. Doch gleich zu Beginn des Romans wird das Gegensatzpaar miteinander verbunden: „[...] Gibreelsaladin Farishtachamcha, condemned to this endless but also ending angelicdevilish fall [...].“ (SV 5) Der gemeinsame Fall, die physische Nähe impliziert bereits hier, dass die Beiden noch weitaus mehr miteinander verbindet. Im Laufe des Romans kommen sie nicht mehr voneinander los, aber es zeigt sich auch, dass Gibreel und Chamcha in ihrem Leben einen ganz ähnlichen Kampf austragen. Rushdie erklärt selbst: „The novel is ‘about’ their quest for wholeness.“<sup>47</sup>

Booker unterstreicht, dass die Strategie der Unterwanderung von starren Systemen (in diesem Fall binärer Oppositionen) durch die Differenz gleichzeitig eine unumgängliche Akzentuierung der Interdependenzen mit sich bringt:

That fiction constantly embraces contradiction, privileging the plural over the singular, the polyphonic over the monologic. One of the clearest ways in which it does so is through the careful construction of dual oppositions, [...] only to

---

<sup>47</sup> Rushdie, „In Good Faith“, in: *Imaginary Homelands*: 393 – 414, hier 397.



deconstruct those oppositions by demonstrating that the apparent polar opposites are in fact interchangeable and mutually interdependent.<sup>48</sup>

Die aufgesplitterten Elemente des Romans stehen immer in einem interdependenten Verhältnis. Dabei kommt es allerdings zu keiner Verschmelzung in einem heilbringenden Sinnnganzen, denn die Verweise in diesem Beziehungsgeflecht sind unerschöpflich und niemals eindeutig. Doch bewahren die Verbindungen, auf die nun hier der Fokus gerichtet werden soll, den Roman und mit ihm seine Protagonisten vor einer Zersplitterung in (wahl)lose Fragmente.

*The Satanic Verses* entfernt sich von der Vorstellung einer autonomen Selbstdefinition und unterstreicht, dass mit der Problematisierung des stabilen, einheitlichen Identitätskonzepts zwischenmenschliche Beziehungen an Bedeutung gewinnen. Dies zeigt sich unter anderem in der Betrachtung der kleinsten privaten Gemeinschaft, der Familie. Ihre Bindungen diskutiert Rushdie in der Frage der Emanzipation: Gibreel, der Vollwaise ist und in einen Glaubenskonflikt mit seinem Gottvater gerät; Chamchas problematische Beziehung zu seinem leiblichen Vater; oder auch das Aufbegehren Satans gegen Gott. Wiederholt scheitert im Roman der Versuch einer völligen Abnabelung und mit ihr die Hoffnung auf autonome Eigenständigkeit. Die Bindung kann nicht aufgelöst, die Vergangenheit nicht verdrängt werden. Demnach können sich die Figuren eben nicht an einer infiniten Auswahl ständig wechselnder Identitäten bedienen. Der Vorwurf, den Kritiker gegen Rushdie, erheben, er würde ein arbiträres ‚refashioning of the self‘ propagieren, trifft hier nun gerade nicht zu. Die Protagonisten können nicht wahllos mit selbstbestimmten, oberflächlichen Identitäten jonglieren, sondern müssen – auf schmerzhaft Art und Weise – entdecken, wie sehr sie in ein Netz aus Beziehungen, Verantwortungen und Restriktionen eingebunden sind.

Die familiären Strukturen verbinden auch Pamela und Allie, deren Leben, trotz unterschiedlicher Herkunft, einen ganz ähnlichen Leidensweg durchzieht. Die beiden Frauen versuchen ebenfalls, ihre schmerzhaft Familien Geschichte zu verdrängen und auch sie werden von den Geistern der Vergangenheit heimgesucht.<sup>49</sup> Pamela stammt aus

---

<sup>48</sup> Booker, „Beauty and the Beast“, 238.

<sup>49</sup> Pamela tabuisiert ihre Familiengeschichte; Allie vergräbt ein Foto ihrer Schwester zwischen den Seiten von William Blakes *Marriage of Heaven and Hell*. Dieser intertextuelle Bezug verweist auf den spannungsreichen Konflikt zwischen Gut und Böse, Himmel und Hölle, der von Blake erkundet wird. Interessant ist diese Anspielung ebenso vor einem metafictionalen Hintergrund, da auch Blake die Rolle des Autors, sein Aufbegehren, seinen schöpferischen Tatendrang thematisiert. In einem berühmten Aphorismus stellt er den Dichter in die Tradition des Teufels. Blake kommentiert über Milton: „Note: The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is

einem aristokratischen, konservativen Elternhaus. Vater und Mutter begehen schon früh gemeinsam Selbstmord und berauben ihrer Tochter dadurch der Möglichkeit, sich mit der ihr so verhassten Herkunft auseinander zusetzen. Ihr Leben lang ist Pamela nicht in der Lage, den Schmerz und die Wut (mit-) zu teilen, oder ihre Sehnsucht nach familiärer Sicherheit und Geborgenheit einzuräumen. Um zu weinen, so muss ihr Ehemann erkennen, schließt sie sich alleine in ihr Badezimmer ein.

Allies Eltern stammen hingegen aus Polen, ihr Vater ist „a survivor of a wartime prison camp whose name was never mentioned throughout Allie’s childhood. ‘He wanted to make it as if it had not been’ [...].“ (SV 295)<sup>50</sup> Doch Otto Cone scheitert an diesem Versuch und springt schließlich mit über 70 Jahren in den Tod. Allies Schwester Elena versucht dieser Familiengeschichte zu entkommen, indem sie sich zu einem Supermodel-Mythos formt, in dem Glauben, als „virgin queen of the city“ (SV 306) unsterblich zu sein. Mit 21 Jahren ertrinkt sie, vollgepumpt mit Drogen, in ihrer Badewanne – ein weiteres Familienmitglied, das Allie trotz aller Verdrängungsversuche nie loslassen wird: „Haunted by Elena’s periodical ghost, Allie reflected on the dangers of attempting to *fly*; what flaming falls, what macabre hells were reserved for such Icarus types!“ (SV 307) Trotz ihrer reflektierten Haltung gegenüber dem ‚griechischen Fall‘ ihrer Schwester weiß sie doch, wie sehr sie diesem Streben mit ihren eigenen Lebensprojekten ähnelt. Sie besteigt die Berge, um Grenzen auszureizen – und diese vielleicht zu überschreiten.

Das Motiv des Falls unterstreicht in seinen Variationen ebenfalls den Bezug zwischen den Schicksalen. Der Aspekt der Rebellion wird im himmlischen Bereich durch Satan, auf Erden in den unterschiedlichsten Personen aufgegriffen. So thematisiert *The Satanic Verses* das Aufbegehren gegen erdrückende patriarchalische Mächte, ohne die Frage nach der tatsächlichen Möglichkeit einer idealen Unabhängigkeit und Souveränität auszusparen. Der Fall steht zudem zentral für den Verlust einer paradiesischen Gewissheit und den Eintritt in die unsichere, instabile Welt. Die Leere ist für viele der Protagonisten nicht zu ertragen und sie entscheiden sich (wiederum durch einen Fall)

---

because he was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it.“ William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (London: OUP, 1975), xvii.

<sup>50</sup> Otto Cone kann mit der Erkenntnis, dass die Welt nicht auf Fortschritt und zivilisatorischen Verbesserungen basiert, nicht umgehen. Er versucht, seiner Vergangenheit zu entkommen, anglistert seinen Namen und die Namen seiner Töchter, feiert als Jude Weihnachten und weigert sich polnische Literatur zu lesen, „because for him the language was irredeemably polluted by history.“ (SV 297) Der Gedanke der Verdrängung der Vergangenheit, „he wanted to wipe the slate clean“ (SV 298), der in dem Roman wiederholt auftaucht, erinnert an das versuchte Vergessen von Joseph Conrads Lord Jim. Wie in *Lord Jim* stellt sich dieses Projekt auch in *The Satanic Verses* als unmöglich heraus.

dazu, sich selbst von dieser Welt zu erlösen: Nachdem sie erkennt, dass sie Gibreel endgültig verloren hat, stürzt sich Rekha Merchant in den Tod und reißt ihre Kinder mit; Allie wird gegen Ende des Romans von dem gleichen Hochhaus gestoßen; ihr Vater wirft sich in einen leeren Aufzugschacht und auch Pamelas Eltern stürzen sich gemeinsam von einem Hochhaus – ihre schwangere Tochter hingegen verbrennt mit ihrem Liebhaber Jumpy Joshi bei den Unruhen in London.

Das von Rushdie entsponnene Beziehungsnetz stellt also keineswegs eine harmonische Zusammenführung dar. Bei so viel Schmerz, Leid und Tod und im Angesicht der Resignation und Kapitulation verwundert es, dass dem Roman dennoch ein positiver – die Produktivität und Fruchtbarkeit betonender – Grundton zugesprochen werden kann. Gerade die Beziehungen zwischen den Generationen, die ja den Gedanken der Regeneration in sich tragen, enden primär destruktiv. Trotzdem bemerkt Booker, dass „[t]he affirmation of renewal [...] suggests that the cultural fall resulting from our loss of faith in the past is a fortunate and liberating one that opens up a variety of exciting possibilities for the future.“<sup>51</sup> Diese Auslegung muss im Angesicht der ‚Fälle‘ in *The Satanic Verses*, der wortwörtlichen Umsetzung des Mottos *to be born again first you have to die*, angezweifelt werden. Es ist schließlich der Verlust bzw. die Sehnsucht nach einem paradiesischen Zustand, in dem die Menschen von einer Sicherheit ausgehen können und dadurch auch eine Geborgenheit erfahren, der sie in den Tod treibt.

Der Roman entspricht nicht der postmodernen Interpretation einer als befreiend und positiv erlebten Auflösung von Stabilitäten in der Differenz. Doch hält Rushdie es für notwendig, sich verfestigende Ideen kontinuierlich zu unterwandern. Wie für Lyotard liegt auch für ihn die größere Bedrohung in paralyisierenden Dogmen. In *The Satanic Verses* wird der postmoderne Zustand („a moment beyond consensus, a fractured time, in which doubt, anxiety, and a kind of rudderlessness dominate life“<sup>52</sup>) weder gefeiert, noch eine Rückkehr zum Glauben an eine synthetisierende Macht propagiert.

Der Fokus, der auf den komplexen Vernetzungen zwischen scheinbar getrennten Welten liegt, hat deshalb eine doppelte Funktion. Zum einen gewährt die Pluralisierung durch die Differenz niemals einen absoluten Geltungsanspruch, zum anderen bewahrt die Akzentuierung der Spurensuche vor der Isolation bzw. der Auflösung im infiniten Regress. Aldo Giorgio Gargani beschreibt diesen Gedanken in einem Beitrag zur Religion in der postmodernen Gesellschaft folgendermaßen:

---

<sup>51</sup> M. Keith Booker, „*Finnegans Wake* and *The Satanic Verses*: Two Modern Myths of the Fall“, *Critique* 32.3 (Spring 1991): 190–207, hier 195.

<sup>52</sup> Rushdie, „In God We Trust“, 387.

Ich persönlich meine, daß eine Philosophie, die der Vielfalt der kulturellen Vokabularien Rechnung trägt, der grundsätzlichen Endlosigkeit ihres eigenen Diskurses und der heterogenen Bestandteile, die ihn als interferierende Verknüpfungen und nichtinterferierende Assoziationen von Metaphern und Gleichnissen strukturieren, die Grenzen ihres eigenen Vokabulars entdeckt. Grenzen, deren Wirkung es ist, sie vor der Versuchung des totalisierenden Diskurses zu bewahren, vor der assimilierenden Gewalt der traditionellen Metaphysik [...].<sup>53</sup>

*The Satanic Verses* initiiert deshalb eine Bewegung zwischen Destabilisierung und einer weiterhin aufrechterhaltenen Spurensuche. Schließlich spricht Rushdie der Ungewissheit, auch für den Bereich der Spiritualität, eine positive Kraft zu. Der Roman steht selbst im Spannungsfeld zwischen einer scharfen Skepsis gegenüber der Religion und einer möglichen Affirmation spiritueller Elemente. Trotz aller Kritik stellt das spirituelle Bedürfnis einen zentralen Antrieb dar, wie Simawe festhält „This human hunger for the supernatural, for the mythical, and for the mysterious is one of the major issues that *The Satanic Verses* tries to explore.“<sup>54</sup> Die Faszination des Unerklärlichen spiegelt sich in der Häufung unterschiedlicher Auslegungsoptionen wider. *The Satanic Verses* wird nicht von einer entzauberten, indifferenten Welt oder von ständiger nüchterner Destabilisierung regiert. Vielmehr präsentiert Rushdie eine neue Verzauberung, die sich aus der Erweiterung von Vertrautem und Gewohntem, das für eindeutig und gewiss gehalten wurde, speist: „The universe was a place of wonders, and only habituation, the anaesthesia of the everyday, dulled our sight.“ (SV 302) Für den Roman ist das Ausbleiben einer Antwort ebenso überlebensnotwendig, wie das Aufrechterhalten der Motivation zur Spurensuche. Dadurch wird er vor einem Stillstand bewahrt, der für Rushdie einer Paralyse gleichkommen würde, und der Leser bei aller Differenz vor einem Fall in die Indifferenz.

---

<sup>53</sup> Aldo Giorgio Gargani, „Die religiöse Erfahrung: *Ereignis und Interpretation*“, in: *Die Religion*: 144 – 171, hier 163.

<sup>54</sup> Simawe, „Rushdie’s *The Satanic Verses*“, 185.

## II. Don DeLillo *Underworld*

Rushdies einprägsames Bild der spirituellen Leerstelle taucht auf ganz ähnliche Art und Weise in Don DeLillos *Underworld* auf. „*Space Available*“ heißt es gegen Ende des Romans auf einer freien Plakatwand. Kurz zuvor war eben diese noch eine wahre Pilgerstätte, denn unter dem Licht vorbeifahrender Züge erschien auf der Werbefläche das Gesicht eines Mädchens, das grausam ermordet worden war. Hunderte Menschen versammelten sich vor der wundersamen Erscheinung, die ihnen neue Kraft, Hoffnung und Glauben spendet.

The next evening the sign is blank. What a hole it makes in space. People come and don't know what to say or think, where to look or what to believe. The sign is a white sheet with two lonely words, *Space Available*, followed by a phone number in tasteful type. (UW 824)

Das Leerzeichen ragt am Ende also auch über *Underworld*, einem Werk, das die Versuche der Menschen beschreibt, ein spirituelles Vakuum zu füllen.

Der Roman umfasst 50 Jahre amerikanischer Geschichte, die durchzogen ist von Gerüchten um Wunder, von Theorien und Erzählungen, die von einem spirituellen Impuls getragen werden. Wie John A. McClure in seiner Untersuchung hervorhebt, kann man den Roman einer zeitgenössischen Literatur zurechnen, die sich eingehend mit den Fragen spiritueller Sehnsucht beschäftigt:

Some of the most celebrated contemporary American fiction captures and reflects this turbulent situation of spiritual engagement, uncertainty, and experimentation. Don DeLillo's work, for instance, repeatedly constructs contemporary Americans as a people driven by homeless spiritual impulses and mesmerized [sic] by new religious movements.<sup>1</sup>

Doch warum schreibt ein amerikanischer Autor einer Zeit, in der sich die postmoderne Theorie entwickelt, in der die Zweifel zumindest die Religionen zum Einsturz gebracht haben sollten, eine spirituelle Sehnsucht zu? Wieso ist eine Ära, die vom Oppositionsdenken des Kalten Krieges beherrscht wird, in der die moderne Konsumgesellschaft blüht, wieso ist „the second half of the twentieth century [...] a time of belief for DeLillo“?<sup>2</sup>

Klare Antworten darauf liefert *Underworld* zwar nicht, jedoch eröffnet der Roman einen Blick in die komplexe Untergründigkeit religiöser Erzählungen. Dazu zählen verdrängte oder verborgen gehaltene Antriebskräfte im privaten wie auch im öffentlichen Bereich. So beschreibt DeLillo die fünf Jahrzehnte als eine Zeit starker Unsicherheit und

---

<sup>1</sup> McClure, „Postmodern/Post-Secular“, 142.

<sup>2</sup> Gleason, „Redemption of America's Atomic Waste Land“, 135.

Paranoia. Der Roman ist geprägt vom Vietnamkrieg, der Kubakrise und der nuklearen Aufrüstung. Die Ängste, die den Kern von *Underworld* bilden, bestimmen auch die Sehnsüchte der Protagonisten. Der Religionsphilosoph Vattimo ist beispielsweise der Überzeugung, dass mit der Wahrnehmung der neuen, unberechenbaren Bedrohung das Bedürfnis nach spiritueller Führung wachse:

[...] die Wiederkehr des Religiösen (als Forderung, als neue Vitalität von Kirchen und Sekten, als Suche nach anderen Lehren und Praktiken: die ‚Mode‘ der östlichen Religion usw.) [ist] vor allem durch drohende globale, unvorstellbare, in der Geschichte der Menschheit noch nie dagewesene Risiken motiviert. Das setzte plötzlich nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Angst vor einem möglichen Atomkrieg ein [...].<sup>3</sup>

*Underworld* versucht, sich den komplexen Zusammenhängen einer Welt zu nähern, die sich auf dem Weg zu einer globalen Konsumgesellschaft befindet. Thematisiert wird dabei die Entfremdung des modernen Individuums in der arbeitsteiligen Gesellschaft. DeLillo untersucht, wie der Fortschrittsglaube und die Vorstellung des autonomen Subjekts den Menschen von seiner Umwelt entfernt und in die Isolation führt. Der Roman endet im postmodernen Zeitalter der Globalisierung, in dem der Mensch jederzeit in die Anonymität einer virtuellen Realität abtauchen kann. Dabei arbeitet DeLillo heraus, wie Manipulations- und Inszenierungstechniken zum Einsatz kommen, wie beispielsweise der kapitalistische Markt mit einem heilsversprechenden Angebot auch die spirituellen Bedürfnisse des Konsumenten aufgreift, sie schürt und als Verkaufsstrategie nutzt.

Der Antrieb aller Charaktere ist die Suche nach Sinn und Inhalt, und dies resultiert darin, dass „DeLillo’s work catalogues the varieties of American religious experience [...]“<sup>4</sup> Die künstlich errichteten Erzählungen streben danach, dem Gefühl (innerer und äußerer) Zerrissenheit entgegen zu wirken. Der Roman verdeutlicht allerdings, wie Rushdies *The Satanic Verses*, dass Zerrissenheit und Instabilität die *conditio humana* ausmachen. Von ganz zentraler Bedeutung ist hierbei, dass die Sehnsucht nach Einheit und Versöhnung in DeLillos Porträts ebenfalls als eine dem Menschen inhärente, treibende Kraft gesehen wird.

Im Folgenden stehen zunächst zwei scheinbar konträre Figuren, die Nonne Edgar und Nick Shay, im Vordergrund, die beide klare, rigide Glaubensordnungen zu errichten versuchen. Von dieser privaten Ebene geht die Analyse dann den Schritt in den öffentlichen Bereich und zeigt auf, wie die Atombombe eine religiöse Aufladung erfährt

---

<sup>3</sup> Des Weiteren nennt er die „weltweite Bedrohung der Umwelt“, sowie die Gefahren der Genmanipulation. Vattimo, „Die Spur“, 108.

<sup>4</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 2.

und in ihrer Omnipotenz und Zerstörungsgewalt zu einem metaphysischen Vollstreckungsorgan stilisiert wird. Neben der Mystifizierung der Massenvernichtungswaffe problematisiert *Underworld* zudem die Erzählung des postmodernen Konsumapparats, die sich in ihrem Heilsversprechen die Erlösungssehnsüchte der Menschen zu nutze macht. Letztendlich präsentiert der Roman zu den privaten und großen Erzählungen eine alternative Erzählung der Offenheit, die von einer Vernetzungsstruktur getragen wird. DeLillo lenkt dabei den Blick von den inszenierten, künstlich mystifizierten Machtinstanzen zurück auf die einzelnen Figuren, deren verwobene Geschichten die Dynamik des Romans ausmachen.

### 1. Schwester Edgar: (R)Einheit und Heil(ung)

Als Vertreterin der Religion tritt in *Underworld* die katholische Ordensschwester Alma Edgar auf. Während sie in den 1950er und 60er Jahren als strenge Lehrerin in Brooklyn gefürchtet ist, trifft der Leser sie vier Jahrzehnte später als engagierte Sozialarbeiterin wieder, die sich in den heruntergekommenen Straßen der Bronx um gescheiterte Existenzen kümmert.

In ihrem Unterricht scheut sich die Schwester nicht vor dem Einsatz psychischer, wie auch physischer Gewalt, „notorious for the terror she spread among the children [...] beatings, vituperations, keep them after school, send them out to clap erasers in a rainstorm.“ (UW 232) Durch repetitives Einstudieren und Auswendiglernen versucht sie, ihren Schülern eindeutige Definitionen, Gesetze und Richtlinien einzutrichtern. Ihr Lehrstil erinnert mit seinem klaren Regelwerk und den stark autoritären Zügen an eine militärische Ausbildung. Dies wird unter anderem in der häufig und gern geprobt *Duck and Cover!*-Übung zum Selbstschutz bei einem atomaren Angriff deutlich. Auf den (möglichst überraschenden) Ausruf der Lehrerin hin werfen sich die Kinder auf den Boden und kriechen unter ihre Tische, „heads to the floor, eyes shut, hands guarding the face from bomb-flash.“ (UW 728) Auch die eigentliche Religionslehre vermischt sich mit Edgars Vorliebe für militärische Manöver. Ihr Regime verlangt schnelle Antworten, eine treue Gefolgschaft und sie erträgt keinen Widerspruch: „She wanted to drill them in the lessons of the Baltimore Catechism. True or false, yes or no, fill in the blanks.“ (UW 244) Die Eindeutigkeit der Antworten findet die Nonne selbst in ihrer Auslegung

der katholischen Religion und der Weltordnung. Das äußerliche Schwarz/Weiß ihrer Tracht spiegelt ihre Unterteilung des Lebens in Gut und Böse wider.<sup>5</sup>

Doch diese Kategorien sind ständig der Bedrohung einer Destabilisierung ausgesetzt. Bestimmt wird deshalb ihr Alltag von einem klar strukturierten Lebensrhythmus und insbesondere von einem Sauberkeitsfanatismus. Im Putzprozess befriedigt sie ihr Bedürfnis nach Klarheit, bringt sie die Dinge in (eine) Ordnung. Der ständige Kampf gegen Schmutzpartikel reflektiert ihren inneren Kampf für die Aufrechterhaltung ihrer Überzeugungen gegen schwelende Zweifel. Dazu muss sie auch potenzielle Quellen der Verunsicherung, wie beispielsweise das Körperliche, verdrängen bzw. verhüllen.<sup>6</sup>

Eine Sicherheit ist aber auch der strenggläubigen Nonne nicht vergönnt. Vielmehr drückt ihre Reinheitsobsession gerade aus, wie stark die Stabilität ihrer Erzählung gefährdet ist, wie sehr sie um die Unterdrückung von Zweifeln, unreinen Gedanken, Gefühlen und Bedürfnissen kämpfen muss. Ihre Reflexion über das Putzen zeigt, dass sie sich darüber im Klaren ist, sich hier in einem endlosen Prozess zu befinden, der bis zum infiniten Regress betrieben werden kann:

That night she leaned over the washbasin in her room and cleaned a steel wool pad with disinfectant. Then she used the pad to scour a scrub brush, cleaning every bristle. But she hadn't cleaned the original disinfectant in something stronger than disinfectant. She hadn't done this because the regression was infinite. (*UW* 251)

Diese Einsicht über die Maßnahmen der Hygiene drängt in ihren späteren Jahren auch in ihr Bewusstsein über die Aufrechterhaltung ihres Glaubens. Ihre Überzeugungen haben eine Erschütterung erfahren. Die Weltordnung hat sich verschoben, sie hat inzwischen die physische Züchtigung der Schüler aufgegeben und beendet schließlich auch ihre Lehrtätigkeit. Nun zieht es sie direkt in den sozialen Brennpunkt der Großstadt. Trotz ihrer immer noch bestehenden Angst vor Schmutz und Unhygiene tourt sie durch die heruntergekommenen Gegenden der Bronx. Edgar und ihre Kollegin Grace arbeiten dabei mit dem Graffiti-Künstler Ismael Muñoz zusammen. Selbst auf den Straßen und in den U-Bahn-Schächten groß geworden, versucht dieser, vernachlässigten Kindern eine Anlaufstelle zu bieten. Er bewohnt mit ihnen *The Wall*

---

<sup>5</sup> Das Oppositionsdenken kommt zudem im Design des Romans, im Schwarz/Weiß-Kontrast der Kapitel, zum Ausdruck.

<sup>6</sup> Dies betrifft ihren eigenen Körper, der von ihrer Schwesterntracht verdeckt wird, genauso wie ihre generell problematische Beziehung zur Körperlichkeit, wie sie sich beispielsweise in ihrer Reaktion auf den natürlichen Wachstum einer Schülerin zeigt: „[...] she was looking at Annette Esposito's chest, her breasts, which caused bulges under her blue jumper. 'What's all this? Get rid of this. I don't want to see this next time you come in here.'“ (*UW* 718) Gleichzeitig hegt die Nonne eine starke Faszination für das private, intime Leben berühmter Persönlichkeiten, v.a. Schauspieler. Die ‚unmoralische‘ Welt des Glammers zieht sie an, sie liest Zeitschriften, in denen die Schmutzwäsche der Schönen und Reichen öffentlich gewaschen wird.



und bindet sie in seine künstlerische Arbeit ein. Diese Gruppe demonstriert das soziale Elend New Yorks, indem sie jedes Kind, das in der South Bronx ums Leben kommt, in monumentalen Engelsgraffiti an einer Mauer verewigt:

The child's name and age were printed under each angel, sometimes with cause of death or personal comments by the family, and as the van drew closer Edgar could see entries for TB, AIDS, beatings, drive-by shootings, measles, asthma, abandonment at birth – left in dumpster, forgot in car, left in Glad Bag stormy night. (UW 239)

Es stellt sich natürlich die Frage, warum die strenge Ordensschwester eine solche Arbeit aufgenommen hat und sich freiwillig in ein Viertel begibt, das von Dreck, Krankheit, sozialem Elend und Chaos beherrscht wird. Die Antwort darauf liefert das Schicksal des Straßenkindes Esmeralda, deren Errettung zur persönlichen Mission der Nonne wird. Sie macht sich an die Verfolgung des 12jährigen Mädchens, das immer nur kurz auftaucht, um gleich wieder zu verschwinden. Edgars religiöser Glaube gerät gerade durch den Anblick des Elends in ihrer Heimat ins Wanken. Über die Rettung Esmeraldas, die Hoffnung und Unschuld verkörpert, möchte sie eine Ordnung wiederherstellen:

Sister Edgar, seeing a radiant grace in the girl, a reprieve from the Wall's endless distress, even a source of personal hope, a goad to the old rugged faith. All heaven trembles when a soul swings in the wind – save her from danger, bring her to candles and ashes and palms, to belief in the mystical body. (UW 811)

In diesem Projekt steckt somit wiederum der Drang, all das Chaos und die Unordnung in einen intakten Zustand zu überführen und einen verlorenen Sinn wieder zu finden. Ihr Putzdrang erscheint ebenfalls als Ausdruck dieser Sehnsucht nach einer ursprünglichen Stufe vollständiger Reinheit und Unschuld – eine Beziehung, die Derrida in seiner etymologischen Spurensuche betont:

Heil, *indemnis*, meint jenes, was keinen Schaden genommen hat und nicht beschädigt worden ist (*damnum*) [...] die heile, geborgene, unversehrte Vollständigkeit, das unbeschädigte Eigene der Eigenheit und das fleckenlos oder unbefleckte Reinliche. Genau das bezeichnet ja das Wort ‚heil‘ [indemne]: das Reine, Nicht-Kontaminierte, Unberührte, das Sakrale oder Heilige, das noch nicht entweiht, geschändet, verwundet worden ist [...].<sup>7</sup>

Doch das Projekt scheitert. Esmeralda wird vergewaltigt und von einem Hochhaus gestoßen. Ismael und seine Gruppe errichten eine Erinnerungsstätte für das Mädchen – ein weiterer Engel wird auf die Mauer gesprüht.

Der Mord an Esmeralda stürzt die Nonne in eine schwere Glaubenskrise: „She believes she is falling into a crisis, beginning to think it is possible that all creation is a spurt of blank matter [...]. The serenity of immense design is missing from her life, authorship

---

<sup>7</sup> Derrida, „Glaube und Wissen“, 40/41, Fußnote 20.

and moral form [...].“ (UW 817) Der Zweifel, mit dem sie nachts ringt, bricht an die Oberfläche, „[i]t is not a question of disbelief. There is another kind of belief, a second force, insecure, untrusting, a faith that is spring-fed by the things we fear in the night, and she thinks she is succumbing.“ (UW 817) Das eingangs erwähnte Ereignis, Esmeraldas Gesicht, das plötzlich auf einem Werbeplakat erscheint, verhindert, dass Sister Edgar aufgibt.<sup>8</sup> Gegen Ende ihres Lebens denkt die Nonne, hierin doch noch einen Glaubensbeweis gefunden zu haben. Diese Gewissheit befreit sie von ihrem jahrzehntelangen Kampf um die zwanghafte Aufrechterhaltung ihres Systems. Das heißt, sie muss dieses nun nicht mehr schützen und kann mit den Menschen befreit in physischen Kontakt treten: „She feels something break upon her. An angelus of clearest joy. She embraces Sister Grace. She yanks off her gloves and shakes hands [...].“ (UW 822)

Der Leser allerdings kann diese spirituelle Erfüllung selbst nicht erfahren. Zu viel Zweifel, scharfe Ironie und Kritik steckt in DeLillos Beschreibung der Pilgerstätte. Schnell zieht sie die Massen an und mit ihnen die Medien und das Geldgeschäft. Ebenso plötzlich wie sie auftaucht, verschwindet die Erscheinung wieder und die großen Fragen gewinnen erneut die Oberhand:

And what do you remember, finally, when everyone has gone home and the streets are empty of devotion and hope, swept by river wind? Is the memory thin and bitter and does it shame you with its fundamental untruth – all nuance and wishful silhouette? Or does the power of transcendence linger, the sense of an event that violates natural forces, something holy that throbs on the hot horizon, the vision you crave because you need a sign to stand against your doubt? (UW 824)

Schwester Edgar bewahrt sich diesen Moment der Gewissheit, der Erlösung von all ihren Zweifeln und dadurch von den Strapazen ihrer Zwangshandlungen. *Underworld* thematisiert die menschliche Konstruktion und Aufrechterhaltung religiöser Überzeugungen. Der Roman hinterfragt sie, jedoch wirft er ihnen dabei keine Bedeutungslosigkeit vor. David Cowart urteilt deshalb über das Wunder der Bronx: „Yet, if DeLillo does not represent the billboard manifestation as a genuine miracle, he remains deeply sympathetic to the spiritual yearning it feeds.“<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Von einem ähnlichen Ereignis berichten die Medien im April 2005: Unter einer Schnellstraße in Chicago wird eine Betonwand zur Pilgerstätte für Hunderte Katholiken. Sie glauben, dort eine Gestalt ausmachen zu können, die an die Mutter Gottes erinnert. Siehe hierzu u.a.: Jeremy Biles, „God’s Graffiti“, [http://marty-center.uchicago.edu/sightings/archive\\_2005/0428.shtml](http://marty-center.uchicago.edu/sightings/archive_2005/0428.shtml). Sowie: Spiegel Online, „Marien-Erscheinung an Betonwand entdeckt“, <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,352474,00.html>.

<sup>9</sup> David Cowart, „Shall These Bones Live?“, in: *UnderWords*: 50 – 67, hier 56.

## 2. Nick Shay: Selbstbeherrschung und die Macht des Mysteriums

Der Gegensatz zwischen der Nonne und einer der zentralen Figuren des Romans, Nick Shay, scheint zunächst nicht größer sein zu können. Zwar wächst Nick in ihrer Umgebung in der Bronx auf (Sister Edgar unterrichtet seinen Bruder Matt), jedoch durchstreift er als rebellierender Jugendlicher die dreckigen Hinterhöfe und Straßen. Das große Mysterium seines Lebens ist das plötzliche Verschwinden des Vaters in seiner Kindheit. Während alle anderen glauben, Jimmy hätte einfach nur die Familie verlassen, ist Nick der Meinung, sein Vater sei von der Mafia ermordet worden. Seine Jugend ist geprägt von Regel- und Ordnungslosigkeit: Er verlässt früh die Schule, um in einem körperlich harten Beruf Geld zu verdienen, er prügelt sich und stiehlt Autos. Anfang der 50er Jahre, so erfährt der Leser im Laufe des Romans, erschießt der 17jährige schließlich einen Bekannten, den 40jährigen drogenabhängigen George Manza. Sein Leben lang ist sich Nick nicht im Klaren über die tatsächliche Tatmotivation. Immer wieder fragt er sich, was ihn dazu bewegt haben mag abzufragen: Hat ihn George, der ihm das abgesägte Gewehr gegeben hat, geradezu dazu aufgefordert? Warum hat George behauptet, es sei nicht geladen? In seinem späteren Leben verheimlicht Nick den Vorfall vor seiner Frau und auch gegenüber seiner Mutter und seinem Bruder wird er nie wieder erwähnt.

Und doch lassen sich zwischen den scheinbar so konträren Charakteren, der strengen Nonne und dem wilden Halbstarcken, Gemeinsamkeiten feststellen. Sie liegen überraschenderweise in dem Bedürfnis nach Ordnung und Regeln sowie in der Suche nach spiritueller Erfüllung. Nick kommt nach dem Mord in eine Besserungsanstalt auf dem Land, die von Jesuiten geführt wird – und dort zeigt er sich als „a person subject to late-Christian yearnings [...]“<sup>10</sup> In diesem religiösen Rahmen hofft er, ein neues Selbstbild umsetzen zu können und durch Bestrafung und Buße Heilung und Sinn zu finden. Als grundlegend hierfür sieht er eine strenge Strukturierung seiner Selbst und seiner Umgebung an: „When I entered correction I wanted things to make sense. I kept my bed neat, corners squared, and stacked my clothes sensibly in my cubicle.“ (UW 502) Die Freiheiten seiner Jugend will er durch klare Regeln und Gesetze ersetzen. Sein altes Selbst soll dabei ausgelöscht und ein neues Selbst geschaffen werden. Auch das Studium der Literatur bzw. das Erfassen der Sprache und das Erfassen durch Sprache spielt für ihn hierbei eine ganz bedeutende Rolle:

---

<sup>10</sup> David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2002), 186.

All that winter I shoveled snow and read books. The lines of print, the alphabetic characters, the strokes of the shovel when I cleared a walk, the linear arrangement of words on a page, the shovel strokes, the rote exercises in school texts, the novels I read, the dictionaries I found in the tiny library, the nature and shape of books, the routine of shovel strokes in deep snow – this was how I began to build an individual. (UW 503)

Die Sprache verleiht ihm die Möglichkeit einer größeren Kontrolle über sich und seine Umwelt, nach der er sich so sehr sehnt. Doch Nick hofft zudem, über die Sprache der Wahrheit näher zu kommen und versucht, mit Wörtern aus dem Italienischen Dinge zu beschreiben, sprachlich zu greifen, die sich ihm ansonsten zu entziehen scheinen.<sup>11</sup> Dies führt ihn schließlich weiter zum Studium des Ursprungs der romanischen Sprache, des Lateinischen, welches er später eine Zeit lang auch unterrichten wird.

I tell her there's an Italian word, or a Latin word, that explains everything. Then I tell her the word. She says, What does this explain? And she answers, Nothing. The word that explains nothing in this case is *lontananza*. Distance or remoteness, sure. [...] it's the perfect distance of the gangster, the syndicate mobster – the made man. Once you're a made man, you don't need the constant living influence of sources outside yourself. You're all there. You're made. You're handmade. (UW 275)

Nick sucht nach dem einen Wort, das ihm einen tieferen Sinn offenbaren wird, das die Systeme und Kräfte hinter den Mysterien des Lebens entschlüsseln kann. Zu einem Kollegen meint er: „There's a word in Italian. *Dietrologia*. It means the science of what is behind something. A suspicious event. The science of what is behind an event. [...] The science of dark forces.“ (UW 280) Dieses Forschen nach dem Ursprung über die Wörter bestimmt auch seine Vorstellung Gottes. Entsprechend dazu liest Nick das Werk eines mittelalterlichen Mystikers, *The Cloud of Unknowing* (das diesem Teil von *Underworld* auch seinen Titel verleiht).

And I read this book and began to think of God as a secret, a long, unlighted tunnel, on and on. This was my wretched attempt to understand our blankness in the face of God's enormity. This is what I respected about God. He keeps his secret. And I tried to approach God through his secret, his unknowability. [...] And so I learned to respect the power of secrets. We approach God through his unmadeness. We are made, created. God is unmade. How can we attempt to know such a being? We don't know him. We don't affirm him. Instead we cherish his negation. We wretched weaklings, you see. And we try to develop a naked intent that fixes us to the idea of God. *The Cloud* recommends that we develop this intent around a single word. Even better, a single word of a single syllable [...] I became preoccupied with this search for the one word, the one syllable. It was romantic. The mystery of God was romantic. With this word I would eliminate distraction and edge closer to God's unknowable self. (UW 295/296)

---

<sup>11</sup> Nicks Vater ist italienischer Herkunft, die Sprachwahl ist also keineswegs zufällig – schließlich wurde dessen Verschwinden niemals wirklich aufgeklärt.

Durch die Phase bei den Jesuiten rehabilitiert sich Nick für eine Integration in die Gesellschaft. In den 90er Jahren lebt er als Ehemann, zweifacher Vater und Großvater in Phoenix und arbeitet erfolgreich als Experte für Müllentsorgung.

Doch Nicks strenge Selbstbeherrschung erfordert das Unterdrücken von Spontaneität und Emotionen. Er verschließt sich gegenüber den ihm nahestehenden Menschen. Diese Haltung mystifiziert Nick in seinem Glauben an die Macht des Geheimnisses. Während er selbst nach Aufklärung und Erkenntnis sucht und so nahe wie möglich zu Gott vordringen möchte, will er doch gleichzeitig verhindern, dass Andere zu viel über ihn erfahren. Diesen Rückzug stilisiert er zu einer Quelle der Macht, wie er sie in Gott zu sehen glaubt, „God as a force that withholds himself from us because this is the root of his power.“ (UW 295) Allerdings führt Nicks Bewahrung seines Geheimnisses zur Abkapselung von seiner Frau. Darin sieht nun Marian durchaus eine Kraft, allerdings betrachtet sie die Unnahbarkeit als unmenschliche, aber keineswegs als göttliche Kraft: „She had a demon husband if demon means a force of some kind, an attendant spirit of discipline and self-command, the little flick of distance he'd perfected [...].“ (UW 261) Nicks Formung seiner Selbst zu einem unabhängigen, unnahbaren, selbstkontrollierten Menschen führt die Ehe in die Krise. In den 90ern beginnt Marian eine Affäre mit Nicks Kollegen Brian Glassic, konsumiert Drogen und die Ehe droht zu scheitern.

Eben jenes Bedürfnis nach klaren Strukturen, durch die sich das Leben kontrollieren und stabilisieren lässt auf der einen Seite, und der Reiz übermenschlich-religiöser Magie auf der anderen Seite, bestimmen Nicks Leben noch in späteren Jahren. Sie beeinflussen seine Berufswahl, den Einstieg in das Müllunternehmen Whiz Co, „a firm with an inside track to the future. The Future of Waste. [...] I was ready for something new, for a faith to embrace.“ (UW 282) Die Abarbeitung des Mülls avanciert so (auch symbolisch) zu Nicks neuem Lebensprojekt. Die Mülltrennung wird im Hause Shay genau geregelt und akkurat ausgeführt, so dass „the recycling itself takes on the quality of a ritual [...].“<sup>12</sup> Eingeteilt nach Wochentag vermittelt es als rhythmisches Thema Ordnung und Halt, das Gefühl von möglicher Kontrolle und Einfluss.

Zugleich birgt der Müll für Nick und seine Kollegen eine regelrecht sublime Ausstrahlung. Sie sind der Meinung, dass „[w]aste is a religious thing.“ (UW 88) Brian schwärmt vom majestätischen Anblick der Müllberge. Für den Müll-Archäologen Detwiler, der einst als Mitglied der *garbage guerrilla* den privaten Abfall des FBI-Chefs Hoover stehlen wollte, liegt in ihm gar der Ursprung der organisierten

---

<sup>12</sup> McMinn, „Sin and Atonement“, 42.

Zivilisation begründet: „[...] garbage rose first, inciting people to build a civilization in response, in self-defense. [...] it forced us to develop the logic and rigor that would lead to systematic investigations of reality, to science, art, music, mathematics.“ (UW 287)

Die Faszination ergreift auch Nick, doch in seinem Fall wird besonders deutlich, dass „the affirmation of ecological ‘diligence’ here frames and partly masks a half-conscious hunger for the larger recycling of spiritual waste.“<sup>13</sup> Der Versuch der Wiederaufarbeitung von Problemmüll überlagert die eigentliche Arbeit, die Nick zu verrichten hätte. Die Selbstreinigung seiner Jugendzeit basierte auf Ausschluss und Verdrängung. Doch die Vergangenheit droht ihn und seine Ehe zu ersticken. Wie später noch aufgezeigt wird, muss Nick zunächst all das Verdrängte und Unterdrückte konfrontieren, bevor er sich von seiner Vergangenheit produktiv lösen und seiner Beziehung mit Marian eine neue Chance geben kann.

### **3. Die Atombombe als alttestamentarisches Vollstreckungsorgan**

#### **3.1 Reinigung und Urzustand**

Eine äußerst komplexe und stark spirituelle Kraft strahlt in *Underworld* ein Instrument der Vernichtung aus: die Atombombe. DeLillo zeigt, wie sehr sie das politische Weltgeschehen des 20. Jahrhunderts beherrscht, aber vor allem auch, dass sie mit ihrer quasi-spirituellen Aura die Menschen in ihren Bann zieht. Von der Macht der Atombombe fasziniert ist unter anderem DeLillos Version der historischen Figur J. Edgar Hoover. Der FBI-Chef ist, wie seine Namensvetterin Schwester Edgar, Reinlichkeitsfanatiker: „At home Edgar sat on a toilet that was raised on a platform, to isolate him from floorbound forms of life. And he’d ordered his lab people to build a clean room at the Bureau with unprecedented standards of hygiene.“ (UW 560) In der Unübersichtlichkeit einer komplexen, abstrakten Gesellschaft versuchen sie, sinnvolle Strukturen zu schaffen, die ihnen eine Kontrolle versprechen: „Both characters are committed to asserting order amid a world they see as hopelessly chaotic.“<sup>14</sup>

In beiden vereint sich der Hygiene- und Kontrollwahn zudem mit einer großen Faszination für das gewaltige Zerstörungspotenzial der Atombombe, da sie die Vorstellung in sich trägt, durch Auslöschung eine absolute Reinigung erzielen zu können. Einer Wiedergeburt in Unschuld muss die völlige Zerstörung vorausgehen. In

---

<sup>13</sup> Cowart, „Shall These Bones Live?“, 59.

<sup>14</sup> Malin, Dewey, „What Beauty, What Power“, 22.

diesem Gedanken manifestiert sich ein apokalyptisches Erlösungsversprechen, „a desire to purify the world by destroying it.“<sup>15</sup> Die Atombombe erscheint hier somit als eine metaphysische Instanz, die eine Befreiung von der physischen Last verspricht. Gerade im Falle J. Edgar Hoovers und der Nonne zeigt sich die Verbindung zwischen dem Bedürfnis der Ordnungsstiftung und einer (unbewussten) Sehnsucht nach erlösender Reinigung.

DeLillos Porträt des FBI-Chefs, geprägt von Repression, Verdrängung und einem Kontrollwahn, lädt geradezu zu psychoanalytischen Studien ein. Hier soll zunächst einmal der Reiz, den morbide Szenarien, Bilder der Zerstörung und des Todes auf ihn ausüben, näher betrachtet werden,<sup>16</sup> denn sie rufen Sigmund Freuds Ausführungen über den menschlichen Lebens- und Todestrieb ins Gedächtnis. Im Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* schreibt Freud allen Trieben das prinzipielle Streben nach einem Urzustand zu, der nicht ein lebendiger ist, sondern „vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand [...] den das Lebende einmal verlassen hat, und zu dem es über alle Umwege der Entwicklungen zurückstrebt.“<sup>17</sup> Und so geht er davon aus, dass „das gesamte Triebleben der Herbeiführung des Todes dient.“<sup>18</sup> In diesem „allgemeinsten Streben alles Lebenden, zur Ruhe der anorganischen Welt zurückzukehren“,<sup>19</sup> steckt der Wunsch nach Aufhebung des menschlichen Daseins. In einer Ureinheit ist der Mensch befreit von seinen Ängsten, den Qualen, dem körperlichen wie seelischen Druck. So mag der Reiz, den der apokalyptische Gedanke auf die beiden Edgars ausstrahlt, „the death drive, the wish for nuclear holocaust and a fusion of that wish with erotic desire“,<sup>20</sup> in eben jenem Erlösungsversprechen vom Menschsein liegen. Die Verdrängungs- und Unterdrückungsarbeit erfordert von beiden strenge Selbstdisziplin und Kompensation. Die Rückführung in einen Urzustand der Unschuld und Reinheit, bzw. im Freudschen Sinne des Anorganischen, verspricht die ersehnte Befreiung von dem quälenden Druck,

---

<sup>15</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 37.

<sup>16</sup> Hoover sammelt Ausführungen eines Breughel-Gemäldes, *The Triumph of Death*. In diese Reihe lässt sich auch die Aufnahme des toten Lenny Bruce einfügen: „[...] the Bruegel, with its panoramic deathscape. (Edgar had postcards, magazine pages, framed reproductions and enlarged details stored and hung in his basement rumpus room. And he'd ordered Clyde to talk to officials in Madrid about the priceless original [...]). An 8x10 police photo of the bloated body [Lenny Bruce's] – the picture could have been titled *The Triumph of Death* – was in the Director's personal files. Why? The horror, the shiver, the hellish sense of religious retribution out of the Middle Ages.“ (*UW* 574)

<sup>17</sup> Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, in: Ders., *Gesammelte Werke XIII*, Anna Freud (ed.) (Frankfurt a.M.: Fischer, 1967): 3 – 69, hier 40.

<sup>18</sup> Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 41.

<sup>19</sup> Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 68.

<sup>20</sup> Leonard Wilcox, „Don DeLillo's *Underworld* and the Return of the Real“, *Contemporary Literature* 43.1 (2002): 120 – 137, hier 123.

„the days and nights of his self-denial, the rejection of unacceptable impulses.“ (UW 573)

Auch der Sexualtrieb strebt in der Freudschen Auslegung immer nach der Wiederherstellung einer ursprünglichen Einheit. Allerdings führt der Akt der Fortpflanzung, die vorübergehende Vereinigung, zu neuem Leben und dadurch zu einer neuen Abspaltung. Als Frage lässt Freud deshalb stehen: „Sollen wir, dem Wink der Dichterphilosophen folgend, die Annahme wagen, dass die lebende Substanz bei ihrer Belebung in kleine Partikel zerrissen wurde, die seither durch Sexualtriebe ihre Wiedervereinigung anstreben?“<sup>21</sup> Hier ist nicht von zentraler Bedeutung, ob dies nun tatsächlich der Fall ist, sondern vielmehr die Beobachtung, dass sich die Vermehrung durch Teilung vollzieht, dass Zusammenführung und Trennung also als Basis des Menschseins angesehen werden können.<sup>22</sup> Die Wahrnehmung des Selbst und der Umwelt als zerrissen, komplex und instabil beschreibt somit bei Freud den menschlichen Zustand. Gleichzeitig aber, und dies muss beachtet werden, ist auch das Streben, diese Zerrissenheit aufzuheben und in einen versöhnenden Urzustand zurückzukehren, dem Menschen inhärent. Übergeht man dies, wie es Lyotard in seinen theoretischen Schriften versucht, wenn er erklärt, dass die „Sehnsucht nach der verlorenen Erzählung [...] für den Großteil der Menschen selbst verloren“<sup>23</sup> ist, blendet man das anthropologische Bedürfnis des Menschen nach Ordnung und Stabilität aus.

### 3.2 Gemeinschaft und Aufhebung des Individuums

*Underworld* zeichnet auf, wie sich der Mensch in der arbeitsteiligen Gesellschaft in den privaten Raum zurückzieht. Die große Erzählung der Moderne, der Glaube, im Selbst eine Einheit finden zu können, führt die Figuren hier in die Isolation. Sie versuchen, sich abzuschirmen, um sich vor externen Gefahren zu schützen. Der Autonomiegedanke, wie ihn beispielsweise Nick praktiziert, steigert sich zu einer Abtrennung von den Mitmenschen und einer Entfremdung von der Umwelt. Der Druck

---

<sup>21</sup> Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 63.

<sup>22</sup> Freud erwähnt die Theorie Platons, die von der ursprünglichen Existenz eines vereinigenden Geschlechts ausgeht, dem Mannweiblichen. Ein Mythos, wie Freud bemerkt, der nicht auf die griechische Antike beschränkt war, sondern sich „auch schon in den [indischen] *Upanishaden* findet.“ Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 63, Fußnote. Es wäre zu ergänzen, dass der Mythos der Ureinheit sich durch die Kulturen streckt, sich in der Alchemie des Mittelalters ebenso wiederfindet wie in den Weltreligionen.

<sup>23</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 122.



auf das moderne Individuum wächst. Die scheinbar heile Welt muss an der Oberfläche immer bewahrt werden. Die ständig auf die Menschen einströmenden Erneuerungen und Informationen müssen schnell verarbeitet und verdaut werden. Und dabei liegt das Erlösungsversprechen – gerade in der vom Traum des Individualismus geprägten USA – im Selbst. Das Dilemma, das viele Protagonisten nun erfasst, ist zum einen die Erfahrung der Überbelastung des Individuums und zum anderen die untergründig brodelnden Zweifel an der Kapazität und der Stabilität des Selbst.

So formieren sich auch in *Underworld* Gegenbewegungen, in welchen die Menschen zusammenkommen, um sich in größeren Gemeinschaften von der Last des Individualismus vorübergehend zu befreien. Bauman erkennt im postmodernen Zeitalter eine verstärkte Tendenz zur Suche nach kollektiven Erlebnissen: „Nach der Dekonstruktion der Unsterblichkeit ist das Leben unaufhörlich damit beschäftigt, Kollektive als letzte Zuflucht der Rückversicherung zu gründen. Die Postmoderne ist das Zeitalter der *Gemeinschaften*.“<sup>24</sup> Für ihn repräsentieren sie die neue Verkörperung der Transzendenz. Die kollektiven Erlebnisse in *Underworld*, wie das eröffnende Sportereignis, überschreiten in der Zusammenführung unterschiedlichster Personen die alltägliche Reduktion auf das isolierte Selbst:

Longing on a large scale is what makes history. This is just a kid with a local yearning but he is part of an assembling crowd, anonymous thousands off the buses and trains [...] and even if they are not a migration or revolution, some vast shaking of the soul, they bring with them the body heat of a great city and their own small reveries and desperations, the unseen something that haunts the day [...]. (*UW* 11)

Das Gefühl der Teilnahme, des Teilens eines Erlebnisses, vermittelt den Menschen Sicherheit und verspricht ihnen einen gemeinsamen Sinn. Doch DeLillo stellt heraus, dass diese Menschen neben dem sportlichen Interesse ganz zentral eben in jener Sehnsucht – *longing, yearning* –, die sie alle in sich tragen, miteinander verbunden sind. Die Zerstörungsgewalt der Atombombe erfüllt eine ähnliche Rolle – allerdings in pervertierter Form. Sie vereint die Menschheit im Angesicht ihrer drohenden Auslöschung. Während sie bei einem Sportereignis von einer gemeinsamen Idee zusammengeführt werden, hebt die Bombe einen irdischen Sinn völlig auf. Sie stellt das Extrem der absoluten Beraubung individueller Entscheidungsgewalt und Selbstbestimmung dar. Der *Stand-Up* Lenny Bruce tourt in den Tagen der Kubakrise durch die Staaten und schreit jeden Abend den Menschen ein *we're all gonna die* zu. In diesem Ausruf erkennt das Publikum, dass der fortschrittsgläubige, amerikanische

---

<sup>24</sup> Bauman, *Tod*, 294.

Individualismus eine Illusion zu sein scheint: „[...] the audience can hear the obliteration of the idea of uniqueness and free choice.“ (UW 507) In dieser Vereinigung ist der Wille des Menschen nicht Teil eines größeren Gedankens, hier geht es nicht um das Teilen, denn im Angesicht der Zerstörung wird alles obsolet, und die Gemeinsamkeiten und Verbindungen zwischen den Menschen heben sich komplett auf.

### 3.3 Mystifizierung der Bombe

Die Konfrontation mit der potenziellen Vernichtung resultiert wiederum in diversen, oft auch widersprüchlichen Verdrängungsstrategien. Die Sehnsucht nach der Befreiung vom menschlichen Dasein, wie sie sich beispielsweise in Hoovers Todesobsession zeigt, kann dieser sich natürlich nicht bewusst als Zustand des Nicht-Seins vorstellen. Im Gegenteil, seinen Tod träumt Hoover geradezu als Nicht-Tod in Reinheitsform. Zumindest sein Körper soll der Vergänglichkeit, der Auslöschung entgehen. Dem natürlichen Verfallsprozess möchte er ebenso mit technischem Fortschritt begegnen wie den Auswirkungen eines nuklearen Angriffs:

[...] the Director was meditating on his coffin. [...] A lead-lined coffin of one thousand pounds plus. To protect his body from worms, germs, moles, voles and vandals. They were planning to steal his garbage, so why not his corpse? Lead-lined, yes, to keep him safe from nuclear war, from the Ravage and Decay of radiation fallout. (UW 577/578)

Als eine weitere Strategie erscheint die religiöse Umdeutung der Zerstörungsgewalt in eine Vorbereitung zur Wiedergeburt. Der Einsatz der Bombe wird als apokalyptischer Schachzug interpretiert, der die Sünder bestrafen und die Unschuldigen in ein gereinigtes Land gebären wird. Der Religionsphilosoph David Ray Griffin zeigt in seiner Analyse auf, wie gerade in den USA das Erlösungsversprechen einer Massenvernichtungswaffe propagiert wird. So von „the Armageddon theologians, who hold not only that God’s saints will be miraculously rescued before the destruction of the world, which will be initiated by a nuclear war, but also that God will simply recreate the world afterwards.“<sup>25</sup>

Auf unterschiedliche Weise zeigt sich diese religiöse Interpretation auch im Roman. Für Paul Gleason löst sie hier gar die Instanz Gottes ab: „[...] not God but the atomic bomb functions as stabilizing, metaphysical presence in which the characters *believe*.“<sup>26</sup> Jedoch verweist DeLillo darauf, dass auch Glaube nur in Grenzen stabilisierend wirkt,

---

<sup>25</sup> David Ray Griffin, *God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theology* (Albany: State University of New York Press, 1989), 133.

<sup>26</sup> Gleason, „Redemption of America’s Atomic Waste Land“, 134.

ja wirken darf. Unsicherheiten und Zweifel schleichen sich nicht nur unaufhaltsam in Strukturen und Denkschemen ein, der Glaube selbst steht im Abhängigkeitsverhältnis zu Ängsten und Misstrauen. Er kann immer nur bedingt Sicherheit gewähren und nur bedingt das Gefühl des Einblicks in eine tiefere Wahrheit vermitteln. Schließlich basiert der Drang des Menschen, glauben zu wollen, immer auch auf einer schwelenden Unsicherheit und der daraus resultierenden Hoffnung auf Gewissheit.

DeLillo macht sich daran, zu untersuchen, was diese religiöse Aufladung der Bombe initiiert, die Tatsache, dass „there are unmistakably religious dimensions to the awe and trust that have been evoked by these weapons of mass destruction.“<sup>27</sup> Die Bombe nimmt deshalb eine sehr komplexe Stellung ein. Zunächst ist wichtig zu betonen, dass sie einem menschlichen Schöpfungsakt entsprungen ist. Für Zapf ist sie Ausdruck des romantischen Strebens nach göttlicher, absoluter Macht:

In der Atombombe erfüllt sich eine Sehnsucht nach übermenschlicher Größe, die die Selbstaufgabe des Einzelnen erfordert und den höheren Sinn des Lebens in der zivilisatorischen Aneignung der entfesselten Urmacht der Schöpfung selbst findet. Die Transzendenzerfahrung der Religion wird gewissermaßen durch die zivilisatorische Phantasie absoluter Macht, die die Bombe verkörpert, in die vom Menschen manipulierte Welt hereingeholt.<sup>28</sup>

Dabei erfahren sie die Protagonisten aber als ein Phänomen, das sich von Schöpfer und Konstruktion entrückt hat. Da die Bombe eine Gewalt in sich birgt, die vom Menschen nicht erfassbar oder realisierbar ist, wirkt sie eigenständig und unkontrollierbar. Ihre Omnipotenz und ihr Zerstörungspotenzial überschreiten die menschliche Vorstellungskraft. Griffin argumentiert, dass „[t]he divine power is invariably identified with the ultimate, most effective power [...]“<sup>29</sup> Im Roman äußert sich dies beispielsweise in der übermenschlichen Gewalt der Bombe, alles zu durchleuchten: „Then the world lights up. A glow enters the body that’s like the touch of God. And Louis can see the bones in his hands through his closed eyes [...]“ (UW 613) Und wie die Künstlerin Klara Sax bemerkt, stellt sie ein wortwörtlich unbeschreibbares Objekt dar: „They didn’t even know what to call the early bomb. [...] Oppenheimer said, It is merde. [...] You can’t name it. It’s too big or evil or outside your experience.“ (UW 76/77) DeLillos Lenny Bruce erkennt deshalb ganz richtig, dass die Menschen sie als alttestamentarisches Instrument der Bestrafung erfahren: „Because the atomic bomb is

---

<sup>27</sup> Griffin, *God and Religion*, 57.

<sup>28</sup> Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, 194. Die Atombombe stellt eine Macht dar, die sich scheinbar verselbständigend und zerstörerisch gegen ihren Schöpfer erheben kann.

<sup>29</sup> Griffin, *God and Religion*, 134.

Old Testament. [...] We feel at home with this judgement, this punishment hanging over us. Illness and misfortune.“ (UW 592)

Selbst diejenigen, die im Bereich nuklearer Waffen arbeiten und forschen, scheinen von ihrer metaphysischen Kraft in den Bann gezogen zu werden. Dazu zählt auch Nicks jüngerer Bruder Matt Shay, ein ehemaliges Schach-Wunderkind, das inzwischen selbst zu einer Figur im atomaren Spiel geworden ist. In den 70er Jahren arbeitet er in *The Pocket*, einem unterirdischen Ort in der Wüste New Mexicos, an der Verbesserung der Nuklearwaffen. Matt, der u.a. von Schwester Edgar unterrichtet wurde, scheint seinen katholischen Glauben im Laufe der Jahre verloren zu haben. Er nennt Nick heimlich ‚the Jesuit‘ und urteilt über dessen Wandel in der Besserungsanstalt: „His catechism days were well behind him now, Matty’s were, his days of blind belief, and he liked to gibe at his brother’s self-conscious correctness, his attempts at analytical insight.“ (UW 450) Doch wie sein Bruder sehnt sich auch Matt nach einer klaren Linie, einer Ordnung und Struktur: „It was part of the reason he’d come here in the first place. For the questions and challenges. For the self-knowledge he might find in a sterner life, in the fixing of willful limits.“ (UW 413) Und auch er sucht nach einem höheren Sinn:

People went willingly to these places, scientists eager to meet some elemental need. [...] He thought they went in search, on impulse, almost recklessly, to locate some higher condition. [...] You make it sound like God. Or some starker variation thereof. Go to the desert or tundra and wait for the visionary flash of light, the critical mass that will call down the Hindu heavens. (UW 458)

Der Roman schildert allerdings nicht nur das vorherrschende Bedürfnis nach spiritueller Erfüllung. Die besondere Kraft, die der Atombombe ihre spirituelle Ausstrahlung verleiht, liegt nicht nur in ihrem gewaltigen Vernichtungspotenzial, darin, dass „nuclear apocalypse promises [...] an unveiling, a revelation of divine truth.“<sup>30</sup> DeLillo zeigt zudem, dass die *menschliche* Manipulation eine ganz entscheidende Rolle spielt. Das Geheimnis hinter der Macht scheint tatsächlich, wie in Nicks Interpretation göttlicher Macht, die Macht des Geheimnisses zu sein. Das von Menschen geschaffene Vernichtungsinstrument wird ganz bewusst als unzugänglich und mysteriös inszeniert. Die Verantwortlichen scheinen nicht identifizierbar zu sein, wodurch das Gefühl verschärft wird, hier sei ein höherer Wille am Werk.

Die Strategie der Mystifizierung funktioniert sogar bei Waffenforschern und -konstrukteuren. Das Gesamtbild ihres Arbeitsprojektes bleibt Matt und seinen Kollegen

---

<sup>30</sup> Wilcox, „Return of the Real“, 131.

verschlossen. In *The Pocket* wird nicht nur die effiziente Arbeitsteilung des kapitalistischen Marktes, sondern eine strikte Geheimhaltung genutzt.

There were people here who didn't know where their work ended up, how it might be applied. [...] Everything connected at some undisclosed point down the systems line. This caused a certain select disquiet. But it was a splendid mystery in a way, a source of wonder [...]. (UW 408)

Die Verschleierung fungiert nicht nur als Schutz vor dem Feind. Darüber hinaus generiert sie ein Gefühl der wundersamen Undurchdringbarkeit, die die Atombombe zur religiösen Ersatzerzählung stilisiert. DeLillos Zeichnung der Forschungseinrichtung exemplifiziert somit eben gerade nicht Lyotards Prognose, dass die Partikularisierung des Wissens zu einer Toleranzsteigerung führen werde. Eine These, die sich so schon bei Nietzsche findet,

daß die moderne Wissenschaft – die ja auf Spezialisierung und kollektiver Arbeit beruht, wobei sich jeder Wissenschaftler der Lösung von Teilaspekten eines Problems widmet – auch zum Modell eines neuen, nüchterneren und fruchtbareren Denkens werden würde, das nicht mehr damit beschäftigt wäre, letzte Wahrheiten zu entdecken, von denen das Seelenheil abhängt, sondern fähig im Naheliegenden zu leben.<sup>31</sup>

Gerade weil der Zugang zu einem höheren Wissen verschlossen bleibt, verstärkt sich der Reiz und der Antrieb, das Geheimnis zu entschlüsseln.

Die Ungewissheit inspiriert wiederum geheimnisvolle, unbestätigte Gerüchte und Geschichten. Matts Kollege Eric Deming beispielsweise erzählt geradezu besessen von unvorstellbaren Auswirkungen nuklearer Tests. In Utah kämen die Kinder mit rückwärts gelegener Blase auf die Welt, mit Deformationen, „Old Testament outbreaks of great red boils.“ (UW 406) Eric hinterfragt zwar die Rolle der amerikanischen Regierung, jedoch scheint er gleichzeitig fasziniert von dem Mysterium: „It happened right out in the open but it's still a huge secret to this day. That's the story anyway. Which I don't happen to believe.“ (UW 410) Die spirituelle Aufladung der Bombe wird also strategisch gefördert, um von ihr als menschliches Macht- und Manipulationsinstrument abzulenken. Doch natürlich identifiziert auch der Roman nicht die Verantwortlichen. Vielmehr scheint DeLillo aufzuzeigen, dass selbst die Manipulationen nicht an einer zentralen Stelle zusammenlaufen. Selbst dem Vertreter des staatlichen Apparats in *Underworld*, J. Edgar Hoover, bleiben Zugänge verschlossen und Einblicke verstellt.

---

<sup>31</sup> Vattimo, *Jenseits des Christentums*, 118.

#### 4. Erlösungsversprechen in der postmodernen Gesellschaft: Konsum und Cyberspace

Die Faszination Atombombe kommt nun wiederum in einem weiteren mächtigen Bereich des modernen Amerika zum Einsatz. In der Werbebranche werden Anspielungen auf die Bombe zu populären Vermarktungsstrategien. Sie impliziert Macht und dies soll auf diverse Produkte abstrahlen. So möchte eine Werbeagentur in New Mexico, „[s]ite of the first atomic test shot ever made“ (UW 529), ein Rennen zwischen zwei Autos (einem schwarzen und einem weißen) inszenieren, die mit Benzin unterschiedlicher Marken fahren. Ein Chemiekonzern wartet mit einer paradoxen Kampagne auf: „[...] the lawn fertilizer division of a giant chemical company [...] wanted to do a Bomb Your Lawn campaign.“ (UW 528) Das Zerstörungspotenzial der Massenvernichtungswaffe wird hier in ein Fruchtbarkeitsversprechen umgewandelt. Ihre machtvolle, mysteriöse Ausstrahlung absorbiert den Gegensatz von Tod und Leben.<sup>32</sup>

*Underworld* beschäftigt sich mit den Verbindungen zwischen dieser Mystifizierung und dem Heilsversprechen des kapitalistischen Fortschritts- und Konsumglaubens. So paart sich beispielsweise in J. Edgar Hoover die religiös-apokalyptisch geprägte Endzeithoffnung mit einem Vertrauen in die Wissenschaft:

In der Vorstellung einer keimfreien Existenz entspricht „dear [sic] germ-free Edgar“ (UW 50) der allgemeinen Mentalität einer wissenschaftsgläubigen Epoche, in der nicht nur von der Atomphysik die Endlösung aller politischen Probleme, sondern von der Chemie die Endlösung aller Gesundheits- und Lebensmittelprobleme erwartet wurde [...].<sup>33</sup>

DeLillo setzt als Titel des 5. Teils seines Buches „the Du Pont slogan [...] Better Things for Better Living ... Through Chemistry.“ (UW 602) Darin fasst er Fragmente aus den 50er und 60er Jahren zusammen, einer Zeit, in der die Fortschrittsgewissheit zu einem Ersatzglauben avanciert. Wie DeLillo jedoch betont, ist dies ebenso eine Zeit großer Verunsicherung und eines tiefen Angstgefühls. Erneut zeigt sich in der Hygienebesessenheit deutlich, wie Glaube und Instabilität sich gegenseitig bedingen. Nicht nur Hoover oder Sister Edgar (die immerhin schon Zweifel an der tatsächlichen, endgültigen Effizienz chemischer Reinheitsprodukte hat), auch Eric Demings Mutter Erica klammert sich an den versprochenen Schutz vor unreinen Elementen. Die Gefahr

---

<sup>32</sup> Dabei spielt zudem die Vorstellung eine Rolle, dass die Aufhebung des Menschseins die Möglichkeit übermenschlicher Unsterblichkeit in sich birgt: „Death and magic, that’s the mushroom. Or death and immortal life.“ (UW 466/467) Ein ähnlich paradoxer Ansatz wäre beispielsweise auch das Argument, die Aufrüstung diene der Friedenssicherung.

<sup>33</sup> Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, 191.

geht für sie eben nicht von toxischen Mitteln aus, sondern von dem Organischen, der Natur:

[...] the gloves protected her from scalding water and the touch of food scraps. Erica loved her gloves. The gloves were indestructible, basically, made of the same kind of materials used in countertops and TV tubes, in the electrical insulation in the basement and the vulcanized tires on the car. (*UW* 519/520)

Die Hoffnung auf chemische Reinheit impliziert immer auch gleichzeitig eine drohende Gefahr unreiner Elemente.

Das Reich der nach Perfektion strebenden Hausfrau ist ihre Küche, ein Ort, in dem sie den Überblick bewahren kann. Klarheit und Erfüllung versprechen zudem die Konsumgegenstände, deren Oberfläche so heil scheint: „[...] husband Rick was simonizing their two-tone Ford Fairlane convertible, brand-new, like the houses and the trees [...].“ (*UW* 515) Bezeichnend ist in dieser Darstellung des amerikanischen Traums, dass sich in die Aufzählung künstlich errichteter Neuheiten Bäume einreihen. Wie bei der Nonne Edgar und bei Hoover zeigt sich auch in Ericas Verhalten ein Drang nach Kontrolle, der sich gerade auf Bereiche ausdehnt, die sich der menschlichen Macht zu entziehen scheinen. In Ericas Fall betrifft dies die Bäume vor ihrer Haustür ebenso wie die menschliche Natur, die inneren Triebe. Sie ahnt zwar unterschwellig, aber verdrängt, dass ihr pubertierender Sohn sich in seinem Zimmer selbst befriedigt, während sie in der Küche ihre *Jell-O*-Kochkunst akkurat perfektioniert. Ericas Scheinwelt, die hier primär in erlebter Rede dargestellt wird, wird unterwandert durch die Sprünge in das Nebenzimmer und Ericas kontrastive Gefühls- und Gedankenwelt. Ihr Erzählstrang, in dem sich ihre physische Tätigkeit, das Putzen und Ordnen in ihren gedanklichen Arrangements und Aufzählungen reflektiert, ist zudem durchsetzt mit Warnhinweisen, die auf den Verpackungen zu lesen sind. Sie führen klar vor Augen, dass die wahre Bedrohung nicht so sehr von unkontrollierbaren Kräften, sondern im Gegenteil von eben jenen reinigenden Mitteln ausgeht: „Avoid contact with eyes, open cuts or running sores.“ (*UW* 514), „May cause discoloration of urine or feces.“ (*UW* 517) Ericas Ersatz Erzählung, an die sie sich klammert, weil sie Sicherheit verspricht, stellt in ihrem Haus somit das eigentliche Sicherheitsrisiko dar, ebenso wie ihr Verlangen nach Ordnung, die Gefahr der Ausgrenzung und Verdrängung in sich birgt.

DeLillo zeichnet in der Beschreibung des Deming-Haushalts ein Bild der dysfunktionalen Folgen einer vom Konsumapparat angetriebenen kapitalistischen Gesellschaft. Dabei spielt die Manipulation des Fortschrittvertrauens eine wichtige Rolle. Erica glaubt, dass eine kontinuierliche Verbesserung das Alte, Unsicherheiten und Probleme verdrängen könne und sie findet im Konsum das Versprechen einer

ständigen Erneuerung. Die Unsicherheiten im Umgang mit Eric kompensiert sie in ihrer besessenen Kochkunst und ihrer Begeisterung für immer neue Produkte. Dem (unbewussten) Leerempfinden begegnet sie mit dem Auffüllen der Regale:

The bright colors, the product names and logos, the array of familiar shapes, the tinsel glitter of things in foil wrap, the general sense of benevolent gleam, of eyeball surprise, the sense of a tiny holiday taking place on the shelves and in the slots, a world unspoiled and ever renewable. (UW 517/518)

Die Marketingstrategen nutzen das Bedürfnis der Menschen (Konsumenten) nach Sinn und Orientierung. Das Versprechen der Lebensbewältigung und der Verbesserung stützt sich auf dabei einen unaufhörlichen Prozess: „Consume or die. That’s the mandate of the culture.“ (UW 287) Die Beruhigung, die der Konsument dabei erfährt, darf allerdings nicht lange andauern, denn das Verlangen nach Bereicherung muss ständig angeregt werden.

Das Bedürfnis nach Sicherheit führt zugleich zu Berührungsängsten, zum Rückzug und dadurch dem Entzug menschlicher Nähe. Diese Entfremdung von der Umwelt führt unumgänglich zu einem Sinnvakuum, wie Vattimo es für das postmoderne Zeitalter statuiert: „Nicht weniger verbreitet ist zumindest in den fortschrittlichen Gesellschaften die Angst vor dem Verlust des Sinns der Existenz, vor jenem wahren und eigentlichen *ennui*, der mit der Konsumgesellschaft unvermeidlich einherzugehen scheint.“<sup>34</sup> Der Konsumapparat reagiert darauf mit künstlichen Sinnsimulationen und Heilsversprechen. Die Sehnsucht wandelt sich in eine steuerbare Sucht nach Konsumbefriedigung: „[...] women go completely crazy eyeballwise when they see certain colors, packages and designs. [...] Once we get the consumer by the eyeballs, we have complete mastery of the marketing process.“ (UW 531) Die Güter werden ebenso gelenkt und inszeniert wie die Stars, die „master spirits“ (UW 557) als die Hoover sie empfindet, und deren übermenschliche Aura. Sie dienen als Fläche, auf die der Sterbliche seinen Wunsch nach der Übergröße, der Überschreitung des Menschlichen projiziert. Schließlich scheinen sie (natürlich im Raum der Simulation) über die Sterblichkeit zu triumphieren:

Die Suche nach Ruhm bezieht ihren Inhalt aus dem Jahrtausende alten Traum von der Unsterblichkeit, ihre Form hingegen erhält sie von einem Markt, der nur das augenblickliche Kundenpotential als einzigen Wertmaßstab anerkennt, und ihr Schicksal ruht in den Händen von Werbe- und Marktstrategen.<sup>35</sup>

*Underworld* demonstriert, wie das Verlangen nach spiritueller Sinnfüllung, nach einer ‚Erlösung‘ vom Menschsein, d.h. einer Auslöschung der Unsicherheiten und

---

<sup>34</sup> Vattimo, „Die Spur“, 108.

<sup>35</sup> Bauman, *Tod*, 128.



unkontrollierbaren Kräfte, von der Konsumindustrie aufgegriffen, geschürt und genutzt wird. Auch wenn die hier dominanten kapitalistischen Strukturen nicht gewaltsam in das Leben der Menschen eingreifen, versuchen sie dennoch, ein Effizienz- bzw. Konsumdenken zu etablieren, das sich primär über ein Heilsversprechen legitimiert. *Underworld* porträtiert den Kapitalismus an dieser Stelle als eine vereinheitlichende, gefährliche Erzählung, deren Kapital eben in jener Errichtung einer Scheinwelt liegt, die ausgrenzt und unterdrückt und die den Pluralismus lediglich in der Produktvielfalt begrüßt. Der Roman konzentriert sich nun auf das, was unter dieser bereinigten Oberfläche zu finden ist: auf den Müll, der in *Underworld* als Metapher für das Verdrängte oder Verbraachte, für die Unterseite oder die Konsequenzen des postmodernen Lebens steht.

Ein weiterer Bereich, der in *Underworld* zu einem scheinbaren Ort der Befreiung und Erlösung avanciert, ist der Cyberspace.<sup>36</sup> Nicks Sohn Jeff ist ein Einzelgänger, der sich in sein Zimmer vor den Computerbildschirm zurückzieht. Er scheint, ebenso wie sein Vater, fasziniert von geheimnisvollen Geschichten. Allerdings forscht er nicht wie Nick in (mittelalterlicher) Literatur nach mystischen Theorien. Jeff durchsucht das WorldWideWeb. Beim Abendessen erzählt er von einer Internetseite, in der unerklärliche, mysteriöse Vorkommnisse gesammelt werden, darunter auch eine Geschichte aus der Bronx, die Geschichte von Esmeralda:

He enters seventeen characters and then *dot com miraculum*. And the miracles come scrolling down. At dinner one night he tells us about a miracle in the Bronx. [...] a miracle that took place earlier in the decade and is still a matter of some debate, at least on the web, the net. A young girl was the victim of a terrible crime. Body found in a vacant lot amid dense debris. Identified and buried. The girl memorialized on a graffiti wall nearby. And then the miracle of the images and the subsequent crush of people and the belief and disbelief. Mostly belief, it seems. (UW 807/808)

Nick, der hier als Ich-Erzähler spricht, weiß weder, ob diese Geschichte tatsächlich geschehen ist, noch, dass dabei Menschen involviert waren, die auch er kannte (Schwester Edgar). Diese Verbindung herzustellen, ist dem Leser vorbehalten. Für seinen Sohn, so meint er, stellt das Netz selbst die größte Faszination dar. Es ist ein Ort, in dem Jeff scheinbar menschliche Grenzen und Zwänge überschreiten kann: „The real

---

<sup>36</sup> Für den Graffiti-Künstler Ismael im postmodernen Zeitalter ein legitimer Gottesersatz: „Ismael says, ‘Some people have a personal god, okay. I’m looking to get a personal computer. What’s the difference, right?’“ (UW 813)

miracle is the web, the net, where everybody is everywhere at once, and he is there among them, unseen.“ (UW 808)

Jeff ist *Underworlds* Repräsentant einer Bewegung, die im Internet eine neue Erlösungsqualität entdeckt. Der Cyberspace transzendiert Raum und Zeit, der *user* scheint sich überall hin bewegen zu können und auf einen unendlichen Wissensschatz Zugriff zu haben. Zurückgezogen in sein Zimmer macht sich so Nicks Sohn auf die Suche nach der Erkenntnis. Auf dem Datenhighway fahndet er nach Hinweisen auf die Identität des *Texas Highway Killers*. Zudem gewährt das Internet Jeff eine gewisse Anonymität. Während er seine eigene Identität aufgeben bzw. verbergen kann, ist ihm gleichzeitig die Möglichkeit gegeben, in einem arbiträren *self-fashioning* immer neue ‚Identitäten‘ anzunehmen. Jeff scheint den postmodernen Zustand als grenzenlose Wahl- und Entscheidungsfreiheit zu erfahren. Dabei wird allerdings deutlich, dass er dies nicht unbedingt als genussvolles *jouissance* wahrnimmt. Jeffs Motivation ist schließlich der Drang, Geheimnisse zu entschlüsseln und eine Wahrheit zu erfahren.

Auch in der Theorie wird inzwischen die Reduktion des Cyberspace auf ein bloßes Spielfeld einer antriebslosen, gleichgültigen Spaßgesellschaft hinterfragt. Im Gegenteil, auch und gerade hier, im Raum der ultimativen Pluralisierung, artikuliert sich die Sehnsucht nach Ganzheitlichkeit und Erlösung. Der Fragmentierung wird der Gedanke der Zusammenführung entgegengesetzt:

Die Idee der elektronischen Verbindung der menschlichen Bewußtseine durch das Internet zu einem ganzheitlichen, weltumspannenden Bewußtsein bzw. der Entstehung eines ‚global brain‘ durch die Verbindung der Computer selbst gehört zu den Grundmythen des Internetdiskurses.<sup>37</sup>

Dieser Verkoppelung zu einer Einheit geht die Aufhebung der Identität voraus. Mit dem Online-Gang befreit sich der Mensch von seiner Sichtbarkeit, seiner Form, seinem Körper: „Schließlich wird der Geist sich völlig von seinen biologischen Fesseln befreien und als reine Information in den simulierten Welten des Cyberspace bewegen [...]“<sup>38</sup> Doch wie Jozef Niewiadomski unterstreicht, ist die Vorstellung, die Erlösung in der Auflösung des körperlichen Subjekts zu finden, eine Illusion. Der Mensch täuscht sich, wenn er glaubt, dass die Befreiung vom menschlichen Körper eine Befreiung vom

---

<sup>37</sup> Bernhard Debatin, „Der digitale Gott: Das Internet als neue Heilsutopie“, ZPT (Zeitschrift für Pädagogik und Theologie) 51.3 (1999): 222 – 226, hier 222.

(<http://www.uni-leipzig.de/~debatin/German/DigitalGod.htm>). „In der Metapher des ‚global brain‘ vereinigen sich alle Aspekte einer digitalen Heilserwartung: Das biologisch-holistische Gaia-Konzept der Erde, der Bezug auf naturwissenschaftliche Theorien und auf die Computertechnik, sowie die Idee der fortschreitenden Entwicklung des menschlichen Geistes zu einem globalen, quasi-telepathischen Kollektivbewusstsein.“ Debatin, „Der digitale Gott“, 222.

<sup>38</sup> Debatin, „Der digitale Gott“, 225.

Begehren mit sich bringe: „Nicht in der Leiblichkeit liegt jedoch das Grundproblem der Unerlöstheit der Menschheit, sondern im menschlichen Begehren selbst.“<sup>39</sup>

Zudem bestimmt der Gedanke der körperlichen Aufhebung einen weiteren Aspekt in der Entwicklung des Internet zur Heilsutopie, den „der Vorstellung der elektronisch garantierten Unsterblichkeit.“<sup>40</sup> Mit dem Körper soll sich die Vergänglichkeit auflösen und der Mensch somit im Internet überleben können. In *Underworld* wird der Cyberspace tatsächlich zu einer neuen Form der Nachwelt stilisiert. Sister Edgar wird nach ihrem Tod in einen virtuellen ‚Himmel‘ absorbiert, „she ‘awakes’ into a cyberspace version of eternity and there finds her soul a part finally of a cosmic-wide webbing [...]“<sup>41</sup> Zwei Schritte sind auf dem Weg zur virtuellen Erlösung von entscheidender Bedeutung: Die Nonne befreit sich zum einen von ihrem verhassten Körper, zum anderen verschmilzt sie mit ihrem männlichen Gegenstück J. Edgar Hoover.

No physical contact, please, but a coupling all the same. A click, a hit and Sister joins the other Edgar. [...] Everything is connected in the end. Sister and Brother. A fantasy in cyberspace [...] all argument, all conflict programmed out. (*UW* 826)

Eine göttliche Synthese also in der Ausblendung des menschlichen Körpers, von Konflikten oder Gegensätzen. Allerdings erfährt dieses ekstatische Ende der Nonne eine scharfe Ironisierung, wie sich beispielsweise in dem erneuten Austausch Gott gegen Bombe zeigt: „The jewels roll out of her eyes and she sees God. No, wait, sorry. It is a Soviet bomb she sees [...]“ (*UW* 826) Das Erlebnis der Erlösung und Ganzheit im Internet bleibt eine fantastische Illusion.

## 5. Das System des *Everything is Connected* zwischen Verschwörungstheorien und der Offenheit des Romans

Der Gedanke des *everything is connected*, der den gesamten Roman durchzieht, scheint in dem Internet-Erlebnis seinen Höhepunkt zu finden. Davor wird der Leser immer wieder mit Verschwörungstheorien konfrontiert. Erfasst vom Streben nach der Wahrheit entwickeln DeLillos Figuren Systeme, die auf organisierten Vernetzungen basieren. Ob das nun Nicks Arbeitskollegen sind („‘What do we know?’ Sims said. [...] ‘That everything’s connected,’ Jesse said“ (*UW* 289)) oder der FBI-Chef Hoover: „Find the

---

<sup>39</sup> Jozef Niewiadomski, „Erlösung im Cyberspace“, [http://theol.uibk.ac.at/itl/346.html#N\\_29](http://theol.uibk.ac.at/itl/346.html#N_29). (Publiziert in: Bulletin ET (13) 2002: 153 – 168.)

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Malin, Dewey, „What Beauty, What Power“, 24.

links. It is all linked.“ (UW 577) Alle glauben sie daran, dass man lediglich die Verbindungen nachzuvollziehen hat, alle Links aufspüren und durchdringen muss, um schließlich der Lösung, der Wahrheit, gegenüber zu stehen. Nick, geprägt von der Erziehung der Jesuiten,<sup>42</sup> glaubt bezeichnenderweise an die Macht des organisierten (!) Verbrechens, der Mafia. Sie macht er für das Verschwinden seines Vaters verantwortlich. Und als Erwachsener äußert sich seine Bewunderung für das im Untergrund agierende Familienunternehmen, das von klaren Regeln und Strukturen gelenkt wird, in seinen Gangster-Imitationen. Ein Straßenprediger hingegen spekuliert auf die Mächtigen des Staates: „And he holds the dollar bill. When the hour comes, he says, the world be separated into those that can read the message and those that can't.“ (UW 628)

Für Marvin Lundy<sup>43</sup> ist der Lebensinhalt die Suche nach dem *Home Run*-Baseball des legendären Spiels von 1951. Sobald er den Ball gefunden hat, muss er dessen Geschichte bis zu seinem Ursprung zurückverfolgen. So spürt er alle ehemaligen Besitzer auf – bis auf Chuckie Wainwright, dessen Vater den Ball in der Nacht nach dem Spiel von Manx Martin, dem Vater des damals 14jährigen ‚Fängers‘ Cotter, gekauft hat:

Strange how he was compiling a record of the object's recent forward motion while simultaneously tracking it backwards to the distant past. [...] He wanted to find Chuckie and establish the last link, the first link, the connection to the Polo Grounds itself [...]. (UW 318)

Diese letzte Verbindung kann er allerdings niemals herstellen.

Für die Nonne Edgar ist es ebenfalls von großer Bedeutung, Informationen zu sammeln und zu speichern, um Verbindungen herstellen zu können:

[...] she drew News and Rumours and Catastrophes into the spotless cotton pores of her habit and veil. All the connections intact. The woman [Klara Sax] once married to a local man [Albert Bronzini]. The man a tutor in chess to one of Edgar's former students. The boy with necktie ever askew, Matthew Aloysius Shay, fingernails bitten to the pink, one of her brainier boys, male parent missing. (UW 250)

Sie ist sich sicher, dass sie die Zusammenhänge nicht nur erfassen, sondern auch richtig durchschauen kann. Sie glaubt dadurch einen tieferen Einblick in die Geschehnisse zu gewinnen, der sie wiederum zu Urteilen berechtigt:

She knew things, yes, chess, all those layers of Slavic stealth [...]. She knew that Bobby Fischer had all the fillings removed from his teeth when he played Boris Spassky in 1972 – it made perfect sense to her – so the KGB could not control him

---

<sup>42</sup> „The Jesuits taught me to examine things for second meanings and deeper connections.“ (UW 88)

<sup>43</sup> Charakteristisch ist für Marvin, dass er immer nach dem richtigen Wort, der richtigen Bezeichnung sucht.

through broadcasts made into the amalgam units packed in his molars. (*UW* 250/251)

Aus diesem Grund scheint auch das WorldWideWeb für sie der richtige Ort der Erlösung zu sein.

There is no space or time out here, or in here, or wherever she is. There are only connections. Everything is connected. All human knowledge gathered and linked, hyperlinked, this site leading to that, this fact referenced to that, a keystroke, a mouse-click, a password – world without end, amen. But she is in cyberspace, not heaven, and she feels the grip of systems. [...] She senses the paranoia of the web, the net. (*UW* 825)

Bei all den Systemen, die von den unterschiedlichen Protagonisten entwickelt werden, ist die Frage berechtigt, ob der Roman dem Leser eine alternative sinnstiftende Qualität präsentiert. Schließlich erfasst der Gedanke der Vernetzung nicht nur die inhaltliche Ebene, sondern stellt die formale Hauptstrategie des Romans selbst dar und greift somit auf einer Metaebene auf den Leser über. Dieser wird dazu gezwungen, nach Verbindungen zu suchen, subtilen Spuren zu folgen. Doch wenn DeLillos Kritik an den Vernetzungstheorien der Protagonisten so deutlich ist, führt er dem Leser dadurch nicht vor Augen, in welchem sinn- und nutzenentleertes Projekt er sich selbst einbindet? Lläuft der Leser nicht mit dem Roman bzw. durch ihn in ein Nichts? Eine solche Lesart wäre allerdings unfruchtbar und würde den Roman seiner selbstreflexiven Ambivalenz berauben. Die Spannung und Faszination ergibt sich schließlich gerade daraus, dass

das vordergründig Heterogene in Wahrheit in vielfachen unterirdischen Verbindungslinien zu einem ungemein komplexen Netzwerk von Beziehungen verknüpft ist. Ja das Prinzip der zunehmenden *interconnectedness* aller Phänomene tritt im Lauf des Romans immer stärker als eine zentrale Einsicht und Erfahrung hervor, die er vermittelt.<sup>44</sup>

Als vereinheitlichendes Erzählmuster, das nach Konformität, eindeutigen Verknüpfungen und Antworten strebt, ist dieses Konzept in *Underworld* negativ besetzt und wird kritisch unterminiert.

Zum anderen aber meint es eine dezentrierte Beziehungshaftigkeit kulturellen Lebens und menschlicher Existenzformen, die in ihrer Verbindung von unverwechselbarer Individualität und gleichzeitiger unaufhebbarer Interrelation genau dem ökologischen Grundsatz des ‚everything is connected to everything else‘ entspricht.<sup>45</sup>

So zeichnet *Underworld* eben auch aus, dass die Differenz und Vielfalt nicht zu Trennung, zu unabhängigen Existenzen oder gar einer Auflösung führt. Vielmehr unterstreicht er besonders die Wechselwirkungen und Abhängigkeiten. DeLillo raubt somit dem Leser keineswegs die Illusion (?) einer möglicherweise ertragreichen Suche.

---

<sup>44</sup> Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, 182.

<sup>45</sup> Ibid.

Im Gegenteil, er stiftet dazu an, die Spurensuche fortzusetzen, aber gleichzeitig auch, Sinnkonstitutionen wieder aufzugeben und immer neue Verknüpfungen herzustellen, das Ungreifbare und die Ungewissheit zu ertragen.

DeLillo plädiert in seiner imaginativen Verarbeitung der menschlichen Sehnsüchte letztendlich für einen Prozess der bewussten und selbstreflexiven Sinnkonstruktion – eine Form des ‚Sinns‘, wie ihn Zijderveld bei Max Weber findet: „[...] es handelt sich bei ihm ganz entschieden *nicht* um einen ‚objektiven‘ Sinn, den die [...] Gebilde schon als solche und ‚an sich‘ hätten [...]. Was Weber meint ist [...] der von den handelnden Menschen *subjektiv* gemeinte Sinn.“<sup>46</sup> Für den Kontext der Rezeption bedeutet dies, dass der Leser Sinnzusammenhänge entdeckt, die ihm keinen Abschluss und keine Ganzheit gewähren, deren Als-Ob Charakter er auch bewusst wahrnimmt. Auf der Figurenebene wiederum scheitert die Suche nach dem absoluten Sinn wiederholt, aber eine positiv besetzte ‚Sinnerfüllung‘ zeichnet sich im intersubjektiven Rahmen, in der offenen Interaktion, ab. Gegen die abstrakte, hochtechnisierte Gesellschaft, die einige der Charaktere zu übermannen droht, stellt *Underworld* die zwischenmenschlichen Interrelationen, die gerade den Geschichten von Nick und Marvin letztendlich einen ‚Sinn‘ verleihen.

Gegen Ende des Romans teilt das Recycling des Mülls noch immer die Woche der Shays ein. Doch Nick scheint eine andere Einstellung zum Leben gewonnen zu haben. Über Jahrzehnte bestimmt die Verdrängung bzw. Geheimhaltung seiner Vergangenheit sein Leben, macht eine Kommunikation und Überwindung seiner traumatischen Erlebnisse (den Verlust seines Vaters und den Mord an George) unmöglich. Vielmehr erfordert sie eine strenge Selbstdisziplinierung, die ihm fast schon seine Lebendigkeit zu rauben scheint. Über die graduelle Aufarbeitung seiner Jugendzeit, die der Leser mit ihm durchlebt, ist Nick wieder in der Lage, spontane Emotionen und Handlungen zuzulassen. Besonders der Besuch bei Klara Sax, der deutlich älteren kurzzeitigen Geliebten seiner Jugendzeit, dem Umzug seiner Mutter in sein Haus nach Phoenix und schließlich deren Tod, veranlassen Nick dazu, Fehler und Sehnsüchte – gerade auch nach Kontrollverlust und Chaos – einzugestehen und diese dadurch vielleicht auch erträglicher zu machen: „I long for the days of disorder. [...] the days when I was alive on the earth [...].“ (*UW* 810) Auf einer Geschäftsreise nach Kasachstan bricht in ihm die lang unterdrückte Wut hervor und er schlägt Brian, seinen Freund, Kollegen und

---

<sup>46</sup> Zijderveld, *Die abstrakte Gesellschaft*, 48.

Geliebten seiner Frau. Der Ausbruch aus seinem selbst auferlegten Schema der Beherrschung öffnet ihn für sein jugendliches Selbst und ermöglicht ihm, mit seiner Frau über die Vergangenheit zu sprechen. Ihre Ehe erhält dadurch eine neue Chance: „The intimacies we’ve come to share. The belated exchange of childhoods and other ferocious times, and something else, a firm grip of another kind, a different direction, not back but forward [...].“ (UW 808)

Marvin Lundys Lebensprojekt scheint die Suche nach dem Original-Baseball zu sein und so denkt man, scheitert sein Leben mit dem Ausbleiben der letzten Verbindung. Allerdings stellt sich für Marvin selbst überraschend heraus, dass es ihm nicht so sehr um das Objekt geht, sondern vielmehr um die Geschichten der Menschen, die mit diesem Ball in Berührung kamen. So schmerzhaft der fehlende letzte Link für ihn sein mag, so reizvoll hat die Suche die Bereitschaft der Menschen gemacht, ihn an ihrem Leben teilhaben zu lassen, denn „it inspired people to tell him things, to entrust family secrets and unbreathable personal tales [...].“ (UW 318) Erst die Berührung mit den ehemaligen Besitzern und deren Erzählungen aus dem Leben, dem Alltag, erfüllt Marvins Projekt mit Sinn: „The shock, the power of ordinary life. It is a thing you could not invent with banks of computers in a dust-free room.“ (UW 308)<sup>47</sup> Als seine Frau Eleanor noch am Leben ist, urteilt sie somit falsch, wenn sie Marvins Suche nur einen Sinn zuschreibt, wenn diese auch erfolgreich an einem End- und dadurch auch Anfangspunkt angelangt:

You need to finish the story. Dear Marvin. Without the final link to the baseball there’s no way to be sure how the story ends. What good’s a story without an ending? Although I suppose in this case it’s not the ending we need but the beginning. (UW 314)

Die Frage nach der Notwendigkeit eines Abschlusses für eine Geschichte muss auch als Metakommentar über die Beziehung zwischen Leser und Roman betrachtet werden. *Underworld* bietet in seiner Struktur des *everything is connected* niemals einen absoluten Endpunkt, da ein jedes ‚Ankommen‘ unausweichlich zu einem neuen Ausgangspunkt wird. Auch der ambivalente Schluss des Romans verweist wieder auf den Beginn des Romans zurück bzw. voraus.<sup>48</sup> Eleanors Bemerkung, dass jede Geschichte ein Ende benötige, wird von Marvin und auf der Metaebene vom Roman widerlegt. *Underworld* frustriert den Leser, der auf der Suche nach dem einen

---

<sup>47</sup> Und auch für Chuckie Wainwright liegt die Faszination des Gegenstands nicht im Sport, sondern in der Erinnerung an die private Geschichte: „No, he’d never been a fan but the baseball had been sweet to have around – yes, sweet, beaten, seamed, virile and old, a piece of personal history that meant far more to him than the mobbed chronicles of the game itself.“ (UW 615)

<sup>48</sup> Siehe dazu auch Kapitel B.II.

Abschluss, der einen Erkenntnis oder Erklärung ist, da die Dynamik des Romans darin liegt, ständig neue Verbindungen, immer weitere Geschichten zu eröffnen.

Im Rahmen des Rückbezugs auf (zwischenmenschliche) Beziehungen muss überraschenderweise auch die Nonne Edgar in die Betrachtungen einbezogen werden. Gegen Ende ihres Lebens ist sie von der Last und den Strapazen ihres Lebens ermüdet und versucht, ihre Kraft aus repetitiven Gebetsritualen zu ziehen. Doch verleihen Edgar hierbei nicht die religiösen Verse Stärke, sondern die Erinnerung an die Stimmen der Kinder, die diese einst mit ihr gemeinsam rezitierten:

[...] mind-reciting questions and answers from the Baltimore Catechism. The strength of these exercises, which are a form of perdurable prayer, rests in the voices that accompany hers, children responding through the decades, syllable-crisp, a panpipe reply that is the lucid music of her life. (UW 815)

Der Sterilität einer von Paranoia erfassten Konsumgesellschaft und der Anonymität des Cyberspace stellt der Roman die Geschichten der Menschen entgegen. Auch wenn die Figuren gerade von der Sehnsucht nach der Aufgabe ihres Menschseins gezeichnet sind, sind es schließlich die Berührungspunkte zwischen ihnen, die Kraft spenden, inspirieren oder beruhigen und die der Todesobsession, die in dem Roman so ausgeprägt ist, entgegenwirken: In Edgars Fall ist dies die akustische Verschmelzung der Stimmen und für Nick führt die Annäherung an die Menschen aus seiner Vergangenheit zur Annäherung an die Menschen in der Gegenwart. Am Schluss des Romans wird schließlich auch der im Internet surfende Erzähler in seine Welt zurückgerufen. Die Stimmen von Kindern, die vor seinem Fenster auf der Straße spielen, lenken seine Aufmerksamkeit wieder zurück auf das Leben:

And you can glance out the window for a moment, distracted by the sound of small kids playing [...] and they speak in your voice [...] and it's your voice you hear, essentially, under the glimmerglass sky, and you look at the things in the room, offscreen, unwebbed, the tissue grain of the deskwood alive in light, the thick lived tenor of things [...]. (UW 827)

Im Gegensatz zum Cyberspace bezieht sich DeLillos Vernetzung gerade auf den Aspekt des Menschseins, wie Zapf unterstreicht:

Erst durch die [...] Rückbeziehung des Cyberspace auf konkret erlebte individuelle und kollektive Erfahrungswelten diesseits der elektronischen Simulationswelt, kann die dezentrierte Vielgestaltigkeit der Welt und der menschlichen Existenz [...] gegenüber dem Grau des omnipräsenten, depersonalisierten globalen Datenstroms sich behaupten und zum Ausdruck gebracht werden.<sup>49</sup>

Wovon sich der Mensch bei DeLillo keineswegs befreien kann, was vielmehr das Menschsein selbst ausmacht, ist ein ausgeprägter Glaubensbedarf. Die religiösen,

---

<sup>49</sup> Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, 198.



spirituellen Erzählungen der einzelnen Figuren werden dabei vor dem Hintergrund einer aufgeklärten modernen Fortschrittsgesellschaft präsentiert. Sie sind Ausdruck dafür, dass „the psychologically alienating and ecologically destructive pseudo-worldliness of secular rationality“<sup>50</sup> ein Vakuum hinterlässt bzw. selbst von spirituellen Dimensionen nicht frei ist. DeLillo gewährt nie eine komplette Aufklärung und schafft dadurch Raum für eine breitere, offenere Auslegung der ‚Wirklichkeit‘, die auch religiöse Interpretationen zulässt. Jedoch „one must simultaneously recognize DeLillo’s tough-minded disinclination to accept moments of spiritualized perception as grounds for a more structured faith.“<sup>51</sup> Die Strategie der Ausdifferenzierung bei gleichzeitiger Betonung von Interdependenzen führt weder zu einer harmonischen Versöhnung, noch zum Durchbruch zu einer Erkenntnis. *Underworld* führt Glaubensbedürfnis und Zweifel zusammen und lässt den Leser in einer Offenheit zurück, die er ertragen muss. „Thus, at the end of *Underworld*, the desire for faith and the forces that undermine it are uncomfortably coupled.“<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> McClure, „Postmodern/Post-Secular“, 157.

<sup>51</sup> Cowart, „Shall These Bones Live?“, 57.

<sup>52</sup> Jeremy Green, „Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo’s Fiction“, *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 571 – 599, hier 596.

# **B. NATION**

## I. Salman Rushdie *The Satanic Verses*

Mystisch und geheim, da widersprüchlich, abwegig, verwirrend, in dem Maße unzugänglich, entwurzelnd und zugleich vertraut (*unheimlich, uncanny*), [...] etwas [...], das *sowohl* an die Familie (*heimisch, homely*) *bindet als auch* von der Familie *losreißt*, von Vertrauten, Häuslichen, Eigenen, [...] wiederholt unablässig die doppelte Bewegung eines Abstrahierens und Anziehens, das an das Land *bindet und gleichzeitig* vom Land *losreißt*, vom Idiomatischen, Buchstäblichen, von all dem, was man heutzutage auf recht wirre Art und Weise in dem Begriff des ‚Identitätsstiftenden‘ oder ‚Identitätserhaltenden‘ zusammenträgt; ich meine also, um es knapp und mit zwei Wörtern auszudrücken, die Bewegung des Ent-eignens und des erneuten An-eignens, des Ent-wurzeln und des erneuten Ver-wurzeln [...].<sup>1</sup>

Diese von Derrida beschriebene Bewegung zwischen Bekanntem und der gleichzeitigen Entbindung in Fremdes, Unbekanntes, entspricht der zentralen Dynamik in Rushdies Roman. Sie betont, dass die Identität des Menschen niemals abgeschlossen, stabil sein kann und er in diesem Prozess doch auch nie völlig entwurzelt, sondern immer gebunden ist.

Wie schon das Religionskapitel gezeigt hat, gilt es für Salman Rushdie, Grenzen zu durchbrechen und rigide Ordnungen zu unterwandern. Der Roman schreibt dabei nicht nur die Geschichte des Propheten Muhammad neu, sondern präsentiert die Geschichte am Ende des 20. Jahrhunderts aus der Sicht derjenigen, die zwischen Kontinenten oder Kulturen wandern und denen sich dabei immer wieder die Frage der nationalen Zugehörigkeit stellt. Hierin kommt die Sehnsucht nach Heimat zum Ausdruck, nach dem Vertrauten, das Sicherheit und Geborgenheit verspricht. Gleichzeitig wird jedoch deutlich, dass die nationale Identitätskonstruktion ebenso auf Ausgrenzungen und Oppositionen basiert, „for it is the case that no identity can ever exist by itself and without an array of opposites, negatives, oppositions [...]“.<sup>2</sup> Rushdie untersucht die Scheinordnung nationaler Reinheitserzählungen und rückt dabei die Aufdeckung nationaler Metaerzählungen als Legitimationskonstrukte politischer Machtapparate in den Vordergrund.

Die nationale Erzählung stiftet ein Einheitsgefühl, arrangiert „a homogeneous and synchronous imagining of a collective body“,<sup>3</sup> sie stellt eine Verbindung zwischen den Menschen her und verspricht zudem, ein Weiterbestehen in und durch die Gemeinschaft zu sichern. Das Gefühl des Zusammenhalts und der Aufhebung des Selbst in der Identifizierung mit einer Gruppe, hier der Nation, erfordert aber ganz grundsätzlich die

<sup>1</sup> Derrida, „Glaube und Wissen“, 68/69.

<sup>2</sup> Said, *Culture and Imperialism*, 60.

<sup>3</sup> Mishra, „Postcolonial Differend“, 10.

Abgrenzung vom *Anderen*. Diese Trennung ist notwendiges Mittel zur Selbstdefinition und dient gleichzeitig der Legitimation der eigenen Überlegenheit und folglich repressiver Strukturen. Rushdie entblößt die Versuche der Festigung der eigenen Identität über die Abhebung von einem *Anderen* als künstliche Strategien, die auf großer Ebene dem Ausbau eines politischen Machtapparats, auf privater Ebene auch häufig einer ganz pragmatischen Stabilisierung des Ichs dient. Besonders interessant ist hierbei die Feststellung, dass eine absolute Identitätsfestigung auch durch die nationale Erzählung niemals erreicht werden kann. Vielmehr wird deutlich, wie sehr sich der Prozess unaufhaltsam selbst unterwandert. Die Abgrenzung vom *Anderen* gewährt lediglich an der Oberfläche eine Selbstversicherung. Diese stützt sich auf ein Geflecht innerer Unsicherheit und Angst, das von externen Kräften (beispielsweise dem politischen Machtapparat) angeregt wird.

*The Satanic Verses* thematisiert diese Problematik in einem England, das sich, unter der Führung Margaret Thatchers, von Wandel erschüttert, nach festen Ordnungen sehnt.

Confronted with a major cultural crisis, Thatcher's Britain clings to memories of its past grandeur. Like reactionary nostalgia, Islamic fundamentalism looks back to an idealised past in search of ready-made answers to the challenges of the present. Both ideologies share a rhetoric of exclusion which appeals to binary structures (us/them), stereotypical representations (degenerate West/archaic East), and a fear of change. Both promote and seek to impose an 'ideology of the Pure' that denies complexities of contemporary reality. Both ignore the heterogeneous fabric of society where unprecedented migratory movements and cross-cultural influences undermine any simple sense of cultural identity.<sup>4</sup>

Dem Reinheitsgedanken stellt *The Satanic Verses* Mischformen jeglicher Art entgegen. Augenscheinlich miteinander unvereinbare Gegensätze werden in einem dichten Beziehungsgeflecht zusammengeführt. Rushdie vermischt Textformen, überschreitet zeitliche wie räumliche Grenzen, löst die etablierten und propagierten Trennungslinien zwischen Religionen, Kulturen oder Nationen auf bzw. durch Verbindungslinien ab.

Dabei folgt er einer psychologischen Betrachtung imperialistischer Strategien, wie sie in der postkolonialen Theorie von Edward Said oder Homi K. Bhabha vertreten wird. Der Blick richtet sich dabei auf interdependente Beziehungen und im Vordergrund steht unter anderem, dass die Andersheit nicht extern existiert, sondern im jeweiligen Menschen selbst zu verorten ist. Die Definition über die Nation ist somit psychologisch auch als Versuch zu lesen, sich von unerwünschten Teilen des Selbst zu befreien. Privatpersonen wie Nationen bekämpfen „ihre innere Widersprüchlichkeit immer in der

---

<sup>4</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, xxi.

Projektion auf den *Anderen* [...].“<sup>5</sup> Die formale wie inhaltliche Hybridität des Romans sprengt nun diesen konstruierten Dualismus.

*The Satanic Verses* untersucht die psychologische Motivation, vor allem Ängste oder Bedürfnisse, die in der These der Loslösung von sinn- und ordnungsstiftenden Erzählungen übergangen werden. Hierbei wird deutlich, wie der Mensch nach Sicherheit und Geborgenheit sucht und doch gleichzeitig unvermeidlich mit Zweifel, mit Unbekanntem bzw. Verdrängtem (Unheimlichem) konfrontiert wird. So sehr er auch versucht, all die verunsichernden Elemente auf ein externes *Anderes* zu übertragen, setzt er doch nur Verdrängungsmechanismen ein und kann sich niemals von ihnen befreien. Trotz Rushdies scharfer Kritik an der nationalen Erzählung zeigt der Roman allerdings ebenso Verständnis für die Hoffnung, im Konstrukt der Nation eine stabile Identität zu finden.

Mita Banerjees Vorwurf, Rushdie gäbe die Sehnsucht nach einer nationalen Verortung, nach einer Zugehörigkeit der Lächerlichkeit preis, ist deshalb mit Vorsicht zu genießen. Sie urteilt: „The desire for rootedness is thus likened to a ‘disease of fixity,’ a nostalgia whose pointlessness lies solely in the possibility to attain what it yearns for [...].“<sup>6</sup> Dass sich *The Satanic Verses* allerdings viel differenzierter mit der Problematik der Sinn- und Identitätssuche auseinandersetzt, soll hier zunächst an der Figur Saladin Chamchas verdeutlicht werden. Der gebürtige Inder wählt die englische Nation zu seiner stabilisierenden Erzählung, muss sich jedoch im Laufe des Romans in einem schmerzhaften Prozess von diesem Konstrukt lösen. Doch genau diese Entwicklung wird ihn schließlich dazu befähigen, den postmodernen Zustand der Instabilität und Fragmentierung zu akzeptieren, etwas, das Gibreel Farishta verschlossen bleibt.

Von besonderem Interesse ist vor diesem Hintergrund die Diskussion über das Bild des Migranten als Repräsentanten des postmodernen Zustands. Zwischen Rushdies Theorie, die sich in den Thesen von Said und Bhabha widerspiegelt, und der Behandlung des Migrationsthemas im Roman zeigt sich eine Diskrepanz, denn *The Satanic Verses* problematisiert die Entwurzelung, die die Einwanderer erleben, ihre ‚Nicht-Zugehörigkeit‘. Dennoch bricht der Roman natürlich mit nationalistischen Reinheitsmythen und versucht stattdessen ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass in der immerwährenden Vermischung die Antwort auf die zentrale Frage nach der Produktivität, nach regenerativer Erneuerung zu finden ist: *how newness enters the*

---

<sup>5</sup> Bauman, *Tod*, 166.

<sup>6</sup> Banerjee, *The Chutneyfication of History*, 71.

*world*. Dabei rückt die Interdependenz wiederum in den Vordergrund, denn Rushdie betont, dass seine Idee des zu praktizierenden Eklektizismus eben nicht zum Abbruch von Zusammenhängen, wie es sich unter anderem in der wahllosen ‚Selbst‘-Bedienung eines *refashioning of the self* artikuliert, führt, sondern sich immer aus der Suche nach Verknüpfungen generiert.

### 1. **Saladin Chamchas Selbstkonstruktion zum Engländer**

*The Satanic Verses* spielt primär in den Großstädten London und Bombay. Während die Ereignisse in Bombay den Roman einrahmen, findet der größte Teil der Handlung in London statt. Allerdings erscheint die englische Hauptstadt nicht mehr als Herzstück des Empire, als Zentrum einer reinen englischen Führungskultur. Das einstige Machtzentrum des Imperialismus beheimatet inzwischen vielmehr ‚the new empire within Britain‘, vor allem im East End, wo größtenteils Einwanderer aus den ehemaligen Kolonien leben.

Den Konstruktcharakter nationaler Erzählungen, die auf Reinheit und Authentizität basieren, exemplifiziert Rushdie nun an einem gebürtigen Inder, der sich in seiner Jugend dazu entschließt, das Indische abzulegen und Engländer zu werden. Saladin Chamcha ist sicherlich die interessanteste Figur in der Betrachtung der Rolle nationaler Erzählungen für die Identitätskonstruktion. Er identifiziert sich nicht mit dem pluralistischen, sondern mit dem traditionellen, stereotypischen Bild Englands. „Cricket, the Houses of Parliament, the Queen. The place never stopped being a picture postcard to him. You couldn’t get him to look at what was really real“, (SV 175) beschreibt seine Frau Pamela Chamchas Version Englands und ihr neuer Liebhaber Jumpy Joshi ergänzt: „A man with a holy land to conquer, his England, the one he believed in.“ (SV 175)

Saladins Bruch mit seiner eigentlichen nationalen Identität wurzelt in der äußerst schwierigen Beziehung zu seinem Vater Changez. Er muss auf seinem Weg aus der Kindheit erkennen, dass dieser keineswegs stark und allwissend ist – „I accuse him of becoming my supreme being, so that what happened was like a loss of faith [...]“. (SV 41) Auf die Entmystifizierung folgt die Konfrontation. Im Kampf gegen den tyrannischen Changez beschneidet er seinen Namen von Salahuddin Chamchawala zu Saladin Chamcha.<sup>7</sup> Dies ist der Beginn einer Mutation, die ihn von seinem Vater und

---

<sup>7</sup> Dutheil verweist darauf, dass die Kürzung des Nachnamens um das ‚wala‘ [Dutheil schreibt Saladins Nachnamen allerdings fälschlicherweise Chamchawallah] ein Allah nachklingen lässt, somit auch auf die Abtrennung von der göttlichen Vaterfigur verweist. Siehe Dutheil, *Origin and Originality*, 7, Fußnote 8.

damit von seinem Vaterland abtrennen und ihm in der neuen Mutternation England eine neue Identität verleihen soll. Der Verlust des Gottes seiner Kindheit resultiert in Verunsicherung und Instabilität, der er durch die fanatische Hinwendung zur englischen Nation zu entkommen versucht.

Der junge Saladin macht es sich zum Ziel, englischer zu werden als die Engländer. Dieser Akt der Selbstschöpfung ist also grundsätzlich ein emanzipatorischer Befreiungsschlag, der allerdings keineswegs in der Loslösung von autoritären Erzählungen und ‚Selbstfindung‘ resultiert. Saladin lehnt einen Teil seines Selbst völlig ab. Alles, was auf seine indische Herkunft verweist, jegliche kulturelle Prägung, identifiziert er mit seinem Vater und wird verdrängt. Die (Los-)Lösung kann für ihn nur über die Aufnahme einer neuen großen Erzählung, die das konträre *Andere* repräsentiert, erfolgen. Dabei avanciert auch ein Sportereignis zum Duell zwischen den beiden Erzählungen: „When the England cricket team played India at the Brabourne Stadium, he prayed for an English victory, for the game’s creators to defeat the local upstarts, for the proper order of things to be maintained.“ (SV 37) Diese Identifikation impliziert einen Triumph über den Vater durch die Dominanz der Imperialmacht über die ehemalige Kolonie. Zudem sehnt sich der junge Chamcha nach der Befreiung von der schmerzhaften und äußerst verwirrenden Unsicherheit seiner Kindheit und Jugend durch seinen Eintritt in die geordnete, rationale westliche Welt.

Auch wenn Chamchas Identifikation mit der britischen Nation privat und somit als kleine Erzählung zu interpretieren ist, erfordert sie von ihm eine radikale Position. Er zwingt sich dazu, in Extremen und klaren Dichotomien zu denken. Alternative Erzählungen muss er dabei verdrängen und seine Denkstrukturen immer wieder neu erhärten. Aus diesem Grund versucht er, sich von indischen Mitbürgern fern zu halten und heiratet eine Frau, die für ihn das konservative Tweed-England verkörpert. Pamela erklärt: „I was bloody Britannia. Warm beer, mince pies, common-sense and me.“ (SV 175)

Doch die Simulation seiner englischen Zugehörigkeit beginnt auf einer beruflichen Reise in seine Heimat zu bröckeln. Seine so gründlich konstruierte englische Erscheinung („Mr Saladin Chamcha had constructed this face with care – it had taken him several years to get it just right [...]. Furthermore, he had shaped himself a voice to go with the face“ (SV 33)) lässt ihn im Stich. Während des Fluges nach Indien verliert er

---

Auf den ‚göttlichen‘ Status des Vaters für den jungen Saladin spielt auch der Roman an: „Changez Chamchawala had seemed far more godlike to his infant son than any Allah.“ (SV 48)

die Macht über seine Stimme. Er erwacht aus einem Traum und „found his speech unaccountably metamorphosed into the Bombay lilt he had so diligently (and so long ago!) unmade.“ (SV 34) Saladin, dessen Imitationstalent ihn in den englischen Medien zum Mann der 1001 Stimmen gemacht hat, verliert die Kontrolle über sein Instrument. Plötzlich wirkt es als Organ des Verdrängten und bringt das zum Ausdruck, was Saladin gründlich bereinigt gedacht hatte.<sup>8</sup>

Er ist überrascht, doch fühlt er sich gleichzeitig bestärkt in der jahrelang praktizierten Auslöschung seiner rückschrittlichen indischen Herkunft: „What next? Would he take to putting coconut-oil in his hair? [...] He should have known it was a mistake to *go home*, after so long, how could it be other than regression?“ (SV 34) So wird für ihn die Konfrontation mit seinem Vater zum Höllenerlebnis. Zudem wird er von einer alten Freundin, Zeeny, seiner Englandkopie überführt und angeklagt: „You know what you are, I'll tell you. A deserter is what, more English than, your Angrez accent wrapped around you like a flag [...].“ (SV 53) Dennoch entwickelt sich zwischen ihm und der selbstbewussten Inderin eine Liebesbeziehung. Die Anzeichen verdichten sich, dass die kurze Rückkehr in sein Heimatland der Beginn einer neuen Verwandlung sein wird. Das Verdrängte bricht langsam hervor und seine bisherige Normalität entpuppt sich als konstruierte Fassade, die Risse aufweist. Auch die Rückkehr in seine englische Heimat bringt für Saladin nicht die erhoffte Re-Stabilisierung. Im Gegenteil, er verliert völlig die Kontrolle über seinen Körper, verwandelt sich in eine teuflische Figur und wird dadurch gezwungen, unter den Menschen Zuflucht zu suchen, vor denen er so lange geflüchtet war: den Einwanderern in London.

Nach der Explosion der Boeing auf dem Rückflug nach England stürzt Saladin in ein neues Leben, in dem die bisherigen Regeln und Ordnungen außer Kraft gesetzt sind. Dies beginnt mit dem Fall selbst, der für den rationalen Saladin – im Gegensatz zum ‚verträumten‘ Gibreel – in seiner Unerklärbarkeit nicht greifbar wird. Doch vor allem wird er mit einer Seite seiner Wahlheimat konfrontiert, die er zuvor immer ausgeblendet hatte. Er, der englischer Bürger ist, wird von der Einwanderungsbehörde aufgegriffen, während der überzeugte Inder Gibreel als wundersame Engelpersone verschont

---

<sup>8</sup> Auch seine Frau Pamela fühlt sich von der eigenen Stimme betrogen. Sie schafft es niemals, ihren Akzent abzulegen, in dem sich all das ausdrückt, vor dem sie flüchtet, das sie verstecken möchte – also das England, nach dem ihr Mann sucht: „Chamcha was not in love with her at all, but with that voice of Yorkshire pudding and hearts of oak, that hearty, rubicund voice of ye olde dream-England which he so desperately wanted to inhabit. It had been a marriage of crossed purposes, each of them rushing towards the very thing from which the other was in flight.“ (SV 180)



bleibt. Hilflos ist Saladin den rassistischen Übergriffen der *immigration officers* ausgeliefert. Rationale Argumente und Beteuerungen seiner englischen Identität (und seiner englischen Ehefrau „my lovely, white, English wife“ (SV 141)) werden niedergeschmettert.

In einer für Rushdie typischen Strategie werden hier die Beamten selbst zum Instrument der Entblößung des nationalistischen Reinheitsglaubens. Ihre Namen, Stein und Novak, lassen eine zentral- oder osteuropäische Herkunft vermuten. Doch auf Saladins Anmerkung, dass ihre Namen „don't sound so Anglo-Saxon to me“ (SV 163) reagieren sie mit verschärfter Ignoranz und Gewalt: „I'm from Weybridge, you cunt. Get it straight: *Weybridge*, where the fucking *Beatles* used to live.“ (SV 163) Ihre Selbstsicht verlangt die Verdrängung eigener Unreinheit und dessen Externalisierung auf ein *Anderes*. So wird der dunkelhäutige Chamcha zur Projektionsfläche all ihrer Ängste und ‚dunklen‘ Seiten.

In ihrer Gewalt verwandelt er sich in den Inbegriff des Fremden, der die Stabilität, Ordnung und Reinheit des Staates gefährdet. Analysiert man die Attribute, mit denen die Beamten Saladin versehen, wird dies ganz deutlich. Er ist plötzlich ausgestattet mit einem „phallus, greatly enlarged and embarrassingly erect, an organ that he had the greatest difficulty in acknowledging as his own“ (SV 157), erfährt also eine Sexualisierung, die ihn als triebgesteuert und somit irrational, unkontrolliert beschreibt. Seine animalische Potenz stellt eine Bedrohung für den nationalen Körper dar, den es rein zu halten gilt. Dies überträgt sich auf Saladins Körper, der zudem unhygienisch erscheint („Can't expect animals to observe civilized standards. [...] We're talking about fucking personal hygiene, you little fuck.“ (SV 159)) Dunkelhäutig, unzivilisiert und schmutzig versichert Saladin die Beamten ihrer eigenen Überlegenheit. „[D]er Rassendiskurs ist, wie alle anderen zahlreichen Diskurse der Differenzierung und Trennung, tatsächlich ein integraler Bestandteil des Hygienegedankens und der von der Hygiene bestimmten Verhaltensweise der Moderne.“<sup>9</sup> Ihr brutales Vorgehen, die Demütigungen und gewaltsamen Übergriffe erfahren eine Rechtfertigung als Einsatz zur Sicherung der eigenen Stellung und der Bewahrung der reinen Identität vor pluralistischer Unordnung.

Dämonisiert von der geliebten Nation, verwandelt sich Chamcha nun tatsächlich in eine teuflische Ziegeggestalt und nimmt somit im wahrsten Sinne des Wortes die Gestalt eines *scapegoat* an. In ihm verkörpert sich das rassistische Muster, in welchem „white

---

<sup>9</sup> Bauman, *Tod*, 232.

heroes and black demons are proffered as points of ideological and psychical identification.“<sup>10</sup> Während er selbst über seine haarige, tierische Erscheinung erschrickt, überrascht sie die Beamten keineswegs.<sup>11</sup> Saladin wird zum Opfer psychischen Terrors, gegen den nun auch seine Stimme nichts mehr ausrichten kann – sie mutiert zu tierischen Lauten. Schließlich landet er in einem Krankenhaus, das voller ‚Unreiner‘ ist, die ein ganz ähnliches Schicksal erfahren haben. Hier hört er

all sorts of animal noises: the snorting of bulls, the chattering of monkeys, even the pretty-polly mimic-squawks of parrots or talking budgerigars. [...] His nose informed him that the sanatorium [...] was also beginning to stink to heavens; jungle and farmyard odours mingled with a rich aroma similar to that of exotic spices [...]. (SV 166)

Die Metaerzählung hat die Macht, die Einwanderer zu definieren, sie ihrer (menschlichen) Identität zu berauben. Die anderen ‚Patienten‘ erklären Saladin: „They describe us [...]. That’s all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct.“ (SV 168) Zunächst kann er nicht glauben, dass seine auserwählte Nation für die Mutationen verantwortlich ist. Doch die sehr schmerzhaften Erlebnisse legen den Grundstein für einen Prozess, der Saladin schließlich zu dem selbstreflexiven, kritischen Menschen macht, der am Ende die Instabilität des Lebens akzeptieren kann.

Rushdie attackiert den „British ‘mainstream’ that ascribes to the black newcomers a devil’s role.“<sup>12</sup> So erfährt man auch, dass Saladins Imitationsidentität nicht nur im Befreiungsakt von der oppressiven Dominanz seines Vaters wurzelt, sondern zudem Folge der ersten Erlebnisse in England ist. Die Mitschüler machen sich über seinen Akzent lustig und bringen ihn dazu „to act, to find masks that these fellows would recognize, paleface masks, clown-masks, until he fooled them into thinking he was *okay*, he was *people-like-us*.“ (SV 43) Seine Verwandlung in einen ‚Vorzeige-Indier‘ kann somit auch aus einem soziopolitischen Blickwinkel betrachtet werden: „Or, consider him sociopolitically: most migrants learn, and can become disguises. Our own false descriptions to counter the falsehoods invented about us, concealing for reasons of security our secret selves.“ (SV 49)

---

<sup>10</sup> Homi K. Bhabha, „The Other Question“, in: *Contemporary Postcolonial Theory*: 37 – 54, hier 46.

<sup>11</sup> Rushdie verwendet für inhaltliche Verwandlungs- und Transformationsprozesse auch formal eine ‚Kreuzung‘, eine hybride Form des Schreibens, den Magischen Realismus. Siehe dazu Kapitel C.I.

<sup>12</sup> Brennan, *Salman Rushdie and the Third World*, 156.

Doch die primäre Kritik Rushdies ist politischer Natur und richtet sich gegen die Autoritäten eines im Empire verhafteten Staates.<sup>13</sup> In ihrem Bestreben, den Status Quo, Hierarchien und Machtstrukturen zu bewahren, wehrt er sich gegen Veränderungen und propagiert in der Öffentlichkeit strategisch die Angst vor Neuem, vor Fremdem. Saladin wird nach der Flucht aus der Einrichtung gezwungen, das von ihm Verdrängte zu konfrontieren. Er taucht ein in das Herzstück des ‚unreinen‘ Englands, die ausgegrenzten Einwandererviertel, welche er bis dahin immer zu ignorieren wusste. Hier wird er versteckt und lebt als *devil man in the attic*. Und er erlebt, wie die Unzufriedenheit unter den Menschen in der *City Visible but Unseen* zu einer Bewegung wächst, die zu Ausschreitungen führt und von der Polizei gewaltsam niedergeschlagen wird. Die in den Unruhen eingesetzten Medien verdeutlichen dabei den staatlichen Machtmissbrauch. Der Blick der Kameras „chooses sides“ (SV 455), sie blenden aus und lassen die Demonstranten wie ‚Wilde‘ aussehen.

Die Manipulation kann deshalb erfolgreich sein, weil in der Öffentlichkeit das Vertrauen in die objektive Berichterstattung in der rationalen westlichen Nation herrscht. Rushdie, dem immer wieder Verwestlichung vorgeworfen wird, mag so zwar in der Tradition freier Meinungsäußerung schreiben, doch er unterwandert den Mythos, dass diese ein exklusiver und immer gewährleisteter Bestandteil westlicher Demokratie sei und „calls into question the limits of the Western doctrine of free speech [...]“.<sup>14</sup> Denn unter dem Deckmantel der Ideale westlicher Zivilisation – Toleranz, Objektivität, Gerechtigkeit – wird aus seiner Sicht ein nationales Überlegenheitsdenken geschürt.

Gleichzeitig zeigt Rushdie, dass sich der Westen durch seine Selbstdefinition als Vertreter der rationalen, kontrollierten Zivilisation selbst beschneidet. Es sind die Geschichten zweier Frauen, die den imperialistischen Diskurs nationaler Reinheit und natürlicher Dominanz auf andere Art und Weise unterminieren. Rosa Diamond und Pamela Lovelace erfahren die britische Festschreibung auf Emotionslosigkeit und Rationalität als erstickend. Gibreel und Saladin landen nach ihrem Sturz aus dem Flugzeug auf Rosas Privatstrand an der Küste Englands, eben jenem Ort, an dem über 900 Jahre zuvor Wilhelm und seine Normannen landeten, um England zu erobern. Die 88jährige Frau nimmt die beiden in ihr Heim auf, wo sie sonst zurückgezogen lebt,

---

<sup>13</sup> Rushdie ist ein politisch äußerst engagierter Autor. Trotz der namentlichen Anspielung auf Kafkas Gregor Samsa, verzweifelt Chamcha nicht an einer abstrakten Gesellschaft. In *The Satanic Verses* besteht sehr wohl die Möglichkeit konkreter Kritik und konkreten Handelns.

<sup>14</sup> Srinivas Aravamudan, „‘Being God’s Postman is no Fun, Yaar‘. Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*“, in: *Reading Rushdie*: 187 – 208, hier 188.

verschlossen in ihren Erinnerungen an die Vergangenheit. Doch Gibreel verdrängt die Geister der englischen Nationalgeschichte und inspiriert Rosa dazu, eine andere Geschichte zu erzählen, ihre persönliche Geschichte. Die schönste Phase ihres Lebens liegt für Rosa in Argentinien, wohin sie einst mit ihrem Mann Sir Henry Diamond auswanderte:

„[...] *the only bright time I can remember*, she told him, so that he perceived that this memory-jumbled rag-bag of material was in fact the very heart of her, her self-portrait [...] and that the silver land of the past was her preferred abode, not this dilapidated house in which she was constantly bumping into things, - knocking over coffee-tables, bruising herself on door-knobs – bursting into tears, and crying out: *Everything shrinks*. (SV 145)

Ihr Heim, ihre Heimat ist Rosa zu eng, im Vergleich zu den Weiten Argentinien, wo sie sich nach ihrer Ankunft die Frage stellt: „[...] of what was she capable in all that space? What did she have the courage for, how could she *expand*?“ (SV 145) Hier kann sie sich von der ihr aufoktroierten Identität lösen und ihre emotionale, leidenschaftliche Seite ausleben: Rosa beginnt eine Affäre mit dem Argentinier Martin de la Cruz. Ihre Geschichte zeigt zweierlei: Einerseits verdeutlicht sie, dass die imperialistischen Bestrebungen zugleich ein notwendiges Ventil darstellten, das auszudrücken, was in den engen, starren Konventionen der Heimat unmöglich war: „For the British, their empire was a kind of transcendence, a way not only of overwhelming nations, subsuming their frontiers within the larger frontier of the pax Britannica, but also of breaking out of the frontiers of the self [...]“. <sup>15</sup> Des Weiteren, so betont Bhabha, „the narrative of Rosa’s narrative is that the national memory is always the site of the hybridity of histories and the displacements of narratives,“ <sup>16</sup> dass die Nation also vor allem vor dem kolonialen Hintergrund nicht als reine Einheitserzählung, sondern als hybride Geschichte gelesen werden muss.

Pamela wiederum hat Saladin hauptsächlich aus ihrer Sehnsucht nach dem Exotischen, dem eben Nicht-Englischen, heraus geheiratet. Die Wurzeln hierfür liegen in der Rebellion gegen ihre verhasste Herkunft. Wie ihr Mann sucht sie nach einer Befreiung über die Konstruktion einer neuen Identität, die in direkter Opposition zur konservativen englischen Erzählung steht. Sie umgibt sich mit „a cluster of African masks“ (SV 173) und heiratet einen Mann, der sich bewusst zu „everybody’s goddam cartoon of the mysteries of the East“ (SV 174) stilisiert. Auch ihr Denken basiert auf der Trennung

---

<sup>15</sup> Salman Rushdie, „Step Across This Line: The Tanner Lectures on Human Values, Yale, 2002“, in: *Step Across This Line*: 349 – 381, hier 364.

<sup>16</sup> Homi K. Bhabha, „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation“, in: *Nation and Narration*: 290 – 322, hier 319.

zwischen West und Ost. Bei ihr wird der Osten allerdings auf einen exotischen Ort festgeschrieben, der all das zu bieten scheint, was ihr in der westlichen Welt verschlossen bleibt. Diese Idealisierung verspricht noch einen möglichen Rückzug in die ursprüngliche, einfache Kultur aus der rationalen, komplexen, entzauberten Welt des Westens. Auf dieser Illusion ist ihre Ehe errichtet und damit zum Scheitern verurteilt.

Auf der Ebene der öffentlichen Erzählung wird deutlich, dass der Staat ein Feindbild zur Selbst-Stabilisierung benötigt und dabei sind die

beliebteste[n] Anwärter auf die Rolle der Feinde [...] die Einwanderer – jenes Substrat der unbeständigen Anderen (der Nomaden, der Menschen ‚ohne festen Wohnsitz‘, der Menschen ‚am falschen Ort‘, der herumziehenden, unsteten, über- und unterbestimmten Menschen) [...].<sup>17</sup>

Gerade sie entblößen den Glauben an rationale Ordnungen und unerschütterliche Grundfesten als Illusion:

Die Anwesenheit von Migranten legt die Zerbrechlichkeit der sozialen und kulturellen Sicherheit der Einheimischen offen. Sie erschüttert stellvertretend jegliche Sicherheit, denn in allen wichtigen Fragen geht es unverhohlen um die soziale und kulturelle Sicherheit. [...] sie entlarven und verraten symbolisch, wie instabil die menschlichen Verteidigungen in Wahrheit und wie sinnlos alle Ansprüche auf Dauerhaftigkeit menschlicher Einrichtungen sind.<sup>18</sup>

Die Aktionen der Unterdrückung und Ausgrenzung des Fremden, des *Anderen*, bringen somit nicht so sehr die sichere Dominanz Englands zum Ausdruck als vielmehr eine unterschwellige Verunsicherung, eine Ahnung der inneren Instabilität, die, gerade weil sie immer wieder hervorbricht, immer stärker verdrängt werden muss.

## 2. Zwischen Theorie und Literatur: Das Bild des Migranten

### 2.1 Der Migrant als Vertreter der Postmoderne

*The Satanic Verses* unterstreicht, dass die Versuche, ein (idealisiertes) Altes zu bewahren und die Angst vor Veränderung zur Erstarrung führen und deshalb unweigerlich scheitern müssen. Die Repressions- und Ausgrenzungsmaßnahmen, die die Einwanderer hier erfahren, sind ein Hinweis auf die wachsende Unsicherheit in England. Des Weiteren stärken sie Gegenerzählungen, die eine explosive Stimmung schüren und schließlich in den Unruhen enden. Rushdie setzt hingegen auf die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit von Wandel und Vermischung, die er im Bild des Migranten repräsentiert sieht. Der Einwanderer bewegt sich zwischen unterschiedlichen

---

<sup>17</sup> Bauman, *Tod*, 235.

<sup>18</sup> Ibid.

Kulturen und verliert durch diese Zwischenstellung eine feste Identitätszuschreibung. Er muss versuchen, sich in einer neuen Rolle zu definieren, muss sich selbst neu schreiben und entwickelt dadurch eine Sensibilität für die Konstruktion von Erzählungen, „thrust into a mental framework of questioning at all levels.“<sup>19</sup> Seine Nicht-Zugehörigkeit ermöglicht ihm den distanzierten Blick des Außenseiters gerade auf nationale Erzählungen. Aus diesem Grund, so Rushdie, wendet er sich von geschlossenen Systemen ab. Dadurch entwickelt er ein Bewusstsein für die Unstetigkeit und Pluralität des Lebens und ist somit *der* Vertreter des postmodernen Zustands.

Dieser (idealistische) Gedanke taucht auch in der Theorie auf. So spricht Edward Said über die Vorteile eines Lebens im Exil und „when I say ‘exile’ I do not mean something sad or deprived. On the contrary belonging [...] to both sides of the imperial divide enables you to understand them more easily.“<sup>20</sup> Auch Linda Hutcheon formuliert in ihrer Analyse der Postmoderne den Gedanken, dass diejenigen, die am Rande der Gesellschaft leben, diese aus einer anderen Perspektive betrachten können: „To be ex-centric, on the border or margin, inside yet outside is to have a different perspective [...] one that is “always altering its focus” [V. Woolf], since it has no centering force.“<sup>21</sup> Frank Kermode sieht Veränderung und Wandel nicht nur als Chance, sondern auch (in Rushdies Sinne) als Fundament der Fruchtbarkeit: „Mutability is in part an essential aspect of the creation, in part a consequence of the Fall. The variety and beauty of the world are, in ordinary experience, inextricably associated with mutability.“<sup>22</sup> In der Anerkennung des stetigen Wandels, der Unbeständigkeit und dem daraus resultierenden Misstrauen gegenüber festen Gebilden und Erstarrung liegt, so Said, die Kraft einer subversiven Gegenbewegung:

[...] liberation as an intellectual mission [...] has now shifted from the settled, established, and domesticated dynamics of culture to its unhoused, decentred, and exilic energies, energies whose incarnation today is the migrant, and whose consciousness is that of the intellectual and artist in exile, the political figure between domains, between forms, between homes, and between languages. From this perspective then all things are indeed counter, original, spare, strange.<sup>23</sup>

Auch Bhabha betont das kreative Potenzial, das sich im psychodynamischen Spannungsgefüge, „in the ‘in-between spaces’, in the ‘interstices’ of cultures in which concepts of the self and the other always have to be negotiated“<sup>24</sup> generiert. Der Migrant

<sup>19</sup> Brennan, *Salman Rushdie and the Third World*, 151.

<sup>20</sup> Said, *Culture and Imperialism*, xxx.

<sup>21</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 67.

<sup>22</sup> Kermode, *The Sense of An Ending*, 78.

<sup>23</sup> Said, *Culture and Imperialism*, 403.

<sup>24</sup> Hubert Zapf, „Literary Theory in America between Innovation and Dogmatism: Some Reflections with a View to the Cultural Function of Literature“, in: *Why Literature Matters*: 393 – 409, hier 408.

hat auch bei ihm durch seine Zwischenposition Einblick in interkulturelle Wechselbeziehungen.

Diese Argumente, die sich unter dem Bild des Einwanderers versammeln, stoßen unweigerlich auf Kritik, gerade aus den Reihen postkolonialer Theoretiker. Bei Said, Bhabha oder Rushdie wird der Verlust, den der Migrant erfährt, zum Fundament für fruchtbaren Wandel, Vermischung und Widerstand umgedeutet. In der Rand- bzw. Zwischenstellung erkennen sie die Nicht-Zugehörigkeit nur als Möglichkeit der Bereicherung und des kritischen Standpunkts – und schreiben dem Migranten somit wiederum eine (distanzierte, reflektierte) Zugehörigkeit zu beiden Nationen zu. Dies macht sie anfällig für den Vorwurf, dabei die negativen Aspekte des Außenseitertums zu übergehen. Sie seien blind gegenüber den schmerzhaften Erfahrungen und dem Verlustempfinden und würden die Situation der Migranten generalisieren.

Ambivalence can thus be read as a relativizing of structures of power and subject positions which is highly disputable. Translation becomes a relativizing or even dismissing of cultural difference, a glossing of inequality. In this light, Bhabha's theory of hybridity appears highly counterproductive to any kind of resistance of dominant discourses.<sup>25</sup>

In Banerjees Einteilung werden Rushdie, Said und Bhabha auf Grund ihrer Betonung der Hybridität als Vertreter des postmodernen Ansatzes verstanden. In ihnen, so versucht sie aufzuzeigen, kommen die typischen Gefahren einer postmodernen Bewegung zum Ausdruck, die unweigerlich auf eine Auflösung in einer identitätsfreien Leere zusteuert und damit allen Widerstandsbewegungen die Basis entzieht. Hierin liegt der Kern des Vorwurfs der Vertreter marginalisierter Gruppen: Wie kann man für sich selbst eine Gegen-Erzählung, die notwendiges Fundament für die Behauptung gegen und Loslösung von der dominanten Erzählung ist, finden – wenn doch auch sie lediglich ein instabiles Konstrukt ist? Wenn das ständige Hinterfragen also auch die Randgruppen erfasst und ihren Zusammenschluss unterwandert, denn „[p]rovisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic).“<sup>26</sup>

## 2.2 Das Bild des Migranten im Roman

Rushdie bewegt sich nun genau in diesem Feld zwischen postmodernem Misstrauen gegenüber jeglicher Form der Identitätssuche und der für die Mobilisierung eines

---

<sup>25</sup> Banerjee, *The Chutneyfication of History*, 45.

<sup>26</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 12.

emanzipatorischen Strebens ausgegrenzter Gruppen notwendigen Identitätsfindung. Diese Problematik kommt unter anderem in der Behandlung historischer Themen in seinen Romanen zum Ausdruck.<sup>27</sup> Ob in *Shame* die Geschichte Pakistans, in *Midnight's Children* die Geschichte des unabhängigen Indiens oder in *The Satanic Verses* die Geschichte Muhammads sowie die zeitgenössische Geschichte Englands – Rushdie setzt in seinen Neu-Erzählungen immer auf die Hinterfragung der Historiographie, hebt durch metafiktionale Reflexionen ihre Subjektivität und Manipulationsmöglichkeiten hervor. Auf der einen Seite wird dadurch England zu seiner Zielscheibe, wodurch Rushdie sich als postkolonialer Autor definieren lässt. Allerdings konzentriert sich seine Demontage nicht allein auf die europäische Imperialmacht, sondern erweitert sich auf den Machtapparat seines Heimatkontinents. So erkennt er durchaus die Notwendigkeit einer alternativen Geschichtsschreibung an, die sich gegen die von den Machthabern konstruierte Version erhebt. Doch problematisiert Rushdie in einer postmodernen Tradition immer auch die Neu-Schreibung. Banerjee urteilt deshalb, dass „these historiographies become ‘alternative’ merely in the sense of their joyful self – immersion into a pool of infinite variety, relativism, and historical playfulness.“<sup>28</sup> *Midnight's Children* wirft sie eine Trivialisierung geschichtlicher Ereignisse, durch die Verbindung öffentlicher Geschehnisse mit den privaten Geschichten eines egozentrischen Erzählers, vor. Dabei verkennt sie Rushdies Kritik am eigenen Erzähler, erkennt nicht den Hinweis darauf, dass Saleem auf der Suche nach einer großen Erzählung schließlich bei sich selbst landet, sich selbst zum Zentrum stilisiert. Die Neu-Erzählungen verweisen darauf, dass Rushdie keineswegs einen Bruch mit der Geschichte sucht. Er reduziert sie niemals auf eine passive, starre Vergangenheit, sondern versucht, sie durch die Überführung in einen gegenwärtigen Prozess dynamischer Auseinandersetzung zu unterwerfen.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Diana Brydon glaubt, im Umgang mit der Geschichte ein Unterscheidungsmerkmal zwischen postmoderner und postkolonialer Literatur ausmachen zu können: „Perhaps the clearest difference between a post-modernist practice and a post-colonial practice emerges through their different uses of history.“ Während in der postmodernen Literatur vor allem die Zweifel an objektiver Historiographie thematisiert werden, „[p]ost-colonialism, in contrast, without denying history’s textualized accessibility, focuses on the reality of a past that has influenced the present“ – denn sie ist eine Bewegung, die versucht, eine Identität zu regenerieren, die durch die Imperialmacht geraubt wurde. Diana Brydon, „The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy“, in: *The Post-Colonial Studies Reader*: 136 – 142, hier 142.

<sup>28</sup> Banerjee, *The Chutneyfication of History*, 165.

<sup>29</sup> Gerade für den Bereich der Fiktion bedeutet dies, dass die Zusammenhänge zwischen öffentlicher und privater Geschichte herausgearbeitet werden; dass die Geschichte nicht nur mit dem Verstand in Daten und Aufzählungen erfasst, sondern geradezu sinnlich erfahren wird – in Saleems Fall wortwörtlich durch das Essen.



Rushdie wird außerdem zum Vorwurf gemacht, dass er in Englisch, der Sprache der Besatzungsmacht, schreibt. Schließlich wird sie im kolonialen Kontext als einzig legitim gesetzt und in ihr drückt sich der bürokratische Apparat aus sowie die Gesetzesregelung der Behörden. Eine Revision der postkolonialen Situation müsse somit, so Rushdies Kritiker, über die Befreiung von dieser Sprache erfolgen, über die Rückkehr zur eigenen Sprache:

For some Indian critics, English-language Indian writing will never be more than a post-colonial anomaly, the bastard child of Empire, sired on India by the departing British; its continuing use of the old colonial tongue is seen as a fatal flaw that renders it forever inauthentic.<sup>30</sup>

Rushdie hingegen sieht in seiner Sprachwahl ein Mittel subversiver Aktion. Er stellt sich damit ganz bewusst in die Tradition eines weiteren Exilanten aus freiem Willen, James Joyce,<sup>31</sup> sowie

the work of intellectuals from the colonial or peripheral regions who wrote in an 'imperial' language, [...] who set themselves the revisionist, critical task of dealing frontally with the metropolitan culture, using the techniques, discourses, and weapons of scholarship and criticism once reserved exclusively for the European. Their work is, on its merits, only apparently dependent [...] on mainstream Western discourses; the result of its originality and creativity has been the transformation of the very terrain of the disciplines.<sup>32</sup>

Auf diesem Weg besetzen die ehemals Kolonisierten selbst das Machtinstrument Sprache und richten es gegen die ‚ursprünglichen Besitzer‘: *The Empire Writes Back*. Einst ihrer eigenen Sprache beraubt, bewegen sie sich nun in der Sprache der Besatzungsmacht und machen sie sich für ihre Emanzipationsbestrebungen zu eigen. Wie Sadik Al-Azm über Rushdie kommentiert:

[...] this Indian Muslim immigrant appropriates to himself the lingua franca of globalization, twists it to suit his purposes, bends it to conform to his experiences, distorts it to serve his particular ends, hybridizes it to satisfy his special needs,

---

<sup>30</sup> Salman Rushdie, „Dammé, *This Is the Oriental Scene for You!*“ in: *Step Across This Line*: 145 – 158, hier 148.

<sup>31</sup> In einer Passage in *A Portrait of the Artist*, in der sich Stephen mit der Problematik der irischen Nationalbewegung auseinandersetzt, reflektiert er nach einem Gespräch mit einem englischen Priester seine ambivalente Einstellung zur englischen Sprache: „The language in which we are speaking is his before it is mine. [...] I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech.“ (*PoA* 189) Wie er seinem patriotischen Schulfreund Davin erklärt, der ihn wiederholt dazu auffordert „be one of us“ (*PoA* 202), führt für Stephen die Auseinandersetzung mit der besetzten Sprache nicht über die Rückorientierung zur irischen Sprache: „When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.“ (*PoA* 203) James Joyce, *A Portrait of the Artist As a Young Man* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 1992). Die Neu-Besetzung des Englischen drückt Joyce dadurch aus, dass er den immerwährenden offenen Charakter der Sprache hervorhebt, ihre Vielfalt und ihre ständige Entwicklung, beispielsweise in *Ulysses* in der Enzyklopädie an Stilen, aufzeigt. Zum Spiel mit der Sprache/den Sprachen bei Joyce siehe u.a. Jacques Derrida, „Ulysses Gramophone: *Hear say yes in Joyce*“, in: Bernard Benstock (ed.), *James Joyce: The Augmented Ninth. Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium* (New York: Syracuse UP, 1988): 27 – 75.

<sup>32</sup> Said, *Culture and Imperialism*, 293.

exoticizes it to express his foreign world and then replashes this whole new literary concoction all over the globe.<sup>33</sup>

Für Rushdie ist das Englische keine erdrückende Last, die es abzuwerfen gilt; vielmehr erfolgt der Befreiungsschlag über und durch das Englische. Wie auch Joyce rekolonisiert er das *Standard English*, erweitert es, macht es zum Spielfeld für neue Kombinationen. Die Sprache der Kolonialmacht wird demnach zwar übernommen, allerdings mit einer Differenz. Rushdie spielt mit dem Englischen, bricht Grenzen auf und formt neu, vor allem auch durch die Anreicherung mit anderen Sprachen. In dieser bewussten Überschreitung der sprachlichen Norm werden unterschiedliche Sprachen, Dialekte oder Stile miteinander verwoben und in einer scheinbar ungreifbaren, babylonischen Vielfalt zusammengeführt.

In der ästhetischen Auseinandersetzung mit der Sprache spiegelt sich die inhaltliche Betonung des Hybriditätsgedankens – bei Joyce wie bei Rushdie. In einem Vortrag, den Joyce 1907 in Italien hält, betont er die reiche, vielfältige Tradition seiner Heimatnation und erklärt:

Our civilization is an immense woven fabric in which very different elements are mixed, in which Nordic rapacity is reconciled to Roman law, and new Bourgeois conventions to the remains of a Sirciac religion. In such a fabric, it is pointless searching for a thread that has remained pure, virgin and uninfluenced by other threads nearby. What race or language [...] can nowadays claim to be pure?<sup>34</sup>

Auch Rushdie zeigt auf, dass die Zuordnung einer Sprache zu einer Nation immer auf einer künstlichen, historischen Reinigung beruht und die tatsächliche Entstehungsgeschichte dabei ignoriert wird:

[...] my own mother-tongue, Urdu, the camp-argot of the country's earlier Muslim conquerors, was also an immigrant language, forged out of a blend between the conquerors' imported tongue and the local languages they encountered. However, it became a naturalized subcontinental language long ago; and by now that has happened to English, too.<sup>35</sup>

Die Rückkehr zur ‚eigenen‘ Sprache würde Rushdie als künstlich und gezwungen empfinden. Das Plädoyer für die Reinigung von den Einflüssen der Imperialmacht zur Wiederentdeckung der Ur-Nation läuft Rushdies Theorie der Hybridität völlig entgegen. Er warnt ganz deutlich vor der Entstehung einer dogmatischen Gegenerzählung, die um die Macht konkurriert und ihre Basis in Reinheitsvorstellungen sucht: Dies liefe auf eine neue Metaerzählung hinaus.

---

<sup>33</sup> Sadik J. Al-Azm, „*The Satanic Verses Post Festum*. The Global, The Local, The Literary“, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 20.1&2 (2000): 44 – 78, hier 50.

<sup>34</sup> James Joyce, „Ireland: Island of Saints and Sages“, in: Ders., *James Joyce: Occasional, Critical and Political Writing*, Kevin Barry (ed.) (Oxford: OUP, 2000): 108 – 126, hier 118.

<sup>35</sup> Rushdie, „*Damme, This Is the Oriental Scene for You!*“, 149.

In *The Satanic Verses* wird dies in der negativen Darstellung des selbst ernannten Sprechers für die Einwanderer, des undurchsichtigen Dr Uhuru Simba, deutlich, der die Frustration und Verzweiflung der Menschen instrumentalisiert und versucht, mit Slogans die Massen zu mobilisieren. Mishal Sufyan kann ihn nicht leiden, „on account of his tendency to punch uppity women in the mouth [...].“ (SV 285) Uhuru stilisiert sich selbst zum Inbegriff des Kämpfers für die Menschen der Dritten Welt – doch ist er englischer als ihm lieb ist: „[He] wasn't no African, I knew him when he was plain Sylvester Roberts from down New Cross way [...].“ (SV 285)

Einer positiven Identität beraubt, verformt zu einer Repräsentation des Tierischen, des Wilden, das unterdrückt und kontrolliert werden muss, sucht im Roman besonders die zweite Einwanderergeneration nach einer Identifikationsmöglichkeit. Rushdie zeigt durchaus Verständnis für diese Sehnsucht, doch rückt er die Reaktionen in ein ambivalentes Licht. Zur Identifikationsfigur, die die Jugendlichen in Brickhall zusammenführt, ihnen ein Selbstbewusstsein verleiht und den Willen zum Aufbegehren stärkt, wird ironischerweise Saladin. Der Verteufelte taucht in ihren Träumen auf und sie beginnen, in einer Rück-Besetzung der rassistischen Klassifizierung auf der Straße Hörner zu tragen, während die Angst unter den Engländern wächst. Rushdie stellt diese Bewegung als reinigende Form karnevalesken Aufbegehrens dar. Sie ist ein Befreiungsschlag aus der gelähmten Haltung und verleiht denen eine Stimme und Aufmerksamkeit, die bisher ignoriert wurden. Hier bricht die angestaute Wut unter den Ausgegrenzten hervor; sie brechen in die Öffentlichkeit, in das Bewusstsein der Engländer durch. Doch die Mobilisierung wird brutal niedergeschlagen und endet schließlich im Chaos, in Gewalt und Tod.

Auch die Konfrontation zwischen Gibreel und Saladin erreicht in diesem Kapitel ihren Höhepunkt. Beide werden von Eifersucht und unbefriedigten Sehnsüchten überwältigt. Saladin schürt, übermannt von Neid und Verzweiflung über seine eigene Situation, Gibreels krankhafte Eifersucht. Und während sich die rassistischen Übergriffe häufen und die Polizei immer härter gegen Unmutsäußerungen in Brickhall vorgeht, bricht der schizophrene Gibreel schließlich zum Rachezug durch London auf. Das Kapitel stellt zum einen die Frage danach, wie viel Unsicherheit und (Selbst-)Zweifel der Mensch ertragen kann; zum anderen wie viel Unterdrückung die Randgruppen erdulden müssen – und durch welche Art des Handelns sie ihr begegnen könnten. Sind Hass und Wut notwendige Auslöser, die zur Lösung beitragen können? Eine Lösung ergibt sich jedoch nur für den privaten Konflikt zwischen Saladin und Gibreel. Auch wenn Rushdie

die Notwendigkeit von Widerstand betont, bietet er in diesem Roman keine Alternative zum Kampf auf der Straße.

So zeichnet sich ab, dass Rushdie durch die Metapher des Migranten vor allem in seiner Theorie eine effektive Gegenargumentation zu initiieren versucht. Hier soll die positive Umwälzung der Position des Außenseiters und Heimatlosen zum einen das Selbstbewusstsein der Migranten stärken, zum anderen ihr Bild in der Öffentlichkeit verändern. Er fördert somit nicht ein kollektives Identifikationsdenken, sondern versucht, die positive Stärke einer besonderen Identitätspluralität zu unterstreichen. Doch ist es eben dieser Versuch, in der Bildlichkeit die Grundlage für den Kampf zu finden, der auf Widerstand stößt. Ihm wird vorgeworfen, dabei Differenzen auszublenden und sich immer nur an einer theoretischen Oberfläche zu bewegen:

From a postmodernist angle, some kinds of remembering become a cognitive failure, a clinging to certainties which the migrant refuses to recognize as having been illusory all along. [...] Culture itself, then, can no longer be disentangled from translatedness; and if culture itself always involves translation, an originality can never be retrieved. [...] The traits of cultural difference can only be retained to some extent, and must invariably be stripped of any depth whatsoever; for depth will always involve the risk of ossification or the postmodernist nightmare, essentialism.<sup>36</sup>

Rushdie würde dagegen argumentieren, dass der Blick in die Tiefe dafür verantwortlich ist, dass kein festes Fundament mehr greifen kann. Je tiefer man eintaucht, umso differenzierter, komplexer und unvereinbarer zeigt sich das Bild. Es ist somit die Heterogenität der Tiefenstruktur, die eine große Erzählung unmöglich macht; Kohärenz oder Reinheit hingegen kann nur an der Oberfläche bestehen.

Banerjee folgt in ihren Vorwürfen der Argumentation Aijaz Ahmads, der die Metapher des Migranten als gefährliche Trivialisierung empfindet, die besonders Klassenunterschiede ausblendet. Beide sehen in der Betonung von Zusammenhängen und Vermischung eine Simplifizierung der tatsächlich viel komplexeren Situation. Eine spezifische Identität werde dadurch abgeschwächt und das *Andere* für das eurozentrische Denken verdaulich gemacht: „This highlighting of hybridity thus seems to be a form of catering to the mainstream taste for toned-down Otherness [...]“<sup>37</sup> Obwohl dieser Verweis durchaus wichtig und berechtigt ist, müssen die Thesen der Hybridität primär als Versuch gesehen werden, sich aus einer Festschreibung zu lösen. Die Intention ist dabei nicht, die Konturen des Individuums aufzulösen. Vielmehr soll verdeutlicht werden, dass das Bewusstsein (innerer) Differenz und Instabilität das Selbst

---

<sup>36</sup> Banerjee, *The Chutneyfication of History*, 35.

<sup>37</sup> Banerjee, *The Chutneyfication of History*, 32.

in die Nähe Anderer (des *Anderen* im Sinne alles Externen) rückt. Banerjee entgeht hier, dass die Vorstellung von Mobilität und Vermischung auf die Zusammenhänge, die Interdependenz zwischen den Kulturen, Nationen, Religionen verweist. Vielleicht trifft sie mit ihrer (freilich als Vorwurf gedachten) Bezeichnung der „toned-down Otherness“ genau den Punkt. Schließlich versucht Rushdie, über die Ausdifferenzierung und die Herausarbeitung von Interdependenzen das grundsätzliche Oppositionsdenken (Selbst vs. das *Andere*) zu unterwandern. Ein Gedanke, den so auch Said formuliert: „What matters a great deal more than the stable identity kept current in official discourse is the contestatory force of an interpretative method whose material is disparate, but intertwined and interdependent [...]“.“<sup>38</sup>

Im Roman allerdings wird die theoretische Betonung der positiven Aspekte einer nationalen Entwurzelung relativiert und das Migrant\*innenbild komplexer gestaltet. Der Einwanderer ist hier nicht mehr nur repräsentativ für das postmoderne Zeitalter, weil er Grenzen überschreitet, aus kritischer Distanz urteilt und sich der Pluralität bewusst ist. Er steht gerade deshalb für die Postmoderne, weil sich in ihm das Krisenempfinden der Zeit besonders intensiv ausdrückt. Dies wird aber erst bei der Lektüre der Romane deutlich, wo Rushdie das Spektrum erweitert und seine eigene Zuversicht einklammert. Die Identitätskrise, die sich eben vor allem bei den Einwanderern einstellt, resultiert nicht nur in positiven Auslegungen. Wie die folgende Analyse zeigen wird, fehlt den Migrant\*innen in *The Satanic Verses* zumeist die Kraft, das Selbstbewusstsein oder die Möglichkeit, die Verlusterfahrungen fruchtbar zu machen. So thematisiert Rushdie die Sehnsucht nach Zugehörigkeit unter den Migrant\*innen, die Suche nach neuen oder das Klammern an alte Erzählungen. Überträgt Rushdie den postmodernen Zustand der Ortslosigkeit, der ständigen Revision, auf die Migrant\*innenkultur, betont er aber in *The Satanic Verses* vor allem die Konsequenzen: das kreative Potenzial ebenso wie das Bedürfnis, sich einzuordnen, zuzuordnen, sich selbst zu verorten.

Während Saladin die englische Kultur nicht nur absorbiert, sondern sich bis zur Selbstaufgabe einer klischeehaften, reinen Version Englands unterwirft, zeigt sich in der Familie, die ihm nach seiner Verwandlung Unterschlupf gewährt, ein ganz anderer Umgang mit dem Prozess der Einwanderung. Sie müssen aufgrund des politischen Engagements des Vaters, Sufyan, für die kommunistische Partei ihre Heimat Bangladesch verlassen und eröffnen in Brickhall das Shaandaar Café. Innerhalb der

---

<sup>38</sup> Said, *Culture and Imperialism*, 378.

Familie selbst, zwischen Sufyan, seiner Frau Hind und den beiden Töchtern Mishal und Anahita, kristallisieren sich ganz unterschiedliche Positionen heraus.

Die Mutter Hind empfindet die Auswanderung als radikalen Verlust: „Everything she valued had been upset by the change; had in this process of translation, been lost.“ (SV 249) Sie kann sich in der neuen Sprache nicht ausdrücken, leidet unter dem Verlust ihres sozialen Status und erfährt die Behandlung durch die Engländer als degradierend. Sie verschließt sich der neuen, unmoralischen Kultur und zieht sich in die idealisierte Erinnerung an ihre Heimat zurück.<sup>39</sup> Hier sucht sie nach Identifikation, einem Gefühl der Zugehörigkeit und Würde. Rushdie zeigt Verständnis für diese Reaktion:

The migrant [...] is forced to confront the great questions of change and adaptation; but many migrants, faced with the sheer existential difficulty of making such changes, and also, often, with the sheer alienness and defensive hostility of the peoples among whom they find themselves, retreat from such questions behind the walls of the old culture [...].<sup>40</sup>

Hind ist vom Transformationsprozess überfordert. Allerdings liegt dies auch darin begründet, dass sie sich jeglicher Öffnung verweigert. Sie verharrt in einem Stolz, der sie zu einer ignoranten Frau mit Vorurteilen macht – und ihre Argumentation häufig nahe der des konservativen Englands rückt: „[...] she was stuck in this country full of jews and strangers who lumped her in with the negroes [...].“ (SV 289) Durch diese Einstellung verschließt Hind sich nicht nur einem produktiven Austausch mit der neuen Heimat, sondern macht auch einen verständnisvollen Umgang mit ihren Töchtern unmöglich. Die zweite Generation wird nämlich wiederum mit einer ganz neuen Form der Identitätskrise konfrontiert. Sie haben keinen Bezug zur Heimat ihrer Eltern, können aber gleichzeitig auch England nicht als ihr Heimatland annehmen, solange sie dort nicht als Bürger wahrgenommen werden.

Die Position des konservativen Engländers wird hier ironischerweise von Saladin vertreten. Er kann seine Generation der Einwanderer nicht akzeptieren: „I’m not your kind [...]. You’re not my people. I’ve spent half my life trying to get away from you“ (SV 253) und hat auch mit der zweiten Generation Probleme – auch wenn sich langsam Zweifel in ihm regen: „But they weren’t British, he wanted to tell them: not *really*, not in any way he could recognize. And yet his old certainties were slipping away by the moment, along with his old life...“ (SV 259)

---

<sup>39</sup> Mit einem „endless supply of Bengali and Hindi movies on VCR through which (along with her ever-increasing hoard of Indian movie magazines) she could stay in touch with events in the ‘real world’ [...].“ (SV 250/251)

<sup>40</sup> Rushdie, „Tanner Lectures“, 356.

### 2.3 Der Eklektizismus zwischen Beliebigkeit und Interdependenz

Das Porträt des Familienvaters Sufyan wiederum kommt Rushdies Metapher des Migranten ganz nahe. Der ehemalige Schullehrer nimmt die Vielfalt als positive Möglichkeit wahr, empfindet keinen Drang, sich fest in einer Bewegung oder Erzählung zu verorten.<sup>41</sup> Seine Heimat ist der Eklektizismus, und Stimulation und Befriedigung findet er in den unterschiedlichsten Kulturen. Wird er mit Problemen oder einer neuen Situation konfrontiert, versucht er, diese sofort fruchtbar zu machen: „Constructive attitude must be adopted.“ (SV 243)

Mit seiner Einstellung, das Potenzial und die Vielfalt der postmodernen Gesellschaft positiv zu nutzen, steht er im Roman nicht allein. Saladins Geliebte Zeeny vertritt in Bombay die Meinung, dass man erst wirklich befreit handeln und agieren kann, wenn man sich nicht mehr vor der Pluralität versperrt, sondern sich an ihr bereichert:

She was an art critic whose book on the confining myth of authenticity, that folkloristic straitjacket which she sought to replace by an ethic of historically validated eclecticism, for was not the entire national culture based on the principle of borrowing whatever clothes seemed to fit, Aryan, Mughal, British, take-the-best-and-leave-the-rest? (SV 52)

Damit wird sie zur Sprecherin für den Autor, der die Vorstellung des Eklektizismus in seine positive Auslegung des Wandels und der Vermischung einbindet. Für ihn drückt sich hierin am deutlichsten aus, dass jegliche Reinheitsvorstellungen künstliche Konstrukte sind.

Nun provoziert jedoch besonders der Eklektizismus viele Gegenstimmen aus den unterschiedlichen Lagern. Nicht überraschend warnt beispielsweise Eagleton, „that it is one of the more glaring errors of postmodernism to forget that the hybrid, plural and transgressive are *at a certain* level as naturally coupled with capitalism as Laurel is with Hardy.“<sup>42</sup> Er sieht in der Vermischung die Gefahr, dass die Kultur von schierer Willkür und Beliebigkeit beherrscht wird. Ohne sich Gedanken zu machen wählt der Mensch das Praktische, Bequeme, lässt sich vom einzigen noch existierenden Wert, dem Geld, steuern. Gerade in dieser Argumentation zeigt sich, wie nahe Eagleton und Lyotard sich trotz aller Vorwürfe stehen. „Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung“,<sup>43</sup> sagt auch Lyotard und beide erkennen sie hierin die Bedrohung des

---

<sup>41</sup> Sufyan „could quote effortlessly from Rig-Veda as well as Quran-Sharif, from the military accounts of Julius Caesar as well as the Revelations of St John the Divine.“ (SV 245) Sein Eklektizismus ist jedoch nicht so sehr durch die Erfahrungen des Wanderns zwischen den Kulturen geprägt, sondern ist in seinem Fall eine Grundüberzeugung, „his pluralistic openness of mind [...]“ (SV 245)

<sup>42</sup> Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 39.

<sup>43</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“ 197.

unreflektierten Aufgreifens immer neuer Elemente durch den kapitalistischen Apparat, der so die Konsumgesellschaft mit ihrem ständigen Ruf nach Neuem anregt und vorübergehend befriedigt.

Doch Rushdie thematisiert die finanzpolitischen Interdependenzen im globalen Kapitalismus ebenfalls. Auch Geschäftsmänner und Produzenten – Billy Battuta, Hal Valance und S.S. Sisodia – überschreiten in *The Satanic Verses* Grenzen. Dabei orientieren sie sich am Fluss des Kapitals und lassen sich vom Profit steuern. Diese Motivation wird scharf kritisiert und durch die karikaturhafte Überzeichnung der Figuren ironisiert: „Highly elastic people, all surfaces but no interiors, plenty of roles without a role [...] lots of sensing and sensations without either sense or sensibility, the cacophony of a thousand and one voices, where no one finds his voice.“<sup>44</sup> Gegen eine Hybridisierung, die zur Belanglosigkeit führt, wehrt sich auch Rushdie, beispielweise gegen „the televisual images of hybrid tragedies – the uselessness of mermen, the failures of plastic surgery, the Esperanto-like vacuity of much modern art, the Coca-Colonization of the planet [...].“ (SV 406)

In Rushdies Definition des Eklektizismus stellen die Wahlmöglichkeiten eben kein arbiträres Spiel dar. Wie das obige Zitat zeigt, versucht Zeeny, der Beliebigkeit eine Verbundenheit entgegenzustellen. Schließlich begründet sie ihre Affirmation der Vielfalt in der Vergangenheit, sucht nach pluralistischen Wurzeln und Spuren unterschiedlichster Kulturen. Dabei ist ihr historisches Denken geprägt von Foucaults genealogischer Vergangenheitsforschung. Hierin erkennt sie ihren Weg, sich von der Kolonialmacht zu emanzipieren, ohne einer der Nationalbewegung zu folgen, die glauben, sich von jeglichen Beziehungen zur ehemaligen Kolonialmacht reinigen zu müssen bzw. zu können. Foucaults Genealogie betont so den Differenzgedanken, die Loslösung von Einheits- und Reinheitsvorstellungen,<sup>45</sup> aber auch bei ihm bleibt gleichzeitig die Aktion, die Spurensuche, bestehen und darin vor allem die Suche nach Einflüssen und Interdependenzen, die für Zeeny so entscheidend ist.<sup>46</sup> Der Gefahr des Falls in die Beliebigkeit stellt Rushdie hier also eine reflektierte Untersuchung der

---

<sup>44</sup> Al-Azm, „*The Satanic Verses Post Festum*“, 51.

<sup>45</sup> „The search for descent is not the erecting of foundations: on the contrary, it disturbs what was previously considered immobile; it fragments what was thought unified; it shows the heterogeneity of what was imagined consistent with itself.“ Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History“, 82.

<sup>46</sup> Besonders interessant ist hierbei auch, dass Zeeny als indische Frau einen Diskurs vertritt, der grundsätzlich als europäisch gilt. Erneut unterwandert Rushdie also die Vorstellung, dass der Pluralitätsgedanke und das Bewusstsein für Vielfalt dem europäischen Kontinent vorbehalten ist. Durch Zeeny zeigt er, dass europäische Theoretiker, Autoren usw. keineswegs eine Monopolstellung über dieses Denken halten.



Zusammenhänge, der gegenseitigen Beeinflussung entgegen. Und auch in der neuen Auswahl unterstreicht Rushdie das Element der Zusammenführung, der Reflexion über die *Kombinationen*:

Those who oppose the novel most vociferously today are of the opinion that intermingling with a different culture will inevitably weaken and ruin their own. I am of the opposite opinion. *The Satanic Verses* celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. *Mélange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world*.<sup>47</sup>

Während in der Theorie seine Überzeugung von einer gewissen Leichtigkeit getragen wird, erfährt sie in der Literatur wiederum eine Problematisierung. Neben der schwangeren Pamela und deren Freund Jumpy Joshi<sup>48</sup> werden auch Hind und Sufyan in den Unruhen Opfer rassistischer Übergriffe und sterben. Die Hoffnung ruht schließlich allein auf der zurückgelassenen Mishal und ihrem Freund Hanif. Und auch hinsichtlich der als überaus stark und selbstbewusst porträtierten Zeeny wird im Roman zweifelnd über den Optimismus ihrer Einstellung reflektiert: „Zeeny, eclecticism, hybridity. The optimism of those ideas!“ (SV 288)

So kann man die Situation der Einwanderer durchaus als repräsentativ für das postmoderne Zeitalter interpretieren – allerdings gerade deshalb, weil in ihr die Ambiguität, die das Leben im postmodernen Zustand zu bestimmen scheint, besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Auf der einen Seite zeigt sich das positive Potenzial einer kritisch-skeptischen Haltung, die durch den Glaubensverlust an feste Ordnungsschemen gefördert wird: die Öffnung für Vielfalt und die mögliche Akzeptanz der Unbeständigkeit und des Wandels. Doch gleichzeitig nehmen die Einwanderer den Verlust besonders intensiv wahr und dies resultiert häufig in der verzweifelten Suche nach neuen stabilen Strukturen oder dem Festhalten an alten Ordnungen. Die engagierten theoretischen Überlegungen werden somit im Roman relativiert und ausdifferenziert. Für Jochen C. Schütze ist die bereichernde Vernetzung zwischen Theorie und Literatur gar ein Kennzeichen des postmodernen Romans: „Hier entsteht ein Wechselspiel von Theorie und literarischer Praxis. Der postmoderne Roman übernimmt gleichsam die Rolle, Theorien zu erläutern, die ihrerseits von ästhetischen Entwicklungen zehren.“<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Rushdie, „In Good Faith“, 394.

<sup>48</sup> Eine ‚fruchtbare‘ – aber keineswegs unproblematische – Beziehung zwischen Ost und West.

<sup>49</sup> Jochen C. Schütze, „Aporien der Literaturkritik – Aspekte der postmodernen Theoriebildung“, in: *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*: 196 – 218, hier 209.

### 3. Saladins Akzeptanz des postmodernen Zustands

Rushdies engagierte Dekonstruktion nationaler Metaerzählungen gründet somit auf der Differenzbetonung, ohne dabei eine komplette Abtrennung und ein beliebiges *refashioning of the self* zu propagieren. *The Satanic Verses* problematisiert Saladins Versuch des selbstgewählten Identitätsaustausches, der geleitet wird von der radikalen Absage an seine Herkunft, seine Familie. Er muss schließlich erkennen, dass eine Emanzipation und befreiende (wenn auch keineswegs komplette) Loslösung nur über das Bewusstsein und die (kritische) Akzeptanz der Verbindungen und Einflüsse führen kann.

Als Kopie eines Engländer-Stereotyps unterdrückt Saladin die Vielfalt seiner eigenen Identität und kann zudem die Fülle seiner Umgebung nicht erfassen. Weder gegenüber seiner Heimat noch gegenüber England pflegt er eine produktiv-kritische Einstellung. Wie Satan rebelliert er gegen den tyrannischen Vater und versucht, die Vergangenheit zu eliminieren. So hat Dutheil zwar Recht, wenn sie schreibt, dass „Satan and the migrant illustrate the creative potential of the experience of rupture with authority and origin“<sup>50</sup> – doch zeigt sich bei einem genaueren Blick, dass der Bruch sowohl Satan als auch Gibreel und Saladin in eine neue Erstarrung führt.<sup>51</sup> Die Satansfigur steht zwar einerseits für Kreativität und Eigenständigkeit, doch andererseits wird deutlich, dass die Flucht vor der Stabilität auch zum Zwang werden kann. Satan wird vom Kampf gegen Gott bestimmt und definiert sich primär in Opposition zu ihm.

Deshalb ist beispielsweise auch der in *The Satanic Verses* omnipräsente Topos der Bewegung keineswegs durchgehend positiv besetzt. Alleluia Cone und Saladins Kollegin Mimi Mamoulian repräsentieren das Schicksal der zum Wandern Verurteilten. Allie ist polnisch-jüdischer, Mimi armenisch-jüdischer Herkunft und beide scheinen, das Schicksal des jüdischen Volkes, die Erde zu durchwandern, selbst zu erfahren. Mimi empfindet ihre Wurzellosigkeit als Fluch, der in ihr den Drang auslöst, sich fest niederzulassen. In Allies Fall drückt ihre physische Rastlosigkeit eine innere Unruhe

---

<sup>50</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 48.

<sup>51</sup> Ebenso Pamela, die bis zu ihrem Tod im Kampf gegen ihre Herkunft gefangen ist. Nach dem vermeintlichen Tod Saladins hofft sie, sich endgültig von den Geistern der Vergangenheit befreien zu können. Aber Rushdie schließt das Kapitel über Pamela mit einem unmarkierten Joyce-Zitat: „I am the widow Chamcha whose spouse is beastly dead.“ (SV 188) Als *beastly dead* bezeichnet Buck Mulligan in *Ulysses* Stephen Dedalus' Mutter. Auch Stephen versucht sich neu zu erschaffen und sich dabei von den Fesseln seiner irischen Nationalität, der katholischen Religion und seiner Familie zu befreien. Doch er ist hin- und hergerissen zwischen seinen arroganten Selbsterschaffungsvorstellungen und den quälenden Schuldgefühlen, die ihn immer wieder einholen. Er, der sich weigerte, am Totenbett seiner Mutter zu beten, wird im Roman immer wieder von ihrem Geist heimgesucht.

aus. Sie setzt die Tradition ihres Vaters, die Flucht vor der Vergangenheit,<sup>52</sup> fort. Das obsessive Bergsteigen wird für sie auch zur spirituellen Reise, zur ewigen Suche nach Erfüllung und Transzendenz.

Saladins Versuch, durch absolute Abtrennung gegen die Dominanz seines Vaters aufzubegehren, führt zu Verdrängung und Unterdrückung. Die Nähe zwischen Saladins und Satans Rebellion gegen die jeweilige Vaterfigur (Gott bzw. Changez) zeigt sich auch physisch in Saladins Verwandlung in eine teuflische Gestalt: „The figure of the devil demonstrates a classic case of repression: the more he runs away from his Indianness, the more he is confronted with it from all sides [...]“<sup>53</sup> Vaterland und Vater beherrschen ihn somit noch immer und dies erkennt auch Changez bei Saladins widerwilligem Besuch:

‘Such violence of the spirit after so long,’ Changez said [...]. ‘So sad. A quarter of a century and still the son begrudges the peccadilloes of the past. O my son. You must stop carrying me around like a parrot on your shoulder. What am I? Finished. I’m not your Old Man of the Sea. Face it, mister: I don’t explain you any more.’ (SV 69)<sup>54</sup>

Im Laufe des Romans muss Saladin in einem schmerzhaften Prozess der Vergangenheits- und Realitätsbewältigung einen neuen Umgang mit seinem Vater lernen. Dieser Weg führt über ein Topos, das im Laufe des Romans eine immer wichtigere Rolle spielt: das Vergeben. Schließlich überlebt Saladin die Unruhen in London nur, weil Gibreel ihm – trotz seiner Rolle als Racheengel – verzeiht und ihn aus den Flammen rettet. Vor dem Hintergrund dieses Erlebnisses erkennt Saladin die Notwendigkeit der Aussprache mit seinem Vater. Erst die Aufarbeitung demystifiziert die erdrückende Vatergestalt und Saladin erfährt die Möglichkeit loszulassen. Die Versöhnung am Totenbett ist zwar nicht unproblematisch oder erlösend, doch wirkt sie befreiend und entlässt Salahuddin in eine Welt, in der „in spite of his humanity – he was getting another chance.“ (SV 547)

An einer Stelle, in der noch der Rachedanke die Oberhand über Saladin gewinnt, unterbricht der Erzähler für einen kurzen Exkurs über die Natur des Menschen das Geschehen. Er stellt die beiden Protagonisten gegenüber, die zwei unterschiedliche Typen repräsentieren, und fragt, ob Gibreel vielleicht deshalb als Engelsgestalt erscheint, weil er seinem Selbst treu geblieben ist. Ein Mann, der zwar unterschiedliche

---

<sup>52</sup> D.h. die Flucht vor seiner Erinnerung an Judenverfolgung und Konzentrationslager.

<sup>53</sup> Aravamudan, „Being God’s Postman“, 200.

<sup>54</sup> Allerdings macht Changez selbst seinem Namen keineswegs alle Ehre, denn er zieht sich ebenfalls in die Vergangenheit zurück. Nach dem Tod seiner Frau friert er seine Umgebung ein. Saladin bemerkt bei seinem Besuch, dass „the lack of change was excessive, and plainly deliberate.“ (SV 65)

Rollen spielt, aber dennoch an der einen Erzählung festhält, „... whereas Saladin Chamcha is a creature of *selected* discontinuities, a *willing* re-invention [...]“ (SV 427) Saladin verrät seine wahre indische Identität und ist somit ‚falsch‘. Der (teuflische) Erzähler überlegt, ob darin das Unterscheidungskriterium zwischen Gut und Böse liegen mag. Doch er ruft sich selbst zur Raison: „Such distinctions, resting as they must on an idea of the self as being (ideally) homogeneous, non-hybrid, ‘pure’, – an utterly fantastic notion! – cannot, must not, suffice.“ (SV 427)

Saladin schafft es schließlich, die ersehnte reine, autonom geschaffene Identität durch die Anerkennung von Beziehungen abzulösen. Gibreel hingegen ist dazu nicht fähig und verbleibt bis zum Ende in einer inflexiblen Position, auf der Suche nach Gewissheit, gequält von ständiger Skepsis. Der Mann, der die Flugzeugexplosion mit dem Ausruf *To be born again, first you have to die!* begleitet, erweist sich letztendlich als nicht überlebensfähig. Er scheitert an seinem Glaubensverlust: „[...] [u]ltimately, Gibreel’s inability to be flexible and ‘impure’ leads to his death. [...] [Saladin] is presented as a much more fluid character who survives due to his ability to reconstruct his ‘identity’ from a more open-ended, eclectic perspective [...]“<sup>55</sup> Dazu muss Saladin allerdings eine Verwandlung überstehen, das Verdrängte konfrontieren und sich selbst wiederholt überwinden. Dabei lernt er, dass

[t]he typical contemporary subject position is not one of belonging to a clearly identified group or homogeneous cultural community but that of a borderline-situation, a convergence of different, sometimes conflictual and always partial identities which have to be continually revised and reformulated in the face of changing demands from a complex cultural environment.<sup>56</sup>

Überleben kann Saladin nur, weil er dazu gezwungen wird „to relinquish his belief in a fixed identity and accept the mutability and hybridity of the self [...]“<sup>57</sup> Damit beantwortet sich schließlich auch eine der zentralen Fragen des Romans: wie das Neue in die Welt kommt. Fruchtbar ist für Rushdie die Grenzüberschreitung, die Vermischung unterschiedlicher Elemente. Radikale Trennung empfindet er hingegen als Beschneidung. Dabei betont er zudem, dass das Neue niemals originell, authentisch aus dem Nichts entsteht, sondern immer Produkt einer Beziehung zwischen schon Dagewesenem ist. Die Möglichkeit zur Neu-Geburt führt bei ihm also nicht über den Tod, das Vergessen des Alten, sondern über die Aufarbeitung der Spuren im Selbst.

---

<sup>55</sup> Sabrina Hassumani, *Salman Rushdie: A Postmodern Reading of His Major Works* (Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2002), 67.

<sup>56</sup> Zapf, „Literary Theory in America“, 409.

<sup>57</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 118.

## II. Don DeLillo *Underworld*

Conspiracies are a version of Tourette's syndrome, the making and tracing of unexpected connections a kind of touchiness, an expression of the yearning to touch the world, kiss it all over with theories, pull it close. Like Tourette's all conspiracies are ultimately solipsistic, sufferer or conspirator or theorist overrating his centrality and forever rehearsing a traumatic delight in reaction, attachment and causality, in roads out from the Rome of self.<sup>1</sup>

(Jonathan Lethem, *Motherless Brooklyn*)

Den Vergleich, der hier das Kapitel um DeLillos Behandlung der nationalen Erzählung einleiten soll, zieht der Ich-Erzähler Lionel Essrog in Jonatham Lethems Roman *Motherless Brooklyn* aus dem Jahr 1999. Es ist eine selbstreflexive Aussage, denn Lionel leidet selbst unter dem Tourette-Syndrom. So fühlt er sich auch geradezu prädestiniert für die Rolle des Detektivs, die er im Roman übernimmt. Er macht es sich zur Aufgabe, die Welt besser zu verstehen und die Wahrheit zu entdecken, indem er Zusammenhänge aufspürt und Theorien aufstellt. Lionel demonstriert in diesem Zitat ein Bewusstsein für ein Bedürfnis, das auch DeLillos *Underworld* ganz entscheidend prägt. Seine Protagonisten versuchen ebenfalls, sich der komplexen, rätselhaften Welt zu nähern, indem sie sie mit Hilfe individueller Verschwörungstheorien zu entschlüsseln versuchen.

Beide Romane, *Motherless Brooklyn* und *Underworld*, feiern die Stadt New York. Allerdings beschäftigen sie sich weniger mit Manhattan, dem Zentrum globaler Finanzbewegung, sondern spielen vorrangig in Vierteln, in denen traditionelle Ordnungen noch intakt zu sein scheinen. Lethems Brooklyn und DeLillos Bronx der 50er und 60er Jahre sind überschaubare Nachbarschaften, die in der Metropole noch Beständigkeit und Nähe versprechen. Lionel Essrog und dem jungen Nick Shay gibt dieser Raum, in dem noch keine Anonymität herrscht, Halt. Beide glauben, dass sie die vorherrschenden Strukturen durchschauen können, denn hier scheinen alle Fäden bei der mächtigen Mafia zusammen zu laufen. Deren Familienstruktur fasziniert die Hauptfiguren – den Waisen Lionel und den vom Vater verlassenen Nick. Doch die Gangster-Unterwelt, wie sie sich Nick vorstellt, wirkt naiv und illusorisch. Primär erscheint sie als ein Gerüst, das Nick dabei hilft, das Verschwinden des Vaters zu (v)erklären<sup>2</sup> und dem Leben einen Sinn durch die Organisation zu verleihen, wie George

---

<sup>1</sup> Jonathan Lethem, *Motherless Brooklyn* (New York: Vintage, 1999), 178.

<sup>2</sup> „He'd [Matt] told Janet the story, how Nick believed their father was taken out to the marshes and shot, and how this became the one plot, the only conspiracy that big brother could believe in. Nick could not afford to succumb to a general distrust. He had to protect his conviction about what happened to Jimmy.“ (UW 454)

Manza meint: „Under the surface of ordinary things. And organized so that it makes more sense in a way [...]. It makes more sense than the horseshit life the rest of us live.“ (UW 761) In Lethems Roman wiederum muss Lionel erkennen, dass das Kleinganoventum der Straßen inzwischen in ein überwältigendes, globales Netzwerk krimineller Großorganisationen eingegliedert ist. Auch wenn er den Mörder seines Ersatzvaters ausmacht, die großen Drahtzieher kann er nur als transnationale Finanzorganisation, nicht aber als Individuen identifizieren.

Doch *Underworld* spielt größtenteils während der Zeit des Kalten Krieges und die Verschwörungstheorien ranken sich zumeist um die höchste Machtinstanz, den Staat. Er selbst entwickelt und verbreitet mit der nationalen Metaerzählung die wohl größte Verschwörungstheorie, den epischen Kampf zwischen Gut (USA) und Böse (Sowjetunion). Dieses Schema appelliert an eine verunsicherte Bevölkerung, die sich selbst in einem klaren, sinnvollen Gefüge verorten möchte. Wie bereits das Religionskapitel gezeigt hat, fungiert das Bedürfnis nach Ordnung und Sinn und die daraus entstehende Suche nach Zusammenhängen und Lösungen als das zentrale Bindeglied zwischen den vielen Protagonisten und ihren individuellen Geschichten. Von besonderem Interesse ist dabei, dass DeLillos Figuren versuchen, eine undurchschaubare Welt greifbar zu machen, dabei aber gleichzeitig das Gefühl einer faszinierend-mysteriösen Übermacht erhalten wollen. Osteen hält fest:

[...] the fragmentation of the grand narratives of history, heroism, and high culture all combine to induce a paralyzing dread. His [DeLillo's] characters respond by seeking forms of magic – quasi-religious rituals, pseudodivine authorities, miraculous transformations – that they hope will help them rediscover sacredness and community.<sup>3</sup>

Auch die nationale Metaerzählung greift die Sehnsucht nach einer Neuverzauberung auf. Sie bietet zwar eine feste Struktur und versichert den Bürger der eigenen Zugehörigkeit, mystifiziert aber gleichzeitig den Kontext, indem sie nur begrenzt Einblick gewährt und immer das Gefühl eines Geheimnisses bewahrt. Diese Strategie beschreibt McClure als zentrales Kennzeichen der Verschwörungstheorie:

[...] conspiracy theory [...] replaces religion as a means of mapping the world without disenchanting it, robbing it of its mystery. For conspiracy theory explains the world, as religion does, without elucidating it by positing the existence of hidden forces which permeate and transcend the realm of ordinary life.<sup>4</sup>

Sie verbindet also einen scheinbaren Gegensatz (Klarheit und gleichzeitige Verdunkelung) und scheint dem Menschen dadurch eine Sicherheit zu geben und ihn

---

<sup>3</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 1.

<sup>4</sup> John A. McClure. „Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy“, in: *Introducing Don DeLillo*: 99 – 115, hier 103.

gleichzeitig vom Gefühl der Entzauberung zu erlösen. DeLillo verdeutlicht nun in *Underworld*, wie der amerikanische Staat die Sehnsüchte der Menschen bewusst instrumentalisiert – und zeichnet dabei aber ebenso nach, wie die Metaerzählung sich selbst untergräbt. Der Staat propagiert in der Phase des Kalten Krieges den Kampf gegen die Sowjetunion und rechtfertigt damit sein militärisches Handeln (Aufrüstung und Kriegsführung). Die klare Gut/Böse-Opposition soll zudem eine innere Einheit, in Form der nationalen Identität festigen. Doch die Stilisierung und Mystifizierung der nationalen Gemeinschaft schafft und speist sich vor allem aus dem Gefühl der Bedrohung. Die nationale Metaerzählung kann deshalb den Menschen keine absolute Sicherheit bieten. Vielmehr regt sie, so zeigt DeLillo, ein generelles Misstrauen an. Sie wird zum Herd unzähliger weiterer Verschwörungstheorien,<sup>5</sup> die sich schließlich teilweise auch gegen den Staat selbst richten. Dieser wichtige Aspekt soll im Folgenden anhand der in *Underworld* allgegenwärtigen Paranoia analysiert werden.

Der 1997 veröffentlichte Roman ist auch eine erste Bestandsaufnahme der Situation nach dem Untergang des kommunistischen Ostblocks. Er beschäftigt sich mit der Frage, was passiert, wenn die nationale Metaerzählung wegbricht und in eine globalisierte Gesellschaft zersplittert. Mit dem Kollaps der jahrzehntelang bestehenden Weltordnung fällt eine der größten Orientierungen weg und Grenzen verschwimmen. DeLillos Darstellung der Auswirkungen auf die Menschen widerspricht dem Urteil Lyotards, dass der postmoderne Mensch keine Sehnsucht nach einer verlorenen Erzählung mehr in sich trage.<sup>6</sup> Die Verschwörungstheorien verebben nicht, scheinen vielmehr einen neuen Aufschwung zu erfahren, hervorgebracht durch die Verunsicherung angesichts problematisierter Zugehörigkeitsdefinition und postmoderner Offenheit. Die globalisierte Gesellschaft erscheint undurchdringbar und un(be)greifbar. Die Protagonisten suchen nun allesamt in dieser postmodernen Weite nach Geborgenheit und ringen damit, sich selbst in diese überwältigend komplexe Welt einzuordnen. DeLillo gewährt seinen Figuren zwar keinen heilenden Rückzugsort, aber dem

---

<sup>5</sup> DeLillo greift schon in seinem Roman *Libra* (1988) das wohl größte Mysterium der amerikanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts auf, das als *die* Inspirationsquelle für Verschwörungstheorien dient: den Mord an J.F. Kennedy. DeLillo konzentriert sich dabei auf die einzelnen Akteure; das scheinbar undurchschaubare Komplott wird bei ihm so zu einem Ineinanderspiel individueller Geschichten. Im Laufe des Romans wird deutlich, dass keine mysteriöse Macht im Hintergrund agiert, sondern einzelne Menschen, von welchen keiner die Fäden komplett in den Händen hält. Die Spannung wird eben dadurch erzeugt, dass die Verbindungen von keiner Instanz geordnet werden und so jedem der Überblick verwehrt bleibt. Das Komplott präsentiert sich einfacher, ‚menschlicher‘, als der Leser erwartet, doch in seiner Menschlichkeit, durch Zufälle, Misskommunikation, Unordnung eben auch rätselhaft. In *Underworld* taucht das Kennedy-Attentat in der Vorführung des Zapruder-Filmmaterials wieder auf. Don DeLillo, *Libra* (London: Penguin, 1988).

<sup>6</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 122.

beängstigenden, erdrückenden Gefühl des Sich-Verlierens bzw. einer resignativen Haltung im Angesicht der Sinnlosigkeit jeglichen Strebens wird in einigen Fällen, beispielweise bei Albert Bronzini, aber auch bei Nick Shay, durch die Rückbesinnung auf die lokale Umgebung entgegengesteuert.

### 1. Amerikanische Paranoia zwischen Misstrauen und postmoderner Skepsis

Der Demontage der Ost/West-Bipolarität Indien/England in *The Satanic Verses* entspricht in *Underworld* die Problematisierung der Opposition Sowjetunion/USA. DeLillo setzt dabei ganz ähnliche Dekonstruktionsverfahren ein wie Rushdie. So wird auch hier deutlich, dass die Festschreibung dieser binären Opposition zur Bestätigung der eigenen ‚guten‘ Identität dient, die von Eigeninteressen und Projektionen geleitet wird. Das *Andere* fungiert dabei als das komplementäre, ‚schlechte‘ Gegenüber. Und auch in *Underworld* zeigt sich, dass diese Strategien nicht so sehr die Stärke und Dominanz einer Nation ausdrücken, sondern gerade ihre Verunsicherung, die eine Selbstbestätigung notwendig macht. Die Periode des Kalten Krieges mag an der Oberfläche gesichert und klar wirken, doch eröffnet der Blick in die ‚Unterwelt‘ der Geschehnisse und der Menschen eine äußerst unruhige Zeit: Es ist eine Zeit des inneren Wandels, des Umbruchs, den der Staat durch rigide Strukturen zu unterdrücken versucht.

*Underworld* ist deshalb ebenfalls ein Roman der Mobilität. Zeitlich bewegt er sich durch 50 Jahre amerikanischer Geschichte, räumlich quer durch Amerika und schließlich auch durch die (ehemalige) Sowjetunion. Er erfasst zudem die gesellschaftliche Bewegung: die Studentenbewegung ebenso wie das *civil rights movement*. Der Roman ist in einem Schwarz/Weiß-Design gehalten, doch schon auf den ersten Seiten durchbricht der junge Afro-Amerikaner Cotter Martin beim Einlass zum Baseballspiel die Reihen der (wohl weißen) Kontroll- und Sicherheitsbeamten und die „iron bars projected from the post.“ (UW 13) Die Metaphorik lässt Cotters Versuch wie einen Ausbruch erscheinen, aber es ist für den jungen Afro-Amerikaner aus Harlem ein Durchbruch in das Herz eines sportlichen Großereignisses. Cotter, der nicht eingefangen werden kann, fängt schließlich noch das Herzstück des Spiels, den *Home Run*-Ball. Er wird ihn in dieser Nacht wieder verlieren, wie der Leser in den chronologisch verlaufenden „Manx Martin“-Kapiteln erfährt, die in den ansonsten zeitlich rückwärts verlaufenden Roman eingestreut sind. Die visuelle schwarze Umrahmung der Geschichte um die Martins wirkt wie eine Einklammerung des letzten bzw. ersten Links der Geschichte des



Baseballs und muss als Anspielung auf die Ausklammerung von Minderheiten aus der offiziellen Geschichtsschreibung gesehen werden. Diese Dynamik wehrt sich unter anderem gegen die repressiven Maßnahmen der McCarthy-Ära (der schwarzen (!) Listen), gegen die Verfolgung von Kommunisten und Staatsfeinden und in *Underworld* vor allem gegen den von J. Edgar Hoover errichteten Beobachtungs- und Abhörapparat.<sup>7</sup>

Eines der wichtigsten Hilfsmittel der Machtsicherung und des Machtausbaus der nationalen Metaerzählung ist die Verbreitung eines Angst- und Bedrohungsgefühls. Malin und Dewey urteilen: „Within DeLillo’s matrix, both the FBI and the Catholic Church maintain their positions only by ruthlessly manipulating paranoia and preserving a permanent atmosphere of crisis.“<sup>8</sup> Paranoia ist in *Underworld* omnipräsent, entzieht sich aber gerade deshalb einer einfachen Deutung.

Peter Knight unterscheidet für DeLillos Roman zwischen drei Arten der Paranoia: vom Staat geschürte Paranoia, Gegen-Paranoia und schließlich postmoderne Paranoia. Zunächst einmal untersucht er die „standard interpretation of American paranoia as a psychic strategy for maintaining a stable sense of identity, whether on the individual or the national level.“<sup>9</sup> Die nationale Metaerzählung ordnet den Amerikaner in ein festes Gefüge ein, gibt ihm Sicherheit und bietet Erklärungen. Die Paranoia, auf der sich diese Metaerzählung errichtet, „manifests itself as a mechanism that rearranges chaos into order, the contingent into the determined.“<sup>10</sup> Diese Strategie führt beispielsweise die Ordensschwester Edgar vor Augen:

Retroviruses in the bloodstream, acronyms in the air. Edgar knew what all the letters stood for. AZidoThymidine. Human Immunodeficiency Virus. Acquired Immune Deficiency Syndrome. Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti. Yes, the KGB was part of the multiplying swarm, the cell-blast of reality that has to be distilled and initialed in order to be seen. (*UW* 243)

Das identifizierbare Feindbild soll eine Gesellschaft homogenisieren, die sich immer stärker gegen die Vorherrschaft des weißen, männlichen Mittelstands wehrt. Die nationale Metaerzählung generiert dabei nicht nur Paranoia, sondern macht sich vor

---

<sup>7</sup> Philip Nel beschreibt das Nachkriegsamerika als gekennzeichnet vom Aufbau der militärischen und bürokratischen Organisationen, die nicht nur die außen-, sondern auch die innenpolitische Lage der nächsten 50 Jahre prägen sollten: „After World War II, the United States maintained its armed forces in peace-time (for the first time in its history), formed the Central Intelligence Agency, and sustained a bureaucracy capable of running an empire. These government agencies created invisible channels of power that competed with public ones [...].“ Philip Nel, „*A Small Incisive Shock: Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avant-Garde in Underworld\**“, *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 724 – 752, hier 731.

<sup>8</sup> Malin, Dewey, „What Beauty, What Power“, 23.

<sup>9</sup> Knight, „Everything is Connected“, 817.

<sup>10</sup> O’Donnell, *Latent Destinies*, 11.

allem das Verlustempfinden, das Orientierungsdefizit der amerikanischen Bevölkerung zunutze: „Cultural paranoia is a compensatory fiction that binds individual subjects to identificatory collective subjects to identificatory collective bodies such as those of nation, class, gender [...].“<sup>11</sup>

Doch, so wird im Laufe des Romans deutlich, kann die Paranoia nicht auf einen eindeutigen (staatlichen) Ursprung festgelegt werden, da sie vielmehr ein Ausdruck der Zeit ist.<sup>12</sup> Auch Patrick O'Donnell betont, dass sie als eine Reaktion auf aufkeimende Zweifel, auf Verunsicherung und Desorientierung verstanden werden muss: „[...] fear and panic are the most evident somatic responses to the fragmentations and decenterings of the so-called postmodern condition.“<sup>13</sup> Die Protagonisten in *Underworld* spüren (wenn auch nur unterschwellig) schon zu Zeiten des Kalten Krieges, dass die Ordnungen und Systeme ins Wanken geraten. Zumeist empfinden sie dies als beängstigend und nicht als vielversprechende Chance für eine produktive Öffnung. Viele der Charaktere konstruieren sich deshalb eigene Verschwörungstheorien bzw. greifen nach neuen Erzählungen, die sie zu stützen versprechen.

Eben weil in der Paranoia die Zweifel kulminieren, kann auch der Staat sie nicht kontrollieren oder souverän steuern. Es wird ein Paradox deutlich: Die nationale Metaerzählung errichtet sich auf einem Fundament aus Verunsicherung und Misstrauen, doch kann sie dadurch niemals ein Gefühl stabiler Zugehörigkeit vermitteln, da sie von dem Weiterbestehen eines Unsicherheitsgefühls abhängig ist. Die Metaerzählung erreicht zwar eine Mystifizierung, provoziert aber die Menschen zugleich weiterzuforschen und eigene, erweiternde Theorien zu entwerfen.

Das Misstrauen muss aus diesem Grund auch unaufhaltsam den Staat erfassen. *Underworld* zeigt, wie dieser selbst zum Ziel von Verschwörungstheorien wird.<sup>14</sup> Unter anderem steht in Harlem über Jahre ein Straßenprediger Tag für Tag an derselben Ecke (wo ihm Cotter Martins Familie ebenso begegnet wie Lenny Bruce) und ruft dazu auf, die auf 1-Dollar-Scheinen versteckte Botschaft zu entschlüsseln: „I've been studying this dollar bill for fifteen years. [...] And I worked those numbers and those letters all

---

<sup>11</sup> O'Donnell, *Latent Destinies*, 16.

<sup>12</sup> Matt Shay fragt sich so an einer Stelle, „if the state had taken on the paranoia of the individual or was it the other way around.“ (UW 465)

<sup>13</sup> O'Donnell, *Latent Destinies*, 11.

<sup>14</sup> Während die vernachlässigten Straßenkinder und Sozialfälle die eigene Regierung für die Verbreitung des AIDS-Virus verantwortlich machen, besteht die Nonne Edgar auch in den 90ern noch darauf, dass alle Bedrohung vom kommunistischen Feind ausgeht: „Here in the Wall many people believed the government was spreading the virus, our government. Edgar knew better. The KGB was behind this particular piece of disinformation. And the KGB was responsible for the disease itself, a product of germ warfare – making it, spreading it through networks of paid agents.“ (UW 243/244)

whichway and I hold the bill to the light and I read it underwater and I'm getting closer every day to breaking the code.“ (UW 354) Für Knight definieren Stimmen wie diese eine amerikanische Gegen-Paranoia, also Verschwörungstheorien, die sich gegen den Staat richten.

Es stellt sich nun die Frage, ob sich aus dem Ende des Kalten Krieges und somit dem Fall der nationalen Metaerzählung ein neuer Umgang mit dem postmodernen Zustand des Zweifels ergibt. Können sich die Menschen inzwischen mit den Unsicherheiten und der Instabilität arrangieren? DeLillo scheint gegen diese These zu argumentieren. Paranoia und Verschwörungstheorien verebben nicht. Der Drang nach der Befreiung aus der Ungewissheit ist weiterhin erhalten. Allerdings urteilt Knight über die Entwicklung der Verschwörungstheorien in *Underworld*, dass DeLillo auf die stabilen Erzählungen zur Zeit des Kalten Krieges (staatliche Paranoia und Gegen-Paranoia) eine Paranoia folgen lässt, die fragmentarisch, ironisch und selbstreflexiv ist. Für Knight kommt in ihr der postmoderne Zustand zum Ausdruck, eben wie ihn Lyotard formuliert. Diese Form der Paranoia birgt eine immer aktive Skepsis gegenüber Metaerzählungen und erreicht selbst nicht mehr als die Eröffnung eines Sprachspiels: „One can never be paranoid enough, but a secure, single-minded faith in paranoia – either in the form of a McCarthyite political expediency or a countercultural reaction against such abuses of power – is no longer an option.“<sup>15</sup> Lösungen oder Antworten werden nun nicht mehr gegeben, es herrscht vor allem

a postmodern hermeneutic of suspicion. It is retrospectively posited as the origin of a skepticism that produces not only a distrust of the narratives of the authorities [...], but also a distrust of the authority of narrative itself, or, in Lyotard's classic formulation of postmodernism, an 'incredulity towards metanarratives'.<sup>16</sup>

In diesen Ansätzen individueller Paranoia wird kein kohärentes Bild der Verantwortlichen gezeichnet, so Knight, und auch keine Stabilität mehr gesucht:

They can hardly be said to maintain a stable sense of self, whether personal or national, since they offer at best a fleeting suggestion of a shadowy and fragmented force that offers no coherent sense of a nameable enemy – and hence little possibility of an integral personal or national identity.<sup>17</sup>

Eine solche Paranoia entdeckt er beispielsweise im Müllexperten Detwiler. Über ein mysteriöses Schiff, das wiederum vielen Protagonisten im Roman begegnet und ebenso viele Theorien inspiriert, meint dieser: „A ship carrying thousands of barrells of industrial waste. Or is it CIA heroin? I can believe this myself. [...] We'd be stupid not

---

<sup>15</sup> Knight, „Everything is Connected“, 822.

<sup>16</sup> Knight, „Everything is Connected“, 814.

<sup>17</sup> Knight, „Everything is Connected“, 822.

to believe it. Knowing what we know. [...] That everything's connected.“ (*UW* 289) Detwiler hegt ein generelles Misstrauen, ein klares Urteil fällt er jedoch nicht. So besteht für ihn durchaus die Möglichkeit, dass dieses Schiff von der Regierung für illegale Zwecke benutzt wird. Doch es gibt eine Vielzahl an möglichen Thesen, und in der Vernetzung können sich Zusammenhänge ebenso wieder lösen und neu zusammenfügen bzw. in eine andere Richtung weisen.

Doch was bedeutet eine solche postmoderne Paranoia, in der auch die eigene Theorie hinterfragt wird? Verurteilt diese Form des Misstrauens nicht zur Passivität? Muss der Mensch nicht nur von der Vorstellung eines identifizierbaren Verantwortlichen abrücken, sondern in letzter Konsequenz vor der globalen Undurchschaubarkeit resignieren? Und erfasst im privaten Raum der Vertrauensverlust nicht auch den Umgang mit den Mitmenschen? Führt die postmoderne Skepsis nicht automatisch zum Rückzug in die Isolation? Muss nicht schließlich auch das Selbst-Vertrauen unter den Zweifeln brechen und im Verzweifeln an sich selbst enden? – Die postmoderne Skepsis ist in DeLillos Roman keineswegs durchgehend positiv besetzt.

Von den Brüdern Nick und Matt weiß der Leser, dass sie beide jeweils auf ihre Art auf der Suche nach einer stabilisierenden Ordnung sind. Beide werden von Arbeitskollegen verunsichert, denen Knight eine postmoderne Paranoia zuschreiben würde: Matt von Eric Deming, der ihm mit ironischem Augenzwinkern Gerüchte über die unglaublichen Folgen atomarer Tests erzählt. Und Nicks Kollege Big Sims spricht eines Abends über seine Vermutung, dass die Regierung den Anteil der afro-amerikanischen Bevölkerung bei Volkszählungen manipuliert, um deren Repräsentation und somit wortwörtlich ihr (Selbst-)Bewusstsein so gering wie möglich zu halten.<sup>18</sup> Big Sims scheint seine eigene Theorie nicht ganz ernst zu nehmen. Nick jedoch nimmt Sims für voll und erinnert ihn daran, dass sie sich doch darüber einig gewesen seien, keinen Verschwörungstheorien Glauben zu schenken: „We're responsible men. [...] We don't believe there are secret forces undermining our lives.“ (*UW* 335) Aus Nicks Mund klingt diese Aussage allerdings nach einem Versuch, sich selbst zu überzeugen, von seiner eigenen Suche nach den Kräften hinter den Dingen loszukommen.

So sehr Deming und Big Sims die Provokation und das Spiel genießen, der Antrieb ihrer Misstrauensbekundungen ist weiterhin im Bedürfnis nach Transparenz verwurzelt. Vor

---

<sup>18</sup> In seiner Untersuchung der Formierung kollektiver Subjektivität (in erster Linie der des Nationalismus) betont Benedict Anderson die Bedeutung der Volkszählung. Benedict Anderson, „Nationalism, Identity, and the World-in-Motion: On the Logics of Seriality“, in: Pheng Cheah, Bruce Robbins (eds.), *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998): 117 – 133.

der Frustration und dem Fall in den infiniten Regress des Zweifels bewahrt die Protagonisten ihr Drang, immer weiter nach Spuren und Verbindungen zu suchen. Auch die Vertreter der ‚postmodernen Paranoia‘, Deming, Detwiler und Big Sims, geben ihre Gedankengänge nicht auf und ihr Ton bleibt zumindest halb ernsthaft – vielleicht ernsthafter als Knight ihn auslegt. Auch wenn somit keine einheitliche Interpretation greifen mag, der Versuch der Aufklärung, die Hoffnung auf ein vielleicht auch nur provisorisches Gerüst bleibt bestehen. Das Misstrauen löst in keinem der Fälle den Glauben absolut ab. Ebenso wenig löst die Differenz die Identität völlig auf. Beispielsweise sind die Thesen von Detwiler zwar selbstkritisch und laufen dadurch nicht Gefahr sich zu verhärten, dennoch zeigt er eine obsessive Veranlagung, derer er sich wiederum durchaus bewusst ist. Er warnt sogar davor, menschliche Bedürfnisse zu unterschätzen oder zu verdrängen: „Don’t underestimate our capacity for complex longings.“ (UW 287)

Doch neben den selbstreflexiven Erklärungsversuchen einiger Protagonisten operieren in *Underworld* auch in den 90er Jahren weiterhin einfache Paranoiastrukturen. DeLillo beweist eine besondere Sensibilität für den Wunsch nach Sicherheit, nach einem Raum, der sich den Fragen entzieht, der Vertrautes und Erklärungen bietet. Er demonstriert, wie sich mit dem Zerfall der Sowjetunion für viele Protagonisten ein Vakuum eröffnet. Der Verlust der großen Erzählung verunsichert die Menschen und sie reagieren mit der Suche nach einer Ersatzerzählung, die die Lücke zu schließen vermag. In einem Interview beschreibt DeLillo die Zeitspanne nach dem Ende des Kalten Krieges als Übergangsphase und impliziert damit, dass er die Bildung einer neuen Metaerzählung mit einer neuen Verhärtung, einer neuen Frontenbildung erwartet: „We’re in between two historical periods, the Cold War and whatever it is that follows it. [...] This may just be the interim.“<sup>19</sup> In *Underworld* zeichnet DeLillo die postmoderne Erfahrung der Instabilität als komplexes Gebilde, das in seinen Freiräumen als Chance gesehen, aber ebenso als bedrohlich empfunden wird. Die Leerstelle kann häufig nicht ertragen werden und löst deshalb eine Suche nach neuen, rigiden Festschreibungen aus.

---

<sup>19</sup> Richard Williams, „Everything under the Bomb“, *The Guardian* 10. Januar 1998. Wenige Jahre später statuiert DeLillos Kollege Philip Roth noch vor 09/11 in seinem Roman *The Human Stain* die Ablösung des kommunistischen Feindbildes durch die Angst vor Terrorismus: „[...] terrorism – which had replaced communism as the prevailing threat to the country’s security [...]“. Philip Roth, *Human Stain* (London: Vintage, 2000), 2.

## 2. Die individuellen ordnungsstiftenden Erzählungen und der Umgang mit Zweifeln

DeLillo präsentiert ganz individuelle Wege, die aus der Verunsicherung führen sollen – von den Verschwörungstheorien während des Kalten Krieges bis hin zu Ordnungsversuchen in der Zeit der Globalisierung. Hoover, mit dem die folgende Untersuchung individueller ordnungsstiftender Erzählungen beginnt, ist dabei in seiner Radikalität im Kampf gegen (Selbst-)Zweifel an einem Ende des Spektrums zu platzieren. Seine Geschichte demonstriert geradezu exemplarisch die Sehnsucht nach Stärke, Kontrolle und Dominanz in der nationalen Metaerzählung – und führt vor Augen, wie die radikale Abwehr jeglicher Unsicherheiten unausweichlich einen regressiv-destruktiven Verlauf nehmen muss. Marvin Lundy und Matt Shay hingegen müssen in *Underworld* ihre jeweiligen Stabilisierungserzählungen überdenken und letztendlich auch aufgeben. Grund hierfür ist unter anderem der Untergang der Metaerzählung des Kalten Krieges. Vor allem in der Figur Nick Shays thematisiert DeLillo schließlich auch die Frage nach Orientierungsmöglichkeiten in der postmodernen Gesellschaft.

### 2.1 J. Edgar Hoover: Misstrauen, Isolation und Rückzug

Während der Phase des Kalten Krieges hält J. Edgar Hoover als Chef des FBI eine der mächtigsten Positionen in den USA inne. Wie Schwester Edgar prägt ihn „a decidedly Manichean worldview that is sustained by the tension between identifiable evil and uncontestable good.“<sup>20</sup> Mit dieser Überzeugung agiert er auf politischer Ebene. Das Bild, das er propagiert, errichtet sich auf einem strengen Schwarz/Weiß-Denken, das den USA die Rolle des Guten zuschreibt, das sich mit allen Mitteln gegen das Böse, den Kommunismus, wehren muss.

DeLillo versucht, sich den Wurzeln dieses Denkens anzunähern und wagt einen tieferen Blick in Hoovers Person.<sup>21</sup> Der Leser erfährt ihn als Zwangsneurotiker, als zerrissenen Menschen, der sich mit allen Mitteln gegen die eigenen Bedürfnisse und Triebe versperrt. DeLillo zeichnet einen stark verunsicherten Charakter, der von Minderwertigkeitskomplexen geplagt wird. Seine homosexuelle Neigung unterdrückt er.

---

<sup>20</sup> Malin, Dewey, „What Beauty, What Power“, 21.

<sup>21</sup> Selbstreflexiv kommentiert DeLillo über sein Porträt des FBI-Chefs, dass sich hierin der Versuch des Schriftstellers zeige, über die Fiktion den Kräften, Antrieben hinter den Dingen näher zu kommen: „Hoover is a disinvention, real, conjectured, gambled on, guessed at. Hoover in his taut and raging selfhood. Hoover in his impregnability, an incitement to the novelist’s perennial effort to detect the hidden nature of things.“ Don DeLillo, „The Power of History“.

Beispielsweise wagt er es, seinen Assistenten Clive lediglich heimlich über ein Arrangement von Spiegeln beim An- und Auskleiden zu beobachten.<sup>22</sup> Den Unterdrückungsapparat, der auf der politischen Ebene zum Einsatz kommt, wendet Hoover also im Privaten gegen sich selbst an. Die Verbreitung des lokalisierbaren Feindbildes ist somit nicht nur ein politischer Schachzug, sondern hat seinen Ursprung im Inneren des FBI-Chefs: „Thus was nourished a terror of the unseen that, as DeLillo locates it in Hoover’s neurotic psyche, is projected outward from one’s hidden yearnings and onto dark Others.“<sup>23</sup> Wie bei der Nonne Edgar äußert sich Hoovers (Selbst)beherrschung in einem neurotischen Sauberkeitszwang. Die Unsicherheiten des Lebens, unkontrollierbare Empfindungen, die Bedürfnisse des eigenen Körpers lehnen beide Figuren ab. Ihnen versuchen sie mit einer Sterilität zu begegnen, die das Lebendige geradezu abtötet. Der Reinhaltung des eigenen Körpers entspricht dabei der Gedanke der Reinhaltung der Nation, denn diese muss vor externen Gefahren geschützt werden.

In diesem Denkschema spiegelt sich Foucaults Interpretation der modernen Gesellschaft wider, in der er „order, enrichment, and health“<sup>24</sup> als zentrale Antriebe erkennt. Die Gesundheit der modernen Nation basiert auf dem Gedanken der Reinhaltung, der nationalen Hygiene. Dies bedeutet, dass man das Eindringen des *Anderen* unter allen Umständen zu verhindern hat. Ein Gedanke, wie Bauman erklärt, der in der Moderne als Legitimationserzählung benutzt wird: „Die Träger von Krankheit und Degeneration zu töten, ist wie das Abtöten von Bakterien und Viren, eine lebensdienliche und lebenssteigernde Tat. Es wird nicht als Mord, sondern als Lebensrettung betrachtet.“<sup>25</sup> Und auch Lyotard greift in seiner Argumentation gegen die nationalistische Erzählung auf das Vokabular der Reinhaltung zurück: „[...] man gibt dieser Sache ein Gesicht, einen Namen, eine Gestalt (zum Beispiel, ‚die Juden‘), in die alles hineinverlegt wird, was der Reinheit des Gesellschaftskörpers angeblich zuwiderläuft und seiner Gesundheit schadet.“<sup>26</sup>

Hoover allerdings zeigt durchaus ein gewisses Reflexionspotenzial. Für ihn scheint es nicht so sehr um die Auslöschung des Feindes zu gehen, sondern darum, den Feind

---

<sup>22</sup> Clive weiß um Edgars Neigung und erkennt (aber bewundert) dessen inneren Kampf und seine Unnachgiebigkeit: „Conflict. The nature of his desire and the unremitting attempts he made to expose homosexuals in the government. The secret of his desire and his refusal to yield.“ (UW 573)

<sup>23</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 221.

<sup>24</sup> Michel Foucault, „The Politics of Health in the Eighteenth Century“, in: *The Foucault Reader: 273 – 289*, hier 277.

<sup>25</sup> Bauman, *Tod*, 232.

<sup>26</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 165.

zunächst zu orten und eine Dominanz zu etablieren. Dabei soll das Gegenüber nicht komplett vernichtet werden. Vielmehr ist es von Bedeutung, dass auch der Feind immer eine potenzielle Gegenmacht darstellt, denn nur über diese lässt sich die eigene Rolle definieren: „[...] there is that side of him, that part of him that depends on the strength of the enemy.“ (UW 28) Entscheidend ist für Hoover vor allem, tiefere Zusammenhänge zu entdecken, zu begreifen und durch diese ein Erkenntnis zu erlangen, die seine Machtposition festigt: „And what is the connection between Us and Them, how many bundled links do we find in the neural labyrinth? It's not enough to hate your enemy. You have to understand how the two of you bring each other to deep completion.“ (UW 51)

Der Öffentlichkeit muss diese Erkenntnis natürlich verborgen bleiben. Hier ist es von Bedeutung, immer den Anschein von Überlegenheit zu bewahren und gleichzeitig dennoch das Gefühl einer immerwährenden Bedrohung aufrecht zu erhalten. Für Hoover ist die Atombombe dafür das entscheidende Instrument. Denn zum einen generiert diese in der Bevölkerung das Gefühl immer tiefer reichender Geheimnisse, „the genius of the bomb is printed not only in its physics of particles and rays but in the occasion it creates for new secrets.“ (UW 51) Zum anderen nimmt der Staat, der die Macht über dieses Zerstörungspotenzial hat, die Rolle einer göttlichen Entscheidungsgewalt ein. Ken Cooper betont in seiner Untersuchung rassistischer Implikationen der nuklearen Mystifizierung, dass „influential politicians, nuclear scientists, military leaders, and the media were willing to accept the primacy of the bomb as ‘the center of reality’, a new beginning, of national power and identity.“<sup>27</sup> Hoover glaubt an die Atombombe als ordnungs- und sinnstiftendes Objekt:

The passionate task of the state was to hold on, stiffening its grip and preserving its claim to the most destructive power available. With nuclear weapons this power became identified totally with the state. The mushroom cloud was the godhead of Annihilation and Ruin. The state controlled the means of apocalypse. (UW 563)

Für Timothy L. Parrish ist Hoover dank seines Bewusstseins der Macht-Konstellationen „the only character present who is capable of making the sorts of cultural and historical connections that DeLillo demands of his readers [...]“<sup>28</sup> Doch Parrish missversteht DeLillos Strategie. Vom Leser fordert er, neben der Suche nach Verbindungen, immer eine kritische Reflexion. Während Hoover sich über das Interdependenzverhältnis der Mächte im Kalten Krieg im Klaren ist, ist seine Suche nach Verbindungen doch ganz

---

<sup>27</sup> Ken Cooper, „The Whiteness of the Bomb“, in: Richard Dellamora (ed.), *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995): 79 – 106, hier 95.



zentral geprägt vom Glauben an die eine, entschlüsselbare Wahrheit. Sein Reflexionspotenzial ist begrenzt und seine Denkstruktur (die sich ja auf der Strategie des Ausschlusses errichtet) wird von DeLillo niemals legitimiert. Hoovers Überzeugung, die Kontrolle über alles und jeden erhalten zu können, wenn er sich nur tieferer Verbindungen bewusst wird, endet im infiniten Regress.

In seiner Person zeigt sich, wie sich eine Metaerzählung in letzter Konsequenz selbst unterwandern muss. So ist es bei Hoover nicht eine postmoderne Skepsis, die ihm jegliches Vertrauen verbietet. Sein Misstrauen generiert sich aus dem Streben nach Kontrolle und Beherrschung. Deshalb versucht er die Geheimnisse, die Unterwelten anderer zu entdecken, in Dossiers zu sammeln und zu ordnen und dadurch Macht über die Menschen zu gewinnen. In einem Moment des Kontrollverlusts<sup>29</sup> fordert er Clive auf, durch das Aufspüren von Verbindungen die Verantwortlichen festzunageln: „It’s all linked. The war protesters, the garbage thieves, the rock bands, the promiscuity, the drugs, the hair.“ (UW 577) Hoover nimmt sich jedoch selbst aus diesem interdependenten Gefüge aus. Er erhebt sich darüber und die Wahrheit, die er in den angehäuften Informationen zu sehen glaubt, errichtet sich allein auf seinem Denkmuster. Hoover schreibt sich also in seiner Erzählung die Rolle des Autors, des Schöpfers zu. Das Machtpotenzial der angelegten Dateien besteht deshalb auch darin, die Menschen neu schreiben zu können:

In the endless estuarial mingling of paranoia and control, the dossier was an essential device. Edgar had many enemies-for-life and the way to deal with such people was to compile massive dossiers. Photographs, surveillance reports, detailed allegations, linked names, transcribed tapes – wiretaps, bugs, break-ins. The dossier was a deeper form of truth, transcending facts and actuality. [...] The file was everything, the life nothing. And this was the essence of Edgar’s revenge. He rearranged the lives of his enemies, their conversations, their relationships, their very memories, and he made these people answerable to the details of his creation. (UW 559)

Darin erfährt Hoover seine Befriedigung – doch diese ist nur kurzweilig und verlangt nach einer ständigen Steigerung. Sein Drang zu beherrschen (sich selbst über die Kontrolle anderer) führt zu einer endlosen Ausweitung seiner Dossiers und seines Bedürfnisses nach Beobachtungsapparaten. Unter Verdacht steht dabei jeder. Die scheinbar klare Freund/Feind-Opposition verschwindet hinter einem paranoiden Misstrauen gegenüber der Menschheit, dem Lebendigen selbst. In den angelegten Dossiers werden äußere und innere Staatsfeinde ebenso erfasst wie persönliche ‚Feinde‘,

---

<sup>28</sup> Parrish, „DeLillo Directs the Postmodern Novel“, 706.

<sup>29</sup> Die *garbage guerilla* (darunter auch Detwiler) plant Hoovers Privatmüll zu stehlen und somit eine Hooversche Strategie gegen ihn selbst zu kehren.

von denen sich Hoover schikaniert fühlt, aber auch Menschen (gerade Berühmtheiten),<sup>30</sup> die er bewundert, deren Nähe er sucht – „all catalogued and dossier'd up to their eyeballs [...]“. (UW 560) Unaufhaltsam entspinnt sich ein Prozess, in dem jeder zum Feind, zur Bedrohung wird.

Die Erzählung des Kalten Krieges initiiert also unausweichlich eine regressiv-destruktive Bewegung, die Chuckie Wainwright in Vietnam in seinem Bomber folgendermaßen reflektiert:

[...] if the troops on both sides pretty much resemble each other and if their acronyms contain pretty much the same letters, you have to bomb both sides to get satisfactory results. The bombs also fell on the Vietcong, the Viet Minh, the French, the Laotians, the Cambodians, the Pathet Lao, the Khmer Rouge, the Montagnards, the Hmong, the Maoists, the Taoists, the Buddhists, the monks, the nuns, the rice farmers, the pig farmers, the student protesters and war resisters and flower people, the Chicago 7, the Chicago 8, the Catonsville 9 – they were all, pretty much, the enemy. (UW 612)

Die nationale Metaerzählung kann ihr Stabilisierungsversprechen (durch eindeutige Zugehörigkeits- und Identitätsdefinition) lediglich an der Oberfläche aufrechterhalten. Im Kampf gegen Unsicherheiten richtet sich das System in letzter Konsequenz gegen sich selbst. So kann sich J. Edgar Hoover, einer der mächtigsten Männer der Welt, niemals von seinen inneren Unsicherheiten und Selbstzweifeln befreien. Seine Erlösungsphantasien und Reinheitspraktiken deuten schon an, dass der herbeigesehnte Zustand absoluter Gewissheit letztendlich nur ein Zustand der Unlebendigkeit sein kann.

## 2.2 Marvin Lundy: Verdacht und Beweissuche

Der Baseballfan Marvin Lundy ist sich ebenfalls über die (vordergründig) stabilisierende Rolle der Ost/West-Polarität bewusst. Marvin erkennt, dass die nationale Erzählung den Menschen eine Identifikationsmöglichkeit bietet, dafür aber auch zwei starke Seiten vonnöten sind:

You need the leaders of both sides to keep the cold war going. It's the one constant thing. It's honest, it's dependable. Because when the tension and rivalry come to an end, that's when your worst nightmares begin. [...] You will no longer be the main [...] [p]oint of reference. (UW 170)

Doch wie viel Stabilität oder Klarheit gewährt diese Erzählung Marvin tatsächlich? Hinter der scheinbar einfachen Struktur sucht er auch während des Kalten Krieges, von Unruhe getrieben, nach noch tieferen Zusammenhängen und entwickelt seine privaten

---

<sup>30</sup> „He likes to be around movie idols and celebrity athletes [...]. He wants to be their dearly devoted friend provided their hidden lives are in his private files, all the rumors collected and indexed, the shadow facts made real.“ (UW 17)

Verschwörungstheorien. Dabei lässt er sich unter anderem von Nationen inspirieren – im wortwörtlichen Sinne. Er bezweifelt die tatsächliche Existenz Grönlands.<sup>31</sup> Und seiner Meinung nach prognostiziert schon Michail Gorbatschows Muttermal den Untergang der Sowjetunion: „Marvin saw the first sign of the total collapse of the Soviet system. Stamped on the man’s head. The map of Latvia.“ (UW 173)

Die Hoffnung auf eine tiefere Wahrheit, die man ausmachen kann, wenn man nur tief genug eindringt, spiegelt sich auch in Marvins Rückverfolgung des Baseballs. Auf alten Photographien versucht er den Fänger des *Home Run*-Balls zu identifizieren: „I looked at a million photographs because this is the dot theory of reality, that all knowledge is available if you analyze the dots.“ (UW 175) Die Wahrheit, glaubt er, versteckt sich in einem dieser winzigen Punkte:

Once you get inside a dot, you gain access to hidden information, you slide inside the smallest event. This is what technology does. It peels back the shadow and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come true. (UW 177)

Er versucht also, die Realität mit Hilfe der Technik zu ergründen, die Momente festhalten kann und Spuren offen legt. Marvin glaubt, einen alles entschlüsselnden Zugang zu einem System entdecken zu können.

Der Glaube an die Erkenntnismöglichkeit beweist sich als Fehleinschätzung. Er ist nicht dazu in der Lage, sich über das undurchschaubare Gefüge zu erheben, sich eine externe, einsehende Position zu verschaffen. Marvins Fortschrittsoptimismus führt ihn nicht ans Ziel, sondern lediglich in ein obsessives Forschen. Schließlich muss er sich eingestehen, dass er die letzte Verbindung nicht finden wird, und gibt den Baseball an Nick weiter. Das Versprechen der Technik erweist sich als ebenso illusorisch wie die Ordnung des Kalten Krieges. Marvin gibt somit seine Erkenntnissuche auf, weil er einer anderen ‚Erkenntnis‘ nach dem Untergang der nationalen Oppositionsordnung nicht mehr ausweichen kann: „You used to have the same dimensions as the observable universe. Now you’re a lost speck.“ (UW 170)

Noch während seiner Zeit als ‚Suchender‘ stößt Marvin eines Tages in San Francisco auf das *Conspiracy Theory Café*. Doch mit den Ansammlungen von Büchern, Kassetten

---

<sup>31</sup> „Did you ever notice that it’s never the same size on any two maps? The size of Greenland changes map to map“ (UW 315), meint Marvin. Gerade über diese Skepsis errichtet DeLillo erneut einen Link zu Chuckie Wainwright. Chuckie, der selbst in Grönland stationiert war, hat paradoxerweise ebenfalls große Zweifel an dessen Existenz: „A place that never became more than a rumour, even to those who were based there, most of all those – the kind of unverified information that resembled his life.“ (UW 615) Während aber die Zweifel bei Marvin zu einer besessenen Suche nach der Wahrheit (dem letzten Link, also Chuckie) führen, scheint dem kriegstraumatisierten Chuckie ein eindeutiges Ziel ebenso unmöglich wie die Vorstellung, sich wieder an einem festen Ort niederzulassen. Chuckie entgeht Marvin, weil er ständig in Bewegung ist, allerdings scheint er weniger auf der Suche zu sein als vielmehr auf der Flucht.

und sonstigen Aufzeichnungen kann er nichts anfangen. Für ihn stellt diese Version eine Missinterpretation von Zusammenhängen dar. Er glaubt vielmehr, dass sich die wahren Bezüge ganz nah an der Oberfläche zeigen: „[...] look at billboards and matchbooks, trademarks on products, birthmarks on bodies, look at the behaviour of your pets. Something’s staring you straight in the face.“ (UW 319/320) Dabei ist Marvin in San Francisco einmal mehr auf der Suche nach seinem letzten Link: Chuckie Wainwright. Während ihm diese Gedanken durch den Kopf gehen, fällt sein Blick auf einen Laden namens *Long Tall Sally*.

An einer solchen, vielleicht ganz nebensächlich erscheinenden Stelle, wird DeLillos Strategie deutlich, die den disparaten Roman zusammenhält und den Leser selbst in einen Prozess der Herstellung von Verbindungen einbindet. *Long Tall Sally*, weiß der Leser, ist nicht nur der Titel des ersten Kapitels des Romans, sondern war auch der Name des Bombers, mit dem Chuckie in Vietnam flog; des Flugzeugs wiederum, das Klara Sax Jahrzehnte später in ihrem Kunstprojekt in der Wüste besprüht. Dies ist der Ort, wo sie nach all den Jahren Nick wiedersieht, der inzwischen Marvin den Ball abgekauft hat. Die Herstellung dieser Bezüge bleibt den Romanfiguren verschlossen. Doch auch für den Leser eröffnet sich hierin keine tiefere Wahrheit. Die Entdeckung von dichten, mehrdeutigen Verknüpfungen, dieser Prozess, der den Roman davor bewahrt, in isolierte Einzelteile zu zerbrechen, erfordert vom Leser immer ein selbstreflexives Bewusstsein darüber, hierin eben nicht nach einem letzten Link, einem alles eröffnenden Moment zu streben.

Obwohl Marvin die Verbindungen nicht durchschauen kann und sie in diesem Fall wortwörtlich an ihm vorüberziehen, repräsentiert die Suche nach dem Baseball – im Gegensatz zu seinen Verschwörungstheorien – dennoch eine positive Inspirationsquelle. Er erkennt schließlich, dass der Kontakt zu den Menschen und ihre Geschichten für ihn von größerer Bedeutung sind als das Erlangen einer ultimativen Erkenntnis. Die eigentlich unbefriedigend verlaufende Suche erfährt somit doch noch eine Befriedigung: Die individuellen Berichte und Erzählungen stellen das eigentliche Füllmaterial von Marvins Leerstelle dar.

### **2.3 Matt Shay: Vorsprung durch Technik – oder Rückschritt?**

Matt Shay hat ebenfalls eine Leerstelle zu füllen. Während sein älterer Bruder Nick sein Leben lang unter dem Verschwinden des Vaters leidet, scheint dies Matt zunächst weniger zu belasten. Doch zeigt sich bei einer näheren Betrachtung, dass der Verlust

beide Brüder trifft und sie auf gar nicht so unterschiedliche Art und Weise damit umgehen. Als Kind findet Matt einen Vaterersatz in seinem Schachlehrer Bronzini und setzt dem unregelmäßigen Straßenleben seines Bruders das Regelwerk des Schachspiels entgegen. Auf diesem schwarz/weißen Feld trägt er seine Kämpfe aus (die sein Bruder wiederum auf der Straße führt). Hier kontrolliert und beherrscht er seine Gegner – bis er zu verlieren beginnt, einen Umstand, den er nicht zu ertragen vermag: „Every defeat was a death inside the chest, his little bird-boned thorax. Basically dead at eleven, that was him.“ (*UW* 457) Viele Jahre später verfolgt er ausnahmsweise ein Spiel, und zwar zwischen Bobby Fischer und Boris Spassky:

If the American's eventual victory didn't begin to redeem Matt's own sulky youth, at least it edged the game out of the private migraine of abnormal introversion and into the mingled thing out there, the everyday melee of competing states and material forces. (*UW* 457)

Als junger Erwachsener findet Matt den notwendigen Halt in der Metaerzählung des Kalten Krieges. Während des Vietnamkrieges und in den 70er Jahren arbeitet er für die Regierung. Eine Arbeit, die seinem wissenschaftlichen Talent und Interesse entgegen kommt, die ihn aber auch aus ideologischen Gründen reizt. In seiner Identifikation mit der Idee der amerikanischen Nation und deren ‚Mission‘ manifestiert sich sein Bedürfnis nach Zugehörigkeit.<sup>32</sup> Auch die kleinere Gemeinschaft seiner abgeschotteten Arbeitsumgebung in New Mexico verleiht ihm das Gefühl von Sicherheit. Für ihn ist sie „one of those nice tight societies [...] and it was self-enclosed and self-referring and you did it all together in a place and a language that were inaccessible to others.“ (*UW* 412) Während er das Schachspielen aufgibt, bleibt Matt den Naturwissenschaften treu. In Vietnam findet er seine Ordnung im Vertrauen, das er in die Technik setzt. Seine Aufgabe ist es, Dinge zu identifizieren, einzuteilen, zu erklären und schließlich in eine verständliche Sprache zu übersetzen. Durch seine Analyse von Satellitenaufnahmen werden Positionen bestimmt, die dann an die Bomberpiloten weitergegeben werden. Während er das Filmmaterial studiert, entwickelt Matt eine ganz ähnliche Theorie wie Marvin Lundy bei seiner Untersuchung der Photographien des legendären Baseballspiels. Jeder einzelne Punkt auf diesen Aufnahmen trägt Informationen in sich, die es zu entschlüsseln gilt: „It was all about lost information, how to recover the minutest unit of data and identify it as a truck driven by a man smoking a French

---

<sup>32</sup> Lyotard verweist darauf, dass die Mystifizierung, die Übertragung eines epischen Gedankens (hier: der Kampf zwischen Gut und Böse) auf die Wissenschaft (hier: die Konstruktion nuklearer Waffen) vom Staat strategisch eingesetzt wird: „Der Staat kann viel ausgeben, damit die Wissenschaft sich als ein Epos darstellen kann: Durch sie macht er sich glaubwürdig, schafft er die öffentliche Zustimmung, die seine eigenen Entscheidungsträger benötigen.“ Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 88.

cigarette, going down the Ho Chi Minh trail.“ (UW 462) Der militärische Zweck gerät dabei für Matt in den Hintergrund; er verdrängt den Gedanken daran und überlagert ihn mit seinem eigentlichen Ziel, der Suche nach Wissen, nach Erkenntnis.

Allerdings kann sich Matt nicht gegen aufkeimende Zweifel wehren. In Vietnam dringt in seine abstrakte Detailanalyse immer wieder der Gedanke an die Menschen ein, die auf diesem Material festgehalten werden: „He saw how remote sensors pulled hidden meanings out of the earth. [...] And he thought of the lives inside the houses embedded in the data on the street that is photographed from space.“ (UW 415) Dennoch fehlt ihm die konkrete Nähe zu den Auswirkungen seiner Arbeit, der tatsächlichen Zerstörung. Diese erfährt der Leser wiederum durch Chuckie, der einer der Flieger ist, die Matts Analyse folgend die Bomben abwerfen. Mit seiner Erfahrung trägt er keinerlei Illusion über die amerikanische Mission in Vietnam mehr in sich:

[...] a mission based on the bullshit readings of image interpreters who spend their days and nights scrutinizing the itty-bitty blurs on nearly identical frames of recon film that unfurl endlessly across their eyeballs more or less, Chuckie thought, the way the bombs drop endlessly from the B-52s. (UW 612)

In den 70er Jahren beginnen die Zweifel Matt langsam zu überwältigen. Die Überzeugungsarbeit, die er gegenüber sich selbst leistet, greift immer weniger. Als er einer Demonstrantin, die vor dem Waffenforschungszentrum steht, die Notwendigkeit seiner Arbeit verdeutlichen möchte („He talked to her about the need to match our weapons to theirs“ (UW 419)), erscheint dies mehr als ein Versuch, sich selbst seiner Unschuld zu versichern. Schließlich gewinnen die Zweifel Oberhand und Matt gibt seinen Job als Waffenforscher auf. Sein restliches Leben, so urteilt seine Mutter, verbringt er damit, sich von der einstigen Aufgabe und somit auch von der Frage nach seiner Verantwortung im Kampf der Nationen zu entfernen: „Year by year, job by job, Matt was separating himself from the science he did in the 1970s [...].“ (UW 199) Die Sinnstiftung der nationalen Erzählung zerbröckelt für Matt und der Glaube an die positive Mission, an Fortschritt durch Technik, entblößt sich für ihn nicht als Heilmittel, sondern als lebenslange Wunde.

## **2.4 Nick Shay: Homogenität und Anonymität im transnationalen Kapitalismus**

Während Chuckie Wainwright eine der wenigen Figuren ist, die im Vietnamkrieg die Zerstörungsgewalt der Waffen konkreter erfahren, sieht sich Nick Shay in den 90er Jahren bei einer Reise nach Kasachstan mit den Auswirkungen der Nuklearzeit

konfrontiert. Inzwischen arbeitet er an der Entsorgung atomaren Mülls, sozusagen der Überreste des Kampfes zwischen Gut und Böse.<sup>33</sup> Nach dem Untergang der nationalen Metaerzählung des Kalten Krieges eröffnet sich ihm das tatsächliche Ausmaß eines bisher nur abstrakt erfahrenen Konfliktes. Im Herzen des einstigen Feindgebietes zeigt sein russischer Kollege Viktor Maltsev ihm und Brian zunächst das *Museum of the Misshapens*: „The fetuses, some of them, are preserved in Heinz pickle jars. There is the two-headed specimen. There is the single head that is twice the size of the body.“ (UW 799) Nick wird mit den unvorstellbaren Folgen der 500 Nuklearexplosionen, die auf dem Testgelände durchgeführt wurden, konfrontiert. All die Geschichten, die seinem Bruder Matt bei der Arbeit in New Mexico lediglich zu Ohren kommen, die er nur halb glauben kann und die zudem auch in ihrer ‚Unglaublichkeit‘ eine Faszination ausstrahlen, werden vor Nicks Augen Realität. Doch das Museum, die leblosen Körper, sind noch nicht das Ende von Viktors Führung. Er zeigt ihnen im Anschluss eine Klinik für Bestrahlungsoffer. „It is the boy with skin where his eyes ought to be, a bolus of spongy flesh, oddly like a mushroom cap, springing from each brow. [...] The clinic has disfigurations, leukemias, thyroid cancers, immune systems that do not function.“ (UW 800)

Viktor erzählt, dass die Kasachen während der Testjahre im völligen Unwissen gelassen worden waren. Inzwischen glauben sie, die Rote Armee hätte damals versucht, ihr gesamtes Volk auszulöschen. Bei Nuklearversuchen wurden absichtlich Hunderte von Menschen aus dem Dorf zurückgelassen, um das Ergebnis zu überprüfen. Der Leser kennt ganz ähnliche Geschichten schon von Matts Kollegen Deming. Doch der genießt das postmoderne Spiel mit der Unsicherheit, wenn „his motives were sometimes lost to observers in the inward drifts of his smile.“ (UW 411) Seine Geschichten unterwandert er sofort wieder selbst; sie entsprächen also Knights Auslegung postmoderner Paranoia. Dadurch beraubt Deming die Situation (vielleicht ungewollt) ihrer Ernsthaftigkeit und trägt zur Mystifikation der Atombombe bei. Viktor hingegen ist sich sicher, dass die in Kasachstan umgehenden Theorien wahr sind. Ein postmodernes Spiel kann hier nicht greifen und der Rahmen amerikanischer Paranoia nicht übertragen werden. Die Kasachen müssen mit den grausamen Auswirkungen konkret umgehen. Die These ist somit ein ernsthafter Versuch, die Verantwortlichen und vor allem deren so schwer verständliche Motivation auszumachen.

---

<sup>33</sup> „We are flying to a remote site in Kazakhstan to witness an underground nuclear explosion. This is the commodity that Tchaika trades in. They sell nuclear explosions for ready cash. They want us to supply the most dangerous waste we can find and they will destroy it for us.“ (UW 788)

Während dieser Besuche revidiert Nick seine Meinung über den russischen Kollegen. Erscheint er ihm noch auf den ersten Blick wie ein typischer Vertreter des privatisierten Russlands, erkennt Nick im Laufe der Zeit, dass Viktor der postmodernen Gesellschaft ernüchert, fast schon resigniert gegenübersteht. Auch die neue Metaerzählung des Kapitals kann er keineswegs unproblematisch aufnehmen, leben und unterstützen. „Too many years of slowly growing scepticism“ (UW 802), urteilt Nick.

Die Erosion der kommunistischen Erzählung der UdSSR, ihre Entblößung als Konstrukt, das alle Gegenelemente versteckt, unterdrückt oder abzutöten versucht, haben Viktor geprägt und ihn sensibel gemacht für neue Metaerzählungen. Ein Vertreter also der Lyotardschen Skepsis, der sich keine Hoffnung auf Heilung zu machen scheint: „[...] die Skepsis ist nunmehr eine solche, daß man von diesen Ungereimtheiten keinen Heilsweg mehr erwartet [...].“<sup>34</sup> So kann Viktor die unreflektierte Sehnsucht nach neuer Stabilisierung, die sein Land zu überrollen scheint, nicht nachvollziehen:

‘[...] There is a woman in Ukraine who says she is second Christ. She is going to be crucified by followers and then rise from the dead. Very serious person. Fifteen thousand followers. You can believe this? Educated people, look very normal. I don’t know. After communism, this?’ ‘After Chernobyl maybe.’ ‘I don’t know,’ he says. He didn’t know and neither did I. (UW 802)

Dementsprechend können weder Nick noch Viktor dem kapitalistischen Markt unkritisch gegenüber treten. Und dennoch stehen sie hier als dessen Repräsentanten neben „[m]any chesty bureaucrats with interchangeable heads. There are industrialists, bomb designers, official observers [...].“ (UW 794) Wie Lyotard urteilt, verlieren „die alten Attraktionspole, die Nationalstaaten, Parteien, Berufsverbände, Institutionen und historischen Traditionen, an Anziehungskraft“<sup>35</sup> und werden abgelöst „von einer bunt aus Unternehmenschefs, hohen Funktionären, Leitern von großen, gewerkschaftlichen, politischen und konfessionellen Verbänden zusammengewürfelten Schicht.“<sup>36</sup> Doch die Skepsis von Viktor und Nick deckt sich nicht mit dem Lyotardschen Optimismus über die Befreiung aus den großen nationalen Systemen. Dessen Aufruf, gegen das Totalitäre anzukämpfen, weicht bei ihnen einem Gefühl der Hilflosigkeit gegenüber der undurchschaubaren Übermacht des Massenkonsums.

Nicks Vorbehalte gegenüber dem globalen Kapitalismus werden im letzten Teil des Romans, dem Epilog „Das Kapital“, deutlich. Er reist als gut verdienender Müllexperte (ein Beruf der Zukunft, wie er wiederholt feststellt) durch die Welt, arbeitet in einem

---

<sup>34</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 16.

<sup>35</sup> Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 53.

<sup>36</sup> Ibid.



hochtechnisierten Gebäude in der Wüstenstadt Phoenix und verabscheut gleichzeitig die uniforme, homogenisierte Gesellschaft der Postmoderne. Trotz der Konfrontation mit den grausamen Folgen der Zeit des Kalten Krieges verspürt Nick doch eine Nostalgie für die damals bestehende Ordnung. Anfang der 90er Jahre ist in *Underworld* der Enthusiasmus über die Erweiterung und Öffnung nach dem Ende der UdSSR bereits abgeklungen. Die Welt kommt zusammen, aber verschmilzt in einem Einheitsbrei des globalen Massenkonsums. Nationen kommen sich zwar näher, gerade auch über die Entdeckung von Verbindungen, allerdings wird dabei versucht, jegliche Differenz aufzuheben. Nicks Bruder Matt stellt beispielsweise unter Drogeneinfluss panisch fest:

He felt he'd glimpsed some horrific system of connections in which you can't tell the difference between one thing and another, between a soup can and a car bomb, because they are made by the same people in the same way and ultimately refer to the same thing. (*UW* 446)

Für Lyotard steht der Berliner Mauerfall für den Erfolg der demokratischen Gesellschaftsform, die sich durch ihre Flexibilität gegen erstarrte hierarchisch organisierte Formen durchsetzt. Er sei ein Zeichen dafür, „daß ein System um so leistungsfähiger ist, je ‚offener‘ es ist [...]“. <sup>37</sup> *Underworld* hingegen zeichnet ein weitaus komplexeres Bild. In den ehemaligen Staaten der Sowjetunion wird mit dem Untergang des Kommunismus die Rolle der Metaerzählung durch einen beschleunigten, unmenschlichen Kapitalismus neu besetzt, dem wiederum die Schwachen zum Opfer fallen („The get-rich-quick plot. The plot of members-only and crush-the-weak. Raw capital spewing out.“ (*UW* 802)). Oder es greifen andere, beispielsweise religiös-fanatische, Erzählungen. DeLillo zeigt sich äußerst sensibel für die Folgen des Systemsturzes, für die Frage, wie die Menschen nun mit der sich eröffnenden Leerstelle umgehen. <sup>38</sup>

Generell herrscht in *Underworld's* Darstellung der USA ein Gefühl der Verunsicherung nach dem Untergang der nationalen Metaerzählung. Dies äußert sich in einem „widespread nostalgic yearning [...] for the more manageable certainties of Cold War anxiety.“ <sup>39</sup> Die Nostalgie zeigt sich nicht nur bei Anhängern der nationalen Metaerzählung wie der Ordensschwester Edgar, die physisch und psychisch geschwächt

---

<sup>37</sup> Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 77.

<sup>38</sup> Rushdie schreibt über die Reaktionen auf den Mauerfall: „The collapse of Communism, the destruction of the Iron Curtain and the Wall, was supposed to usher in a new era of liberty. Instead, the post-Cold War world, suddenly formless and full of possibility, scared many of us stiff. We retreated behind smaller iron curtains, built smaller stockades, imprisoned ourselves in narrower, ever more fanatical definitions of ourselves – religious, regional, ethnic – and readied ourselves for war.“ Salman Rushdie, „April 1999: Rock Music“, in: *Step Across This Line*: 269 – 271, hier 271.

<sup>39</sup> Knight, „Everything is Connected“, 816.

erkennen muss: „All terror is local now.“ (UW 816) Sogar die kritischsten Stimmen, wie die der Künstlerin Klara Sax, reflektieren die Sehnsucht nach einer klaren Ordnung wie sie in der Zeit des Kalten Krieges noch zu bestehen schien:

Now that power is in shatters or tatters and now that those Soviet borders don't even exist in the same way, I think we understand, we look back, we see ourselves more clearly, and them as well. Power meant something thirty, forty years ago. It was stable, it was focused, it was a tangible thing. It was greatness, danger, terror, all those things. And it held us together, the Soviets and us. Maybe it held the world together. You could measure things. You could measure hope and you could measure destruction. Not that I want to bring it back. It's gone, good riddance. [...] Many things that were anchored to the balance of power and the balance of terror seem to be undone, unstuck. Things have no limits now. Money has no limits. (UW 76)

Auch wenn die Sicherheit der Oppositionsstruktur nur an der Oberfläche bestand, verspürt Klara „[i]n an age when power has become unstable, unfocused, and intangible, [...] a fondness for the certainties of four decades ago, while also recognizing the misery of living under the shadow of such terror.“<sup>40</sup> In den unterschiedlichsten Kreisen wird der Untergang der nationalen Metaerzählung als Verlust erfahren, als Ernüchterung und Entzauberung, die nur schwer zu ertragen ist.

Nicks Sohn Jeff hofft auf die Erlösung aus der Unbestimmtheit durch den Einsatz technisch-wissenschaftlicher Hilfsmittel. Er glaubt, wie Marvin Lundy und sein Onkel Matt, an die *dot theory*, die wohl inzwischen eher als *pixel theory* bezeichnet werden kann. Auf dem Computerbildschirm untersucht er die kleinsten auszumachenden Punkte einer Mord-Aufzeichnung und hofft, den Fall des *Texas Highway Killer* aufklären zu können. „Jeff became absorbed in these images, devising routines and programs, using filtering techniques to remove background texture. He was looking for lost information.“ (UW 118) Jeff analysiert, zurückgezogen in sein Zimmer, diese Szene, in der die Individuen vom Computer erfasst und in anonyme, technische Daten umgewandelt werden. Ebenso wie sein Onkel während dessen Zeit in Vietnam glaubt Jeff, dass man alle Partikel identifizieren und in Systeme einordnen kann.

Doch auch seine Erkenntnissuche scheitert. Er kann weder den Täter identifizieren, noch ein System hinter den Morden ausmachen. Der Leser weiß, dass die Morde unberechenbar sind, da der *Texas Highway Killer* seine Opfer zufällig auswählt, wie auch die Filmaufnahmen eines der Opfer durch ein kleines Mädchen zufällig entstanden: „The victim, the killer and the child with a camera. Random energies that approach a common point. [...] forces beyond your control, lines of intersection that cut through history and logic and every reasonable layer of human expectation.“ (UW 157) Gerade

---

<sup>40</sup> Ibid.

beim Versuch der Erfassung oder Erklärung des Menschen stoßen Ratio und Technik an ihre Grenzen. Bei allen Figuren muss das Streben nach absoluter (Selbst-)Beherrschung und Erkenntnis unausweichlich scheitern. Wie im Folgenden dargelegt wird, versucht sich nun *Underworld*, dem Drang nach einem alles umfassenden System zu entziehen, ohne dabei durch die Einsicht in das Chaos und den Zufall Gefahr zu laufen, in resignativer Passivität zu erstarren. Aus diesem Grund fördert der Roman ein selbstreflexives Bewusstsein für die Sehnsucht nach Sinn und initiiert über die vielfältigen Vernetzungen eine offene Spurensuche.

### 3. Fortsetzung der Spurensuche: DeLillos halb-hoffnungsvoller Friedensaufruf

DeLillo, so hat dieses Kapitel gezeigt, schreibt gegen Metaerzählungen an und beschreibt deren unausweichlich regressiv-destruktiven Charakter im Kampf gegen Unsicherheit und Zweifel. Doch gleichzeitig ist er sich darüber bewusst, dass die Suche nach Orientierung und Sinn ein menschliches Bedürfnis darstellt, das auch in der Postmoderne – trotz aller Desillusion und Ernüchterung – nicht ignoriert werden darf. Auch Conte betont: „While human behavior fails to maintain a strict orderliness, neither is it capable of exhibiting a perfect disorder or pure randomness.“<sup>41</sup>

Auf der ästhetischen wie der inhaltlichen bzw. rezeptionsästhetischen Ebene ruft DeLillo deshalb selbst zur Fortsetzung der Spurensuche auf. Für David Cowart wird der Baseball in *Underworld* als moderne Version des heiligen Grals zum „emblem of humanity’s need for order and coherence“<sup>42</sup> – von der auch der Leser nicht ausgenommen wird. Steven G. Kellmann entdeckt gerade in der ständigen Suche des Lesers nach Verbindungen, die die aufgesplitterten Texte zusammenführen, eine postmoderne Abkehr vom Glauben an den einen einzigen Schlüssel: „A quest for links will turn readers into re-readers of *Underworld*, a paradigm of the postmodernist renunciation of master narratives [...] that resolve everything in a single thread.“<sup>43</sup> In DeLillos Spiel mit Verweisen muss der Leser für eine befriedigende Leseerfahrung zum Detektiv werden. Doch muss er sich auf der Spurensuche immer gleichzeitig die Grenzen der Erkenntnismöglichkeit bewusst machen. Timothy L. Parrish ist überzeugt, dass „[n]o matter how complicated the reasoning becomes, one still believes that an

<sup>41</sup> Conte, *Design and Debris*, 119.

<sup>42</sup> Cowart, „Shall These Bones Live?“, 60.

<sup>43</sup> Steven G. Kellman, „Don DeLillo’s Logogenetic *Underworld*“, in: *UnderWords*: 68 – 78, hier 75.

explanation exists that could explain everything.“<sup>44</sup> Doch verliert sich hier nicht gerade der Glaube an die Versöhnung in einer großen Sinngebung? Kellmann argumentiert gegen Parrish: „DeLillo’s readers learn to live with plots that lack resolution. [...] [They] encourage us to read intricate systems of signs more flexible than do many of the characters, to recognize more than one valid way to connect the dots.“<sup>45</sup>

Der Ansatz, Geheimnisse zu lösen, Spuren zu entdecken und zu verfolgen, ist eine Grundneugier im Leserverhalten. Sie löst einen dynamischen Prozess aus, der das Disparate, eine Ansammlung autonomer, an der Oberfläche nur selbstbezüglicher Punkte, rückkoppelt und aufeinander bezieht. Trotz der räumlichen oder zeitlichen Distanz zwischen den Romanfiguren, trotz ihrer zumeist völligen Unwissenheit über die Existenz des/der Anderen, baut DeLillo ein dichtes Netz aus Verbindungen auf, das menschliche Nähe schafft. Weit entfernt von einer metaphysischen Gewissheit bewahrt die Entdeckung, dass alle Menschen in ein vielfältig verwobenes Netz interdependenter Beziehungen eingebettet sind, doch vor der endlosen Aufsplitterung.

Die Interdependenzstrategie versucht also, durch die Betonung der Wechselseitigkeit das Denken in binären Oppositionen aufzuheben und den Leser damit vertraut zu machen, nicht mehr beharrlich nach einem Kern, einem Ursprung zu suchen. DeLillos Technik initiiert dabei ganz grundsätzlich ein Spiel mit, aber auch für den Leser. Doch dieses Spiel ist auch ernsthafter Natur, denn hierin findet sich eine Möglichkeit, dem Leser die menschlichen Bedürfnisse bewusst zu machen und den Metaerzählungen eine produktive Form der Verbindung entgegen zu stellen, wie auch Carl Ostrowski betont: „To look for connections in the quotidian rather than in an imagined web of conspirators, DeLillo implies, is not paranoia; it is the most constructive, meaningful response to an increasingly complex, fragmented world.“<sup>46</sup>

In der Figur Albert Bronzini, der nur am Rande, fast schon unbeobachtet durch den Roman wandert, trägt DeLillo Vertrauen und Desillusion, Sehnsucht und schließlich die Betonung menschlicher Nähe zusammen. Matts Schachlehrer und der Ex-Ehemann von Klara Sax ist ein fortschrittsgläubiger Naturwissenschaftler. Er ist nicht nur davon überzeugt, dass der Mensch über die Wissenschaft zur Wahrheit vordringen wird. Die Organisationsprinzipien verleihen seiner Meinung nach der Welt auch einen Sinn, der sie davor bewahrt, im Chaos unterzugehen: „We need numbers to make sense of the world. We think in numbers. We think in decades. Because we need organizing

---

<sup>44</sup> Parrish, „DeLillo Directs the Postmodern Novel“, 701.

<sup>45</sup> Kellman, „Don DeLillo’s Logogenetic *Underworld*“, 76.

<sup>46</sup> Carl Ostrowski, „Conspirational Jesuits in the Postmodern Novel“, in: *UnderWords*: 93 – 102, hier 101.

principles [...] to make us less muddled.“ (UW 735)<sup>47</sup> Ihm ist bewusst, dass das Chaos der Welt den Einzelnen überfordert. Um es erträglich zu machen, muss es in eine Gestalt oder Form gebracht werden. Seine Theorie über Wissen, das er sehr bewusst mit Macht identifiziert, ist deshalb ganz entscheidend von einem ästhetischen Grundgedanken geprägt: „[...] a little black on white, or white on black, can carry so much information [...]. This is the real power. How the mind operates. How the mind identifies, analyzes and represents. What beauty and power.“ (UW 735)

Dabei erscheint Bronzini's System aber geradezu als Kontrast zu den Organisationsstrukturen vieler anderer Charaktere. Seine Motivation ist beispielweise ganz anderer Natur als die des FBI-Chefs. Bronzini's Ästhetik sprengt nationale Grenzen und seine Interpretation von Macht orientiert sich nicht so sehr am Triumph über Andere, sondern an der Schönheit eines Systems. Während sich Hoover vor der Berührung mit Menschen fürchtet, sucht Bronzini den Kontakt zu ihnen, da sich seine Ästhetik auf der Beobachtung der Umwelt, der (menschlichen) Natur errichtet. In seiner Zeit als Lehrer Anfang der 50er Jahre glaubt er noch, ein System ausmachen zu können, dass die Welt erklärt:

We can't see the world clearly until we understand how nature is organized. We need to count, measure and test. This is the scientific method. Science. The observation and description of phenomena. Phenomena. Things perceptible to the senses. The seasons make sense. At a certain time the cold diminishes, the days grow longer. [...] And we can admire the mathematics involved. The ellipsoid passage of the planets around the sun. Ellipse. A slightly flattened circle. Here we detect form and order, we see the laws of nature in their splendid harmony. Think of the rhythm of waves. The birth of babies. (UW 734)

Ein anderer Ausschnitt aus Alberts Leben erinnert an James Joyces abschließende Kurzgeschichte in *Dubliners*.<sup>48</sup> Es ist Winter und der Schnee fällt und bedeckt die Bronx ganz ähnlichem dem Dublin in „The Dead“. Bronzini trägt wie Gabriel Conroy „galoshes“ (UW 223) und kommt in die Wohnung eines befreundeten älteren Paares, „retired more or less from everything.“ (UW 223) Das Thema Tod ist nicht, wie in „The Dead“, nur unausgesprochen unterschwellig präsent, sondern beherrscht die

---

<sup>47</sup> DeLillo selbst meint in einem Interview: „[...] mathematics is a search for a sense of order in our lives [...].“ Anthony DeCurtis, „An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo“, in: *Introducing Don DeLillo*: 43 – 66, hier 56.

<sup>48</sup> In Joyces Texten zeigt sich eine ebenso differenzierte Auseinandersetzung mit den Metaerzählungen wie bei Rushdie und DeLillo. Waugh resümiert: „It seems to me that Joyce's text, more than Lyotard's account, probes the complex psychological investments which people have in 'grand narratives' of whatever kind.“ Waugh, *Practising Postmodernism*, 151. Und sie meint weiter: „[...] he also shows how one might preserve some ethical generality and consistency in the midst of epistemological relativism. He suggests ways in which one might respond to Lyotard. Instead of abandoning grand narratives, we need to recognise our embeddedness [sic] in a culture which they have helped to shape.“ Waugh, *Practising Postmodernism*, 152.

Unterhaltungen und auch Bronzini's Gedanken. Er reflektiert über das Zeitempfinden der Menschen, über Vergänglichkeit und Krankheit, und bespricht mit seinen Freunden die Möglichkeit eines Begräbnisses im All. Allerdings kommt Albert, im Gegensatz zu Gabriel, allein und ist inzwischen selbst fortgeschrittenen Alters. Er hat also einen Erfahrungsschatz, der Gabriels übersteigt, und Albert hegt eine ganz natürliche Einstellung zu Leben und Tod.

Gerade aus diesem Grund erinnert seine Persönlichkeit viel mehr an eine andere Joyce-Figur: Bronzini ist DeLillo's Leopold Bloom. Er ist über die Jahrzehnte, die der Roman einfängt, in ständiger Bewegung. Er durchwandert die Straßen der Bronx,

poking into stores and social clubs. Here he ate a pignoli cookie and asked after the woman's son, an artilleryman in Korea. There he thumbed his mustache and stood amused in the company of an eager complainant [...]. He bought meat here, fish there, and headed home. (*UW* 736)

In all den Jahren wartet auf Bronzini zu Hause eine Frau. Allerdings ist dies nicht immer die gleiche Penelope/Molly: Anfang der 50er kommt er noch zu Klara und seiner schwerkranken Mutter. Doch seine Frau verlässt ihn und er kümmert sich danach allein um die Tochter Teresa; in den 80ern und 90ern kehrt er zu seiner kranken Schwester Laura heim.

Gegen die Bilder der Krankheit und des Todes, die in seinen Gedanken ständig präsent zu sein scheinen, setzt Bronzini eine lebendige Faszination für die Wissenschaft und somit ein Vertrauen auf Verbesserung. Doch denkt er dabei an einen technischen Fortschritt, der sich immer auf den Menschen rückbezieht. Das Telefon beispielsweise ermöglicht ihm, mit seiner Tochter in Vermont zu sprechen, „contact made, the century of progress marches on.“ (*UW* 231) Auf seinen Streifzügen ist Albert ein aufmerksamer Beobachter. Er entdeckt auch noch in der von Zerstörung, Gewalt und Drogen gezeichneten Bronx der 80er und 90er Jahre immer wieder positive Gegenelemente: „Some things do get better, Albert thought. A library, a play street, prods to his optimism block by block.“ (*UW* 235) Der Kontakt zu den Menschen wird für Albert schließlich zur stärksten Kraft, die gegen die Hilflosigkeit im Angesicht von Tod und Vergänglichkeit bestehen kann. Die physische Bewegung stimuliert die geistige Mobilität. Für Albert ist sie in seinen jungen Jahren eine Kunstform („Bronzini thought that walking was an art“ (*UW* 661)), im hohen Alter eine Überlebensstrategie: „Stop walking and you die.“ (*UW* 234)

Seine fast schon meditativen Rundgänge entsprechen dabei nicht der Rastlosigkeit von Nick, DeLillos Stephen.<sup>49</sup> Dessen Reisen durch ganz Amerika und auch über die nationalen Grenzen hinaus spiegeln eine innere Unruhe wider. Sie sind zwar zumeist beruflich motiviert, aber gleichzeitig reflektieren sie sein widersprüchliches Streben: einerseits seine Suche nach dem verschwundenen Vater, andererseits seinen Versuch, Bindungen (zur Bronx, später zu Marian) zu entkommen. Nick erscheint als *self-made man*, der sich (ganz ähnlich wie Rushdies Chamcha) aus sich heraus neu zu erschaffen versucht und ein autonomes, unabhängiges Leben führen möchte – „Like someone in the Witness Protection Program“ (UW 66), wie er selbst meint. Doch weder kann er sich von seiner Vergangenheit befreien, noch in einer selbstgewählten (geistigen) Isolation seine Ehe aufrecht erhalten.

DeLillo demontiert hier den amerikanischen Mythos von Selbstschaffung, Freiheit und Individualismus. Erst durch den Besuch zweier *Wastelands* kann sich Nick aus dieser Sackgasse befreien. In den USA sucht er Klara Sax auf, die in der Wüste an ihrem neuen Kunstprojekt arbeitet und knüpft damit eine Verbindung zu seiner Vergangenheit. In Kasachstan konfrontiert der sonst von Selbstbeherrschung beherrschte Nick den Liebhaber seiner Frau. Nick nimmt langsam einen Teil seines Selbst an, den er lange zu verdrängen versuchte, und öffnet sich darüber für die Menschen in seiner Umgebung. Seine berufliche Verantwortung liegt in der (Wieder-)Aufarbeitung und auch privat muss er einen solchen Prozess durchleben. So ist es ihm schließlich möglich, sein traumatisches Erlebnis mitzuteilen und darüber seine Ehe zu retten.

Für Albert stellt der lokale Bereich und die Beziehung zu den Menschen die positive Antriebskraft dar. Die Verknüpfung mit dem Leben, die Kraft, die er auf der Straße erlebt, lässt ihn schließlich auch die Naturwissenschaften anzweifeln. Der Mensch, so erkennt Bronzini in einem Moment, ist das größte aller Wunder. Er kann nicht in einer abstrakten Formel eingefangen, von der Ratio erfasst oder gemessen werden:

[...] we don't depend on time finally. [...] We eventually succumb to time, it's true, but time depends on us. We carry it in our muscles and genes, pass it on to the next set of time-factoring creatures, our brown-eyed daughters and jug-eared sons, or how would the world keep going on. Never mind the time theorists, the cesium devices that measure the life and death of the smallest silvery trillionth of a second.

---

<sup>49</sup> Auch zwischen Bronzini und Nick besteht eine wichtige Beziehung. Zum einen stellt Klaras Affäre mit dem jugendlichen Nick für sie einen entscheidenden Schritt in ihrer Loslösung von Albert dar. Aber zudem hat wohl Bronzini Nicks Weg nach dem ‚Mord‘ an George Manza entscheidend beeinflusst. Der Aufenthalt bei den Jesuiten, der Nicks Leben radikal verändert, wurde – so lässt sich ahnen – von Albert eingeleitet. 1951 trifft er den Priester Paulus, um ihn wegen Matt zu konsultieren. Es ist derselbe Jesuit, der 1955 Nick über die Rolle der Sprache instruiert (UW 536 – 543). Man kann also davon ausgehen, dass Albert für die Familie Shay diese Lösung der jesuitischen Besserungsanstalt arrangiert hat.

He thought that we were the only crucial clocks, our minds and bodies, way stations for the distribution of time. (UW 235)<sup>50</sup>

Zu diesem Gedanken inspiriert ihn eine Szene mit Kindern: „Albert was delighted. He'd thought this old custom of closing off streets for children's games was long dead [...]. He stopped and watched the kids play [...].“ (UW 234)<sup>51</sup> Diese Szene erinnert wiederum an das Ende des Romans, wo der in der virtuellen Welt verlorene Erzähler vom Spiel der Nachbarskinder (durch eine akustische Berührung) in die ‚Realität‘ zurückgeholt wird. DeLillo schließt *Underworld* mit dem Wort *Peace* – ein fragliches Ende für einen Roman, der sich so eingehend mit Krieg, Bedrohung und Zerstörung beschäftigt. Vielleicht muss dieses Ende sogar als ironische Antwort auf diejenigen gelesen werden, die noch immer hoffen. Allerdings hat die Analyse gezeigt, dass der Roman die Sehnsüchte des Menschen ernst nimmt. Die anthropologische Notwendigkeit, nämlich die Aufrechterhaltung der Hoffnung und der Spurensuche, drückt sich hier aus in „a word that spreads a longing through the raw sprawl of the city and out across the dreaming bourns and orchards to the solitary hills.“ (UW 827) Cowart betont, dass *Underworlds* Ende auf den Beginn verweist, wo die Sehnsucht als Antrieb menschlicher Handlung (und somit auch des Romans) identifiziert wird.<sup>52</sup> Schlägt man nun nach dem Friedensgruß die erste Seite auf, trifft man erneut auf Cotter Martin mit „a shine in his eye that is halfway hopeful.“ (UW 11) Cotters Hoffnung wird sich erfüllen, er wird die Schranken durchbrechen können, nicht nur das Spiel sehen, sondern sogar den Ball fangen – doch in der Nacht wird er auch noch eine große Enttäuschung erleben und von seinem Vater hintergangen werden. Das Ende des Romans ist sich seines sehnsüchtigen Blicks bewusst. Die Hoffnung auf Frieden ist ein Balanceakt.<sup>53</sup> Sie ist natürlich nicht im Konzept einer nationalen Metaerzählung zu finden. Deren sinnstiftendes Moment, so

---

<sup>50</sup> Bronzini hat durchaus eine künstlerische Natur und bietet sich auch deshalb als Übergang zum folgenden abschließenden Kunst-Kapitel an, in dem sich die Frage nach dem ästhetischen Verfahren mit Zeitkonzepten und dem Gedanken der Vergänglichkeit stellt. Ein Metakommentar findet sich in Bronzinis Reflexion: „Time passes in books in the span of a sentence, many months and years. Write a word, leap a decade.“ (UW 236) Diese Art der Zeitsprünge erlebt der Leser auf diesen wenigen Seiten in Bronzinis (Gedanken-)Gängen: Plötzlich finden wir uns z.B. auf der Beerdigung von Eddie wieder, dem Albert wenige Seiten zuvor noch die Haare geschnitten hat.

<sup>51</sup> Gut 30 Jahre zuvor sorgt er sich über diese Entwicklung: „He heard voices and looked down a side street filled with children playing. [...] Bronzini saw that the pressure to free the streets of children would make even these designated areas extinct.“ (UW 662)

<sup>52</sup> Cowart, *Physics of Language*, 186. DeLillo schreibt hier: „Longing on a large scale is what makes history.“ (UW 11)

<sup>53</sup> Siehe dazu: Jesse Kavadlo, *Don DeLillo. Balance at the Edge of Belief* (New York: Peter Lang, 2004). Kavadlo legt seiner Studie über DeLillos Werke die These zu Grunde: „The novels themselves help to balance, or counterbalance, the conditions of the world they illustrate.“ Kavadlo, *Balance*, 10. Malin und Dewey interpretieren das Ende ebenfalls als „unironic offer of Peace.“ Malin, Dewey, „What Beauty, What Power“, 25.



zeigt *Underworld*, ist nur vorübergehend stabil und basiert auf einem Angst- und Bedrohungsgefühl. Ebenso wenig bietet für DeLillo eine transnationale Gesellschaft Hoffnung, die durch oberflächliche Konsumbefriedigung homogenisiert und anonymisiert wird.

Auch das Misstrauen, die ständige Demontage, zu der DeLillo in *Underworld* aufruft, muss ein Gegengewicht finden, das vor Resignation bewahrt und Möglichkeiten des Widerstandes erhält. Diese Gegenkraft liegt für DeLillo in der Verbindung zwischen den Menschen, wie sich in dem halb-hoffnungsvollen Blick auf die Menschheit, der durch den Roman erhalten bleibt, zeigt: „Ultimately, there is hope in all this: if we can share information, if we can be connected, we can be at peace. For this is the root meaning of peace: a pact, a contract, people with differences joining together [...].“<sup>54</sup> Die Individuen, die sich vor allem in ihren Sehnsüchten und Bedürfnissen ganz nah sind, sind die Hoffnungsträger des Romans – auch wenn ihnen die Zusammenhänge zumeist verschlossen bleiben. Doch findet beispielsweise Bronzini seine Stabilisierungserzählung letztendlich nicht im Konstrukt der Nation und auch nicht im naturwissenschaftlichen Abstraktum, sondern in den täglichen Begegnungen mit den Menschen in seinem Umfeld. Es ist der Roman, der nun die unterschiedlichsten, sich scheinbar fremden Menschen zusammenführen und in eine Wechselbeziehung zueinander setzen kann. Gleason stellt deshalb fest: „For DeLillo then peace resides in language and in the power of works or [sic] art to bond individual lives and distinct phenomena in the universality of their individualities.“<sup>55</sup> Die bedeutende Rolle und die Aufgaben der Kunst in der Postmoderne sind deshalb Thema des folgenden abschließenden Kapitels.

---

<sup>54</sup> McMinn, „Sin and Atonement“, 48.

<sup>55</sup> Gleason, „Redemption of America’s Atomic Waste Land“, 141.

# C. KUNST

## I. Salman Rushdie *The Satanic Verses*

Neben der Religion und der Nation stellt in Rushdies theoretischen Essays die Kunst den dritten großen Diskussionsbereich dar. „The nation requires anthems, flags“, schreibt er 1997, „[t]he poet offers discord. Rags.“<sup>1</sup> Die nationale Erzählung und die Erzählung des Künstlers platziert er somit an entgegengesetzten Polen. Betont die eine Linearität, Ordnung und Einheit, setzt die andere auf Offenheit, Vielfalt und Fragmentierung. Während nationale oder religiöse Narrationen von der Identität erzählen, von einem Ursprung und einem Ziel, präsentiert der Künstler eine Vielstimmigkeit, die gerade gegen eindimensionale, festlegbare Definitionen spricht: „The novel genre itself already calls into question the notion of origin and is subversive insofar as it imagines alternative ways in which the world can be viewed and changed.“<sup>2</sup> Knapp 200 Jahre vor Rushdie schreibt Percy Bysshe Shelley in *A Defence of Poetry* über die Dichtkunst: „It awakens and enlarges the mind itself by rendering it the receptacle of a thousand unapprehended combinations of thought.“<sup>3</sup> Im romantischen Kunstverständnis, in dem sich die Anfänge der modernen Literaturtheorie herausbilden, finden sich durchaus Parallelen zu den Vorstellungen, Hoffnungen und Ansprüchen von Rushdie und DeLillo. Dies mag verwundern, wenn man von Autoren der Postmoderne ein desillusioniertes, entzaubertes Kunstkonzept erwartet. Doch bei aller Skepsis gegenüber Macht- wie auch Widerstandssystemen betonen Rushdie und DeLillo die Bedeutung der Literatur. Dazu zählt gerade die Aufgabe der Sensibilisierung für andere Positionen, für neue Blickwinkel, die durch das Aufbrechen festgefahrener und propagierter Denkschemen eröffnet werden können. Die künstlerische Praxis bildet somit den Rahmen für eine spezifische Auseinandersetzung mit den Konflikten, Beziehungen und Fragestellungen der Zeit. Ihre Position sehen die Autoren außerhalb bzw. am Rande vorherrschender Machtstrukturen und ihre ästhetische Strategie ist dabei primär die der Demontage und des Neu-Zusammenfügens. Doch dieser Standpunkt ist keineswegs ein originärer der Postmoderne. Vielmehr stellen sich Rushdie und DeLillo bewusst in eine Tradition, zu deren großen Vertretern auch Shelley zählt.

Im Gegensatz zur Romantik birgt die Kunst für postmoderne Autoren allerdings kein Heilsversprechen mehr in sich. Shelley hält an dem Glauben fest, dass die Imagination

---

<sup>1</sup> Salman Rushdie, „Notes on Writing and the Nation“, in: *Step Across This Line*: 58 – 61, hier 59.

<sup>2</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 207.

<sup>3</sup> Percy Bysshe Shelley, „A Defence of Poetry“, in: Ders., *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley. Vol. VII: Prose*, Roger Ingpen, Walter E. Peck (eds.) (New York: Gordian Press, 1965): 109 – 140, hier 117.

das grundlegende Ideal, die absolute Gegenkraft zu Zerstörung und Egoismus – die Liebe – generieren könne. Er schreibt:

The great secret of moral is Love; or a going out of our own nature [...]. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination [...].<sup>4</sup>

In seiner Vorstellung ermöglicht die Imagination es dem Menschen, sich selbst hinter sich zu lassen, sich in andere einzufühlen und dadurch Verständnis und Toleranz zu entwickeln. Ein Gedanke, der sich stark gegen den Egoismus, den *laissez-faire* des Kapitalismus wendet.

An ein solches Heilspotenzial kann heute allerdings nicht mehr mit großer Überzeugung geglaubt werden. Man hegt doch starke Zweifel daran, dass ein Literaturkritiker ob seiner Belesenheit ein moralisch guter Mensch ist. Man ist sich darüber bewusst, dass die Macht der Kunst, ihr Einflussbereich sehr eingeschränkt ist. Aber vielleicht ist es gerade diese inzwischen anerkannte Randstellung, die die Kunst als nicht nur bereicherendes, sondern kulturell enorm wichtiges Kraftfeld auszeichnet. Wolfgang Iser argumentiert beispielsweise, dass „politically, literature still seems to matter. Even if it has become a fringe phenomenon in our society, it is the fringes that allow us to focus on what is happening in the turbulent and coherent center, and this is what endows literature with its unexpected importance.“<sup>5</sup>

Die Literatur bietet dabei einen Rahmen, in dem Sprachspiele zusammengeführt,<sup>6</sup> Perspektivfäden miteinander verwoben und aufeinander bezogen werden. In der Postmoderne reflektieren die Autoren dies in der Multiperspektivität der Romane; in ihrer Vielstimmigkeit, in der keine Einheit des Tones dominiert, sondern die simultane Existenz einer Vielfalt dargestellt wird. Damit diese Polyphonie nicht in einen Brei der Kakophonie zerfließt, muss der Leser lernen, die Stimmen bewusst wahrzunehmen. Nur mit engagierter Lesearbeit lassen sich solch komplexe, fragmentarisch gehaltene Romane wie *The Satanic Verses* und *Underworld* verstehen. Dabei fordern sie eine kritische Aufmerksamkeit, die den Stimmen nicht blind vertraut, sondern sie vielmehr für sich selbst neu arrangiert. Da die Zuverlässigkeit aller Stimmen ständig hinterfragt werden muss, bewahren sich die Romane eine unüberwindbare Offenheit.

---

<sup>4</sup> Shelley, „A Defence of Poetry“, 118.

<sup>5</sup> Wolfgang Iser, „Why Literature Matters“, in: *Why Literature Matters*: 13 – 22, hier 16.

<sup>6</sup> Der Roman stellt deshalb den idealen Bereich für Lyotards Vorstellung einer Sprachspielwiese dar: „In dieser Zerstreuung (*dissémination*) von Sprachspielen scheint sich das soziale Subjekt selbst aufzulösen. Das soziale Band ist sprachlich, aber es ist nicht aus einer einzigen Faser gemacht. Es ist ein Gewebe, in dem sich zumindest zwei Arten, in Wahrheit eine unbestimmte Zahl von Sprachspielen kreuzen, die unterschiedlichen Regeln gehorchen.“ Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 119.

Die Destabilisierung markiert die Literatur als Gegendiskurs, getragen von der Überzeugung, dass „the powers of the imagination [...] have a necessary and significant part to play in that process of transformation and liberation.“<sup>7</sup> Doch der postmoderne Roman darf nicht auf seine Unterwanderungsstrategien beschränkt werden. Die Differenzbetonung, so zeigt *The Satanic Verses* ganz deutlich, erfolgt immer über die Entdeckung und Verfolgung von Spuren, die in ihren Verknüpfungen ein dichtes narratives und inhaltliches Netz spinnen. Der Roman fungiert schließlich als Medium, das die unterschiedlichsten Positionen in sich zusammenzuführen versucht, ohne dabei in einer Lösung oder endgültigen Gewissheiten zu resümieren.

Die Literatur schreibt nicht nur gegen Metaerzählungen an, um den Menschen dann in der Konfrontation mit chaotischer Vielfalt und Instabilität allein zurück zu lassen. Sie präsentiert eine kritische Bestandsaufnahme der Konsequenzen des postmodernen Zustands. Zu betonen ist deshalb, dass die Romane von engagierten, kritischen zeitgenössischen Autoren, wie Rushdie und DeLillo, als Gegendiskurs nur bestehen können, wenn sie eine produktive, regenerative Kraft darstellen. Diese liegt eben nicht in einer Verurteilung alles Bestehenden, so genannter nostalgischer Sehnsüchte oder menschlicher Bedürfnisse. Auf das Aufbrechen oberflächlich stabil wirkender (privater wie öffentlicher) Erzählungen folgt die Auseinandersetzung mit der Frage, warum diese bestehen, welche Motivation sie hervorgebracht haben und welche Folgen der Zerfall einer solchen Erzählung mit sich bringen kann. Über die Demontage von Legitimationserzählungen hinaus initiieren die Romane die Aufarbeitung der Vergangenheit und der verdrängten Gegenwart. Dabei konzentrieren sie sich vor allem auf die Darstellung von Interdependenzen, die dem Leser bewusst machen, dass nichts autonom für sich, sondern in einem unendlich komplexen Netz aus Wechselwirkungen besteht. In dieser Tiefenstruktur liegt die Spannung und die Neu-Verzauberung der so nüchtern und entzaubert erscheinenden postmodernen Welt. Es stellt ein ganz zentrales Merkmal des postmodernen Romans dar.

Doch was bedeutet der Vernetzungsgedanke für die Literatur selbst? Sie kann dadurch nicht mehr den Anspruch erheben, selbst ein autonomes Gebilde darzustellen. Sie ist immer in den politischen, kulturellen, kommerziellen etc. Alltag eingebunden. Deshalb kann sie nicht vorgeben, eine externe Position innezuhalten, von welcher sie unbeteiligt reflektierend (wie es Lyotard in gewisser Weise fordert) über die gesellschaftlichen Zustände urteilen und schreiben kann. Weder Rushdie noch DeLillo glauben, sich auf

---

<sup>7</sup> Stephen Baker, *The Fiction of Postmodernity* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2000), 189.

irgendeine Weise dem Geschehen entziehen zu können. Rushdie betont, dass „works of art, even works of entertainment, do not come into being in a social and political vacuum; and that the way they operate in a society cannot be separated from politics, from history.“<sup>8</sup> Seine Kunst führt sich selbst aus der Vorstellung der Autonomie heraus und in die Vernetzung hinein. Die kritische Selbstreflexion ist dabei ein essentieller Bestandteil der Romane. Sie thematisieren die immer bestehende Sinnsuche des Menschen, ohne letztendlich Antworten oder Lösungen zu bieten. Sie unterminieren die Vorstellung eines zuverlässigen Erzählers wie auch die der Authentizität. Dem Text soll dadurch eine kritische Position ermöglicht werden, in der er nicht Gefahr läuft, selbst zu erstarren oder für politische Zwecke missbraucht zu werden.

Doch dass sich die Literatur auch gegen ihren Willen instrumentalisieren lässt, gerade weil sie mit Leerstellen arbeitet und somit immer offene Interpretation provoziert, zeigt die Affäre um *The Satanic Verses*. Rushdie, der scharfe Kritiker des konservativen England, kann nicht verhindern, für anti-muslimische Propaganda missbraucht zu werden. Sein eigentliches Projekt, das Anschreiben gegen Machtstrukturen als Anstoß zu einem kreativen, regenerativen Neu-Denken, wird zu einem Instrument verzerrt, das die Fronten verhärtet und Vorverurteilung auf beiden Seiten, der der nationalistischen Engländer wie der islamischer Fundamentalisten, bestärkt. Die Geschehnisse führten deutlich vor Augen, dass die Gegenkraft des Kunstwerks beschränkt ist; dass es das Geschehen nicht transzendieren kann; dass der Autor nicht nur keine objektive Stellung beim Verfassen einnehmen kann, sondern sein Einfluss schließlich auch nach der Veröffentlichung schwindet; dass ein Kunstwerk in das dichte Geschehen des Alltags integriert ist und sich deshalb auch einer Manipulation (gegen den Willen des Autors) nicht entziehen kann.

Worin liegen demnach die Aufgaben und Möglichkeiten der Literatur am Ende des 20. und zum Beginn des 21. Jahrhunderts? Und welche ästhetische Verfahren kommen zum Einsatz, um der herausgearbeiteten Unbeständigkeit, dem Wandel und der Erfahrung der Fragmentierung im globalisierten Zeitalter Ausdruck zu verleihen? Diese Fragestellungen drücken sich besonders in zwei zentralen ästhetischen Strategien aus, die hier im Mittelpunkt stehen sollen. Die Intertextualität und der Magische Realismus stellen formale Verfahren dar, die Rushdies inhaltliche Forderung des Anschreibens gegen Metaerzählungen sowie seine Betonung des Hybriditätsgedankens reflektieren und fördern.

---

<sup>8</sup> Salman Rushdie, „Outside the Whale“, in: *Imaginary Homelands*: 87 – 101, hier 92.

## 1. Textuelle Interdependenz: Das Verfahren der Intertextualität

Ein Dilemma mit dem sich die postmoderne Theorie immer wieder auseinandersetzen muss, betrifft die Frage, ob und wie bei aller Destabilisierung noch ein Ort des Widerstands bestehen kann. Diese Problematik stellt sich, wie bereits diskutiert, vor allem den Minderheitenbewegungen. J. Hillis Miller ist der Meinung, dass jegliches emanzipatorische Bestreben eine Gratwanderung darstellt. Er erkennt die Gefahr, dass eine neue Ordnung aufgezwungen wird, sobald die eine bezwungen wurde. Gleichzeitig ist und bleibt jedoch der Gedanke der Emanzipation notwendig für den Kampf gegen Fremdbestimmung und Unterdrückung. Zur Klärung dieser Gratwanderung müssen, so Miller, Kunst und Kulturwissenschaften beitragen: „[Sie] müssen einen Ausweg finden, auf dem sie für die Selbst-Bestimmung aller Gruppen arbeiten können, ohne daß sie einem neuen Nationalismus in die Falle gehen.“<sup>9</sup>

Doch wie kann die Literatur dies erreichen? Sie muss gegen Metaerzählungen anschreiben, indem sie ihren Konstruktcharakter unterminiert und Differenz gegen Identität setzt. Doch die ständige Neuverwandlung und Vieldeutigkeit erfasst schließlich ebenso die Gegenerzählung und verhindert (in ihrem Rahmen) die Entstehung einer neuen totalitären Erzählung. Die Unmöglichkeit, sich auf etwas festzulegen, bedeutet dabei gleichzeitig, dass der Minderheitenbewegung ein konstantes Fundament fehlt. Von Bedeutung ist deshalb, dass die Literatur der Aufsplitterung mit der Betonung von Zusammenhängen begegnet bzw. diese miteinander verbindet. Wie die vorhergehenden Kapitel gezeigt haben, unterwandert *The Satanic Verses* Oppositionsschemen insbesondere durch das Aufzeigen zwischenmenschlicher Verbindungen über Grenzen jeglicher Art hinweg. Die Literatur soll somit den Leser durch das Zusammenspiel von Differenz und Interdependenz sensibilisieren, und diese inhaltliche Strategie wird von Rushdie auf formaler Ebene reflektiert. Der Roman, „the form created to discuss the fragmentation of truth“,<sup>10</sup> ist selbst polyphon, sprunghaft und verwirrend, errichtet sich aber auf einem Netz aus komplexen Referenzen und Verbindungen.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie eine regenerative Kraft aus gerade jenem Konzept der Differenz und Interdependenz erwachsen kann. Es plädiert auf den unterschiedlichen Ebenen nie für eine radikale Abtrennung vom Alten, sondern sucht immer die kritische Auseinandersetzung.<sup>11</sup> Dies manifestiert sich beispielsweise im

---

<sup>9</sup> Miller, *Illustration*, 49.

<sup>10</sup> Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, 422.

<sup>11</sup> Dabei hält sich im Bewusstsein: „Jede Veränderung ist eine ver-rückte Wiederholung.“ Peter Pütz, *Wiederholung als ästhetisches Prinzip* (Bielefeld: Aisthesis, 2004): 8.

Umgang postmoderner Romane mit ihren Vorgängern und deren ästhetischen Konzepten.<sup>12</sup>

Lyotard fordert von moderner und postmoderner Kunst, dass sie die etablierten Grenzen realistischer Repräsentation überschreitet. Er kritisiert die Kunst des Realismus scharf, die er als unkritisch, das herrschende System stabilisierend und Konventionen fördernd definiert. Ihre Aufgabe ist es „nämlich das Bewusstsein vorm Zweifel zu bewahren.“<sup>13</sup>

Es gilt, sich dieser Art von Kunst zu verweigern:

Sie haben statt dessen die Regeln der Kunst des Malens oder Erzählens in der Form, in der sie sie erlernt oder von ihren Vorgängern übernommen haben, in Frage zu stellen. Diese erscheint ihnen alsbald als Mittel der Täuschung, Verführung oder Beschwichtigung, die ihnen verbieten, ‚wahr‘ zu sein.<sup>14</sup>

In der Emanzipation von den Vorgängern erkennt Lyotard deshalb eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst. Es wäre jedoch falsch, seinen Aufruf als eine generelle Ablehnung und Abwertung künstlerischer Vorfahren und als eine Aufforderung zur radikalen Neuschöpfung zu interpretieren. Lyotard vertritt keinen künstlerischen Fortschrittsgedanken, allerdings betont er die Notwendigkeit einer allgegenwärtigen kritischen, subversiven Haltung.<sup>15</sup>

Viel deutlicher kommt die Betonung der reflektierten Kontinuität in der Literatur Rushdies zum Ausdruck. Der Aspekt der Erneuerung entsteht in Rushdies ästhetischem Verständnis aus dem Zusammenspiel des Alten mit dem Neuen. Die Vergangenheit soll

<sup>12</sup> Die Untersuchung der Intertextualität im Folgenden konzentriert sich auf die intentionalen Textbezüge Rushdies in *The Satanic Verses*, also auf die bewusste, geradezu intersubjektive Auseinandersetzung mit den literarischen Vorgängern. Deshalb ist hier Roland Barthes' Verkündung des Autor-Todes, erschlagen sozusagen von der Unendlichkeit an vorangegangenen Texten, unangebracht. Eine solche Interpretation übergeht die hier so eindeutig arrangierende Hand des Autors. Anstatt im Meer der Referenzen unterzugehen, thematisiert Rushdie bewusst die absichtliche wie auch die nicht zu verhindernde Einschreibung von Spuren.

<sup>13</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 196.

<sup>14</sup> Ibid. Und er urteilt weiter: „Diejenigen, die es ablehnen, die Regeln der Kunst zu hinterfragen, machen Karriere dank des Konformismus der Massen, indem sie vermittels der ‚guten Regeln‘ dem endemischen Verlangen nach Realität Objekte und Situationen liefern, die diese zu befriedigen vermögen.“ Lyotard, „Was ist postmodern?“, 196.

<sup>15</sup> Dass die kreative Produktion nur über eine Auseinandersetzung mit dem Alten führt, trifft natürlich nicht nur auf literarische Texte zu. J. Hillis Miller betont beispielsweise, dass die bahnbrechenden theoretischen Thesen von Marx, Nietzsche, Freud und Saussure in einer sehr starken Tradition der Metaphysik verankert sind: „[...] it is easy to show that all four of these writers belong to the tradition of metaphysics, even in what is apparently most ‘novel’ in their thought. Rather than the notion of revolution one needs the more enigmatic concept of repetition (repetition as displacement or decentering) to describe the effect of these writers on the culture to which, like all of us, they belong. By resurrection, rearrangement, re-emphasis, or reversal of old materials they have made a difference.“ Miller, *Theory Now and Then*, 83.

Auch Michel Foucault wendet sich bezüglich der Rolle des Intellektuellen in der Gesellschaft gegen radikal neue Entwürfe und plädiert für einen Wandel in der Kontinuität: „It seems to me that we are now at a point where the function of the specific intellectual needs to be reconsidered. Reconsidered but not abandoned, despite the nostalgia of some for the great ‘universal’ intellectuals and the desire for a new philosophy, a new world-view.“ Michel Foucault, „An Interview: Truth and Power“, in: *The Foucault Reader*: 51 – 75, hier 72.



nicht abgeworfen, sondern durch einen Transformationsprozess positiv genutzt werden. „By using what is old, and adding to it some new thing of our own, we make what is new“, erklärt er und meint weiter: „In *The Satanic Verses* I tried to answer the question, how does newness enter the world? Influence, the flowing of the old into the new, is one part of the answer.“<sup>16</sup> Im Konzept der Intertextualität kommt dies deutlich zum Ausdruck. Der Autor schreibt in seinen Text bewusst oder unbewusst, explizit oder implizit, Spuren eines Prätextes ein.<sup>17</sup> Intertextualität betont das Schreiben in einer Tradition, den Einfluss alter Geschichten auf die Entstehung neuer, und hinterfragt gerade dadurch die Vorstellung von Originalität und Authentizität. Rushdie hebt hervor, dass auch die literarische Kreativität nicht in der Isolation stattfindet, sondern nur im Austausch mit der Tradition, in die man unvermeidlich eingebettet ist. Dabei handelt es sich allerdings nicht um Kopien, sondern (durchaus der Lyotardschen Aufforderung nachkommend) um einen kritischen Transformationsprozess.<sup>18</sup> Der Prätext wird dabei nicht zerstört, vielmehr erfährt er im interdependenten Verhältnis eine Neu-Interpretation, die häufig auch als regenerative Hommage erscheint. Nicht nur wird der aktuelle Text unausweichlich von Prätexten beeinflusst, das Bedeutungspotenzial des alten Textes wird durch die Einschreibung transformiert und erweitert. Der Prozess der Produktion und der Rezeption bewegt sich somit in einem Netzwerk aus textuellen Relationen.

Für den Autor Rushdie eröffnet die Intertextualität einen Weg zum befreiten Umgang mit den großen, in gewisser Weise auch erdrückenden Künstlervätern. Die Beziehung zwischen Autor und Vorgänger ist durchaus nicht unproblematisch. Harold Bloom argumentiert in *The Anxiety of Influence*, dass die jüngere Autorengenerationen den

---

<sup>16</sup> Salman Rushdie, „Influence“, in: *Step Across This Line*: 62 – 69, hier 66.

<sup>17</sup> Zu Intertextualitätstheorien, der Unterscheidung zwischen Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität usw. siehe u.a.: Michail Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1959). Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: OUP, 1973). Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001). Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978). Sowie: Ulrich Broich, Manfred Pfister (eds.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen: Niemeyer, 1985). Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality* (Berlin: de Gruyter, 1991). Graham Allen, *Intertextuality* (London: Routledge, 2000).

<sup>18</sup> In seinem ‚Märchen‘ *Haroun and the Sea of Stories* entwirft Rushdie ein wahrlich organisches Bild literarischer Produktion. Der kleine Haroun kämpft auf Kahani, dem zweiten Mond der Erde, der aus einem Ozean an Geschichten besteht, um die Rettung des unerschöpflichen Reichtums der Imagination. In diesem Meer schwimmen narrative Fäden, die sich ständig zu neuen Geschichten zusammenfügen, um sich dann wieder zu trennen: „He looked into the water and saw that it was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each one a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity; [...] and because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories and so become yet other stories.“ Salman Rushdie, *Haroun and the Sea of Stories* (London: Granta, 1990), 72.

Einfluss der Vorläufer nach einer Phase der Idealisierung als geradezu erstickend wahrnehmen. Um sich von dieser hemmenden Übermacht zu befreien, versuchen sie sich, so Bloom, schließlich durch Unterdrückung oder Ersatz zu emanzipieren, wobei ihre Produktionen allerdings niemals frei von (ungewollten) Spuren sind. Die offene Intertextualität, wie sie Rushdie einsetzt, versucht, die Spuren nun nicht mehr zu verbergen, sondern trägt den ‚Wettstreit‘ direkt aus, allerdings nicht mit einer destruktiven Intention. Vielmehr emanzipiert sich Rushdie über die Thematisierung der intertextuellen Verflechtungen. Er nutzt die Vorläufer bewusst als Inspiration und befreit sich dadurch auch vom Druck, etwas unabhängig Originales schaffen zu müssen. In dieser Reflexion liegt eine besondere Chance, kreative Kräfte freizusetzen: „[...] literary creation innovates by critically revisiting the heritage of the past and thereby producing new meanings.“<sup>19</sup>

In *The Satanic Verses* spiegelt die Intertextualität als ästhetisches Verfahren den zentralen Themenkomplex Familie wider, der sich zwischen unumstößlichen Beziehungen und der Frage potenzieller Loslösung, zwischen Fremd- und Eigenbestimmung bewegt. Im engsten Kreis der Familie manifestiert sich deutlich, wie eine dominante Erzählung (hier die des Vaters) ins Wanken gerät bzw. ja auch geraten muss. Aber die Sehnsucht nach Stabilität, nach Vertrautem und Geborgenheit initiiert gleichzeitig eine unaufhörliche Suche. Für Saladin ist die Erkenntnis, dass sein Vater nicht die unantastbare und unfehlbare Gestalt ist, die er für ihn in seiner Kindheit repräsentiert, ein Schock. Die Demystifizierung ist unausweichlich, aber keineswegs spontan befreiend, sondern der Beginn eines lebenslangen Kampfes mit der Vatergestalt. Der Bruch mit der idealisierten Übermacht ist die Grundvoraussetzung für (im Idealfall) Selbstständigkeit und kritisches Denken. Der unreflektierte, radikale Bruch allerdings, wie ihn Saladin von seinem Vater sucht, scheitert, da er Changez zum Abbild alles bedrohlich Negativen und in Opposition dazu das Englische zur heilenden Mutternation mystifiziert. Nur die Konfrontation und ‚Versöhnung‘, also die Anerkennung der Vergangenheit, ermöglicht ihm einen ‚Neuanfang‘ in Indien. *The Satanic Verses* thematisiert das Ringen mit der dominanten Vatergestalt, der Vaternation, Gottvater, sowie eben auch mit literarischen Vorvätern. Dabei wird ein weites Spektrum aufgezeichnet: vom Gefühl erdrückt zu werden, über den Versuch in Konkurrenz zu treten, die Väter wortwörtlich aus ihrer Position zu verdrängen – bis hin zu der positiven Lösung, die Rushdie schließlich für Saladin sowie auf einer metafikionalen Ebene für

---

<sup>19</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 214.

sich selbst entdeckt: Sie liegt in der selbstreflexiven Anerkennung von Differenz und Interdependenz.

Dieser Gedanke beeinflusst auch die Behandlung der postkolonialen Fragestellung. Der muslimische Inder Rushdie wählt als Epigraph für seinen Roman ein Zitat aus Daniel Defoes *The History of the Devil*. Defoe ist nur einer von vielen Bezugspunkten aus dem westlichen Literaturkanon,<sup>20</sup> aber doch von besonderem Interesse vor dem Hintergrund, dass es sich bei seiner Literatur um Kerntexte des Imperialismus handelt, in welchem „the Western practice of ‘othering’ crucial to colonialism“<sup>21</sup> tief verwurzelt ist. Rushdie besetzt diese Texte nun wiederum selbst. Während Defoe seinen Robinson Crusoe eine exotische Insel und deren mehr (Kannibalen) oder weniger (Freitag) wilde Bewohner unterwerfen lässt, stranden in *The Satanic Verses* mit Gibreel und Saladin zwei Inder an der englischen Küste. Natürlich erfolgt keine Kolonisierung der ehemaligen Imperialmacht. Schließlich geht es Rushdie um die Unterwanderung reiner Identitätskonzepte und Superioritätsansprüche. Es findet also keine einfache Umkehrung der Eroberung und der Dominanzansprüche statt, sondern eine Problematisierung durch die Verfremdung bekannter nationaler oder ethnischer Schwarz/Weiß-Definitionen.

Rushdies Ästhetik greift außerdem die Autorität religiöser Prätexte an. Dabei führt er vor Augen, dass es sich immer um von Menschen geschaffene Erzählungen handelt, die weder eindeutig noch starr sind. Dies zeigt sich am prägnantesten in der bereits analysierten Neuschreibung der Geschichte Mohammads, vor allem im Vorfall der satanischen Verse. Für Rushdie liegt die kreative Kraft von Texten eben nicht in einem starren Wahrheitsanspruch, sondern gerade in ihrer Offenheit, die einen konstruktiven Kreislauf ermöglicht: „Unlike God’s creation, human creativity does not arise *ex nihilo* but endlessly transforms, alters and reinvents the same old stories.“<sup>22</sup> Dadurch können auch alte Inhalte auf neue Kontexte übertragen werden. Rushdie verdeutlicht dies,

---

<sup>20</sup> Rushdies Intertextualität ist eklektisch: Er greift auf religiöse Schriften und Mythen ebenso zurück wie auf literarische Werke aus unterschiedlichen Kulturen und Epochen. Er integriert Referenzen zu Geschichten aus dem südasiatischen epischen Gedicht *Ramayana* ebenso wie Anspielungen auf Samuel Richardsons Werke (Saladins Frau Pamela Lovelace ruft dessen Romanheldin bzw. Clarissas Vergewaltiger ins Gedächtnis). Während Chamchas Name unter anderem auch Kafkas Gregor Samsa in Erinnerung ruft, singt Gibreel auf der ersten Seite Zeilen aus *The Whisky Song* von Brecht/Weill, der wiederum von „The Doors“ als *Alabama Song (Whisky Bar)* aufgenommen wurde. Rushdie vermischt ebenso die Grenzen zwischen ‚hoher‘ und ‚populärer‘ Kultur, zitiert beispielsweise Bob Dylans *I Pity the Poor Immigrant* oder spielt in einer vielschichtigen Referenz wiederholt auf den indischen Film *Mr 420* des Regisseurs Raj Kapoor an. Siehe dazu: Aravamudan „‘Being God’s Postman is no Fun, Yaar’“, 190 – 194; oder: Rushdie, „Imaginary Homelands“, 11.

<sup>21</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 35. Für eine detaillierte Untersuchung der intertextuellen Bezüge des Romans zu Defoe und Dickens siehe Dutheil, *Origin and Originality*, 35 – 79.

<sup>22</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 212.

indem er sich nicht auf einen religiösen Prätext und somit auch auf keine Ursprungsquelle festlegt, sich also eben nicht auf die Jagd nach der einen universellen Wahrheit begibt.

Gerade die Interpretation des Mythos' des Falls erwächst aus einer Vielfalt intertextueller Bezüge. Rushdie unterstreicht, dass es sich hierbei um eine komplexe Fragestellung handelt, die die Menschen über kulturelle und zeitliche Grenzen hinweg beschäftigt, die sich ständig verwandelt und eine Vielzahl von Bedeutungen in sich trägt: „[...] we may describe myths as being composed out of compressed meanings. Any mythological tale can bear a thousand and one interpretations, because the peoples who have lived with and used the story have, over time, poured all those meanings into it.“<sup>23</sup> *The Satanic Verses* beginnt mit dem Fall der beiden Hauptfiguren aus dem explodierenden Flugzeug, das den Namen eines der traditionellen islamischen Himmelsreiche, Bostan, trägt. Die Eingangsszene verbindet einen religiösen Mythos mit einer ‚realistischen‘ Beschreibung einer tödlich endenden Entführung. Zudem ist der Terrorakt religiös motiviert, basiert also auf der radikalen Interpretation religiöser Schriften als authentische Quellen des göttlichen Wortes, das über den menschlichen Bereich erhaben ist. Der Glaube, so ist die Sikh-Fundamentalistin Tavleen überzeugt, legitimiert ihr Handeln nicht nur, sondern verspricht ihr als Märtyrerin, die menschliche Opfer bringt („it is time for the first sacrifice“ (SV 86)), Schuld und Sünde wie auch Sterblichkeit transzendieren zu können: „We shall be like stars; like the sun.“ (SV 86) Doch die Eingangsszene des Falls suggeriert noch weitere Bezüge.

Die Höhe, in der das Flugzeug zum Zeitpunkt der Explosion fliegt, entspricht der Höhe des Mount Everest. Der höchste Berg der Welt repräsentiert die Grenzen, die dem menschlichen Streben gesetzt sind. Alleluia geht in dessen Besteigung bis an ihre äußersten Grenzen, doch die ersehnte Erlösung, d.h. die Befreiung vom menschlichen Zustand, würde sie nur durch einen weiteren Schritt, den Schritt in den Tod, erreichen. Alleluia ist bei ihrer Suche nach Heilung, nach dem verlorengegangenen Paradies nicht allein. Für einen Moment scheinen sie und Gibreel, einen Urzustand der Liebe und Harmonie gemeinsam gefunden zu haben. Doch ist dieser irdische Glückszustand nicht von Dauer, da er – wie schon im Prätext *Othello* – von Zweifeln unterwandert und schließlich durch Gibreels Eifersuchtsrage zerstört wird.

Die männlichen Protagonisten in *The Satanic Verses* tendieren generell zu einem faustischen Streben, in dem sie sich in Konkurrenz zu einer Übermacht setzen. Gibreel,

---

<sup>23</sup> Salman Rushdie, „Dynasty“, in: *Imaginary Homelands*: 47 – 52, hier 48.

der seine Glaubenssicherheit verloren hat, fordert Gott heraus, und Saladins Leben ist darauf ausgerichtet, sich gegen seinen Vater zu stemmen. Doch auch ihre Rebellion ist zum Scheitern verurteilt. „We strive for the heights but our natures betray us,“ denkt Chamcha an einer Stelle und resümiert dann: „clowns in search of crowns.“ (SV 170) Betrogen werden sie von ihrer menschlichen Natur, den Grenzen, die sie als Mensch nicht überschreiten können. Ihnen bleibt es versagt, die Wahrheit zu erfahren, die Kontrolle und mit ihr Dominanz über alles und jeden zu haben. Die Hybris liegt nicht so sehr im Gedanken der Skepsis oder der Rebellion, sondern im Konkurrenzstreben um die dominante Stellung und dem Versuch, sich komplett loszulösen und sich autonom selbst zu schaffen.<sup>24</sup>

Der Mythos des Falls ist ambivalent, gerade weil er die Frage der Emanzipation behandelt. Er betont die Notwendigkeit, Autoritäten zu hinterfragen, sich zu befreien und den Weg zur Eigenbestimmung zu finden. Aber gleichzeitig warnt er vor blinder Rebellion, vor dem Wettstreit um Macht und Dominanz, in dem das Neue das Alte verdrängt bzw. auszulöschen versucht. Rushdie thematisiert somit den äußerst komplexen Prozess der Selbstverortung zwischen Eigen- und Fremdbestimmung. Er lehnt die Unterwerfung unter eine Konvention bzw. Autoritätsfigur ab, demystifiziert dabei aber gleichzeitig seine eigene Rolle als Schöpfer.<sup>25</sup> Nur darüber kann letztlich eine Erneuerung stattfinden, die alte wie neue Texte vor der Erstarrung bewahrt. Die ästhetischen Inspirationen, so unterstreicht Rushdie, sind dabei ebenso vielfältig und werden ebenso eklektisch genutzt wie die nationalen bzw. kulturellen Einflüsse.

Doch wie der Eklektizismus steht auch die Aufnahme und das Spiel mit Vorgängertexten von Seiten einiger Theoretiker unter Beschuss. Jameson vertritt in seiner Kritik der Postmoderne eine ganz andere Sichtweise der Intertextualität. Für ihn ist sie Ausdruck eines oberflächlichen Spiels, das sich aus Bequemlichkeit von der Tiefenstruktur abkehrt, so dass „depth is replaced by surface, or by multiple surfaces

---

<sup>24</sup> Des Weiteren spielt Rushdie im Motiv des Falls noch auf den Untergang des britischen Empires an, das sich zur Weltherrschaft über die anderen Nationen erhoben hat und in dessen Herz London sich inzwischen eine Vielfalt an Kulturen tummelt. Gleichzeitig suggeriert der Fall aber auch den Untergang der Idee eines säkularisierten, toleranten Indien. Die Flugnummer AI-420 oder auch das Lied, das Gibreel während des Sturzes anstimmt und das aus dem Film *Mr 420* (1955) stammt, sind Anspielungen auf Absatz 420 des indischen Strafgesetzbuches, der ursprünglich 1860 von der Imperialmacht England gegen Betrügereien eingesetzt wurde. Zumeist wird er aber mit der korrupten, gewaltvollen Führung Indira Ghandis assoziiert. Ihr diente er zum Ausbau ihres Machtbereichs. Die Anspielung taucht bereits in *Midnight's Children* auf, Rushdies metahistoriographischem Roman, der Ghandis politische und religiöse ‚Reinigungsaktionen‘ aufs Schärfste angreift.

<sup>25</sup> Eine Demystifizierung, die sich in *The Satanic Verses* noch steigert durch die Unterwanderung der Zuverlässigkeit und Autorität des Erzählers.

(what is often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth).<sup>26</sup> Wenn ein Text sich darauf konzentriert, alte Texte zu generieren, so Jamesons Urteil, verliert er den Bezug zum Geschehen der Wirklichkeit, da er sich in einen ästhetischen Raum zurückzieht. Er sieht „‘intertextuality’ as a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect, and as the operator of a new connotation of ‘pastness’ and pseudo-historical depth, in which the history of aesthetic styles displaces ‘real’ history.“<sup>27</sup> Da Jameson aber keine literarischen Beispiele anführt, kann sein Argument aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht überzeugen. Sein Vorwurf, dass die Intertextualität zum Rückzug in die *l’art pour l’art*-Isolation führt, widerspricht der hier angeführten, und auch von Rushdie vertretenen, These, dass die Kunst immer schon in einem interdependenten Verhältnis zur ‚Wirklichkeit‘ steht.

In einem Essay über den Bezug zwischen Politik und Literatur greift Rushdie George Orwells Urteil an, dass sich der Autor (er exemplifiziert dies an Henry Miller) in einen ‚Walbauch‘ flüchtet, als er erkennen muss, dass die Realität nicht mehr beeinflussbar ist. Rushdie argumentiert dagegen: „The truth is that there is no whale. We live in a world without hiding places [...]“<sup>28</sup> Dementsprechend kann man beispielsweise einem stark intertextuellen Roman wie *Ulysses* keine Passivität vorwerfen. Wenn Joyce im „Oxen of the Sun“-Kapitel in neun Stilmachungen die Geschichte der Sprache nachzeichnet, um am Ende die Geburt des Wortes zu feiern, betont er den Konstruktcharakter literarischer Vermittlung und den Interpretations- und Perspektivenreichtum der Lebenswelten. Für Rushdie stellt die Intertextualität ein ästhetisches Verfahren dar, das gerade die komplexe Frage nach Innovation und Aktion in der ‚Wirklichkeit‘ reflektiert. Die Metamorphosen, denen die Prätexte in *The Satanic Verses* unterworfen sind, haben dabei durchaus eine spielerische Dimension. Schließlich manifestiert sich gerade im Spiel eine Bewegung, die sich für Rushdie den Versuchen der Festschreibung und somit jeglicher Form der Paralyse entzieht. Die spannungsreiche Vernetzung aus alten und neuen Texten unterstreicht, dass Autonomie- oder Stabilitätsvorstellungen illusorisch sind. Der hier propagierte Wandel ist eingegliedert in Vergangenes, d.h. er ist sich seiner ‚Herkunft‘ und der Einflüsse bewusst. Wie Hutcheon betont: „The dialogue of past and present, of old and new, is what gives formal expression to a belief in change within continuity.“<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 62.

<sup>27</sup> Jameson, „Late Capitalism“, 67.

<sup>28</sup> Rushdie, „Outside the Whale“, 99.

<sup>29</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 32.

Die Intertextualität reflektiert die unausweichliche Zeitlichkeit des Lebens. Sie macht bewusst, dass Veränderungen nicht nur notwendig sind, sondern unaufhaltsam, aber auch, dass eine radikale Abkehr von Vergangenen unmöglich ist. Rushdie greift in seinem, den gesamten Roman durchziehenden, Spiel mit der Zahl 1001 auf eine weitere literarische Tradition zurück, die eben jene Frage nach Kontinuität und Ende, nach regenerativer Emanzipation und kreativer Befreiung symbolisiert: Scheherazades Geschichten aus 1001 Nacht. Wendy Faris interpretiert dass, „[t]his oscillation between ending and continuing, between apocalypse and renewal, appears in the very number 1001.“<sup>30</sup> Die Rahmenhandlung der Märchen erzählt die Geschichte des Sultan Schahriyar, der nach der Untreue seiner ersten Frau beschließt, nur noch für eine Nacht zu heiraten und jede seiner neuen Gattinnen nach der Hochzeitsnacht zu töten. Um diesem Schicksal zu entgehen beginnt seine Braut Scheherazade in der ersten Nacht ihrer Ehe, eine Geschichte zu erzählen. Der Gewalt entkommt sie, indem sie ihre Geschichten ineinander bettet und dadurch die Spannung und Neugierde ihres Gatten bewahrt. Das heißt, sie verwebt das Ende einer Geschichte mit dem Anfang einer neuen und sichert somit die kontinuierliche Fortsetzung durch eine (inter)textuelle Befruchtung. Es ist diese Technik, die schließlich Scheherazades Leben rettet und den tödlichen Plan ihres Mannes unterminiert. Nach 1001 Geschichten bittet sie den Sultan, dem sie inzwischen drei Söhne geboren hat, um ihr Leben, welches er ihr einsichtig zugesteht. Die Kunst siegt schließlich über die dominante, destruktive Gewaltherrschaft. Doch Scheherazades Erzählen wird nicht nur als Metapher für die Stellung der Kunst als friedlicher Gegendiskurs interpretiert. Sie steht ganz grundsätzlich für das menschliche Streben zu überleben. Faris meint deshalb, dass „Scheherazade’s story has endured and continues to fascinate modern writers and theorists because it pictures the basic human desire to live on and on [...]“<sup>31</sup> So ist die Verwendung der Zahl 1001 auch als ein metafiktionaler Kommentar Rushdies zur großen Künstler-Metapher zu lesen: dem Kampf des Autors gegen die eigene Vergänglichkeit. Im Kunstwerk affiniert sich die Hoffnung auf Transzendenz des menschlichen Bereichs, ein Versuch, der Zeitlichkeit zu entgehen und die Leere des ‚Nachlebens‘, die vor den Menschen aufklafft, zu füllen. Der Künstler ist keineswegs befreit von der Sehnsucht, den menschlichen Bereich zu überschreiten.<sup>32</sup> Rushdie führt dies immer wieder vor Augen. Die metafiktionalen

---

<sup>30</sup> Wendy B. Faris, „1001 Words: Fiction Against Death“, *Georgia Review* 36.4 (Winter 1982): 811 – 830, hier 812.

<sup>31</sup> Faris, „1001 Words“, 811.

<sup>32</sup> Lyotard kritisiert diese künstlerische Faszination, die Vergänglichkeit auszutricksen. „So als ob die visuelle oder literarische Schrift durch ihren Eintritt in das Museum oder die Bibliothek durch die

Anspielungen verweisen auf eine Einbindung des Autors in die von ihm kritisch beleuchteten Bedürfnisse. Während beispielsweise Foucault urteilt, dass in der Moderne die Dichtung Scheherazades durch die Auslöschung des Autors ersetzt wurde,<sup>33</sup> lässt sich eine Deklaration des Autor-Todes mit Rushdies bewusster und reflektierter Haltung gegenüber eigenen Wünschen, Hoffnungen und dem eigenen Streben, nicht vereinbaren.

## 2. Verfremdung und Realitätserweiterung: Rushdies Magischer Realismus

Die Intertextualität ist in ihrer Verwandlung von bekannten Texten in neue, unbekannte Kontexte auch als Strategie der Verfremdung zu sehen. Eine Strategie, die Rushdie auf weiteren Ebenen zum Einsatz bringt. Die Bedeutung der Literatur, als Möglichkeit, das scheinbar Stabile oder als selbstverständlich Akzeptierte fremd erscheinen zu lassen, wird schon in den poetologischen Schriften der Romantik thematisiert. P.B. Shelley beispielsweise glaubt: „Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar [...]“<sup>34</sup> Für ihn steht dabei im Vordergrund, den abgestumpften Blick des Menschen durch die Imagination wieder für die Schönheit des Alltäglichen zu sensibilisieren. Ein Gedanke, der sich ganz ähnlich bei Coleridge wiederfindet. Er schreibt in seiner *Biographia Literaria* vom Wunsch „[to] awaken[ing] the mind’s attention from the lethargy of custom [...] [for] in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude we have eyes, yet see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand.“<sup>35</sup>

Auch wenn in der Postmoderne der Literatur nicht mehr zugeschrieben wird, den Blick auf eine höhere Wahrheit offen legen zu können, ist die Sensibilisierung für das, was in der Gewohnheit unterzugehen droht oder von etablierten Konzepten unterdrückt wird, immer noch ein zentraler Bestandteil des Literaturverständnisses. Die Strategie der

---

Institution davor bewahrt würde, im Nichts zu verschwinden.“ Lyotard, *Postmoderne Moralitäten*, 158. Natürlich sind stark intertextuelle Romane auch in diesem Sinne als ‚Bibliotheken‘ zu lesen, die die Prätexte in sich aufbewahren. Auch hier reduziert Lyotard eine menschliche Sehnsucht (das Umgehen der Vergänglichkeit) auf einen nostalgischen Zug, den es zu bekämpfen gilt.

<sup>33</sup> Foucault schreibt: „The work, which once had the duty of providing immortality, now possesses the right to kill, to be its author’s murderer, as in the cases of Flaubert, Proust, and Kafka.“ Michel Foucault, „What Is an Author?“, in: *The Foucault Reader*: 101 – 120, hier 102. Dabei betont er das Potenzial, das sich aus dem Tod des Autors ergibt: „[...] we must locate the space left empty by the author’s disappearance, follow the distribution of gaps and breaches, and watch for the openings that this disappearance uncovers.“ Foucault, „What Is an Author“, 105. Rushdie lenkt den Fokus über die Problematisierung der Erzählergestalt gerade auf den Autor und gliedert ihn in die Vermenschlichung scheinbar souveräner Schöpfer- bzw. Lenkerfiguren ein.

<sup>34</sup> Shelley, „A Defence“, 117.

<sup>35</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, James Engell, W. Jackson Bate (eds.) (Princeton: Princeton UP, 1983), 313.



Defamiliarisierung kann dabei unterschiedlich wirken: Sie kann an die alltägliche Schönheit erinnern, kann aber auch irritieren oder gar verstören, wenn das Vertraute plötzlich in einem anderen, befremdlichen Licht erscheint. Vor allem fordert sie dazu auf, das als unumstößlich Akzeptierte kritisch zu hinterfragen und sich gleichzeitig für das scheinbar Unbekannte, Fremde zu öffnen. Der Leser muss sich nicht nur auf eine neue Situation einlassen, er muss seine Erwartungshaltung kritisch überdenken.

The narratives we are confronted with in literary texts present us with an other, with different horizons that defamiliarize the known to us and thus shake us out of the somnolent intellectual complacency we may have retired into. They engage us in a process of negotiation and renegotiation of old and new patterns and interpretations and thus make us aware of new ways of looking at as well as of our ways of making sense of the contingent world and of constructing moral norms within interpretive communities.<sup>36</sup>

Eine Form der Verfremdung in *The Satanic Verses* zeigt sich beispielsweise in der Darstellung der englischen Hauptstadt. Im Roman bricht sich das Bild Londons als Herzstück der rationalen, englischen Gesellschaft. Eben das ‚Englische‘ rückt an den Rand und das Geschehen dreht sich primär um das eigentlich Verdrängte bzw. Ignorierte: die Einwanderer (*The City Visible but Unseen*). Das scheinbar Exotische wird dabei gleichzeitig familiarisiert. Rushdie demontiert die Illusion einer national-reinen Hauptstadt, indem er sie wortwörtlich verfremdet.<sup>37</sup> Doch die Fremden stellen weder eine identifizierbare homogene Gruppe dar, noch kann sie der westliche Leser als oppositionell *Anderes* wahrnehmen. Auch die Strategie der Verfremdung einer etablierten Vorstellung und der Familiarisierung, des Vertrautmachens mit dem vordergründig Fremden errichtet sich bei Rushdie auf der Untersuchung von Differenzen und Interdependenzen. Er bricht verfestigte Vorstellungen auf und führt den Hybriditätsgedanken in das Zentrum seiner narrativen Argumentation.

## 2.1 Pluralisierung der Wirklichkeitserfahrung

Neben der textinternen Polyphonie weist *The Satanic Verses* auch eine Vielfalt an Genres auf. Die Neu-Verzauberung, die aus dieser Genrevermischung entsteht, spiegelt das positive Potenzial wider, das Rushdie inhaltlich in der Idee der Hybridität, der Bereicherung durch das Erkennen der ‚Unreinheit‘, betont. Auch diese Kombination entfaltet seine Wirkung als Verfahren der Defamiliarisierung, denn die Verbindung von

---

<sup>36</sup> Antor, „The Ethics of Criticism“, 83.

<sup>37</sup> Wortwörtlich auch in der sprachlichen Verfremdung Londons zu „Elloven Deeowen“, wie die Überschrift des dritten Kapitels des Romans lautet.

wirklichkeitsnaher Thematik und fantastischen Elementen überrascht den Leser und durchbricht bestehende Erwartungen und Kategorisierungen.

Rushdie steht mit dieser Vermischung dem südamerikanischen Magischen Realismus nahe, welcher „defies reason and logic [...] taking this poetics of defamiliarization to its extreme [...]“<sup>38</sup> In *The Satanic Verses* verschmilzt die westliche, aufklärerische Denktradition (in die sich Rushdie selbst durchaus einreicht) mit Wirklichkeitskonzepten, die nicht logisch entschlüsselbar sind. Diese beschränken sich nicht nur auf Gibreels mythologische Traumsequenzen. Selbst in die narrativ suggerierte Realität der Rahmenhandlung webt Rushdie magische Elemente und fantastischen Episoden ein. Der Roman beginnt mit dem Unmöglichen: Die beiden Hauptfiguren überleben eine Flugzeugexplosion und stürzen, Verse singend, hinab auf die englische Küste; es folgt Saladins Metamorphose in eine Teufelsgestalt. Aber auch anderen Figuren widerfahren fantastische Begebenheiten. Beispielsweise wird Pamelas Haar (und das ihres Hundes) über Nacht schneeweiß.<sup>39</sup>

Die Wunder im Text sind zahlreich und erfordern vom Leser eine Deutungs- und Übertragungsleistung. Wenn sich auch des Öfteren vernünftige Erklärungen anbieten, Rushdies (spielfreudige) Technik unterminiert immer wieder die sichere Stütze rationalen Erfassens. Darin kommt er dem Lyotardschen Anspruch an moderne und postmoderne Kunst nach, sich dem „Verlangen nach Realität, das heißt nach Einheit, nach Einfachem, nach Mittelbarkeit“<sup>40</sup> zu entziehen. Für Lyotard liegt eine der zentralen Möglichkeiten gegen Metaerzählungen vorzugehen eben darin, deutlich zu machen „wie wenig wirklich die Wirklichkeit ist.“<sup>41</sup> Die Kunst komme so nicht umhin, immer zu experimentieren und neue (Sprach-)Spielregeln einzuführen.

Im Magischen Realismus drückt sich nun eben jener Zweifel an der Erfahrbarkeit und der mimetischen Darstellungsmöglichkeit der Wirklichkeit aus, so

dass anstelle der vermeintlich einzig ‘authentischen’ Repräsentation eine perspektivische Vielfalt tritt. Diese unterminiert das logozentrische, auf binäre Oppositionen basierende Weltbild, indem die Grenze zwischen Realem und Imaginiertem, Faktizität und Fiktionalität zunehmend an Trennschärfe verliert.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Wendy B. Faris, „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“, in: Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community* (Durham, London: Duke UP, 1995): 163 – 189, hier 171.

<sup>39</sup> Nicht Pamela wundert sich über diese Verwandlung, sondern ihr neuer Liebhaber Jumpy Joshi, dem sie vorwirft: „The trouble with you [...] is that you still think of normality as being normal.“ (SV 280)

<sup>40</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 197.

<sup>41</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 199. Lyotard greift in seinem Gedankengang zur Kunst Kants These des Sublimen auf. Schönheit setzt Lyotard dabei in Verbindung mit universellem Konsens; das Erhabene hingegen erscheint als Gefühl der Undarstellbarkeit, „die Inkommensurabilität der Wirklichkeit im Verhältnis zum Begriff [...]“ Lyotard, „Was ist postmodern“, 200.

<sup>42</sup> Hirsch, *Geschichte und Geschichten*, 131.

Dabei wird hervorgehoben, dass die Wahrnehmung der ‚Realität‘ keineswegs als einheitlich und selbstverständlich angenommen werden kann. Vielmehr beschneidet das gewohnte, in allen Bereichen rational erklärbare Wirklichkeitsbild die tatsächliche Vielfalt und Undurchdringbarkeit der Lebenswelten. Dabei zeigt sich aber, dass der Magische Realismus viel mehr ist als ein antimimetisches formales Mittel. Er durchbricht etablierte Realitätsvorstellungen und führt dadurch die Notwendigkeit eines erweitert gedachten Konzeptes vor Augen. Faris, die allerdings von einem deutlich anderen Realitätsbegriff als Lyotard ausgeht, argumentiert, dass „magical realism does continue in the critical vein of realism, but it achieves its critical aims with different, postsurrealistic, resources and questions homogeneous systems in the name of plurality.“<sup>43</sup> Die ‚Realität‘ wird zwar durch magische Elemente destabilisiert und problematisiert, aber nicht negiert. Es ist deshalb wichtig zu betonen, dass es sich beim Magischen Realismus um eine ästhetische Hybriditätsform handelt, welche die inhaltliche Vermischung und Interdependenz reflektiert.

Rather than simply juxtapose the realistic and the fantastic, the comic and the tragic, the high and the low, the spiritual and the erotic, the common-place and the exotic, the familiar and the uncanny, the narrative hybridizes each mode with its so-called opposite. [...] Rushdie is interested in revealing their mutual constitution and hidden connections [...].<sup>44</sup>

Diese Mischung erlaubt Rushdie, gleichzeitig rationale Rechtfertigungsstrategien wie auch einen Mystizismus, der für populistische Zwecke missbraucht wird, anzugreifen und den jeweiligen Anspruch auf Wahrheit und Totalität zu hinterfragen.

Das Zusammenspiel zwischen realistischen und nicht-realistischen Elementen thematisiert aber auch das Verhältnis zwischen Destabilisierung und Stabilisierung. Der Frage danach, wie viel Unsicherheit die Figuren ertragen, entspricht für den Rezipienten die Frage, wie viel Misstrauen ein Roman in seinen Lesern fördern kann, ohne dabei selbst zu zerfallen und Opfer der Orientierungslosigkeit zu werden. Auf eine Führung verlassen, das wird gleich zu Beginn des Romans deutlich, kann man sich hier nur schwer. Wie kann man auch einer teuflischen Stimme vertrauen? Die traditionelle auktoriale Erzählerautorität, die allwissende Stimme von oben, ist in diesem Fall eine satanische.

Doch bei aller Skepsis, die der Erzähler schließlich selbst in seinen Leseranreden schürt, gerät der Text nicht in Gefahr, in unglaublichem Nonsense zu versinken. Satan

---

<sup>43</sup> Faris, „Scheherazade’s Children“, 180.

<sup>44</sup> Duthheil, *Origin and Originality*, 122.

hinterlässt trotz seiner Wandlungsfähigkeit und scheinbaren Ungreifbarkeit einen bleibenden Eindruck. Rushdie fordert dazu auf, aufmerksam und kritisch zu ‚glauben‘. Passagenweise hinterfragt man die Geschehnisse bzw. die beschriebene Motivation der Figuren, an anderen Stellen lässt man sich von einer eher glaubwürdigen Erzählinstanz (trotz allen Misstrauens) führen. Ein absolutes Misstrauen von Seiten des Lesers würde den Roman von vorneherein zum Scheitern verurteilen. So muss man innerhalb des Kunstwerks, das ja als Als-Ob-Konstrukt markiert ist, ein kontinuierliches Abwägen des ‚Vertrauensstatus‘ trainieren, das für die außertextuelle Realität von großer Bedeutung ist.

Der Roman sensibilisiert für die Konstruktion angeblicher Wahrheiten und für die Führung im Alltag. Diese Sensibilisierung führt über die bewusste Auseinandersetzung mit dem Glaubensdefizit und dessen Folgen – ein völliges Misstrauen würde auch eine Rezeption unmöglich machen. Der Leser lernt, sich kritisch-reflektierend auf eine Vertrauensbasis einzulassen. Im Rahmen des Kunstwerks erfolgt dies im Sinne von Coleridges *willing suspension of disbelief*. Der Leser muss die Möglichkeit des scheinbar Unmöglichen in Betracht ziehen. Dabei wird er aufgefordert, eine gewisse Arroganz des Misstrauens abzulegen und sich in ganz neue, unbekannte Situationen zu begeben. Der satanische Erzähler macht uns diese Grundvoraussetzung für die Lektüre gleich zu Beginn klar: „Let’s face it: it was impossible for them to have heard one another, much less conversed and also competed thus in song. Accelerating towards the planet, atmosphere roaring around them, how could they? But let’s face this, too: they did.“ (SV 6) Der Magische Realismus fungiert somit in *The Satanic Verses* als zentrale Strategie der Erweiterung einer einheitlichen Wirklichkeitsauslegung.

## 2.2 Die Interdependenz zwischen Realistischem und Fantastischem

Statt der Fiktion eine festgelegte Schablone aufzudrücken, versucht Rushdie, die Offenheit der Welt in seiner Literatur darzustellen. Auch die Protagonisten müssen sich auf die überraschenden, ‚unglaublichen‘ Momente einlassen und ihre bisherige Realitätskonzeption hinterfragen. Dabei können sie sich keineswegs selbstverständlich mit den unwahrscheinlichen Begebenheiten abfinden – vor allem Saladin, der durch seine Einordnung in die rationale westliche Gesellschaft jegliche unerklärbare oder fantastische Elemente verweigert. Rushdie lässt nun gerade ihn am eigenen Körper erfahren, dass seine sorgfältig errichtete Wirklichkeit ein Konstrukt ist, das im Laufe des Romans in sich zusammenfällt. Während Gibreel den unmöglichen Sturz aus dem

explodierenden Flugzeug nicht nur akzeptiert, sondern freudig begrüßt, ist er für Saladin der Beginn einer verwirrenden, alles erschütternden Reise. Über die Konfrontation mit diesen irrationalen Ereignissen, allen voran seiner physischen Verwandlung, sieht sich Saladin gezwungen, sich für Bereiche zu öffnen, die er bisher unterdrückt hat. Sie führen ihn zum einen (gegen seinen Willen) in den Kreis der Immigranten, zum anderen durchbrechen sie die starre Schale seiner englischen Selbststilisierung und führen das Verdrängte (seine indische Herkunft) an die Oberfläche. Die explizite Verfremdung des (selbst errichteten) Saladin durch die Mutationen und Metamorphosen fordert ihn allerdings nicht dazu auf, zu seinem ‚wahren Ich‘ zurückzukehren und einen ‚Urzustand‘ wiederzuentdecken. Vielmehr muss er über die Verwandlungen die Pluralität seiner Identität erkennen. Das heißt, er muss seine indische Herkunft annehmen, aber ebenso den Zustand der Beständigkeit des Unbeständigen anzunehmen lernen.

Saladins Verwandlung wird nicht erst am Ende des Romans rückgängig gemacht. Auch nachdem er seine alte Gestalt wiedergewonnen hat, ringt er noch mit seinen Dämonen. Erst die Erlebnisse um die Ausschreitungen – der Tod von Pamela, Jumpy und vielen anderen und seine eigene Rettung durch Gibreel – führen ihn schließlich in die Heimat zurück, wo er seinem Vater vergeben kann. Die künstlerische Grenzüberschreitung, die Einführung fantastischer Elemente in einen realistischen Kontext, endet also nicht in der Auflösung des Erklär- oder Greifbaren im ewig Fantastischen. Der realistische Rahmen bleibt letztendlich erhalten und die magischen Ereignisse sind weder arbiträr, noch verurteilen sie die Protagonisten zur Handlungsunfähigkeit. Die Genrevielfalt des Romans verknüpft unterschiedliche Bereiche. Der Magische Realismus stößt Türen zum Unterbewussten, zum Anderen, Verdrängten oder Ausgegrenzten auf. Er fordert also eine Offenheit ein, die die Arroganz und Ignoranz eines Realitätskonzeptes untergräbt, aber dabei nicht so sehr zerstörend als erweiternd wirkt. Jon Thiem ist der Meinung, dass

one of the main advantages of magical realism as a literary mode lies in its extraordinary flexibility, in its capacity to delineate, explore, and transgress boundaries. More than other modes, magical realism facilitates the fusion of possible but irreconcilable worlds.<sup>45</sup>

Seinem generellen Urteil über den Magischen Realismus kann man nur zustimmen, allerdings zeigt sich in seiner Behauptung, die dargestellten Welten seien unvereinbar,

---

<sup>45</sup> Jon Thiem, „The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction“, in: *Magical Realism*: 235 – 247, hier 244.

ein oppositioneller Charakter, der den bedeutenden Punkt übergeht, dass sich diese Welten gegenseitig bedingen. Es wird dem rationalen Weltbild kein irrationales gegenübergestellt, das erstrebenswerter erscheint. In Rushdies Roman lassen sich die magischen Elemente nicht auf eine eindeutige Dimension (beispielsweise das ‚Irrationale‘) reduzieren. Bernd Hirsch hebt deshalb hervor, dass die Spanne durchaus weit gefächert ist „zwischen dem schlechterdings Unmöglichen und dem psychologisch Erklärbaren [...]“. <sup>46</sup> Letzteres kann durch eine „Transferleistung des Rezipienten“ <sup>47</sup> teilweise entmystifiziert bzw. rationalisiert werden. Die Bilder fordern schließlich zur Deutung auf. Doch auch wenn eine rationale Erklärung möglich erscheint, bleibt die magische Dimension immer erhalten, „an ‘irreducible element’ of magic something we cannot explain according to the laws of the universe as we know them.“ <sup>48</sup>

Alfred Hornungs Interpretation des Magischen Realismus als Flucht vor der Realität greift deshalb nicht.

In the manner of the medieval mystics, whose meditative contact with God began by closing their eyes to the terrestrial world, postmodern writers introduce us to a world of magic and supernaturalism. [...] [The] technique of magic realism exemplifies the prominence of such imaginative flights in postmodernism. <sup>49</sup>

Seiner Meinung nach verschließen postmoderne Autoren ihre Augen vor der Wirklichkeit und treten den Rückzug in den Raum der Imagination an. Dieses Urteil widerspricht der Verwurzelung des Zaubers in der erweitert gedachten Realität, die Irrationales, Spirituelles nun nicht von vornherein ausschließt, sondern integriert und thematisiert. So meint auch Dutheil über Gabriel García Márquez, der in Hornungs Liste postmoderner Autoren magisch-realistischer Literatur ebenfalls aufgezählt wird: „For Márquez, the role of the imagination is not to escape reality but on the contrary to transfigure our understanding of it.“ <sup>50</sup> Diese Beurteilung trifft in gleicher Weise auf Salman Rushdie zu. Er thematisiert in *The Satanic Verses* sogar die Gefahr, die von einer Weltanschauung ausgeht, die versucht die Dimensionen zu trennen. Einerseits kritisiert er das von Arroganz und Unverständnis geleitete Verschließen gegenüber dem *Anderen*, dem Unerklärlichen, wie es sich unter anderem bei Saladin zeigt. Andererseits führt Rushdie aber auch die Gefahr vor dem Rückzug in die Welt der Magie und des Mystizismus vor Augen.

---

<sup>46</sup> Hirsch, *Geschichte und Geschichten*, 120.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Faris, „Scheherazade’s Children“, 167.

<sup>49</sup> Alfred Hornung, „The Gospel according to Norman Mailer: Fictional Evangelists in Postmodern Times“, in: Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung (eds.), *Postmodernism and the „Fin de Siècle“* (Heidelberg: Winter, 2002): 163 – 173, hier 166.

<sup>50</sup> Dutheil, *Origin and Originality*, 141.

Alleluia Cone kann die unglaubliche Geschichte ihres Liebhabers Gibreel glauben, „because of her father’s faith in the myriad and contradictory possibilities of life, and because, too, of what the mountain had taught her.“ (SV 302) Allie zieht das Unglaubliche in Betracht und beweist dadurch eine Offenheit für die Vielfalt des Lebens. Allerdings erspart Rushdie seinen Protagonisten die Konfrontation mit der zerbrochenen, unheilen Realität nicht. Es wird deutlich, dass sich Allies Haltung aus der Hoffnung speist, letztendlich den Zugang zur transzendentalen Wahrheit zu entdecken, wo sie Trost und Geborgenheit zu finden hofft. Enttäuscht von der Gesellschaft, ihren Grausamkeiten und Legitimationskonstrukten, sucht sie die Einsamkeit der höchsten Berge. Dorthin hat sich ihrer Meinung nach die Wahrheit zurückgezogen:

Everything happens by magic. [...] We don’t even know what it is. [...] you can go sit on a mountain, because that’s where all the truth went, believe it or not, it just upped and ran away from these cities where even the stuff under our feet is all made up, a lie, and it is up there in the thin thin air [...]. (SV 313)

Die dünne Luft wird für Allie allerdings zur Bedrohung. Sie raubt ihr wortwörtlich den Atem. Der Mount Everest ist für sie deshalb der Ort der Magie, weil er dem Bereich des Menschen weitest möglich entrückt ist. Ihr eigentliches Ziel ist jedoch der Schritt in die Erlösung, in das Totenreich.

Auch in Gibreel zeigt sich die Gefahr eines Rückzugs in die Welt des Mystisch-Magischen. Auf der einen Seite scheint seine Auslegung von Geschehnissen die rationalen Urteile durchaus zu bereichern, auf der anderen Seite hat er jedoch Schwierigkeiten, die ‚Realität‘ zu konfrontieren bzw. die Konfrontation zu ertragen. Beispielsweise erweist sich das Urteil der Ärzte über den Tod seines Vaters für ihn als unzureichend. Gibreel erkennt die Erklärung, sein Vater hätte sich in seinem Beruf als Bote zu Tode gerannt, nicht an. Er ist vielmehr der Überzeugung, dass er durch die physische Bewegung, das ständige Rennen, zur Welt der Toten und somit zu seiner verstorbenen Frau durchbrechen wollte:

But the orphan new better. He knew that his father had finally run hard enough and long enough to wear down the frontiers between the worlds, he had run clear out of his skin and into the arms of his wife, to whom he had proved, once and for all, the superiority of his love. Some migrants are happy to depart. (SV 19)

Gibreels Deutung tröstet ihn über den Verlust hinweg. Der Leser wiederum verbindet die rationale, medizinische Diagnose mit dem symbolisch-psychologischen Hinweis: Nach dem Verlust der Ehefrau versucht Gibreels Vater, der unerträglichen Realität zu entkommen, wortwörtlich vor einem Leben ohne sie davon zu laufen.

In Gibreel aber kritisiert Rushdie den Glauben an eine fantastisch-mystische Dimension, die den Menschen die Konfrontation mit der Wirklichkeit zu ersparen scheint, mit deren

Unsicherheiten, dem Erklärungsmangel und den durchaus bestehenden Grenzen des Menschen. Gibreel zeigt nicht so sehr eine Offenheit für das Magische als eine Verslossenheit gegenüber der Realität. Er versucht, gemeinsam mit Alleluia dem Alltag in ein paradiesisches Glück zu entfliehen, bis ihn schließlich die mythologischen Träume übermannen und er glaubt, als Racheengel Azraeel London von seinen Sünden reinigen zu müssen. Er kann zwar Saladin auf wundersame Weise aus dem Feuer retten, bricht aber am Ende des Kapitels zusammen und murmelt seine Fantasien vor sich hin: „[...] a delirious babble about a magic trumpet and the fire that he blew [...].“ (SV 469) An dieser Stelle betont Rushdie, dass die Ausschreitungen nicht mystifiziert werden dürfen. Hanif warnt seine Verlobte Mishal, die einzige Überlebende aus der Sufyan-Familie, vor einer derartigen Interpretation der Geschehnisse:

‘What has happened here in Brickhall tonight is a socio-political phenomenon. Let’s not fall into the trap of some damn mysticism. We’re talking about history: an event in the history of Britain. About the process of change.’ [...] *The world is real. We have to live in it; we have to live here, to live on.* (SV 469)

In diesem Moment, mahnt Mishal, müssen sie die Wirklichkeit konfrontieren, den Verlauf der Übergriffe, der explodierenden Stimmung auf den Straßen rational nachvollziehen, festhalten und für Aufklärung sorgen. Nur so können sie der einseitigen Verdeckungspolitik der Regierung und der rassistischen Institutionen entgegen treten.<sup>51</sup> Hanif bringt dabei ein für Rushdie ganz wichtiges Anliegen zum Ausdruck. *The Satanic Verses* ist eine Aufforderung, Dämonen, Ängste zu konfrontieren und in keine Passivität zu fallen. Rushdie schreibt gegen das Gefühl der Handlungsunfähigkeit im Angesicht des postmodernen Zustands an. Gibreel erweist sich als unfähig, damit umzugehen. Er verliert sich in seiner mystischen Erzählung und tötet sich schließlich selbst. Während sich Saladin nach einem westlich-rationalen Vorbild konstruiert, das sich ebenfalls scheut, der Realität in ihrer Vielfalt ins Auge zu blicken.

Realismus und Fantastik destabilisieren sich so zwar im Roman gegenseitig, sind aber nicht als Opposition zu verstehen. Ihr Potenzial entfalten sie gerade über das Zusammenspiel, das weder den Rückzug in einen magischen Bereich erlaubt, noch vorgibt, die Welt rational erfassen zu können. Die spezifische Neu-Verzauberung, die Rushdie hier erreicht, ergibt sich erst aus der Verknüpfung des Magischen mit dem Realistischen und umgekehrt. Das wundersam Unerklärliche bleibt neben rationalen

---

<sup>51</sup> Entgegen Jean Baudrillards Erklärung der Unzugänglichkeit der Realität, die inzwischen von einer Welt der Simulakra ersetzt worden sei, sieht Rushdie (wie auch DeLillo) die Welt durchaus noch als ‚wirklich‘ erfahrbar. Er glaubt, „that the world is real, that the sound is truer than the echo, the original more forceful than its image in a mirror. The beauty of beautiful things is still able, in these image-saturated times, to transcend imitations.“ Salman Rushdie, „The Taj Mahal“, in: *Step Across This Line*: 171 – 172, hier 172.



Erklärungsmöglichkeiten bestehen – auch wenn dies den Leser vielleicht unbefriedigt zurücklässt. Diese Form der Ungewissheit muss auch der Rezipient ertragen lernen. Das Geheimnisvolle und Wundersame ist das Resultat einer Deutungsvielfalt, die keine Endgültigkeit gewährt, aber auch nicht in die Indifferenz führt. Wie Rushdie selbst betont erfährt der Leser dadurch auch keine Schonung: „While the novel answers our need for wonderment and understanding, it brings us harsh and unpalatable news as well.“<sup>52</sup> Die Neu-Verzauberung darf also nicht als Verklärung oder Beruhigung verstanden werden. Sie ist in ihrer expliziten Zusammenführung von Magischem und Realistischem uneindeutig, aber auch selbst-reflexiv und ironisch.<sup>53</sup> Die produktive Spannung liegt nun gerade darin, dass die Dinge unterschiedlich zu erklären sind und die Welt dadurch nicht ihrer Geheimnisse beraubt wird.

### 3. „But perhaps I write, in part, to fill up that emptied God-chamber with other dreams“<sup>54</sup>: Die Kunst als Ersatzerzählung

Neben der Einbettung in ein dichtes Netz literarischer Einflüsse, betont *The Satanic Verses* auch die Beziehung zwischen Text und Lebenswelt. Dieses Abhängigkeitsverhältnis bestärkt Rushdie in seinem Glauben, dass das Kunstwerk seinerseits Einfluss nehmen kann. Dabei sieht er die Aufgabe des Künstlers durchaus ganz traditionell, regelrecht ‚romantisch‘. Im April 2005 schreibt er in seiner Rolle als Präsident des *PEN American Center*:

In 1986 it still felt natural for writers to claim to be, as Shelley said, ‚the unacknowledged legislators of the world,‘ to believe in the literary art as the proper counterweight to power, and to see literature as a lofty, transnational, transcultural force [...]. Twenty years later, in our dumbed-down, homogenized, frightened culture, under the thumbs of leaders who seem to think of themselves as God’s anointed and of power as their divine right, it is harder to make such exalted claims for mere wordsmiths. Harder, but no less necessary.<sup>55</sup>

Der Roman hat für ihn das Potenzial gegen Metaerzählungen zu agieren, da er einen Raum bietet, in dem Pluralität und Unbeständigkeit Ausdruck verliehen werden kann. So sind es für Rushdie gerade die Spannungen und Reibungen zwischen verschiedener Positionen und Perspektiven, die in der Gesellschaft wie in der Kunst, eine produktive Bewegung initiieren: „The creative process is rather like the processes of a free society.

---

<sup>52</sup> Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, 423.

<sup>53</sup> Rushdie mag deshalb für Rorty den idealen Ironiker darstellen. Diese seien „never quite able to take themselves seriously because always aware that the terms in which they describe themselves are subject to change, always aware of the contingency and fragility of their final vocabularies, and thus of their selves.“ Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, 128.

<sup>54</sup> Rushdie, „In God We Trust“, 377.

<sup>55</sup> Salman Rushdie, „The Pen and the Sword“, *New York Times Book Review*, 17. April 2005.

Many attitudes, many views of the world, jostle and conflict within the artist, and from these frictions the spark, the work of art, is born.“<sup>56</sup> Vom Rezipienten erfordert diese Zusammenführung unterschiedlichster Positionen wiederum eine Bereitschaft, sich für das scheinbar Unbekannte zu öffnen, wie auch Iser hervorhebt: „It allows us, by means of imagery, to shape the fleetingly possible and to monitor the continual unfolding of ourselves into possible otherness.“<sup>57</sup> Ästhetisch wird dies beispielweise in der Intertextualität, der Genrevielfalt (dem Zusammenspiel von fantastischen und realistischen Elementen) und anderen Defamiliarisierungstechniken reflektiert. Der Erweiterungsprozess erfolgt dabei über eine Perspektivenauffächerung und das Bewusstmachen von Interdependenzen.

Allerdings wirft diese Argumentation im Kontext des Anschreibens gegen Metaerzählungen auch Fragen auf. Kann sich der Kunstdiskurs tatsächlich selbst von Machtstrukturen befreien und sich dem Streben nach Dominanz entziehen? Garantiert die Selbstreflexivität und die Vielfalt, dass hier eine Meinungsformung und –führung praktiziert wird, die nicht wiederum selbst verhärtet, sondern immer tolerant und biegsam bleibt? Wenn die Kunst als Ausdruck und Medium der interdependenten Wechselbeziehungen erscheint, kann ihr Rushdie doch gleichzeitig eine quasi souveräne Sonderposition zusprechen, die den Bereich der Manipulation und Macht zu transzendieren vermag? Es ist diese Position, die Rushdies Oppositionsdefinition, Herrschaftsstruktur vs. Kunst, legitimiert und ihm die Möglichkeit gibt, die literarische Sprache gegen die starre, intolerante Sprache der Autoritäten zu stellen, wie Booker betont: „To the oppressive authoritarian language of the dictators, Rushdie opposes his own language of freedom and multiplicity.“<sup>58</sup>

Die Macht der Sprache wird in *The Satanic Verses* im Poeten Baal vorgeführt, der Mahounds gefährlichster Gegner ist. Gegenüber Abu Simbel erklärt er selbstbewusst:

‘For every one you pull out, a stronger one will grow, biting deeper, drawing hotter spurts of blood.’ The Grandee, vaguely, nods. ‘You like the taste of blood,’ he says. The boy shrugs. ‘A poet’s work,’ he answers. ‘To name the unnameable, to point at frauds, to take sides, start arguments, shape the world and stop it from going to sleep.’ And if rivers of blood flow from the cuts his verses inflict, then they will nourish him. He is the satirist, Baal. (SV97)<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Rushdie, „Messages from the Plague Years“, 215.

<sup>57</sup> Iser, „Why Literature Matters“, 21.

<sup>58</sup> Booker, „Beauty and the Beast“, 248.

<sup>59</sup> In seinem 1991 unter den Eindrücken der *Satanic Affair* verfassten Roman *Mao II* lässt DeLillo über einen seiner Protagonisten, den Autor Bill, und dessen Vision als Künstler sagen: „The state should want to kill all writers. Every government, every group that holds power or aspires to power should feel so threatened by writers that they hunt them down, everywhere.“ Don DeLillo, *Mao II* (New York: Viking, 1991), 97. Doch für Bill erfüllt sich diese Vorstellung nicht. Dem Machtinstrument Terror scheint er nicht wirklich etwas entgegenzusetzen zu können.

In Baal beschwört Rushdie die Aufgabe des Poeten, die Welt vor dem Stillstand, vor der Erstarrung in einer dominanten Metaerzählung, zu bewahren. Auffällig ist hier jedoch die Kampfmetaphorik, die ganz ähnlich auch in Lyotards Aufruf zur Überwindung der Metaerzählungen („Krieg dem Ganzen“<sup>60</sup>) zu finden ist. Wenn das Blut für Baal auch nur metaphorisch fließt, bleibt doch zu bedenken, dass die Sprache ein extrem wichtiges Machtinstrument in Rushdies Roman ist. Dabei steht sie vor allem als Manipulationsorgan im Vordergrund. In der privaten Kampfarena zwischen Gibreel und Saladin stellt sie beispielsweise den Austragungsort dar. Gleich zu Romanbeginn Saladin „fought back with verses of his own“ (SV 6) gegen Gibreels Freudensgesang. Später schürt seine Iagosche Sprachkunst, seine vielfältige Stimmimitation die Eifersuchtsrage Gibreels, verunsichert und provoziert den labilen Liebhaber, der schließlich Alleluia ermordet.

Wie kann nun also ein Autor, der manipuliert, lenkt und steuert, vom Streben nach Dominanz, nach der Ablösung des dominierenden Diskurses durch die eigene Idee befreit sein? Rushdie versucht, sein Romanwerk genau aus diesem Grund besonders offen und vieldeutig zu halten: beispielsweise durch die Unsicherheit, die er im Leser gegenüber der Zuverlässigkeit des Erzählers hervorruft, durch die Deutungsvielfalt, die der Magische Realismus provoziert oder durch andere Defamiliarisierungsstrategien, die den Leser zu einem ständigen Überdenken auffordern. Hirsch urteilt deshalb auch:

So wird denn der Abgeschlossenheit totalisierender Diskurspraktiken mit der Offenheit polyphoner Erzählungen begegnet. Dementsprechend zielen die [...] ‘Gegenwirklichkeiten’ ganz überwiegend nicht darauf ab, gleichsam als neue Orthodoxien etablierte Deutungsmuster abzulösen, sondern hinterfragen lediglich vermeintliche Gewissheiten, indem sie bislang unterbelichtete oder gar ausgesparte Aspekte fokussieren.<sup>61</sup>

Auch Hutcheon scheint zu glauben, dass „[t]o operate paradoxially (to install and then subvert) [...] may be the only non-totalizing response possible.“<sup>62</sup> Doch Rushdie weiß, dass seine Arbeit nicht bei einer ‚lediglichen Hinterfragung‘ stehen bleibt, oder stehen bleiben kann. Die Problematisierung der komplexen Emanzipationsthematik – Loslösung, Abtrennung, Konkurrenzstreben um Dominanz<sup>63</sup> – dehnt sich auf einer

<sup>60</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 203.

<sup>61</sup> Hirsch, *Geschichte und Geschichten*, 144.

<sup>62</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 101.

<sup>63</sup> So wie es sich ja ganz zentral in Mahounds Erzählung um die Frage dreht, wer nun der Schöpfer dieses Werkes sein mag: Ist es das Wort Gottes, das Wort des Satans oder sind es Mahounds eigene Worte? Besonders in diesem Strang des Romans beschäftigt sich Rushdie mit „the process whereby a new idea eventually freezes into a new orthodoxy.“ Dutheil, *Origin and Originality*, 214.

weiteren Ebene auch auf die Frage nach der Rolle der Kunst in der Gesellschaft aus. Die Literatur nimmt eben keine unabhängige Sonderposition ein, von der sie ungefährdet oder unproblematisch kritisieren und unterwandern kann.

Rushdie betont in Essays, dass sich der Künstler nicht zum Instrument einer Nation, einer Klasse oder Organisation machen (lassen) darf. In *The Satanic Verses* erklärt Baal dementsprechend: „It isn't right for the artist to become the servant of the state.“ (SV 98) Involviert wird Baal allerdings unausweichlich. Rushdie stellt der Kunst also durchaus eine Unverbindlichkeit zur Seite, die seiner eigenen Interdependenzbetonung entgegen steht. Die tragischen Geschehnisse um die Veröffentlichung des Romans haben nur allzu deutlich vor Augen geführt, dass ein Kunstwerk keine isolierte Stellung beziehen kann. Nun waren die blutigen Gewalttaten, die Übergriffe und die Morddrohung gegen Rushdie natürlich nicht von ihm intendiert. Das Werk wurde (zumeist ungelesen) als fundamentalistisches Propagandainstrument (und auf der Gegenseite wiederum als Argument für konservative westliche Kräfte) missbraucht. Doch führen die Ereignisse deutlich vor Augen, dass sich Autoren sowie Leser der Frage nach den Möglichkeiten und der Verantwortung der Literatur auch heute noch zu stellen haben.

Auch Rushdie reflektiert seine private Konzeption der Kunst. Neben der Betonung, dass ihre Aufgabe darin liegt, dominante Herrschaftsdiskurse zu unterminieren, räumt er ein, dass auch in ihm eine Leerstelle klafft, die er wiederum mit der Kunst zu füllen sucht. Er erkennt, dass er keineswegs gefeit ist vor Sehnsüchten, wie sie sich beispielsweise im Streben nach der Transzendenz des menschlichen Bereichs manifestieren. Dies verdeutlicht auch das (bewusste) Anschreiben gegen den Tod, gegen die eigene Vergänglichkeit. Die Kunst, so erklärt Rushdie selbst, ersetzt ihm die nationale Heimat, mit ihrer Hilfe kreierte er ‚imaginary homelands‘.<sup>64</sup> Sie wird für ihn schließlich aber auch zum Religionsersatz und Rushdie urteilt selbst skeptisch hierüber:

Do I, perhaps, find something sacred after all? Am I prepared to set aside as holy the idea of the absolute freedom of the imagination and alongside it my own notions of the World, the Text and the Good? Does this add up to what the apologists of religion have started calling ‘secular fundamentalism’? And if so, must I accept that this ‘secular fundamentalism’ is as likely to lead to excesses, abuses and oppressions as the canons of religious faith?<sup>65</sup>

Allerdings zerstreut er sogleich seine Zweifel, indem er die Unterschiede zwischen seinem persönlichen Künstlerglauben und religiösen Metaerzählungen betont:

---

<sup>64</sup> So der Titel eines Aufsatzes von 1982: „It may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim [...]. [...] we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; [...] we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands [...].“ Rushdie, „Imaginary Homelands“, 10.

<sup>65</sup> Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, 418.

[...] whereas religion seeks to privilege one language above all others, one set of values above all others, one text above all others, the novel has always been *about* the way in which different languages, values and narratives quarrel, and about the shifting relations between them, which are relations of power. The novel does not seek to establish a privileged language [...].<sup>66</sup>

Auch in *The Satanic Verses* wird der Unterschied zwischen kreativer Kunsterzählung und rigider Metaerzählung betont. Der Künstler Baal tritt als Gegenkraft zu Mahound, dem Verkünder der Worte Gottes, auf. Baal ist dabei durchaus einflussreich, doch gewinnt er diese Macht aus einem kreativen Prozess, während Mahound in Berufung auf Gott *vorschreibt*. So mag man in Rushdies Argumentation zur Rolle der Literatur noch Überreste der Shelleyschen Stilisierung des Dichters zum Propheten erkennen, aber während Mahound als Prophet eine neue Religion etabliert, lässt Rushdie Baal die Prophetenrolle nur spielen, sie ironisch-subversiv imitieren. Im Bordell, Hijab, in dem Baal auf seiner Flucht landet, bringt ihn die Parallele zwischen Mahounds Rolle als Ehemann von zwölf Frauen und seiner eigenen Position unter zwölf Huren auf die Idee, die Prostituierten könnten die Identität der Frauen von Mahound annehmen.<sup>67</sup> Hijab wird so zum Zentrum der Unterminierung der herrschenden Metaerzählung. Hier machen die ‚Besucher‘ ihren Unmut kund und verstoßen gegen die starren Gesetze des Propheten.

Mit Baal porträtiert Rushdie einen Künstler, der in erster Linie als Mensch erscheint – verängstigt und wütend, sehnsuchtsvoll und enttäuscht. Seine Worte werden nicht durch einen klaren, erhabenen Blick für die Situation des Machtkampfes als Wahrheit präsentiert. Rushdie versucht, dem Leser immer wieder vor Augen zu führen, dass es sich in allen Bereichen um unzuverlässige, subjektiv-gestaltete Erzählungen und Formgebungen handelt, die keinerlei Allgemeingültigkeit beanspruchen können. Und er möchte ebenso durch seine ästhetischen Strategien immer die kritische (Selbst-)Reflexion fördern. Die Selbsterhebung zur autonomen und dominanten Schöpferfigur, die einen authentischen, originären Text produziert, wird kontinuierlich unterwandert.

Die Frage bleibt nun bestehen, ob die Literatur, so wie es Rushdie glaubt, besonders gut dazu in der Lage ist, die Balance zwischen Autorität und Pluralität, zwischen Destabilisierung und sinnvollem Inhalt zu finden. Edward Said ist überzeugt, dass „[o]ne aspect of authorship [...] is its contingent authority, its ability to initiate or build structures, whose absolute authority is radically nil, but whose contingent authority is a

---

<sup>66</sup> Rushdie, „Is Nothing Sacred?“, 420.

<sup>67</sup> „How many wives? Twelve, and one old lady, long dead. How many whores behind The Curtain? Twelve again; and, secret on her black-tented throne the ancient Madam, still defying death. Where there is no belief, there is no blasphemy.“ (SV 380)

quite satisfactory transitory alternative to the absolute truth.“<sup>68</sup> Für Said und Rushdie liegt die Aufgabe der Kunst darin, als kritisches Instrument, als multiple, variable Gegenstimme zum (vorübergehend) herrschenden Diskurs aufzutreten. Doch die Botschaft ist gerade in Rushdies Werken von großer Bedeutung und deshalb argumentiert Brian Finney, dass trotz unterschiedlicher Perspektiven, der Brüche und der Betonung des Wandels schließlich doch eine letzte Autorität auszumachen ist: „[J]ust how neutral is a discourse that controls? In its postmodern form is not fictional discourse itself competing for dominance with the other discursive formation it seeks to incorporate into its all-embracing grasp?“<sup>69</sup> Trotz der Offenheit und all der Ungewissheiten, mit welchen uns *The Satanic Verses* zurücklässt, versucht der Roman dennoch eine alternative Wahrheit durchzusetzen. So meint Finney über Rushdies Botschaft: „He has no wish to compel, but a strong wish to persuade.“<sup>70</sup> Der Künstler muss sich deshalb die gleiche Frage bzw. Aufgabe stellen, wie sie auch die postmodernen Theoretiker in ihrem Streben, sich von metaphysischen Gerüsten zu befreien, wiederholt konfrontieren müssen. Für Rorty beispielsweise ist dies „*the problem of ironist theory. It is the problem of how to overcome authority without claiming authority.*“<sup>71</sup>

Rushdie versucht als postmoderner Künstler, ganz ähnlich den postmodernen Theoretikern, dem eigenen alternativen ‚Glauben‘ ein Fundament zu geben und ihn doch gleichzeitig immer einer Offenheit zu unterwerfen. Baker argumentiert hierzu:

This ‘anticipatory illumination’, offered by art, that might foreshadow a form of cultural and political praxis is at the very heart of what Rushdie attempts to achieve as an artist. In a sense the god-shaped hole that permeates Rushdie’s fiction, both thematically and structurally, can be properly filled only by those same works of fiction themselves, and then only as the anticipatory illumination of a liberating potentiality.<sup>72</sup>

In der Literatur, im Prozess des Schreibens, manifestiert sich somit die postmoderne Problematik ganz prägnant. Sie scheint einen Rahmen geben zu können, in der Pluralität, Wandel und Ungewissheit gefeiert, ja, als die Quelle weltlicher wie auch ästhetischer Produktivität dargestellt werden. Gleichzeitig hält der Roman die Möglichkeit, eine (vorübergehende) Einheit und Kohärenz zu stiften, die (so scheint es) keine Legitimation durch einen Wahrheitsanspruch benötigt.

---

<sup>68</sup> Edward W. Said, „Molestation and Authority in Narrative Fiction“, in: J. Hillis Miller (ed.), *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute* (New York, London: Columbia UP, 1971): 47 – 68, hier 52/53.

<sup>69</sup> Finney, „Demonizing Discourse“.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, 105.

<sup>72</sup> Baker, *Fiction of Postmodernity*, 188.

Im imaginativen Raum der Literatur kann narrative Sinnstiftung, durch die Verweise auf den Vernetzungscharakter (und einer bewussten Entfernung von Vorstellungen des autonomen, originalen Kunstwerks), mit Instabilität und Offenheit kombiniert werden. Die Ästhetik begibt sich auf die Gratwanderung, bei aller Betonung von Differenzen nicht in ein unzusammenhängendes Chaos zu zerfallen und damit Indifferenz zu propagieren. Sie testet die Ertragbarkeit des in-der-Schwebe-Haltens und richtet sich dabei doch ganz grundsätzlich in ihrer Form gegen den Gedanken der Sinnlosigkeit. Gerade das literarische Kunstwerk ist strategisch auf Verknüpfungen angewiesen: Leitmotive, rekurrierende Bilder, Themen etc. konstituieren die Dichte und Tiefenstruktur des Werkes.

*The Satanic Verses*, wo schließlich nicht mehr ein teleologischer Handlungsverlauf einsträngig erzählt wird, verdeutlicht, dass die Ausdifferenzierungen und Unterminierung, die Verwirrung durch Sprünge und Montagen besonders auf ein dichtes System von Querverweisen angewiesen ist, um nicht selbst zu zerfallen. Zwischen Spiel und Halt bewegt sich die Einwebung unterschiedlichster Prätexte, die Vermischung scheinbar gegensätzlicher Genres und auch die ausgeklügelte Verbindung von Inhalt und Ästhetik. In *The Satanic Verses* wird der Leser deshalb kontinuierlich dazu aufgefordert, Verbindungen herzustellen. Man entdeckt Querverbindungen zwischen scheinbar getrennten Bereichen, wie dem Wach- und Traumzustand und über räumliche und zeitliche Distanzen hinweg. Diese unterstreichen die Ähnlichkeiten der Figuren, besonders in ihrer Suche nach der Ausfüllung einer Leerstelle. Die Leerstellen, die für den Leser geschaffen werden, die ihn zur Suche und Interpretation auffordern, reflektieren diesen Prozess und binden ihn auf einer Metaebene in den Prozess mit ein. So mag auch das Leserverhalten als Versuch gesehen werden, die (narrativen) Aufsplitterungen zu heilen. Die interrogative Arbeit, die der Leser leistet, führt ihm produktive wie destruktive Verbindungen vor Augen. Das formale Interesse, so spürt man in den beiden hier ausgewählten Romanen, liegt darin, diese Gratwanderung zu meistern. *The Satanic Verses* ist ein herausragendes Beispiel für den Kampf im Umgang mit dem postmodernen Zustand und dessen ästhetische Reflexion.

## II. Don DeLillo *Underworld*

Der Prolog eröffnet *Underworld* mit einem Bild der Bewegung und des Durchbruchs in Cotter Martins Sturm durch die Reihen aus Kontrolleuren und Sicherheitsbeamten in das Baseballstadion. Die inhaltliche Dynamik, die Unruhe und Instabilität, die in der bisherigen Analyse herausgearbeitet wurde, beherrscht auch die Ästhetik des Romans. *Underworld* erscheint als disruptives Werk, das zwischen einer Vielzahl an Perspektiven springt, die vom Leser häufig selbst identifiziert werden müssen – ein Unternehmen, das sich teilweise als sehr schwierig darstellt.

Schon im Prolog taucht man in diverse Fokalisierungsinstanzen ein. Unter anderem sind dies Cotter, J. Edgar Hoover und der Radiomoderator Russ Hodges sowie Nick Shay, der das Geschehen auf einem Dach in der Bronx über das Radio (und somit Russ Hodges Stimme) verfolgt. Die filmreifen *shots* präsentieren also ganz unterschiedliche Positionen, doch sind sie hier noch in den Rahmen des Baseballspiels eingebettet. Im Laufe des Romans werden die Wechsel abrupter und kulminieren schließlich in einer Aneinanderreihung von Einzelepisoden oder gar nur kurzer Gesprächsfetzen in Teil 5 und 6.

Mit der Steigerung der Zersplitterung verdichtet sich jedoch gleichzeitig das Netz aus Verknüpfungen. Der Roman bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Unordnung und Ordnung, denn DeLillo begegnet dem drohenden infiniten Regress in die (Selbst-)Auflösung mit einem äußerst komplexen Organisationsprinzip – der Technik des *everything is connected*. Diese ästhetische Strategie der Differenz und Interdependenz (des Aufbrechens und der kontinuierlichen Neu-Verknüpfung) entspricht der Diagnose, die der Roman inhaltlich über den postmodernen Zustand fällt. Das heißt hier manifestiert sich der Zerfall von Einheitserzählungen, das Potenzial der Pluralität und Instabilität ebenso wie das weiterhin bestehende Bedürfnis nach Halt und Sinnfüllung und die Betonung von Wechselwirkungen, die gegen Oppositionsstrukturen ebenso agieren wie gegen die Vereinzelung und Aufsplitterung. Die Zerstreung und Verwebung von Motiven, Bildern oder Zitaten stellt deshalb die Grunddynamik des Romans dar. Diese wiederum repräsentiert den Kampf gegen die Erstarrung des Lebens, die im Roman im Bild des ‚Triumph des Todes‘ ihren Ausdruck findet. „The Triumph of Death“ ist ein Gemälde von Brueghel, das dem Prolog seinen Titel verleiht und zu einem der zentralen Themen des Romans avanciert. Dem entgegen stellt sich mit *Underworld* ein Kunstwerk, das die Beweglichkeit sucht, ästhetisch und



rezeptionsästhetisch, in seinen Durchbrechungen und der ewigen Spurensuche nach Verbindungen.

Eine der bedeutendsten und vieldeutigsten Verknüpfungen stellt DeLillo im Prolog zwischen zwei völlig getrennten Geschehnisse her: dem Giants vs. Yankees-Baseballduell und einem weltpolitischen Großereignis. Der Roman eröffnet die knapp 50 Jahre amerikanischer Geschichte, die er behandelt, mit dem Startschuss im nuklearen Wettkampf mit der Zündung einer Atombombe in der Sowjetunion im Herbst 1951. Hoover erfährt von dem nuklearen Test während des Baseballspiels und am nächsten Tag vereint die Schlagzeile *The Shot heard around the World*<sup>1</sup> die Zündung mit Bobby Thomsons spielentscheidendem *Home Run*-Schlag. Albert Bronzini stellt dies (einige hundert Seiten später) verwundert fest:

The front page astonished him, a pair of three-column headlines dominating. To his left the Giants capture the pennant, beating the Dodgers on a dramatic home run in the ninth inning. And to the right, symmetrically mated, same typeface, same-size type, same number of lines, the USSR explodes an atomic bomb – *kaboom* – details kept secret. (UW 668)<sup>2</sup>

Dieser Brückenschlag, der so tatsächlich in der *New York Times* zu finden war, verdeutlicht DeLillos Faszination für derartige Zufälle, die eine besondere Symmetrie, ein aussagekräftiges Bild, in sich tragen. Die Verbindung zwischen dem Baseball und der Atombombe durchzieht den gesamten Roman und bildet durch seine Deutungsvielfalt einen wichtigen Knotenpunkt des *everything is connected*. Alle Figuren kommen auf unterschiedliche Weise mit Ball oder Bombe in ‚Berührung‘, sie sind häufig Aufhänger der Verwebungen und führen dabei bedeutende Themen ein, wie die Interdependenzen zwischen scheinbaren Oppositionen (Schwarz/Weiß, Spiel/Ernst),<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Die Bezeichnung fällt ursprünglich auf den Schuss eines Unbekannten in Lexington zurück, welcher am 18./19. April 1775 die amerikanische Revolution auslöste, bzw. den ersten militärischen Angriff der Rebellen gegen die Briten. Siehe dazu auch Ralph Waldo Emersons Gedicht „Concord Hymn“ (1837): „By the rude bridge that arched the flood, / Their flag to April's breeze unfurled; / Here once the embattled farmers stood; / And fired the shot heard round the world.“ Ralph Waldo Emerson, „Concord Hymn“, in: Ders., *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, Charles Johnson (ed.) (New York: Penguin, 2003), 494.

<sup>2</sup> Kurz darauf trifft Bronzini auf den Priester, der wohl Nick (dem späteren Besitzer des Baseballs) ein Jahr später durch die Rehabilitation führen wird. Das Gespräch beginnt mit einem Missverständnis über die Nachrichten. Auf Alberts Frage „How did we detect evidence of the blast, I wonder. We must have aircraft flying near their borders with instruments that measure radiation“ (UW 669) antwortet Andrew Paulus: „No no no no. We're speaking about the home run. Bobby Thomson's heroic shot.“ (UW 669)

<sup>3</sup> Während sich die Zuschauer (und Zuhörer) in ihrer ekstatischen Freude vereint fühlen, sieht Hoover das vereinigende Moment vielmehr in der Bedrohung, die nun über der ganzen Welt schwebt. Schwester Edgar wiederum genießt in ihrem Klassenzimmer das Spiel mit den Kindern, wenn diese sich in ihren *Duck and Cover*-Schutzübungen ängstlich auf den Boden werfen; Nick lässt sich mit George Manza auf ein Spiel mit der Waffe ein, das tödlich endet.

Gewinn/Verlust). Die Konstellation selbst stellte, so erzählt DeLillo, gar die Initialzündung für den Roman dar:

I did research on the game and I found out that these men were among the spectators, Hoover, Gleason, and Toots Shor. It was a breakthrough for me when I found out that Hoover had seen the game, because that made it possible for me to link the game to the Soviet atomic explosion on the other side of the planet. Maybe there wouldn't have been a novel if I didn't find out about Hoover. I could have made it up, but now it was as if someone were trying to tell me something.<sup>4</sup>

DeLillo betont hier wie an anderen Stellen, dass das kreative Schaffen stark von einem Prozess der Suche nach und Herstellung von Zusammenhängen geprägt ist. Die Kunst selbst ist bei DeLillo zentraler Gegenstand seiner Essays, seiner Interviews und vor allem seiner Fiktion. Ähnlich wie Rushdie reflektiert er den Gedanken, die Kunst trage für ihn Züge eines Religionsersatzes: „At its root level, fiction is a kind of religious fanaticism, with elements of obsession, superstition and awe.“<sup>5</sup> Sie birgt Sehnsüchte in sich und drückt eine Faszination für das Geheimnisvolle und Mystische aus. Der Künstler ist also keineswegs gereinigt vom Streben nach Sinn und Bedeutung. Allerdings begleitet die künstlerische Form des Forschens nach bzw. die Produktion von beispielsweise Symmetrien, Parallelen, Überschneidungen immer ein selbstreflexiver Blick. Die Kunst – und mit dieser Überzeugung steht DeLillo wiederum Rushdie ganz nahe – soll Einheitsschemen und Meinungsmonopole durchbrechen, ohne in die Indifferenz zu führen. Sie soll also scheinbare Eindeutigkeiten durch Mehrdeutigkeit ablösen und durch eben jenen Interpretationsprozess einen Anstoß zu kritischem, aber auch affirmativen Denken bieten.

In einer solchen Sensibilisierung sieht DeLillo seine Aufgabe als Künstler, die für ihn drei wichtige Aspekte zu erfüllen hat. Zum einen soll sie einen Gegendiskurs darstellen, einen Raum für Widerstand. Daraus ergibt sich der zweite Punkt, nämlich das in der Kunst geborgene regenerative Potenzial, das mit fruchtbarem Spiel und Genuss verbunden ist: „The writer sets his pleasure, his eros, his creative delight in language and his sense of self-preservation against the vast and uniform Death that history tends to fashion as its most enduring work.“<sup>6</sup> Hierin findet sich schließlich drittens die Möglichkeit, den Menschen eine Form des Trostes und der Orientierung zu vermitteln – eben auch indem die Ästhetik, die *Form*, welche die Kunst bietet, das Chaos, das den Menschen zu umgeben scheint, arrangiert. DeLillo erklärt: „[...] art is one of the consolation prizes we receive for having lived in a difficult and sometimes chaotic

---

<sup>4</sup> Jensen, „Interview with Don DeLillo“.

<sup>5</sup> DeLillo, „Power of History“.

<sup>6</sup> Ibid.

world. We seek pattern in art that eludes us in natural experience.“<sup>7</sup> Diese Anforderungen und Möglichkeiten der Kunst setzt DeLillo nun in *Underworld* um, indem er einen experimentellen Roman präsentiert, der keinerlei Sicherheiten mehr aufrecht erhält, aber dennoch eine Orientierung und einen ‚Sinn‘ bietet. DeLillo legt *Underworld* ein musterdurchbrechendes Muster zugrunde und entlässt den Leser trotz kontinuierlicher Destabilisierung und der Aufzeichnung bedrohlicher Szenarien nicht mit einem tief pessimistischen Gefühl oder einer zynischen Resignation, sondern mit einer hoffnungsvollen, ‚kämpferischen‘ Haltung.

## **1. Fragmentierung: Zeitstruktur und Stimmenvielfalt**

### **1.1 Der schwarze Faden: Cotter und Manx Martin**

Der Prolog präsentiert eine Dichte an Bildern, die die wichtigsten inhaltlichen und ästhetischen Themen erfassen. Cotters Durchbruch reflektiert so die visuelle Schwarz/Weiß-Gestaltung des Romans und die inhaltliche Unterminierung des Oppositionsdenkens. Den Ausschluss des schwarzen Amerika symbolisiert DeLillo dann auch in den ‚Manx Martin‘-Einschüben, in denen Cotters Vater in den Stunden nach dem Spiel den Ball verkauft. Wie bereits erwähnt, liegen sie zwischen den Kapiteln und sind wiederum Schwarz eingerahmt. Die visuelle Darstellung zeigt, dass das weiße Amerika versucht, seine Historie ‚rein‘ zu halten und die afroamerikanische Kultur ausklammert. Im Roman findet keine Integration statt und die Martins bleiben in der offiziellen Geschichte unerkant. Marvin Lundy erfährt niemals von ihrer Existenz und weiß deshalb auch nicht, dass nicht Chuckie Wainwright die letzte/erste Verbindung zum Baseballspiel ist, sondern Cotter. *Underworld* verdeutlicht dabei, dass die Verdrängung der Afro-Amerikaner aus der Geschichte scheitern muss. Schließlich ist es Cotters Aktivität, sein Durchbruch in das Stadion und der Fang des Balles, die die Geschichte um den Baseball auslöst. Die ‚Martin‘-Einschübe bestimmen den gesamten Roman, denn DeLillo schildert die (relativ kurz gehaltenen) Geschehnisse der Nacht nicht in einem Zug, sondern lässt Manx‘ Verkauf den Roman wie einen Unterton durchziehen.<sup>8</sup> Die Ausgrenzung der schwarzen Geschichte verhindert letztlich die Kompletierung der Geschichte des Baseballs.

---

<sup>7</sup> DeCurtis, „An Interview with Don DeLillo“, 74.

<sup>8</sup> Die ‚Manx Martin‘-Einschübe sind nicht völlig von den Kapiteln zu trennen. Zum einen tritt natürlich Cotter im Prolog auf und auch über die Wainwrights besteht eine Verbindung zu den restlichen Kapiteln des Romans. Aber auch Cotters Mutter Rose steht im Fokus eines Fragments, das vom *civil rights*

*Underworld* ist ein metahistoriographischer Roman, der gegen die offizielle Geschichte die Alltagsgeschichten unterschiedlichster Menschen setzt, die in ihrer Besonderheit, ihren Ängsten und Bedürfnissen, auf vielfältige Weise miteinander verknüpft sind.<sup>9</sup> Patrick O'Donnell urteilt hierzu: „The assemblage of narrative tracings that constitute *Underworld* reveal diasporic senses of history that can neither be categorized nor gathered together as a whole history made up of multiple parts.“<sup>10</sup> Die Geschichte wird durch dieses Aufbrechen nicht für obsolet erklärt. Vielmehr zeigt sich hierin der Versuch, die in der postmodernen Theorie so häufig beschworenen Spuren der Vergangenheit zu entdecken. Hutcheon schreibt über die Strategie der historiographischen Metafiktion: „[...] this does not deny that the past ‘real’ existed; it only conditions our mode of knowledge of that past. We can know it only through its traces, its relics.“<sup>11</sup>

*Underworld* bietet nicht nur eine alternative Geschichtsschreibung, sondern präsentiert in seinen Figuren den Drang der Spurensuche, gerade in der (privaten wie öffentlichen) Geschichte. Beispielsweise begibt sich Nick (wie Aeneas) auf der Suche nach seinem Vater<sup>12</sup> in die Unterwelt (hier in Form der Unterwelt des Verbrechens). Er glaubt, Zeichen zu entdecken, die er nun wiederum auf eine Art und Weise interpretiert, die ihm seine Familiengeschichte erträglicher macht. Das rekurrierende Logo der *Lucky Strike* Zigaretten, die sein Vater rauchte, symbolisiert für ihn beispielsweise lange Zeit die Zielscheibe, die sein Vater angeblich für die Mafia darstellte. Erst gegen Ende des Romans, nach dem Tod seiner Mutter, kann Nick das Symbol anders lesen und akzeptieren, dass die Familie vom Vater verlassen wurde: „He went out to get a pack of cigarettes and never came back.“ (UW 805) Auch Marvin Lundy verfolgt seine Familiengeschichte zurück und macht sich Anfang der 50er Jahre im kommunistischen Osten auf die Suche nach seinem Halbbruder. Die Rückverfolgung des Baseballs, das Klammern an Gerüchte und Gegenstände, reflektiert seine Verarbeitungsversuche der Vergangenheit.

---

*movement* um Martin Luther King erzählt. Im zweiten Abschnitt des 5. Teils (521 – 526) erlebt sie am 14. August 1964 die brutale Gewalt, die Polizei und Ordnungskräfte gegen die friedlichen Demonstranten einsetzen.

<sup>9</sup> Die Möglichkeit einer Neuerzählung, einer Integration bietet sich schließlich auf der Ebene des Romans. DeLillo sagt über dieses Potenzial der Kunst: „Fiction is all about reliving things. It is our second chance.“ DeLillo, „Power of History“.

<sup>10</sup> O'Donnell, *Latent Destinies*, 153.

<sup>11</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 119.

<sup>12</sup> Dabei begegnet er aber stattdessen George Manza, den er tötet – ein Schuss, der keineswegs befreiend wirkt, der ihn vielmehr an seine Vergangenheit fesseln wird.

Ebenso wie diese Figuren wird der Leser in *Underworld* zum Spurensucher und –sammler. Allerdings sind wir in einen Reflexionsprozess eingebunden, denn „we watch the narrators [...] trying to make sense of the historical facts they have collected. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order.“<sup>13</sup> Dieses Bewusstsein über das Arrangieren und Konstruieren muss der Leser sich auch im Prozess der Herstellung von Interdependenzen erhalten. Das *everything is connected*-Prinzip funktioniert nicht vor dem Hintergrund einer zwanghaften Suche nach der einzigen Wahrheit, sondern nur in einer offenen, selbstreflexiven Interpretationsarbeit. Es ist dieses Prinzip, das Metaerzählungen unterminiert und gleichzeitig doch die Sinnsuche niemals als obsolet betrachtet: „A quest for links will turn readers into re-readers of *Underworld*, a paradigm of the postmodernist renunciation of master narratives [...] that resolve everything in a single thread.“<sup>14</sup>

## 1.2 Die Durchbrechung einer Zielgerichtetheit

Der erste/letzte Link, die Ereignisse um Cotter und Manx Martin, ist die einzig chronologisch erzählte Geschichte im Roman. Sie wird zwar von den großen Kapiteln unterbrochen, kann aber dennoch aneinander geknüpft werden. Die Teile 1-6 verlaufen hingegen chronologisch rückwärts. Anschließend an den Prolog lernt der Leser in Teil 1 Nick im Jahr 1992 kennen. Nach dem ersten ‚Manx Martin‘-Einschub (immer noch 3. Oktober 1951) springt der Roman dann in Teil 2 in die Mitt-80er und frühen 90er Jahre, gefolgt von Teil 3, der im Frühjahr 1978 spielt. Nach dem zweiten Manx-Zwischenspiel steht der Sommer 1974 im Mittelpunkt, auf den Teil 5 mit dem Untertitel „Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s“ folgt. Nach dem letzten Einschub knüpft der Roman mit Teil 6 im Herbst 1951 (bis Sommer 1952) wieder an den Prolog an. Doch der Epilog „Das Kapital“ bildet chronologisch in den 90ern den Abschluss.

Die Umkehr des zeitlichen Verlaufs durchbricht die teleologische Konzeption historischen Erzählens. Kathleen Fitzpatrick bemerkt: „The novel’s structural inversions reveal a need to free the narrative from the ‘objective’ forms of a demythologized history.“<sup>15</sup> An Linearität, Fortschritt und faktische Objektivität kann der postmoderne Roman nicht mehr glauben. DeLillos alternative Geschichte unterminiert eine vorwärtsgerichtete Orientierung, die sich gerade auch im amerikanischen Traum des

---

<sup>13</sup> Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 114.

<sup>14</sup> Kellman, „Don DeLillo’s Logogenetic *Underworld*“, 75.

<sup>15</sup> Kathleen Fitzpatrick, „The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and *Underworld*“, in: *UnderWords*: 144 – 160, hier 150.

*self-made man* artikuliert. So zeigt sich in Nick das Scheitern des Versuchs, sich neu zu erschaffen und sich von der Vergangenheit zu lösen. Der Leser reist mit ihm in seine innere Unterwelt, an deren Ende schließlich der Mord an George steht. Auf diesen Punkt, den Nick vor seiner Familie und seinem eigenen Bewusstsein verborgen hält, steuert der Roman zu. Allerdings erscheint der Schuss nicht als Klimax. Er markiert einen entscheidenden Wendepunkt in Nicks Leben, doch kann er nicht als isoliertes Einzelereignis, als Ursprungsquelle allen ‚Übels‘ gelesen werden. Vielmehr kulminiert in diesem Moment eine Vielzahl von Prozessen, allen voran der Verlust des Vaters und Nicks Faszination für die verbrecherische Unterwelt. Ebenso wie der Schlag des Baseballs in die Ränge und die Zündung der Atombombe, *The Shot Heard Around The World*, erscheint der Schuss auf George als Auslöser und Ergebnis, dessen komplexen Hintergrund es aufzuarbeiten gilt. Auch wenn der Leser mit Nick nicht einen Ursprung erreicht, der ungeschehen gemacht oder geheilt werden könnte, setzt Nicks Aufarbeitung des Erlebnisses doch eine produktive Kraft frei, die gegen die so dominanten Bilder des Todes, der Verzweiflung und der Erstarrung agiert.

Ganz entscheidend ist zudem, dass die Struktur des Romans nur im Titel der Teile 2 bis 6 in größerem Rahmen ‚glatt‘ rückwärts zu laufen scheint. Innerhalb der Teile jedoch durchbricht DeLillo jegliche Linearität und Zielgerichtetheit, auch die der rückwärts verlaufenden Organisation. Teil 5 beispielsweise, dessen Titel schon auf den Fragment-Charakter verweist, entzieht sich einem zeitlich-linearen System. Das Arrangement scheint sich mit einem Augenzwinkern an mystischen Zahlen (die im Roman ebenfalls eine wichtige Rolle spielen; für Nick beispielsweise die Zahl 13) zu orientieren: Die sieben Kapitel sind jeweils in drei Teile gestaffelt. Hier eine Auflistung der Personen, die jeweils im Fokus stehen, und der voranstehenden Zeitangabe:

- |   |   |  |
|---|---|--|
| 1.<br>Nick Shay 03.11.1952<br>Lenny Bruce 22.10. 1962<br>Nick Shay 12.07.1953               | 2.<br>Eric Deming 08.10.1957<br>Rose Martin 14.08.1964<br>Charles Wainwright 19.12.1961 | 3.<br>Nick Shay 11.01.1955<br>Lenny Bruce 24.10.1962<br>Nick Shay (& Amy) 14.07.1957     |
| 4.<br>J. Edgar Hoover 28.11.1966<br>Janet Urbaniak 09.01.1967<br>J. Edgar Hoover 29.11.1966 | 5.<br>Lenny Bruce 25.10.1962<br>Nick Shay (& Amy) 02.07.1959<br>Lenny Bruce 27.10.1962  | 6.<br>Marian Bowman 18.10.1967<br>Matty Shay 06.02.1953<br>Chuckie Wainwright 01.12.1969 |
| 7.<br>Nick Shay 09.11.1965<br>Lenny Bruce 29.10.1962<br>Nick Shay 09.11.1965                |   |  |

Die Zeitsprünge scheinen ebenso arbiträr zu sein wie die Personenkombinationen, beispielsweise von Eric, Rosie und Charles. Während man sich mit Nick durch die Jahrzehnte bewegt, verfolgt man mit Lenny Bruce (den Nicks Erzählungen in Kapitel 1, 3 und 7 umrahmen, während Kapitel 5 diese Umrahmung umkehrt) eine Woche der Kubakrise. So verläuft der Erzählstrang von Nick, Lenny und Hoover zwar nach vorne, doch werden sie von anderen Figuren unterbrochen (Kapitel 1-4 jeweils zeitlich voranstehende Unterbrechungen, ab Kapitel 5 dann zeitlich zurückliegende Unterbrechungen). Der gewaltigen Zeitspanne des Romans von knapp 50 Jahren werden genaue Zeitangaben gegenübergestellt, die zwar momenthaft sind, aber durch ihre Eingebundenheit (auch in das Netz der jeweiligen Erinnerung) niemals isoliert stehen. Die Kombination mag deshalb zwar willkürlich sein und primär verwirrend wirken, doch hebt sie hervor, in welchem dichten Beziehungsnetz das Individuum eingebettet ist. Nicks private Geschichte vermischt sich mit der Weltgeschichte, die Lenny Bruce in seinen *We're all gonna die*-Auftritten, die ihn quer durch Amerika von West Hollywood nach New York führen, behandelt. Seinem Versuch der Verdrängung entspricht das Projekt der *self-made nation* USA, das sich auf der Vorstellung einer einheitlichen, fortschrittlichen Entwicklung errichtet und hier mit seiner ‚Unterwelt‘ konfrontiert wird. Nicks Erinnerungen drehen sich um seine Rehabilitation nach dem Mord, seine Beziehung zu Amy, die über eine Abtreibung in die Brüche geht, und schließlich seine kurzweilige Rückkehr nach New York (die ihn räumlich über die dreijährige Distanz mit dem Lenny-Teil zusammenführt), wo er von einem Stromausfall überrascht wird. Der *Stand-Up* Lenny und sein Publikum versuchen unterdessen verzweifelt, das Unfassbare der drohenden nuklearen Zerstörung zu begreifen. Während der Leser in Lennys Teil zumeist direkt in seine Bühnenpräsenz eintaucht, erzählt Nick seine Geschichte in der Retrospektive. „Such moments of punctum or *tuché* destabilize a linear sense of narrative continuity and evoke a multidirectional temporality, a commingling of past and present, where one never captures that past as ‘past’.“<sup>16</sup> Es ist der Kampf mit traumatischen Erlebnissen und Erinnerungen, das Gefühl von Unsicherheit und Bedrohung, Tod, aber auch Liebe, der die Teile hier so eng miteinander verwebt.

---

<sup>16</sup> Wilcox, „Return of the Real“, 129/130.

### 1.3 Postmodernes Chaos und literarische Ordnungsstiftung

Teil 6 des Romans führt den Leser in eine weiter intensiviertere Aufsplitterung. „Arrangement in Gray and Black“ steigert DeLillos Montagetechnik, die, wie Zapf erkennt, in der „fortgesetzten ‚Kernspaltung‘ des Textes in heterogene Einzelsequenzen und atomistische Teilelemente“<sup>17</sup> den Inhalt widerspiegelt. Die einzelnen Kapitel sind nun weder einer Figur zugeordnet (wie in den Teilen 2-4), noch bieten sie Zeitangaben in Form von Überschriften. Der Leser muss zunächst einmal die Personen identifizieren und dieses Unterfangen fällt in den kurzen Dialogpassagen äußerst schwer. Das Disruptive scheint auf den ersten Blick, Lyotards Definition postmoderner Kunst zu entsprechen. Im Gegensatz zur realistischen, ‚schönen‘ Kunst konfrontiert für ihn moderne und postmoderne Kunst die Undarstellbarkeit der Wirklichkeit und ist somit in Anlehnung an Kant ‚erhaben‘. Während in der Moderne die Undarstellbarkeit als „Ohnmacht des Darstellungsvermögens“ empfunden wird, befreit sich die Postmoderne von nostalgischen Sehnsüchten und zeigt stattdessen „Jubel, [der] von der Erfindung neuer Spielregeln“<sup>18</sup> ausgelöst wird. Zwei Dinge übersieht Lyotard dabei allerdings: Zum einen ist in der Kunst die Form immer präsent, zum anderen zeigt sich, dass die Sehnsüchte nicht auf einen eliminierbaren Nostalgiefaktor gekürzt werden können. *Underworld* arbeitet in seinen verwirrenden Sprüngen keineswegs ohne Regeln und Muster. Dadurch problematisiert der Roman Lyotards Glauben, dass die Postmoderne eine souveräne, überlegene Haltung gegenüber dem Drang nach Einheit, Form und Sinn einnehmen kann.

Die raschen Wechsel, die die 50er und 60er Jahre in *Underworld* ästhetisch primär bestimmen, sind deshalb auch nicht so chaotisch wie sie zunächst erscheinen mögen. Die scheinbare Isolation und Momenthaftigkeit der Einzelsequenzen wird immer überlagert von der Bedeutung, die den interdependenten Beziehungen (zur Vergangenheit oder anderen Figuren) zugerechnet wird. Über die Sprünge hinweg vereint hier außerdem (wie im Prolog) der Ort die vielen Stimmen. DeLillo fängt die Stimmung der Bronx ein, die besonders von der Interaktion der Menschen geprägt ist,<sup>19</sup> aber vor allem auch von Nicks jugendlicher Unruhe sowie einer generellen *Aufbruchstimmung* im Lande, die positive Mobilität ebenso in sich birgt wie Ängste und schnell keimende paranoide Verdachtsmomente.

---

<sup>17</sup> Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*, 181.

<sup>18</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 201.

<sup>19</sup> Repräsentiert wird diese Version der Bronx Anfang der 50er Jahre vor allem durch Bronzini.



Die Brüche, Sprünge und Fragmentierungen des Romans sind sehr kalkuliert und in ihrer Kombination immer bewusst arrangiert. Ein weiteres Bild des Prologs führt dies auf einer Metaebene vor Augen. Als das Publikum während des Spiels beginnt Papier wie Konfetti in die Luft zu werfen, bildet sich ein Regen unterschiedlichster Fetzen, „crushed traffic tickets and field-stripped cigarettes and work from the office and scorecards in the shape of airplanes [...]“ (UW 37) „The pages keep falling. Baby food, instant coffee, encyclopedias and cars, waffle irons and shampoos and blended whiskeys. [...] It is all part of the same thing. Rubens and Titian and Playtex and Motorola.“ (UW 39) DeLillo entwirft hier ein repräsentatives Bild des postmodernen *anything goes*, in dem sich die Werbung mit ‚hoher‘ Kultur vermischt, ganz wie dies Eagleton für einen postmodernen Relativismus statuiert. Doch durchbricht *Underworld* eben jenes Gefühl indifferenter Vereinheitlichung, indem DeLillo in diesem Massenphänomen die Fokussierung, den Rückbezug auf das/den Einzelne/n sucht. Er lenkt mit einem dieser Fetzen den Blick auf J. Edgar Hoover, der während des Spiels als eine der Fokalisierungsinstanzen fungiert. Ihm flattert eine Seite aus dem *Life*-Magazin auf die Schulter, auf dem ein Bild von Pieter Brueghel dem Älteren abgedruckt ist („The Triumph of Death“). Hierin zeigt sich eine der zentralen erzählerischen Strategien des Romans: das Herausgreifen eines individuellen Geschehens, das der Inspiration dient und sich in der Weiterverfolgung zu einem unter vielen Fäden entspinnt. Der Leser wird unter anderem zum ‚Werfer‘ der *Life*-Seite zurückgeleitet, um für einen kurzen Moment bei ihm zu verweilen und dessen Motivation zu erfahren. Die scheinbar abstrakte Verbindung erfährt also einen persönlichen Bezug. Der Mann fühlt sich gerade durch das Herausreißen und Werfen von Zeitschriftenseiten mit anderen Menschen in der Menge verbunden:

Look at the man in the upper deck. He is tearing pages out of his copy of *Life* and dropping them uncrumpled over the rail [...]. He is moved to do this by the paper falling elsewhere [...]. It brings him into contact with the other paper throwers and the fans in the lower deck who reach for his pages and catch them [...]. (UW 38)

Das Brueghel-Bild wiederum ist für den Leser der Einstieg in das Kaleidoskop an Zerstörungs- und Untergangsszenarien, das sich im Roman im privaten wie öffentlichen Raum eröffnet.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> DeLillo erzählt in einem Interview: „When I began writing about the game, *Life* [sic] was one of the first things I looked into, because *Life* was so important to the self perception [sic] of the Americans in the 50's. I wanted to see what else was going on in this week, that was all. The Brueghel painting was reproduced in connection to an article about the Prado Museum and "The Triumph of Death" literally jumped in my face. Immediately I combined it with Hoover's apocalyptic vision. In the background there is actually a flickering explosion, a sunset, which could be caused by an atomic bomb.“ Jensen, „Interview with DeLillo“.

Für das Verfassen des Romans selbst, so wird in Interviews mit DeLillo wiederholt deutlich, sind derart zufällige Verknüpfungen eine zentrale Inspirationsquelle. Das Bild der fallenden Fetzen spiegelt auch die Ausgangsposition des Romans wider: eine Ansammlung von Fragmenten, die zusammengetragen und schließlich durch eine Betrachtung ihrer ‚Unterwelt‘ zusammengeführt werden. Eine Vielzahl scheinbar isolierter Einzelsequenzen wird aufgegriffen und in einem Teppich des *everything is connected* miteinander verwoben. Philip Nel hält dementsprechend fest, dass

while *Underworld's* use of montage does have the effect of opening up potentially subversive juxtapositions that provide possibilities for revising historical narratives of the period, the interconnections produced by these montages simultaneously make the novel more interwoven and constrained [...].<sup>21</sup>

Diese Strategie thematisiert DeLillo auch wiederholt in den Künstlerfiguren und den Kunstwerken, die im Roman dargestellt werden. Deutlich äußert sich dies beispielsweise in der Beschreibung der *Watts Towers*, die zwischen 1921 und 1954 von dem italienischen Einwanderer Simon Rodia in Kalifornien geschaffen wurden. Er errichtete eine Anlage aus sieben Türmen und verzierte sie mit den unterschiedlichsten Materialien. Sowohl Nick als auch Klara sind (unabhängig voneinander) von diesem Projekt fasziniert:

[...] all the vivid tile embedded in cement [...] hand-built, by one man, alone [...] a man whose narrative is mostly blank spaces [...] thirty-three years building this thing out of steel rods and broken crockery and pebbles and seashells and soda bottles and wire mesh, all hand-mortared, three thousand sacks of sand and cement [...]. (UW 276)

Auf einer Metaebene zeigt sich hier DeLillos eigenes künstlerisches Vorhaben: seine Wiederaufarbeitung schrecklicher, traumatischer Geschehnisse, seine fragmentarische Präsentation, hinter der jedoch ein System und ein Rhythmus zu finden ist, denn schließlich ist die Literatur „a particularly active and conscious mode of pattern-building and of framing horizons.“<sup>22</sup> Rodia organisiert, arrangiert, verbindet die Einzelteile miteinander und füllt sie dadurch mit einem Inhalt. Zudem schreibt er sich selbst in dieses Werk ein, wie Nick feststellt:

Whatever the cast-off nature of the materials, the seeming offhandedness, and whatever the dominance of pure intuition, the man was surely a master builder. There was a structural unity to the place, a sense of repeated themes and deft engineering. And his initials here and there, SR, Sabato Rodia [...] like the gang graffiti in the streets outside. (UW 277)

Ganz treffend zu diesem Bild erscheint deshalb Joseph Contes Untersuchung der Ordnung in der Unordnung im postmodernen Roman, *Design and Debris: A Chaotics of*

---

<sup>21</sup> Nel, „*Small Incisive Shock*“, 735.

<sup>22</sup> Antor, „*The Ethics of Criticism*“, 69.

*Postmodern American Fiction*. Seine Definition des Chaos „as an unstable and unpredictable relation between order and disorder [...] designated by the phrase ‘orderly disorder’“<sup>23</sup> entfernt sich vom Gedanken einer sinnentleerten Willkür und unterstreicht hingegen die komplexen Beziehungen, die sich auch in den Naturwissenschaften konstituieren: „[...] chaos theory promotes a more complex relation between order and disorder than a binary opposition has allowed.“<sup>24</sup> Die einseitige Betonung von Differenz und Pluralität fördert hingegen die Etablierung einer binären Opposition von Ordnung und Unordnung. Eine derart vereinfachende Betrachtung, die Orientierungsbedürfnisse ebenso ignoriert wie die der Differenz inhärenten Verknüpfungsstrukturen, beschneidet die Komplexität des postmodernen Zustands, wie ihn auch DeLillo in *Underworld* wahrnimmt. Kritiker wie Eagleton sehen hierin den größten und auch gefährlichsten Schwachpunkt der postmodernen Theorie: „The ideas of system, consensus and organization would themselves become demonized in vaguely anarchistic fashion, denounced as absolute ills by those committed to a tolerant relativism.“<sup>25</sup> So stellt auch Conte fest, dass „order and disorder are discovered to be closely interrelated [...]“.<sup>26</sup> Besonders postmoderne Autoren sehen sich mit der Herausforderung konfrontiert, sich auf diese Gratwanderung zwischen Fragmentierung und Struktur, Brüchen und Zusammenhalt, zu begeben und in diesem Spannungsfeld neue affirmative Möglichkeiten zu entdecken:

[...] any literary model is preeminently a space in which a mixture of the smooth and the striated, the orderly and the disorderly, will be present, rather than the exclusive dominance of the one over the other. So postmodern fictions perform an elegant and ongoing metamorphosis between figures of design and debris.<sup>27</sup>

Das zentrale Design in *Underworld* ist die Entdeckung des *everything is connected* in den zunächst unabhängig und fremd erscheinenden Einzelsequenzen. Die formale Verarbeitung reflektiert das Bedürfnis (des Lesers wie des Autors), die Welt zu bewältigen, versucht dabei jedoch, einer zwanghaften Ordnung zu entgehen. Gegen die Brüchigkeit des Textes stemmt sich das Netz aus unerschöpflichen Interdependenzen, welches „encourages us to connect everything in the same way that contemporary scientific paradigms of uncertainty and chaos encourage us to take account of the observer at the scene and sensitive dependence on initial conditions.“<sup>28</sup> Obwohl der

---

<sup>23</sup> Conte, *Design and Debris*, 17.

<sup>24</sup> Conte, *Design and Debris*, 19.

<sup>25</sup> Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, 3.

<sup>26</sup> Conte, *Design and Debris*, 32.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> McMinn, „Sin and Atonement“, 43.

Roman von Beginn an erkennen lässt, dass die Jagd nach einer abschließenden Wahrheit nicht erfolgreich sein wird, kann und darf darüber die Spurensuche nicht aufgegeben werden. Vielmehr versucht DeLillo, den Leser für komplexe Zusammenhänge zu sensibilisieren, so dass dieser Leerstellen füllt, in dem er wiederkehrende Motive aufspürt oder Ähnlichkeiten und Verbindungen zwischen der Vielzahl der unterschiedlichen Figuren entdeckt. Knight stellt hierzu fest:

Taken individually, many of these connections are perhaps no more than the usual thematic concentration of a well-composed work of fiction [...], but taken together they amount to a [sic] extended demonstration of the hypothesis – at times even the faith – that everything is connected.<sup>29</sup>

Für DeLillo bildet die Kunst eine ganz ähnliche, wenn auch nicht ganz so deutlich formulierte, Ersatzerzählung wie für Rushdie. Sie dekonstruiert kontinuierlich dominante Diskurse, soll aber gleichzeitig, das hebt er hervor, das Bewusstsein für die anthropologischen Bedürfnisse der Menschen schärfen. Deshalb erwartet er von der Literatur, dass sie einen Halt bietet, Hoffnung und Trost spendet. Eine Aufgabe, die Lyotard der postmodernen Kunst völlig abspricht, denn sie solle eben nicht, eine Form schaffen, die dem Leser „weiterhin Trost gewährt“,<sup>30</sup> sondern kontinuierlich destabilisieren und verunsichern. *Underworld* wandert zwischen diesen beiden Polen. Der Roman geht durchaus an die Grenzen der Ertragbarkeit der Disruption, arrangiert daraus jedoch eine komplexe Technik der Verbindungen. Das geordnete, strukturierte Gebäude, das in der Fiktion errichtet wird, soll dabei aber niemals einen Anspruch auf absolute Wahrheit erheben, betont DeLillo:

Stories can be a consolation – at least in theory. The novelist can try to leap across the barrier of fact [...]. I think fiction rescues history from its confusions. It can do this in the somewhat superficial way of filling in blank spaces. But it also can operate in a deeper way: providing the balance and rhythm we don't experience in our daily lives, in our real lives. So the novel which is within history can also operate outside it – correcting, cleaning up and, perhaps most important of all, finding rhythms and symmetries [...].<sup>31</sup>

Eine solche Symmetrie zeigt sich beispielsweise in der von DeLillo geschaffenen Verknüpfung der Atombombe mit dem Baseball, „a symmetry that seemed to be waiting for someone to discover it.“<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Knight, „Everything is Connected“, 829.

<sup>30</sup> Lyotard, „Was ist postmodern?“, 202. Dies ist Ziel der realistischen Kunst.

<sup>31</sup> DeCurtis, „An Interview with Don DeLillo“, 64.

<sup>32</sup> Don DeLillo. „The Power of History“.

## 2. Die Möglichkeiten der Kunst: Müll und Regeneration

Neben der Zusammenführung einzelner Bruchstücke wendet DeLillo sein Augenmerk auf die Frage künstlerischer Regeneration durch ihre Möglichkeit der Wiederaufarbeitung, wie es Rodias Projekt auch stellvertretend für den Roman symbolisiert: „Watts Towers not only embody one man’s singular identity and vision, but also express an idea of history and community based upon the synthesis of disparate forces and created through an economy of recycling.“<sup>33</sup> Neben diesem Werk schafft sich DeLillo mit zwei weiteren Künstlern, Klara Sax, ehemals Bronzini, und Moonman 157 *aka* Ismael Muñoz, die Möglichkeit den eigenen künstlerischen Prozess sowie Aufgabe und Potenzial der Kunst zu reflektieren. Beide arbeiten auf ihre individuelle Art mit Müll, mit Benutztem, sorglos Entsorgtem. Die *Watts Towers* sind deshalb für Klara auch eine professionelle Inspirationsquelle. Im Sommer 1974, während die Müllentsorgung in New York streikt, ist Klara auf der Suche nach ihrer eigenen künstlerischen Ausrichtung. Sie besucht die *Watts Towers* und entdeckt in der eklektischen Ansammlung von verbrauchten Stücken Muster und eine Lebendigkeit, die sie zum physischen Kontakt animieren:

She didn’t know a thing so rucked in the vernacular could have such an epic quality [...]. She went around touching things, rubbing her palms over the bright surfaces. She loved the patterns made by jute doormats pressed in cement. She loved the crushed green glass and the bottle bottoms that knobbed an archway. And one of the taller towers with its tracery of whirling atoms. [...] A place riddled with epiphanies, that’s what it was. (UW 492)

Und auch die Graffiti-Kunst von Moonman hat einen großen Einfluss auf die Kunstform, die Klara für sich in den 70ern zu entdecken beginnt und die sie schließlich zu dem großen Projekt der Bemalung der 230 B-52s, den ausgesonderten Überresten des Kalten Krieges, führen wird.

Ismael wiederum scheint an einem ganz anderen Ende des Spektrums zu stehen: Er ist geradezu Teil des Ausgesonderten, denn er lebt, von der Gesellschaft ignoriert, schon als Kind auf den Straßen und in der Unterwelt, den U-Bahn-Schächten New Yorks. Klara hingegen bewegt sich als erfolgreiche, in den Medien repräsentierte Künstlerin in der Kunstszene und somit auch im Bewusstsein der Gesellschaft. Dies wird wiederum klar räumlich symbolisiert, indem DeLillo wiederholt betont, dass ihr primärer Aufenthaltsort im Sommer 1974 über den Dächern New Yorks liegt. Dieser *rooftop summer* ist die Zeit, in der sich Klara mit ihrer Freundin Esther Winship in der Bronx auf die Suche nach dem 16jährigen Moonman begibt, um ihn für eine Ausstellung zu

---

<sup>33</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 255.

gewinnen. Die Frauen werden Ismael nicht finden und Ismael, der von der Suche erfährt, wird sich niemals bei ihnen melden. Doch ohne sich jemals zu begegnen, greifen ihre Leben auf verschiedene Weisen ineinander, wie aber lediglich der Leser erfährt.

Während in Teil 1 Nick durchgehend als Ich-Erzähler erscheint, sind die Kapitel in Teil 2-4 jeweils einer Figur zugeordnet. In Teil 4 „Cocksucker Blues: Summer 1974“ ändert sich dies nun, denn obwohl die Kapitel sich abwechselnd auf Klara und Matt Shay konzentrieren, schiebt sich plötzlich ohne Kapiteltrennung der junge Moonman ins Herz der fünf Kapitel. Wie die U-Bahn, Ismaels künstlerisches Zielobjekt, das hier als zentrales Verbindungselement fungiert, durchzieht Moonman Kapitel 3, das eigentlich Klara gewidmet ist. Während diese mit Freunden in der Radio City Music Hall an der Uraufführung des Sergei Eisenstein-Films *Unterwelt* teilnimmt, fährt unter ihnen eine von Ismael besprühte U-Bahn durch die Schächte und der 16jährige sitzt selbst in den Wägen: „They [Klara and Esther] went back down to find Jack on the lower level, sitting above the rattle of another subway run.“ (UW 432/433). Nach einem Absatz heißt es: „The train was one of his, Moonman’s“ (UW 433) und der Leser folgt nun dem Graffiti-Sprüher.

Zwei Dinge scheinen in seinen Werken für ihn und auch für Klara im Vordergrund zu stehen. Zum einen die visuelle Botschaft eines von der Gesellschaft verdrängten Jugendlichen, mit der die Menschen hier unausweichlich konfrontiert werden. Zum anderen die Ästhetik des Graffiti, die beide wiederum auf ähnliche Art und Weise emotional beschreiben und deuten. Klara ist von der kraftvollen Lebendigkeit eines besprühten Zuges begeistert und betont gleichzeitig das Ineinanderschmelzen, die Überlappung der Buchstaben:

The train came bopping into the old drab station like some blazoned jungle of wonders. The letters and numbers fairly exploded in your face and they had a relationship, they were plaited and knotted, pop-eyed cartoon humanoids, winding in and out of each other and sweaty hot and passion dancing [...]. (UW 395)

Genau diese Elemente werden auch in Ismaels Abschnitt betont: „[...] highlights and overlapping letters [...] the whole wildstyle thing of making your name and street number a kind of alphabet city where the colors lock and bleed and the letters connect and it’s all live jive, it jumps and shouts [...].“ (UW 433) Es ist also dieses, in seiner Kunst dargestellte, Ineinandergreifen – das DeLillo im Roman selbst praktiziert – und die aus der Unterwelt des Großstadtdschungels wachsende Gegenkraft, die Moonmans Graffitis repräsentieren.

Für Klara sind die Sprüher „daredevil kids who put color and spunk into the seismic blur of a rush-hour Monday.“ (UW 478) In seiner Analyse zeitgenössischer Kunstformen, die sich gegen den dominanten gesellschaftlichen Diskurs zu stellen versuchen, urteilt Hal Foster über Graffiti-*Tags*: „In the midst of a city of signs that exclude you, what to do but inscribe signs of your own? This is part of the logic of graffiti on subway cars: how better to circulate your sign against the code, to mark a territory through alien property?“<sup>34</sup> Entscheidend ist dabei, dass Ismael niemals an die Oberfläche tritt. Das heißt, nur dadurch, dass er sich nicht von Esther finden lässt, kann seine Arbeit Teil des Gegendiskurses bleiben. Die Aussage kann für Moonman nur im Besprühen von Massentransportzügen aufrecht erhalten werden, nicht in einer Kunstszene, die in das Regelwerk des Marktes eingegliedert ist. Ismael vertritt als Moonman, sowie später in seiner Rolle als ‚Sozialarbeiter‘, die Unsichtbaren und Stummen, die im Schatten der Gesellschaft leben. Als 16-jährigem ist es ihm wichtig, sich in das Bewusstsein einer Gesellschaft einzubrennen, von der er sich übergangen fühlt:

[...] this is the art of the backstreet talking [...] you can't *not* see us anymore, you can't *not* know who we are [...] we ain't ashamed, and the train go rattling over the garbagem streets and past the dead-eye windows of all those empty tenements that have people living there even if you don't see them, but you have to see our tags and cartoon figures and bright and rhyming poems, this is the art that can't stand still, it climbs across your eyeballs night and day, the flickery jumping art of the slums and dumpsters, flashing those colors in your face – like I'm your movie, motherfucker. (UW 440/441)

Mit diesem Bezug auf die Filmtechnik wechselt DeLillo wieder zurück zu Klaras Filmvorführung. Jahre später wird Ismael (immer noch fasziniert von der Macht der Bilder, die er mit den ihn umgebenden Kindern und Jugendlichen in einem provisorischen Fernsehapparat verfolgt) mit der Nonne Edgar zusammenarbeiten und versuchen, in den Müllbergen und dem Elend der Großstadt Kindern zu helfen. Dabei stehen seine Graffitikünste weiterhin als Mahnung: Die Totenengel, die den verstorbenen Kindern gedenken, sollen die Gesellschaft an die Unschuldigen erinnern, die zu Tode kommen, gerade weil ihr Elend ignoriert und verdrängt wird.

Klara entdeckt im Sommer 1974, warum sie sich zu müllverarbeitender Kunst hingezogen fühlt, indem sie sich auf eine innere Erkundungsreise begibt. Sie deckt dabei Bezüge zwischen Gegenwart und Vergangenheit auf, die ihr so niemals bewusst waren. Sie reflektiert beispielsweise über die Wahl ihres Materials, ihre Faszination für

---

<sup>34</sup> Foster, *Recodings*, 48/49.

raue Handwerkerfarbe und entdeckt darin zu ihrer eigenen Überraschung den Einfluss ihres Vaters:

She liked rough surfaces, flaked paint on metal [...] And it took her years to understand how this was connected to her life, to the working-class grain, the pocked sidewalks, beautiful blue slate in fact, cracked and granuled at the corners, [...] became elements of memory, and the aluminium paint on the whistling radiators, and the paint her father carried home to recoat the kitchen chairs [...].  
(*UW 471/472*)

Die Kapitel durchziehen dann auch Kindheitserinnerungen, Erlebnisse mit ihrem Vater und ihrer Mutter, die sie nun aus einem ganz anderen Blickwinkel betrachtet. In ihrem Reflexionsprozess erkennt sie, wie sehr sie sich als 54jährige noch von den Erfahrungen der Vergangenheit zurückhalten lässt, „how her own smallness, her unnoticeability was precisely the destiny she'd assigned herself“ (*UW 473*), um nicht wie ihr Vater an den eigenen hohen Erwartungen zu scheitern. Dies soll sich ändern, denn Nick erfährt Klara 1992 als selbstbewusste, anerkannte und gefeierte Künstlerin.

Diese wechselseitige Inspiration – die Vergangenheit, die ihre Kunst (unterbewusst) prägt, und die Regenerierung von Erinnerungen über die Kunst – stehen bei Klara im Vordergrund. Aus diesem Grund sucht sie beispielsweise hinter den Bauwerken nach der Geschichte der Erbauer. Sie sucht das Persönliche, den Menschen und setzt dies gegen eine maschinelle Reproduktion, die den individuellen Bezug vernachlässigt. Mit einer Kunstform, die den Moment feiert und sich Bezügen zu entziehen versucht, kann Klara nicht viel anfangen: „Art in which the moment is heroic, American art, the do-it-now, the fuck-the-past – she could not follow that.“ (*UW 377*) Für sie stehen Verbindung und Berührung im Vordergrund. Dies ist wortwörtlich als Handarbeit zu verstehen, wie auch im übertragenen Sinne als Begegnung in der Kunst. In ihrem Umgang mit Müll zeigt sich die Idee, einen Blick hinter die Dinge zu werfen, in etwas Verbrauchtem den Benutzer zu entdecken: „We took junk and saved it for art. [...] It was just a way of looking at something more carefully. And I'm still doing it, only deeper maybe.“ (*UW 393*) Dabei geht es ihr nicht um die Aufdeckung einer Wahrheit, sondern um das Gefühl der Bewahrung einer individuellen Geschichte. Dies spiegelt sich in der Bemalung der B-52s in der Wüste wider. Es ist die Annäherung an die Geschichte des Kalten Krieges, der Zerstörung und des Todes, über Maschinen, die jedoch in sich die Geschichten von Individuen tragen. „We all tried to think about war but I'm not sure we knew how to do this“ (*UW 76*) stellt Klara fest und erklärt weiter: „What I really want to get at is the ordinary thing, the ordinary life behind the thing.“ (*UW 77*)



Einer der Bomber ist Chuckies *Long Tall Sally* und Klara zeigt sich fasziniert von dem Bild der Frau und dem Namenszug. Sie möchte das Logo nicht übermalen und das gesamte Projekt soll den Namen „Long Tall Sally“ tragen, wie auch dieser erste Teil von *Underworld* selbst. „Klara’s refusal [to paint over the name] indicates DeLillo’s understanding of the sacred role of art and language in preserving and revealing individual human lives [...] from the waste of history.“<sup>35</sup> Ihr Glaube an die Transformation über die Erinnerung und die Berührung agiert von innen heraus gegen das erdrückende Gefühl der Zerstörung, das die Bomber zunächst vermitteln:

‘See, we’re painting, hand-painting in some cases, putting our puny hands to great weapons systems, to systems that came out of factories and assembly halls as near alike as possible, millions of components stamped out, repeated endlessly, and we’re trying to unrepeat, to find an element of felt life, and maybe there’s a sort of survival instinct here, a graffiti instinct – to trespass and declare ourselves, show who we are. The way the nose artists did, the guys who painted pinups on the fuselage.’ (UW 77)

Wie Gleason richtig bemerkt: „For Klara and DeLillo, art is an assertion of freedom, a way in which humanity can reject and survive an American culture whose mass-market capitalism and weapons of mass destruction threaten individualism and human life.“<sup>36</sup>

DeLillos Verwendung der Müllmetaphorik in *Underworld* ist sehr dicht und vieldeutig. In Klaras Kunst setzt sich darin die Fruchtbarkeit der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit durch, die DeLillos eigenes Werk reflektiert. In ihrer Arbeit, die ebenfalls versucht, die letzten 50 Jahre zu umfassen, zeigen sich DeLillos Ansprüche an den eigenen Roman. Es ist die Kunst, die sich dem Vergessen und dem vorherrschenden, fast schon dominanten Gefühl des Todes entgegenstellt, durch ihre Form des „valuable recycling, transforming the very physical debris left by weapons and waste into objects that testify the uncontainability of human aspiration. These works save meaning from the triumph of death.“<sup>37</sup> Dabei ist sich Klara durch ihre Sensibilität für die Bedürfnisse des Menschen gerade darüber bewusst, dass auch sie sich nach einer Ordnung und Orientierung sehnt. Doch im Gegensatz zu J. Edgar Hoover, der in seinen Mülldurchsuchungsaktionen die Menschen erfassen und ausspionieren möchte, geht es Klara nicht um einen Kontrollgewinn über Menschen oder die Erkenntnis der einen Wahrheit. Die Faszination liegt für sie in der Verknüpfung, im kreativen Prozess, in dem eine Annäherung gleichzeitig immer neue Blickwinkel eröffnet wie auch die

---

<sup>35</sup> Gleason, „Redemption of America’s Atomic Waste Land“, 140.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 245.

künstlerische Strategie des *everything is connected* verdeutlicht, dass „each new angle, each new shining of the light, casts new shadows and creates new mysteries.“<sup>38</sup>

Die künstlerische Wiederaufarbeitungsleistung entspricht demgemäß auch nicht Nicks besessener Müllsäuberung und –trennung. Bei Nick drückt sich darin ein Bedürfnis nach klarer Ordnung und einer Bereinigung der Vergangenheit aus. Tatsächlich muss er sich aber auf eine Reise in seine Unterwelt begeben, die weder einfach zu säubern, noch von seinem gegenwärtigen Ich zu trennen ist. Ebenso wie Nick in Kasachstan (wo er sich mit der Entsorgung atomaren Mülls beschäftigt) durch die deformierten und von Krebs verseuchten Menschen vor Ort mit den unauslöschlichen Konsequenzen des Kalten Krieges konfrontiert wird, muss er selbst erfahren, dass seine eigene Vergangenheit nicht aufzuheben ist: „Nick’s radioactive memories resist decay, mutating into haunted obsessions.“<sup>39</sup>

Zu Beginn der 90er Jahre scheint er zu erkennen, dass die Verdrängung seiner Zeit in der Bronx ihn in eine Sackgasse führt. Der Roman beginnt nach dem Prolog mit Nicks Fahrt in das *Wasteland* Amerikas: der Wüste, in der Atomversuche durchgeführt wurden, in der sein Bruder an der Entwicklung von Massenvernichtungswaffen arbeitete und in der nun Klara Sax, mit der er als 17jähriger eine Affäre hatte, ausrangierte Bomber in Kunstobjekte verwandelt. Durch diese Bereitschaft, sich der Vergangenheit zu öffnen, kann Nick sich aus seiner selbstbezogenen und zerstörerischen Isolation herausführen. Er erkennt, dass „[m]ost of our longings go unfulfilled.“ (UW 803) Obwohl sein Leben nach dieser Erfahrung keineswegs unbelastet ist, scheint der Umgang mit der Vergangenheit befreier. Während er zuvor die Wildheit seiner Jugendjahre durch strikte Selbstkontrolle zu ersetzen versuchte, räumt er jetzt reflektierend ein: „I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on earth [...] and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself.“ (UW 810)

Zu seiner Frau hat er einen neuen Zugang gefunden: „Marian and I are closer now, more intimate than we’ve ever been. [...] we walk along the drainage canal in the twilight and tell each other stories of the past.“ (UW 803) Eine Zukunft für die Ehe ergibt sich also erst aus der Anknüpfung an die Vergangenheit. Wie auch Zapf hervorhebt, gewinnt Nicks Wahlheimat Phoenix nun doch noch an symbolischer Bedeutung,

allerdings nicht aus der fortschrittsgläubigen Verabsolutierung der Gegenwart, sondern aus der wiedergefundenen, lebendigen Kontinuität mit der Vergangenheit, von der sich Nick zugunsten geschichtsloser zivilisatorischer Realitäts- und

---

<sup>38</sup> McMinn, „Sin and Atonement“, 39.

<sup>39</sup> Osteen, *American Magic and Dread*, 228.

Rollenkonstrukte abgeschnitten hatte und zu der er erst durch den radikalen Erinnerungs- und Selbstaneignungsprozess zurückfindet, den die Begegnung mit Klara Sax und ihrer Kunst in ihm auslöste.<sup>40</sup>

Die Versöhnung und neue Annäherung zwischen Nick und Marian wird bezeichnenderweise am Ende des ersten Teils durch den Blick auf das Kunstwerk in der Wüste eingeleitet. Nick überrascht seine Frau zu ihrem Geburtstag mit einer Ballonfahrt. Eingebunden in die Landschaft (die für Klaras Konzeption des Projektes von großer Bedeutung ist) steigen sie in freier Luft auf und erblicken die Reihen der bemalten B52s aus der Vogelperspektive. Marian ist überwältigt und Nick, der nach *Long Tall Sally* Ausschau hält („the ordinary life and lucky sign that animated the work“ (UW 125)), bemerkt: „And truly I thought they were great things, painted to remark the end of an age and the beginning of something so different only a vision such as this might suffice to augur it.“ (UW 126) Dieser Neuanfang ist nun nicht mehr mit dem radikalen Schnitt zu vergleichen, welchen er nach dem Mord an George unternimmt, denn hier wird der Schritt erst durch die Wahrnehmung und Akzeptanz des schwer Erträglichen möglich. Wie die der anderen Figuren im Roman ist Nicks Geschichte von einer Verlusterfahrung, einer Leerstelle geprägt. Diese immer präsente Abwesenheit und die nicht zu verdrängende Sehnsucht nach einer (Er)Füllung verdammten ihn zur Suche nach einem Ersatz. Nicks Befreiungsschlag führt über die bewusste Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit der Leerstelle in seinem Inneren.

### 3. Künstlerische Interdependenz und die Frage nach dem Überleben

Das künstlerische Regenerationspotenzial stellt in *Underworld* die zentrale Gegenkraft zu Stillstand und Erstarrung dar, diskutiert dabei aber gleichzeitig den bereits analysierten Umgang des Menschen mit der Vergänglichkeit. Während die Sehnsucht des Menschen nach Unsterblichkeit von religiösen wie nationalen und konsumorientierten Systemen aufgegriffen und für Zwecke der Manipulation missbraucht wird, schreibt sich DeLillo bewusst in diese Sehnsucht ein, unter anderem indem er auf ästhetischer Ebene das Ringen mit der Zeitlichkeit reflektiert.<sup>41</sup> Dabei

<sup>40</sup> Zapf, *Literatur als Kulturelle Ökologie*, 210.

<sup>41</sup> Dies beinhaltet auch das spezifisch künstlerische Ringen mit der Vergänglichkeit. Die Metapher des Anschreibens gegen den Triumph des Todes ist letztendlich auch eine große Metapher für den Künstler, der durch seine Werke fortzubestehen hofft. Eines der einprägsamsten Bilder der Literaturgeschichte zeichnet hierfür Laurence Sterne. Er lässt seinen Tristram Shandy vor dem Tod nicht nur wortwörtlich davonrennen (nach Frankreich), er lässt Tristram vor allem argumentieren, er könne noch nicht sterben, da er doch schließlich noch seine Autobiographie zu schreiben habe. Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Ian Campbell Ross (ed.) (Oxford: OUP, 1998).

verwehrt er sich jenseitigen Erlösungsversprechen, wie der Erzählung des Überlebens im nationalen Körper oder den Fortschrittspredigten der Werbeindustrie. Gegen die Bilder der Zerstörung und des Sich-Verlierens zeichnet sich bei DeLillo eine Glaubensversion an das Überleben ab, die geradezu romantisch-zyklisch wirkt. Der Wandel (und somit auch der Tod) wird dabei nicht verdrängt, sondern als Grundantrieb der Wiedererneuerung betont und gleichzeitig die Verbindung mit der Vergangenheit in den Vordergrund gerückt. Ästhetisch zeigt sich dies in den textinternen Zusammenhängen, den zurück- und vorwärtsverweisenden Bildern, Motiven und Themen, aber auch in der starken Intertextualität und Intermedialität des Romans. Beim Recyceln von Texten, bildnerischer Kunst, Musik oder Film stehen die bewusste Verarbeitung des Vergangenen und dessen Inspiration für das Neue im Vordergrund. DeLillo stellt sich so, wie Klara Sax, gegen die „fuck the past“-Kunstform.

Besonders deutlich wird der Einfluss und der Bezug auf (fiktive und reale) Kunst in den Titeln des Romans. DeLillo wählt jeweils ein Werk aus ganz unterschiedlichen künstlerischen Bereichen (bzw. mit Marx' Werk einen Klassiker des politischen und ökonomischen Denkens) und ganz unterschiedlichen Epochen, die den Teilen des Romans – dem Prolog, den sechs Teilen und dem Epilog – ihren Titel verleihen und im Text zumeist direkt aufgegriffen und besprochen werden. Dabei dienen sie als Inspiration, erfahren in ihrer Integration eine Vielzahl neuer Bedeutungen und wirken als Anstoß für die Entfaltung unterschiedlichster Problematisierungen. So gibt das titelgebende Brueghel-Gemälde des Prologs, „The Triumph of Death“ (um 1562), den im Roman vorherrschenden Ton des Todes und der Zerstörung vor. Doch ist es gerade die Kunst, die in *Underworld* die Vernetzung von Tod und Leben hervorhebt und die gegen eine Erstarrung oder resignative Haltung im Angesicht drohender Auslöschung oder Auflösung anschreibt. Tod, Angst und Bedrohung triumphieren deshalb im Roman trotz ihrer Allgegenwärtigkeit nicht.

Aus einem ganz anderen Bereich, aus der populären Musikkultur, stammt „Part 1: Long Tall Sally“. Der Popsong von Little Richard aus dem Jahr 1956 exemplifiziert DeLillos Strategie der Bedeutungsaufladung besonders klar. Das Lied dient wohl als Inspiration für das Frauenporträt auf der Nase des B-52-Bombers, das wiederum Klaras Kunstwerk den Namen verleiht. Doch Klara entscheidet sich für die Namensgebung, gerade weil sich darin andeutet, dass hinter dem Zerstörungsinstrument, das in Massenproduktion zur Massenvernichtung hergestellt wurde, diverse Einzelleben zu finden sind. Der Titel ist somit nicht auf einen Popsong zu reduzieren, sondern repräsentiert individuelle

Bedeutung und Gestaltungskraft. Klara zeigt sich fasziniert von den möglichen Verschachtelungen der Entstehungsgeschichte und empfindet diese Leerstellen als äußerst inspirierend. Sie benennt ihr Projekt

after this young woman, after the men who fixed her image to the aircraft, after the song that inspired them to do it. [...] I thought there is probably a real and original Sally somewhere in the mix. She inspired the songwriter or the nose painter or the crew that flew the plane. Maybe she was a waitress in an airman's bar. Or somebody's hometown girl. Or somebody's first love. But this is an individual life. And I want this life to be part of our project. This luck, this sign against death. (*UW* 78)

Die Crew, die der Leser kennen lernt, ist nicht für das Bild verantwortlich. Wer der ursprüngliche Maler war, erfahren wir nicht. Doch dies ist auch nicht entscheidend, da es nicht darum geht, eine Ursprungsquelle auszumachen, sondern eine Offenheit für eine Vielzahl von Geschichten zu bewahren. Schließlich wird sogar der Verfasser des Liedes in Frage gestellt. Während für Chuckie die Frau auf dem Bug ein Glückssymbol darstellt (so wie es auch Klara später interpretiert), denkt sein Kollege, der Afro-Amerikaner Louis Bakey, über die Darstellung ganz anders. Er glaubt, dass es in dem Lied nicht um eine langbeinige Blondine geht, sondern um eine Afro-Amerikanerin, die zudem das Lied selbst geschrieben hat: „This song written by a black woman from Apaloosa, Mississippi. Richard add the little touches. I guarantee, brother, this Sally we're talking about ain't no skinny blond playing kissy-face [...].“ (*UW* 610)<sup>42</sup>

Curt Gardner verweist darauf, dass sich „Part 2: Elegy for Left Hand Alone“ auf Maurice Ravel's „Klavierkonzert D-Dur für die linke Hand“ (1930) bezieht.<sup>43</sup> Ravel schrieb das Stück im Auftrag von Paul Wittgenstein, dem nach einer Kriegsverletzung der rechte Arm amputiert wurde. Der Bruder des Philosophen Ludwig Wittgenstein beendete seine Pianistenkarriere jedoch nicht, sondern begann mit dem Studium von Stücken für die linke Hand und feierte große Erfolge mit seinen Auftritten. Ravel's Konzert reflektiert also das in *Underworld* prägnante Thema des Umgangs mit Krieg und Zerstörung und deren mögliche Bewältigung über die Kunst. Allerdings präsentiert *Underworld's* Elegie einen gegenteiligen Linkshänder, der nun im Töten eine Ästhetik (und eine Möglichkeit zu leben und zu überleben) entdeckt.

---

<sup>42</sup> Tatsächlich wurde das Lied geschrieben von Robert Blackwell, Enotris Johnson und Little Richard (Richard Penniman). Little Richards Song wurde (wie „Tutti Frutti“) von dem weißen Sänger Pat Boone gecovered, der sie für das weiße Publikum ‚zugänglicher‘ gestaltete. „The Beatles“ waren stark beeinflusst von Little Richard, coverten „Long Tall Sally“ 1964 und spielten es häufig am Ende ihrer Konzerte.

<sup>43</sup> [http://www.perival.com/delillo/underworld\\_2.html](http://www.perival.com/delillo/underworld_2.html).

Richard Henry Gilkey, der *Texas Highway Killer*,<sup>44</sup> erschießt Anfang der 90er Jahre wahllos von seinem Auto aus andere Autofahrer: „He was not left-handed but taught himself to shoot with the left hand.“ (UW 266) Der 41jährige lebt mit seiner Mutter und dem pflegebedürftigen Vater isoliert in den Weiten Texas', einer Landschaft, die sein inneres *Wasteland* widerspiegelt. Von Unsicherheiten und Minderwertigkeitsgefühlen geplagt, ist Gilkeys einziger menschlicher Kontakt außerhalb der Familie der ehemalige Drogenabhängige Bud und dessen Frau Aetna. Richard spürt, wie sehr er in einer *death-in-life* Situation gefangen ist: „When he first walked in the house and Bud barely noticed him, it was like the normalcy of dying. It was the empty hollow thing of not being here.“ (UW 268) Die Morde sind sein Ausbruch aus diesem Todeszustand, denn nur über die Verbindung mit den Opfern und ihren trauernden Familien kann er am Leben teilnehmen und sich auf gewisse Weise ‚fortpflanzen‘: „He came alive in them. He lived in their histories, in the photographs in the newspapers, he survived in the memories of the family, lived with the victims, lived on, merged, twinned, quadrupled, continued into double figures.“ (UW 271) Es ist der Tod, durch den er sich seiner Lebendigkeit, seiner Existenz versichert.

Für ihn sichern seine Tat auch das Überleben – das eigene wie das der Opfer, indem sie in den Gedanken der Zurückgelassenen und vor allem auch in der Medienrepräsentation weiterbestehen. Letztere wird für Richard immer bedeutsamer. Nachdem eine seiner Opfer zufällig von einem Mädchen während der Ermordung gefilmt und das Video immer wieder im Fernsehen gezeigt wird, scheint sein Leben eine wahre Bedeutung zu erfahren. Bauman betont in seiner soziologischen Untersuchung von Überlebensstrategien den Effekt, den die mediale Aufzeichnung einem Moment verleiht, der nun scheinbar bewahrt werden kann:

Ereignisse erwerben nur dann wahrhafte Bedeutsamkeit und die Chance, ein wenig länger zu überdauern, wenn sie auf Videobändern aufgezeichnet worden sind und sich auf diese Weise immer wieder – in der normalen oder umgekehrten Anordnung, in langsamer oder schneller Bewegung – betrachten lassen.<sup>45</sup>

Die Video-Replays strahlen eine Faszination auf das Fernsehpublikum aus. Es vermischt sich Sensationsgier mit Angst, aber auch Ungläubigkeit, besonders gegenüber der Nähe zwischen Leben und Tod: Der auf Film gebannte, lächelnde Autofahrer ist

---

<sup>44</sup> Im Auto eines seiner Opfer, Judson Rauch (möglicherweise ist er das gefilmte Opfer), findet sich der Baseball wieder. Nick wird auf seiner Fahrt zu Klara in der Wüste auf den *Texas Highway Killer* angesprochen: „We were saying I bet he thinks this is the Texas Highway Killer getting ready to claim another victim.“ (UW 79) Siehe dazu: Cowart, *The Physics of Language*, 192. Cowarts Beobachtung, dass Nick selbst für den Mörder gehalten wird, ist allerdings falsch.

<sup>45</sup> Bauman, *Tod*, 269.

nicht mehr am Leben, wird sogleich in der Aufzeichnung erschossen werden. Doch die Ausstrahlung führt nicht zur Lösung des Falles. Richard glaubt, über diese mediale Stufe mit der Außenwelt in Berührung zu kommen. Er nimmt telefonischen Kontakt zu der Nachrichtensprecherin Sue Ann auf: „He talked to her on the phone and made eye contact with the TV. This was the waking of the knowledge that he was real.“ (UW 270) In dieser Hyperrealität entkommt er dem erstarrten Alltag jedoch nur für einen Moment, bevor Richard zum Krankenbett seines Vaters zurückkehren muss und feststellt: „All the meaning of a given life was located in the act of leaning over to untie your shoes and set them in a designated place for the start of the following day.“ (UW 271/272) Der sich in der mediengesteuerten Gesellschaft schnell verbreitende Glaube, dass sich die Bedeutungslosigkeit (die gerade im Kontrast zu den aufregenden Inszenierungen der Leben der Stars so deutlich zu Tage tritt) transzendieren lässt, erweist sich als Illusion. Der Leser verliert Richard aus den Augen, das Video beherrscht nur für eine Zeit das Fernsehbild (unter anderem verfolgt es Matt jedes Mal aufs Neue fasziniert, während sein Neffe Jeff versucht die Identität des Täters über den Computer zu entschlüsseln). Das Interesse bleibt nicht bestehen, auch wenn Nick sich im Epilog noch einmal an ihn erinnert: „No one talks about the Texas Highway Killer anymore. You never hear the name.“ (UW 807)

„Part 3: The Cloud of Unknowing“<sup>46</sup> geht auf das Werk eines mittelalterlichen Mystikers zurück, das Nick von einem Priester empfohlen bekommt und von dem er sich direkt angesprochen fühlt. „[S]ort of incisively singled out, living in a state of pause and stocktaking, twenty years old and stupider than my fellows and desperate to find a place for myself“ (UW 295), erzählt er 1978 in der Retrospektive. Das mystisch-religiöse Werk inspiriert Nick in der Neugestaltung seines Lebens. Er interpretiert *The Cloud of Unknowing* nicht so sehr als eine Auseinandersetzung mit der Unmöglichkeit, Gott direkt zu erfahren und zu entschlüsseln und der Frage, wie der Mensch diese Unsicherheit im Glauben ertragen kann. Für Nick ist vor allem bedeutend, dass Gott über diese Unzugänglichkeit und Geheimhaltung erst sein Machtpotenzial erreicht. Er überträgt den Gedanken auf sich, verschließt seine Vergangenheit in der Hoffnung, dadurch die Kontrolle über sich selbst und Macht über andere zu gewinnen. An diese Einstellung glaubt er auch 1978 noch. Doch nachdem Nick einer Fremden, mit der er während einer Konferenz eine Affäre hat, von dem mittelalterlichen Werk erzählt,

---

<sup>46</sup> Eine digitale Ausgabe des mittenglischen Textes findet sich unter:  
<http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/cloud.htm>.

öffnet er sich auch für eine Selbstreflexion und ‚beichtet‘ ihr den Mord an George. Erst 15 Jahre später lernt er, mit seiner Schuld umzugehen und mit Marian seine Vergangenheit zu teilen. In der Zwischenzeit sucht er im Privaten die Isolation, im Beruflichen hingegen eine oberflächliche Verschmelzung in der Gemeinschaft.<sup>47</sup>

Der vierte Teil, „Cocksucker Blues“, trägt den Titel eines Dokumentarfilms über die „Rolling Stones“ und greift erneut die Frage nach der medialen Repräsentation, nach dem Potenzial der Inszenierung und der Macht der Bilder, auf. Während das Radio und die Printmedien noch den Auftakt des Romans bestimmen (Russ Hodges, die vom Himmel regnenden Papierschnipsel und die Schlagzeilen am nächsten Morgen), setzt sich ab den 60er/70er Jahren die Allgegenwart des Fernsehens durch (die in den 90ern durch das Cyberspace ergänzt wird). Drei Filme stehen in diesem Teil im Mittelpunkt. Eisensteins *Unterwelt*, „[p]robably shot in the midthirties“ (UW 425), ist hiervon der Älteste. DeLillo erfindet hier einen angeblich verschollenen Film des russischen Kult-Regisseurs, der, nun wieder aufgetaucht, in der *Radio City Music Hall* uraufgeführt wird. Der Film entlässt die Zuschauer in seiner künstlerisch dichten Inszenierung verstört und nachdenklich: „In Eisenstein you note that the camera angle is a kind of dialectic. Arguments are raised and made, theories drift across the screen and instantly shatter – there’s a lot of opposition and conflict.“ (UW 429) Die Brechungen der Montagetechnik und die intensiven Bilder fordern zur Interpretation auf und spiegeln dabei DeLillos Kunstkonzeption im Medium Film wider, darunter auch die Forderung an die Kunst, als Widerstand zu agieren: „[...] an understanding seemed to travel through the audience [...]. This is a film about Us and Them, isn’t it? [...] They control the language, you have to improvise and dissemble. [...] sneak attacks on the dominant culture.“ (UW 443/444) Der zweite Film, das Zapruder-Material, ist eine Amateur Super 8-Aufzeichnung des John F. Kennedy Attentats, die unter anderem auch von der *Warren Commission* verwendet wurde. Die Aufnahme dieses Moments stellt für DeLillo den Wendepunkt zur postmodernen Wahrnehmung der Wirklichkeit dar. Durch das Attentat konkretisiert sich der Eindruck, dass die tatsächlichen Geschehnisse, die die Menschen doch vor Augen zu haben scheinen, nicht (be)greifbar oder einfach zu (er)klären sind.

I think we’ve all come to feel that what’s been missing over these past twenty-five years is a sense of a manageable reality. Much of that feeling can be traced to that one moment in Dallas. We seem much more aware of elements like randomness and ambiguity and chaos since then.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Nick reflektiert: „You withhold the deepest things from those who are closest and then talk to a stranger in a numbered room. [...] Guilt later in Phoenix, where I could evade vexing questions in the daily wheel of work. [...] the spirit of one-of-us [...]. I wanted to be bound to the company.“ (UW 301).

<sup>48</sup> DeCurtis, „An Interview with Don DeLillo“, 56.



Die öffentliche Ermordung des Präsidenten wirft trotz diverser Videoaufzeichnungen immer weitere Fragen auf. So führt auch im Roman die Über-Präsentation des Materials, das auf einer Wand aus Bildschirmen in einer permanenten Schleife wiederholt wird, zu keiner Klärung. Die offizielle Geschichte wird hinterfragt, aber eine eindeutige alternative Antwort oder Aufklärung kann nicht mehr erwartet werden. Auch aus medienwissenschaftlicher Perspektive schreibt DeLillo dem Attentat eine große Bedeutung zu. „[T]here is a deeply self-referential element in our lives that wasn't there before“,<sup>49</sup> meint er bezüglich des Einflusses der Medien auf das alltägliche Leben. Damit einher geht eine Selbststilisierung und –inszenierung, die – so wird in der dritten Vorführung, der Klara in diesem Sommer beiwohnt, bewusst – auch die Gegenbewegungen erfasst. „Cocksucker Blues“ ist die Dokumentation der „Rolling Stones“-Tour von 1972, in der Regisseur Robert Frank den Sex, Drugs & „Throwing the hotel TV off a balcony“ (UW 383) Lebensstil einfängt. Der Selbstentwurf zum Rock 'n Roll-Mythos greift über die Bühnenshow hinaus in das Leben der Akteure, wird dabei aber in erster Linie als Flucht in einen Betäubungs- und Rauschzustand porträtiert. Die *live fast die young*-Einstellung wirkt naiv, geradezu unwirklich, denn das Bewusstsein für den Ernst der Lage scheint im Spiel unterzugehen und der Tod verschwindet hinter der Idee, in der Ikonenrolle überleben zu können. Hier zeigt sich die mediale Inszenierung einer Erhabenheit, wie sie schon im Religionskapitel diskutiert wurde. Obwohl Klara die Dokumentation fasziniert verfolgt, erkennt sie, dass die Ausstrahlung der Band gerade in jenem illusorischen Schein liegt: „[...] what we all love about rock, Klara thought, the backlit nimbus of higher dying.“ (UW 384) Für sie steht Mick Jagers Mund als Symbol des Zeitalters – nicht so sehr des Zeitalters der rebellischen Jugendbewegungen, sondern des Zeitalters der Orientierungslosigkeit, des Begehrens und des Konsums:<sup>50</sup> „Maybe it was the corporate logo of the Western world [...].“ (UW 382) Das Porträt zeigt Rebellen, die zwar die konservative Ordnung provozieren, denen allerdings das innovative Moment fehlt. Anstatt Mobilisierung zeigt der Film betäubte Trägheit und Langeweile. Zudem werden die Helden der Gegenbewegung marktwirtschaftlich verwertet. DeLillo präsentiert hier den Zirkel aus Innovation und Kommerzialisierung, dem sich die Widerstandsbewegungen nicht mehr

---

<sup>49</sup> DeCurtis, „An Interview with Don DeLillo“, 57.

<sup>50</sup> Konsumiert werden in dem Film vor allem Drogen, die im Roman des Öfteren als Fluchtraum und Ersatzbefriedigung dienen: für Marian in ihren Jahren der Frustration während der Ehekrise, für George Manza und auch Lenny Bruce.

entziehen zu können scheinen. Interessant ist dabei, dass er an seine eigene Arbeit weiterhin den Anspruch stellt, der Vermarktung so gut wie möglich zu widerstehen, auch wenn

it's hard to keep one's resistance. I hope that my own novels point out an opposition to the state, the industry concerns and the runaway consumerism. No one is freer than the American writer and for the same reason he is one step away from ending as elevator music. The pop culture absorbs everything and how do you keep on having an undermining strength? William Burroughs did it for 40 years, but today everything becomes a T-shirt, a coffee mug, a shopping bag. There is something about the big complex novel, which resists and suggests that everyone is not willing to be involved in the food chain of consumerism. In this kind of culture, the writer should always stand alone. If he succeeds in that, he has at least achieved something.<sup>51</sup>

Doch ist eine solche Selbstpositionierung tatsächlich möglich? Müsste nicht gerade ein Autor wie DeLillo, der in seinen Werken die unausweichliche Einbindung künstlerischer Prozesse in das (immer auch konsumorientierte) Umfeld zentral thematisiert, nicht auch die Abhängigkeit seiner eigenen Produktion von marktwirtschaftlichen Komponenten einräumen? DeLillo lehnt schließlich auch keineswegs populäre Kunst oder Literatur, die sich auf Bestsellerlisten wiederfindet – eines der erfolgreichsten Beispiele wäre Umberto Eco's *Der Name der Rose* – ab. Doch man findet diese stellungsfrage wiederholt in DeLillos Anmerkungen zur Kunst. Wie bei Rushdie zeigt sich also auch bei ihm eine Tendenz, der Kunst, zeitweise auf fast schon mystifizierende Art, eine Sonderposition einzuräumen. Hierin verdeutlicht sich eben jene Bewegung zwischen Destabilisierung und der Suche nach einem festen Fundament (das sich ständig einer Selbstermahnung und kritischen Reflexion unterziehen muss), wie sie sich auch in der ästhetischen Beziehung zwischen Differenz und Interdependenz darstellt.

Der Titel des 5. Teils stammt zwar von kreativen Köpfen, allerdings ist ihr Ziel nicht künstlerischer, sondern marktoptimierender Natur. „Better Things for Better Living through Chemistry“ ist ein Werbespruch, den Marian 1967 im Radio hört, während auf der Straße gegen ein Chemieunternehmen protestiert wird, „whose products included a new and improved form of napalm with a polystyrene additive that made jellied matter cling more to human flesh.“ (UW 599) Die Macht der Worte ist ein zentrales Thema dieses Teils. Negativ erscheint sie in ihrer manipulativen Gewalt in Form von Slogans, die die Gesellschaft auf einen Konsum- und Fortschrittsglauben einschwört. Für Erica Deming, die sich in die Ordnung und Sterilität einer Produktwelt zurückzieht, sind dies „[w]ords to believe in and live by.“ (UW 520) Nick hofft in seiner Rehabilitationszeit in

---

<sup>51</sup> Jensen. „Interview with DeLillo“.

Minnesota, durch das Studium von Romanen und Wörterbüchern das Gefühl von Sicherheit und Kontrolle zu erlangen, während der Priester ihn dazu anhält, ein eigenständig denkender, offener Mensch zu werden, „who develops a certain depth, a spacious quality, say, that’s a form of respect for other ways of thinking and believing.“ (UW 538) Die Gegensprache wird hier vor allem durch Lenny Bruce repräsentiert, der mit seinem „release of underground words“ (UW 506) die Führung des Landes erschreckt und ebenso Unruhe stiftet wie der charismatische Redner, dem Rose Martin lauscht: Martin Luther King Jr.. Gegen die eindringliche Wiederholung des ‚Gleichen‘, wie sie die Werbung praktiziert, setzt DeLillo in seiner Aufzeichnung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die (intertextuelle wie intratextuelle) Wiederholung mit einer Differenz. Gegen die Abstumpfung durch manipulierte Phrasen betont er das Aufbrechen bekannter, etablierter Muster und damit die Möglichkeit, eine Verarbeitung über neue Blickwinkel einzuleiten:

[...] I wanted to unincorporate these words, subvert their official status. In a novel about conflict on many levels, this was the primal clash – the tendency of the language to work in opposition to the enormous technology of war that dominated the era and shaped the book’s themes.<sup>52</sup>

DeLillo sucht in seiner Literatur nach einer alternativen Version des Triumphes über den Tod. Anstelle der Flucht vor dem Menschlichen in die Illusion von ewigem Glück und Sicherheit, wie sie die Werbung verspricht oder wie sie sich in der Starverherrlichung zeigt, sucht er (ebenso wie Klara Sax) den Rückbezug in den menschlichen Bereich. Die ästhetische Lebendigkeit wird gesichert durch eine ständige Wiederaufarbeitung vieldeutiger Zeichen, Symbole und Metaphern (ein Prozess, in den natürlich der Leser eingebunden ist).

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit erscheint in „Part 6: Arrangement in Gray and Black“ wiederum in Form der Konfrontation mit der Vergänglichkeit. James McNeill Whistlers Ölgemälde aus dem Jahr 1871, das seine Mutter darstellt, „Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Artist’s Mother“, setzt hier den Ton der Beziehung zwischen Kindern und ihren Eltern, denn Klara pflegt Alberts schwerkranke Mutter, während Nick sich mit dem Verlust seines Vaters auseinandersetzt. Wie bereits betont, konkurriert der omnipräsente Tod allerdings gerade in diesem Teil mit der Lebendigkeit der Straßen in der Bronx.

In den 90ern findet Nick schließlich einen neuen Zugang zu seiner Vergangenheit. Über den Tod seiner Mutter (die er in Phoenix gepflegt hat – hier also die Parallele zu

---

<sup>52</sup> DeLillo, „Power of History“.

Bronzini) erkennt er, dass die Geister der Vergangenheit einen durchaus belebenden Effekt haben können:

When my mother died I felt expanded [...]. I felt suffused with her truth, spread through, as with water, color or light. I thought she'd entered the deepest place I could provide, the animating entity, the thing, if anything, that will survive my own last breath, and she makes me larger, she amplifies my sense of what it is to be human. She is part of me now, total and consoling. (UW 804)

Überschrieben ist der Epilog jedoch mit „Das Kapital“, und Nick beginnt tatsächlich mit einer Bestandsaufnahme des Materialismus' am Ende des 20. Jahrhunderts. „Capital burns off the nuance in a culture.“, lautet der erste Satz, und Nick zählt weiter auf: „Foreign investment, global markets, corporate acquisitions, the flow of information through transnational media, the attenuating influence of money that's electronic and sex that's cyberspaced [...].“ (UW 785) Das Marxsche Werk ist auch in der Globalisierungsdiskussion noch aktuell – allerdings findet Nicks Interpretation des transnationalen Marktes, in dem die Vernetzung versucht, Differenzen aufzuheben und effizient zu vereinheitlichen, in der ehemaligen Sowjetunion statt. Vor diesem Hintergrund ist dies eine Kapitalismuskritik ebenso wie eine ernüchterte Abrechnung mit der marxistischen Idee und ihrer Entwicklung. Lyotards Prognose des Untergangs der Metaerzählung, die sich bei ihm 1979 ganz zentral auf den marxistischen Historismus bezieht, scheint hier vollzogen. Doch die Ablösung erscheint nicht in Form einer toleranten Vielfaltgesellschaft, sondern in Form einer neuen, globalen Metaerzählung des Marktes. Es findet zwar eine transnationale Verknüpfung statt, doch ist der Austausch primär ökonomischen Aspekten unterworfen. Unter der marktwirtschaftlichen Orientierung entwickelt sich eine weltweite Homogenisierung, die die Entfremdung fördert. Die Dynamik geht vom transnationalen Konsumismus aus; Lenin, Trotzki und Marx trifft Nick in der Welt der Kopien lediglich noch in Gestalt professioneller *look alikes* und Begegnungen, so sein Eindruck, finden nur noch im virtuellen Raum statt. Doch *Underworld* endet nicht mit diesem desillusionierten Bild, das die Möglichkeiten eines gesellschaftlichen Wandels aufzugeben scheint. Gegen den Triumph des *anything goes*-Kapitalismus setzt DeLillo ebenso auf die Regenerierung des Individuellen in der Kunst wie auch gegen den Triumph der nationalen oder religiösen Metaerzählung. Während die *everything is connected*-Vorstellung der Verschwörungstheorien auf eine Lösung, einen Ursprung abzielt und die Globalisierungsvernetzung von Vereinheitlichungsstrategien bestimmt wird, sucht DeLillos Konzept der Interdependenz, wie er sie ästhetisch aufarbeitet, die Begegnung

zwischen den Menschen. „For DeLillo everything is connected not through paranoia but through the novelist’s art“<sup>53</sup> und stellt damit den kraftvollen Gegendiskurs da.

Auf Nicks Eindrücke der Reise nach Kasachstan folgt deshalb eine nüchterne, aber doch hoffnungsvolle Betrachtung seines Lebens, und die virtuell inszenierte Auflösung von Schwester Edgar im Cyberspace wird von einem Wort abgelöst, das den Computerbildschirm plötzlich besetzt hält:

A word appears in the lunar milk of the data stream. You see it on your monitor, replacing the tower shots and airbursts, the detonations of high-yield devices set on barges or dangled from balloons, replacing the comprehensive text displays that accompany the bombs. A single seraphic word. You can examine the word with a click, tracing its origins, development, earliest known use, its passage between languages, and you can summon the word in Sanskrit, Greek, Latin and Arabic, in a thousand languages and dialects living and dead, and locate literary citations, and follow the word though the tunneled underworld of its ancestral roots. (UW 826)

Ein Eintauchen in die Unterwelt des Wortes („Peace“) führt an keinen authentischen Ursprung, sondern in eine Verwurzelung, die offen und vielfältig ist. Je tiefer man forscht, desto zahlreicher erscheinen die Bedeutungen. Ein Wort also, das immer in Bewegung ist, durch die Zeit, durch Sprachen und Kulturen. Aus diesem Grund kann es schließlich auch den Triumph über den Tod repräsentieren. Es proklamiert nicht naiv das Ende von Krieg und Zerstörung oder eine endgültige Erlösung, sondern das Überleben des Menschen inklusive seiner Bedürfnisse nach Halt und seinen Hoffnungen.

DeLillos private Hoffnung, das zeigt sich wiederholt in seinen Äußerungen, liegt darin, einen Beitrag zur Regenerierung des menschlichen Zustands zu liefern durch Kunst, die ermahnt, die aber auch Sinn und Halt stiftet. Eben in Momenten, wo die Bilder des Todes zu triumphieren scheinen, betont DeLillo die Notwendigkeit ein positives Gegenbild zu entwerfen. Unmittelbar nach den Terroranschlägen des 11. September reflektiert er im Dezember 2001 über die Motivation der Terroristen und die nun folgende Reaktion: „The Bush administration was feeling a nostalgia for the cold war. This is over now. Many things are over. The narrative ends in the rubble and it is left to us to create the counternarrative.“<sup>54</sup> Er ruft zu Gegenerzählungen auf, die gegen das Bild der Zerstörung anzukommen versuchen. Für ihn liegt diese Gegenkraft in individuellen Geschichten, die in ein interdependentes Beziehungsnetz eingebettet sind und ein dynamisch offenes Artikulationsfeld freilegen.

But living language is not diminished. [...] But language is inseparable from the world that provokes it. The writer begins in the towers, trying to imagine the

---

<sup>53</sup> Parrish, „Pynchon and DeLillo“, 90.

<sup>54</sup> Don DeLillo, „In the Ruins of the Future“, *The Guardian*, 22. Dezember 2001. <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00.html>.

moment desperately. Before politics, before history and religion, there is the primal terror. People falling from the towers hand in hand. This is part of the counternarrative, hands and spirits joining, human beauty in the crush of meshed steel.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> DeLillo, „In the Ruins of the Future“.

## Abschluss und Ausblick

„Salman Rushdie has been to the baseball with Don DeLillo.“<sup>1</sup> Mehr erzählt Martin Amis in einer Fußnote in seinem autobiographischen Werk *Experience* zu dieser Begegnung zwischen den beiden Autoren nicht. Die Anmerkung sollte nun auch den Literaturwissenschaftler nicht in Übermaßen beschäftigen. Doch für eine Arbeit, die sich zum Ziel gesetzt hat, die strukturbildende Bewegung im Spannungsfeld Differenz und Interdependenz in *The Satanic Verses* und *Underworld* zu skizzieren, stellt sie den passenden Ausgangspunkt für ein Resümee dar. Schließlich ist es in DeLillos Roman vor allem ein Baseball, der die einzelnen Protagonisten miteinander verbindet. Rushdie und DeLillo, der eine aufgewachsen in Bombay und London, der andere in der New Yorker Bronx, verbindet neben ihrer Freundschaft und den gemeinsamen sportlichen Interessen (Rushdie ist Anhänger der New York Yankees<sup>2</sup>) vor allem ihre Überzeugungen, Anliegen und Methoden als Autoren.

1991 erschien DeLillos Roman *Mao II*, dessen Auftakt ebenfalls in einem Baseballstadion stattfindet.<sup>3</sup> „At Yankee Stadium“ werden 6500 Paare von dem koreanischen Predigerführer Sun Myung Moon in einer Massenhochzeitszeremonie verheiratet. Unter dem Einfluss der Geschehnisse um die Veröffentlichung von *The Satanic Verses* verfasste DeLillo hier einen Roman, der zentral die Frage behandelt, welche Rolle der Künstler in der heutigen Gesellschaft spielen kann bzw. muss. Der zweite Teil wird eingeleitet durch ein über den Massen thronendes Porträt des Ayatollah Ruhollah Khomeini. Der Roman fragt nun, ob das kritische Engagement eines Autors greifen kann oder ob er machtlos ist, gerade als Einzelkämpfer gegenüber terroristischen Massenbewegungen. *Mao II* stellt den tatsächlichen Einfluss des Schriftstellers in der Konfrontation mit tyrannischen Metaerzählungen stark in Frage. DeLillo selbst sieht sich als Künstler jedoch immer zu kritischem Engagement und skeptischem Schreiben verpflichtet. So setzt er sich auch beispielsweise 1994 noch für Rushdie ein, als er

---

<sup>1</sup> Martin Amis, *Experience* (London: Jonathan Cape, 2000), 275, Fußnote. Der Insider Amis hält weiter fest: „And Ian McEwan, for a time, used to have *lunch* with Thomas Pynchon.“

<sup>2</sup> Siehe dazu u.a. Keith Gessen, „7 2/3 Innings With Salman“, *New York Magazine*, 19. September 2005.

<sup>3</sup> *Mao II* hat mit *Underworld* weitaus mehr gemein als nur das eröffnende Setting. Der visuelle Aufbau zeichnet das Design von *Underworld* bereits vor; neben den großen Themen der Unsicherheit und spirituellen Leere in der postmodernen Gesellschaft finden sich auch ähnliche Details wieder: Das WTC findet ebenso Erwähnung wie das mysteriöse Grönland.

gemeinsam mit Paul Auster ein Pamphlet zur Erinnerung an Rushdies andauernden Kampf verfasst.<sup>4</sup>

Rushdie musste 1989 mit dem Todesurteil erfahren, welche Konsequenzen es auch in der heutigen Zeit haben kann, wenn man sich dem Projekt verschreibt, in einem literarischen Werk gegen totalitäres Denken zu kämpfen. Die *Satanic Affair* exemplifiziert dementsprechend mehrere Aspekte der Fragestellung um die Metaerzählungen im postmodernen Zustand: Erstens zeigt sie, von welcher Bedeutung Lyotards Aufforderung ist, Krieg gegen das Ganze zu führen und welche enorme Reaktion diese Umsetzung in der Literatur hervorrufen kann. Zweitens führt sie vor Augen, dass Metaerzählungen heutzutage keineswegs als untergegangen bezeichnet werden können und dass gerade mit der voranschreitenden Globalisierung auch fundamentalistische Überzeugungen in die so genannte ‚zivilisierte Welt‘ Einzug halten. Lyotards Bestandsaufnahme des postmodernen Zustands, das hat diese Arbeit gezeigt, ist von enormer Bedeutung und sein Kampfaufruf wird in der Literatur direkt umgesetzt. Doch Rushdie und DeLillo gehen über sein Urteil hinaus und problematisieren die Vereinfachungen in der Theorie des französischen Philosophen. Während Lyotard Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre die Bedürfnisse nach Sinn, Einheit und Organisation als überkommen beschreibt, diagnostizieren die beiden Autoren ein weitaus komplexeres, weniger zuversichtliches Bild. So zeigen sich in *The Satanic Verses* und *Underworld* nicht nur Bedenken gegenüber einer einfachen Ablegung von Glaubensmustern, sie thematisieren vor allem die Stärke der Sehnsüchte und Bedürfnisse nach Halt und Sinn, die Schwierigkeiten im Umgang mit Verlusterfahrung oder als bedrohlich erfahrener Destabilisierung. „We need a model that transcends all the bitter history. Something enormous and commanding. A figure of absolute being“ (*Mao II* 158), betont einer der Figuren in *Mao II* im Angesicht der Orientierungslosigkeit und der Überforderung mit der postmodernen Vielfalt.<sup>5</sup>

Diese Form der Absolutsetzung, wie sie sich in *Mao II* artikuliert, beherrscht auch die Betrachtung der religiösen Erzählungen in *The Satanic Verses*. Rushdies als Blasphemie verurteilte Kritik liegt in der Strategie der Vermenschlichung des als unfehlbar

---

<sup>4</sup> Zu finden unter: [http://perival.com/delillo/rushdie\\_defense.html](http://perival.com/delillo/rushdie_defense.html).

<sup>5</sup> Unter anderem ist die Amerikanerin Karen Mitglied der Sekte um Sun Myung Moon und heiratet im Yankee Stadion einen unbekanntem Koreaner. Sie sehnt sich nach der absoluten Heilung der Welt. In der Massenveranstaltung zeigt sich ebenso der Wunsch, sich selbst völlig aufzugeben und einer Autorität absolut hinzugeben, wie bei den Kindern in Beirut, auf die eine der Protagonistinnen trifft. Unter einer Kapuze versteckt tauchen die Kinder in die Anonymität ein; ihre Identifikation ist einheitlich: Jedem Einzelnen wird das Foto ihres Führers angepinnt.



geltenden Propheten begründet. Der kontinuierliche Rückbezug auf den historischen Kontext und die menschliche Motivation lässt hier die Offenbarung nicht als ein Zeugnis widerspruchsfreier Sicherheit bestehen. In Rushdies Version erscheint Mahounds Erzählung vielmehr als ein Zeugnis tiefer Verunsicherung und menschlicher Bedürfnisse. Die Verwendung der Religion als Legitimations- und Unterdrückungsinstrument verurteilt Rushdie aufs Schärfste. Die Sehnsucht des Menschen nach Füllung einer religiösen Leerstelle jedoch erfährt bei ihm eine differenzierte, ambivalente Betrachtung. Neben seiner Religionskritik beschreibt der Roman gerade das Scheitern im Umgang mit einem spirituellen Vakuum. Die Menschen in Titlipur beispielsweise leiden unter diesem Vakuum, das sie nicht durch den beginnenden Wohlstand bzw. rationalistische Denkstrukturen auffüllen können. Sie drohen auszutrocknen, und so ist es ihr ‚Durst‘ nach einem spirituellen Glauben, der sie zu hingebungsvollen Anhängern des Schmetterlingsmädchens Ayesha macht und sie schließlich in den Tod (durch Ertrinken) führt. Auch Gibreel, der seinen Glauben niemals als repressiv erfahren hat bzw. repressiv zum Einsatz gebracht hat, verzweifelt an seinen Glaubenszweifeln. Ebenso problematisiert der Roman die Lyotardsche Zuversicht, dass sich in den „micronarratives“ (wie sie Terry Eagleton nennt) quasi automatisch Toleranz generiert. Mahounds anfängliche Gegenerzählung erhebt einen eigenen Dominanzanspruch, und auch der teuflische Erzähler, der als dynamische, subversive Kraft auftritt, ist in seinem Machtstreben in Konkurrenz zu (dem hier abwesenden) Gott gefangen. Eindeutige positive wie negative Festschreibungen werden in Rushdies Roman ebenso wenig gewährt wie die Möglichkeit eines absoluten Befreiungsschlags. Eine positive Kraft liegt bei Rushdie eben nicht im Streben nach absoluter Erkenntnis oder völliger Kontrolle. Allerdings findet sich auch in einer radikalen Abkehr bzw. Verurteilung von Sinnkonzepten keine (Er-)Lösung. *The Satanic Verses* zielt deshalb nicht auf die Frage nach der Existenz oder Nicht-Existenz Gottes – diese bleibt unbeantwortet. Eine spirituelle, affirmative Kraft zeigt sich vielmehr in den vielfältigen Wechselwirkungen, die das Unerklärliche und Unergründliche widerspiegeln.

In DeLillos Behandlung der Religionsthematik rückt das Streben seiner Protagonisten in den Vordergrund, sich vom Menschsein zu befreien. Vor allem in der Konfrontation mit einer scheinbar sinnentleerten, undurchdringbaren Welt entwickelt sich die Sehnsucht nach einer Aufhebung der *conditio humana* (geprägt von Verunsicherung und Instabilität) in einer ‚Rückführung‘ zu einer ursprünglichen, alles heilenden Synthese.

Dies resultiert unter anderem auch ganz prägnant in der Mystifizierung menschlicher Produktionen, denen eine übernatürliche Kraft zugeschrieben wird (Atombombe) oder die Erlösung versprechen, wie Konsumprodukte. Dabei hinterfragt *Underworld* die Vorstellung, dass absolute Glaubenskonzepte tatsächlich eine Sicherheit bieten können. Starre, rigide Muster sind vielmehr Ausdruck von Unsicherheit und speisen sich auch gerade aus dieser. So wird auch Schwester Edgars Glaube stetig durch Zweifel erschüttert, die sie in einem strengen System zu ersticken versucht. Gleichzeitig hebt DeLillo hervor, dass die Bedürfnisse ebenso unausweichlich sind wie die Zweifel. Beide stellen gemeinsam den Antrieb für ein kontinuierliches Forschen. Sein Plädoyer wendet sich dabei gegen die Etablierung eines absoluten Sinnkonstrukts und für die ständige Spurensuche in der offenen Vernetzungsstruktur. Das faszinierende Unerklärliche, das in dem Roman eine quasi-spirituelle Aura erfährt, liegt für DeLillo letztendlich nicht in einem externen, transzendentalen Signifikat begründet, sondern im Menschen selbst und den zwischenmenschlichen Beziehungen.

Weder DeLillo noch Rushdie suchen den Weg heraus aus einer als Überlastung empfundenen Postmoderne in eine widerspruchsfreie, stabile Struktur. Hingegen betonen sie, dass die Vorstellung einer bis in die Grundfesten gesicherten Ordnung illusorisch ist. Besonders in der Analyse der Strategien nationaler Metaerzählungen wird deutlich, dass Reinheitskonzepte zentral von Unsicherheiten geprägt sind. Im privaten Bereich artikuliert sich dies beispielsweise bei Chamcha darin, dass er sich eine englische Identität als Gegenmodell zu seiner vom Vater dominierten indischen Identität entwirft. Dieses vordergründig stabilisierende Konstrukt beginnt unweigerlich zu bröckeln, und verdrängte Erinnerungen und Prägungen brechen ungewollt an die Oberfläche. Im Gegensatz zu Gibreel lernt er, mit dem Einsturz seiner Leiterzählung und der schwierigen Selbstpositionierung in der Vielfaltgesellschaft zu leben. Im Bezug auf die nationale Metaerzählung tritt am deutlichsten hervor, dass auch Rushdie die Postmoderne nicht als einen beklagenswerten Zustand auffasst, sondern ihr Freiheitspotenzial betont. Dieses liegt nun für ihn nicht in einem arbiträren *self-fashioning*, einem oberflächlichen, bezugslosen *anything goes*. Die Öffnung von kreativen Freiräumen ist in Rushdies Vorstellung mit einem postmodernen Eklektizismus verbunden, in dem Zusammenhänge, gegenseitige Beeinflussung und Vermischungen aufgespürt und betont werden.

*Underworld* verweist ebenfalls auf das Paradox, dass eine nationale Erzählung, hier die Schwarz/Weiß-Zeichnung des US-amerikanischen Staates im Kalten Krieg, dem Bürger niemals eine absolute Stabilität gewähren kann bzw. dies auch keineswegs intendiert. Denn trotz scheinbar klarer Trennlinien und Oppositionen ist die Metaerzählung abhängig von einem generellen Unsicherheitsgefühl, das den inneren und äußeren Sicherheitsapparat erst nötig zu machen scheint. Dadurch unterwandert sie sich unweigerlich selbst. Die vom Staat geschürte Paranoia, zeigt DeLillo, richtet sich auch gegen sich selbst. Für viele der Charaktere ist die Administration das verantwortliche Organ hinter den komplexen Machtstrukturen. Die grundsätzliche Fehleinschätzung der vielen Verschwörungstheorien, die im Roman entwickelt werden, liegt darin, dass die Figuren sich zum einen über die Vernetzungsstrukturen erheben und glauben, über Verbindungen eine absolute Wahrheit erschließen zu können. Das ästhetische *everything is connected*-Prinzip des Romans bietet ebenfalls Fährten und initiiert die Akkumulation von Verknüpfungen. Doch ist ihr Antrieb im Gegensatz zu den Verschwörungstheorien nicht die Annäherung an eine universelle Wahrheit, sondern die Spurensuche selbst, die Entdeckung von spannungsreichen Bezügen und Interrelationen, die zu keinem Ende führen und auch keinen absoluten Sinn in sich bergen. Das Aufspüren der komplexen Korrespondenzbeziehungen entdeckt und generiert positive Energien, die bei DeLillo vor allem im in-Verbindung-treten, dem zwischenmenschlichen Austausch, zu finden sind und sich gegen das paralysierende Gefühl der Entfremdung und Handlungsunfähigkeit wehren.

Die formalästhetische Umsetzung der Differenz- und Interdependenzbetonung kommt in *The Satanic Verses* exemplarisch in Rushdies Magischem Realismus zum Ausdruck. Diese Genremischform unterminiert absolute Autoritäten: Weder wird eine Gewissheit über fantastisch-magische Ereignisse gegeben, noch werden rationale Erklärungsmodelle als Wahrheit etabliert. Mit dieser ästhetischen Ambiguität überschreitet Rushdie kontinuierlich Grenzen und fordert vom Leser eine Veränderung des Blickwinkels, eine Öffnung für neue Positionen bzw. Vieldeutigkeit. Dabei zeigt er allerdings ebenso Grenzen auf: die Grenzen rationaler wie auch übernatürlicher Erklärungsmodelle. Rushdie kritisiert einen Vernunftglauben, der in seinem Überlegenheitsanspruch jegliche spirituellen Erfahrungen ausklammert. Aber dementsprechend streut er auch starke Zweifel an übernatürlichen Lösungsangeboten.

Rushdie wehrt sich vehement gegen ein Entweder/Oder-Denken<sup>6</sup> und lässt deshalb unterschiedliche Interpretationen konkurrierend nebeneinander bestehen. Die Frage der Emanzipation, des Umgangs mit der Vergangenheit vor allem mit den (Vor-)Vätern – im Spannungsfeld zwischen Eigenständigkeit und unausweichlicher Prägung – reflektiert Rushdie in seinem Umgang mit Prätexten. Hier zeigt sich, dass der Einfluss der Vorgänger nicht verdrängt, übergangen oder ausgelöscht werden kann. Allerdings eröffnet sich über dieses Bewusstsein eine Möglichkeit der positiven Nutzung, denn die Beziehungen erscheinen als interdependent. Das heißt, das Neue entsteht aus einer Bewegung heraus, die durch die kontinuierliche Überarbeitung des Bestehenden, über den Prozess des Aufbrechens und Neu-Verknüpfens, erfolgt. Aus diesem Grund bewegt sich der Roman inhaltlich wie formal immer zwischen Misstrauen und Vertrauen, zwischen Instabilität und Stabilität. Den theoretischen Halt findet Rushdie, so betont er in seinen Essays, in seinem Glauben an das Potenzial der Kunst. Dabei spricht er ihr nicht nur eine zentrale politisch-gesellschaftliche Rolle zu, sondern beansprucht für sie eine autonome Position, die mit seinem Interdependenzgedanken nur schwer zu vereinbaren scheint. Doch hierin findet Rushdie sein Fundament, seine Basis, für die und auf der es sich zu schreiben lohnt.

Interessant ist nun, dass sich dieser Glaube bei DeLillo ganz ähnlich manifestiert. Auch bei ihm scheint der Künstler bzw. die Kunst eine Sonderstellung einzunehmen. Für ihn liegt ihre Kraft darin, Gegenerzählungen zu präsentieren, und die Aufgabe des Künstlers ist es, dies zu nutzen. Die Kunst kann etablierte Ordnungen aufbrechen und das Verdrängte und Unterdrückte freilegen. Gegen vereinheitlichende Erzählungen setzt so *Underworld* auf die Darstellung von Pluralität und Unbeständigkeit durch Perspektivenvielfalt, Sprünge und Wechsel. Hierin entspricht der Roman Lyotards Forderungen an die sublime Kunstform, zu hinterfragen und bestehende Konzepte zu unterwandern. Doch während Lyotard die postmoderne Kunst auf ihre dissensstiftende Rolle fest schreibt, schreibt sich DeLillo selbst in das Streben nach Ordnung und Sinn, das seine Figuren in unterschiedlichen Graden und mit unterschiedlicher Ausprägung antreibt, ein. Die ständige Verstörung bindet er in eine komplexe ästhetische Form, ein dichtes Netzwerk aus Verbindungen, Symmetrien und Überschneidungen ein. Die Sinnstiftung des Romans zielt somit nicht auf eine absolute Wahrheit oder Synthese. Sie

---

<sup>6</sup> Für Linda Hutcheon ist die Überbrückung von Entweder/Oder-Schemen die zentrale Intention der Postmoderne als kulturelle Aktivität und damit auch Grundvoraussetzung für eine fruchtbare Interpretation ihrer Produktion. „I think it is wrong to see postmodernism as defined in any way by an ‘either/or’ structure.“ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 46.

liegt vielmehr in der Rückkoppelung des Disparaten, in dem Aufeinander-Beziehen und der (niemals widerspruchsfreien) Zusammenführung getrennter Elemente und partieller Einblicke.

In den letzten Jahren hat sich Disziplinen übergreifend, in naturwissenschaftlichen ebenso wie in kulturtheoretischen Feldern, eine Akzentverschiebung von der bisher im Fokus stehenden Differenz hin zur Untersuchung der gleichzeitig produzierten Vernetzungsstrukturen herauskristallisiert. In der Physik verstärkt sich beispielsweise das Interesse an Theorien, die sich mit komplexen Netzwerken beschäftigen.<sup>7</sup> Auf dem Gebiet der Filmwissenschaft zeigen sich Werke wie *Short Cuts* (1993),<sup>8</sup> *Magnolia* (1999)<sup>9</sup> oder *L.A. Crash* (2004)<sup>10</sup> geprägt von der Zusammenführung einzelner Episoden, die zunächst unabhängig erscheinen, sich aber schließlich nicht nur als aufeinander beziehbar, sondern in Wechselwirkungen konstituierend erweisen. In *Magnolia* beispielweise präsentiert Regisseur Paul Thomas Anderson dem Zuschauer einen Tag im Leben diverser Menschen. Wir treffen auf eine junge Frau, ihren älteren Mann, der im Sterben liegt, und seinen Pfleger sowie einen sexistischen Motivationsguru, eine Kokainabhängige, einen einsamen Polizisten, einen Showmoderator und einen Mann, der als Kind als Genie gefeiert wurde, sein Erwachsenenendasein aber als großes Versagen empfindet. Wie diese Charaktere in ihrer Verzweiflung und Einsamkeit auseinander zu fallen drohen, scheint auch der Film in individuelle Erzählungen aufgespaltet. Doch die Isolation wird durchbrochen, indem die Lebensstränge auf unterschiedlichste Art und Weise aufeinander bezogen und miteinander verwebt werden. In den dargestellten 24 Stunden durchkreuzen sich die Leben der Protagonisten in zufälligen, teilweise folgenreichen Begegnungen und es werden überraschende familiäre Beziehungen aufgedeckt. So stehen am Ende des Films nicht die einzelnen Figuren im Mittelpunkt, sondern die interdependenten Relationen ihrer Lebenswelt, die allerdings keineswegs in einem harmonischen Bild resultieren.

---

<sup>7</sup> Siehe hierzu: Albert-László Barabási, *Linked: The New Science of Networks* (Cambridge, MA: Perseus, 2002). Oder auch: Duncan J. Watts, *Six Degrees: The Science of a Connected Age* (New York: Norton, 2003).

<sup>8</sup> *Short Cuts*, Regie und Drehbuch Robert Altman, Darsteller u.a.: Lyle Lovett, Frances MacDormand, Julianne Moore, Tom Waits. Home Vision, 1993.

<sup>9</sup> *Magnolia*, Regie und Drehbuch Paul Thomas Anderson, Darsteller u.a.: Tom Cruise, Julianne Moore, Jason Robards. New Line Cinema, 1999.

<sup>10</sup> *L.A. Crash*, Regie Paul Haggis, Drehbuch Paul Haggis und Robert Moresco, Darsteller u.a.: Sandra Bullock, Don Cheadle, Matt Dillon, Ludacris. Lions Gate Films, 2004. Der Film eröffnet mit den Worten: „It's the sense of touch. In any real city, you walk, you know? You brush past people, people bump into you. In L.A., nobody touches you. We're always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much, that we crash into each other, just so we can feel something.“

In der Literaturwissenschaft wiederum zeigt sich das wachsende Interesse an den Vernetzungsstrategien u.a. im Paradigma der *Literary Ecology*, die der Literatur eine regenerative Kraft im Netz der Kultur zuschreibt, die mit den revitalisierenden Energien der komplexen ökologischen Interrelationen korrespondiert.<sup>11</sup> In einem abschließenden Ausblick sollen hier nun aber drei innovative Texte der zeitgenössischen anglo-amerikanischen Literatur kurz vorgestellt werden, die ebenfalls auf unterschiedliche Art und Weise das Thema der Differenz und Interdependenz behandeln und ästhetisch artikulieren.

In Julian Barnes' *History of the World in 10 ½ Chapters* (1989)<sup>12</sup> werden die ‚10 ½‘ Kapitel, die als unabhängige Erzählungen bestehen könnten, in einer vielfältig aufgeladenen, Raum und Zeit überschreitenden Vernetzungsstruktur zusammengeführt.<sup>13</sup> Barnes erklärt zur Struktur seines Romans: „[...] it was conceived as a whole and executed as a whole. Things in it thicken and deepen.“<sup>14</sup> Die sich verdichtende Spurensuche führt den Leser über Motive, Bilder oder Themen, die die einzelnen Episoden miteinander verschränken. Im Eingangskapitel berichtet beispielsweise ein Holzwurm als Ich-Erzähler von den ‚tatsächlichen‘ Begebenheiten auf Noahs Arche. Vertreter seiner Spezies tauchen zwei Kapitel später als Angeklagte in einem Gerichtsprozess im Frankreich des 16. Jahrhunderts auf. Vor allem aber wird der Ursprungsmythos der göttlichen Flutkatastrophe in unterschiedlichen Variationen behandelt. Wasser ist das vorherrschende Element des Romans. Schiffe, Boote und Flöße retten Leben („Shipwreck“), werden zu Gefängnissen („The Visitors“, „Three Simple Stories“) oder führen in den Tod („Upstream!“). Die einzelnen Geschichten präsentieren alle eine Auseinandersetzung mit Metaerzählungen oder privaten großen Projekten. Die Verknüpfung der Episoden betont das wiederholte Scheitern des Strebens nach Erkenntnis bzw. die Gefahr, die von totalitären Denkmustern ausgeht. In Barnes' Weltgeschichte herrschen Schmerz, Zerstörung und Tod vor. Zwischen den entmystifizierten Versionen des Ursprungsmythos und des Paradieses, kann sich die affirmative Gegenkraft, die Liebe, nur in einem halben Kapitel, „Parenthesis“,

---

<sup>11</sup> Siehe hierzu: Zapf, *Literatur als kulturelle Ökologie*. Sowie: Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (London: Paladin Books, 1973); Cheryl Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1996). Hans Peter Dürr, *Die Zukunft ist ein unbetretener Pfad. Bedeutung und Gestaltung eines ökologischen Lebensstils* (Freiburg: Herder, 1995).

<sup>12</sup> Julian Barnes, *History of the World in 10 ½ Chapters* (New York: Vintage, 1990).

<sup>13</sup> Siehe dazu: Christoph Henke, *Vergangenheitsobsessionen: Geschichte und Gedächtnis im Erzählwerk von Julian Barnes* (Trier: WVT, 2001): 190 – 214.

<sup>14</sup> Bruce Cook, „The World's History and Then Some in 10 ½ Chapters“, *Los Angeles Daily News*, 7. November 1989: 12.

durchsetzen. Barnes' Version versammelt eine Geschichte des Scheiterns im Umgang mit dem Zustand der Dislokation.

David Mitchell präsentiert in seinem Roman *Ghostwritten* (1999)<sup>15</sup> dem Leser eine Welt, die, von Terror und politischen Machtspielen gezeichnet, auseinander zu fallen droht. Jedoch wirkt auch seine künstlerische Strategie dem Zerfall entgegen. Die Handlung spannt sich in neun Episoden durch die globalisierte Welt: von Ost nach West, von den Metropolen Tokio und Hongkong über die einsamen Weiten der Mongolei bis nach New York. Die Zusammenführung unterschiedlichster Personen und Kulturen reflektiert der Roman formalästhetisch in seiner Genrevermischung, denn Mitchell reiht Thriller-Sequenzen an Science Fiction oder Magischen Realismus. Als Verbindungsglied fungieren primär die Erzähler selbst, ihre zufälligen Begegnungen und Berührungen. Diese narrative Technik stellt den Kern des Romans dar, und nur diese Interaktionen, diese zum Teil fundamentalen Beeinflussungen durch eine/n Fremde/n, trotzen der Isolation und der Entfremdung im globalisierten Chaos. In seinem ersten Roman stellt Mitchell die bedeutende Frage, „[w]hy do things happen the way they do?“ (*GW* 61) – aber sie bleibt unbeantwortet. Der Zufall und das Chaos beherrschen *Ghostwritten*, jedoch betonen die zwischenmenschlichen Bezüge den (Zusammen-)Halt und die Dynamik des Lebens („What is it that stops the world simply ... seizing up?“ (*GW* 61)). Die gegenseitige Beeinflussung stemmt sich gegen das Gefühl der Handlungsunfähigkeit und Verglebarkeit.<sup>16</sup>

Siri Hustvedts Roman *What I Loved* (2003)<sup>17</sup> ist hingegen nicht in Episoden unterteilt, aber die Differenz- und Interdependenzstrukturen reflektieren hier auf eine andere Weise die Struktur des Romans. Im privaten Raum des Erzählers Leo Hertzberg entspinnt sich seine Lebensgeschichte über eine kontinuierliche Neupositionierung im Beziehungsgeflecht der Familie und des Freundeskreises. Leos Ort der Erinnerung ist eine Schublade, in der er einzelne Gegenstände aufbewahrt, die er mit einer bestimmten Person oder Situation verbindet. Darunter sind Fotografien seiner jüdisch-deutschen Familie, eine Baseballkarte seines verstorbenen Sohnes, ein Lippenstift seiner Frau, Überreste einer Zündelei von Mark, dem Sohn seines Freundes, des Künstlers Bill, etc.

---

<sup>15</sup> David Mitchell, *Ghostwritten: A Novel in Nine Parts* (London: Sceptre, 1999).

<sup>16</sup> Daniel Mendelsohn urteilt über den Roman: „Mitchell, who's a 31-year-old Englishman, isn't content to stop and rest with a glib denouncement of 'mass culture.' Instead, he counters with deep old wisdom: If we, in 'real' life, fail to see how much we have in common, fail to make the kinds of meaningful connections that his novel so ingeniously invites you to detect, we're doomed.“ Daniel Mendelsohn, „Big Blue Marble“, *nymag.com*, 18. Dezember 2000.  
<http://newyorkmetro.com/nymetro/arts/books/reviews/3773/>.

<sup>17</sup> Siri Hustvedt, *What I Loved* (London: Sceptre, 2003).

Leos Projekt, Mark zu entschlüsseln, zu verstehen und ihn davor zu bewahren, in eine Welt der Kriminalität und Drogen abzurutschen, scheitert. Ebenso sind seine Versuche, sein eigenes Leben ‚offen‘ zu legen, zum Scheitern verurteilt, denn eben jenes Offenlegen resultiert nicht in einer eindeutig zu lesenden Interpretation, sondern in einer vieldeutig verstrickten Erzählung. Die Schublade ist dennoch nicht nur ein Ort des Verlustes, sondern auch ein Ort der produktiv-kreativen Verarbeitung. Für Leo, der Kunstgeschichte lehrt und als Kunstkritiker Bills Arbeiten analysiert und kommentiert, wird die Schublade zu seinem eigenen Kunstprojekt, seinem Leben:

Despite its morbid qualities, I didn't use my drawer for grief or self-pity. I had begun to think of it as a ghostly anatomy in which each object articulated one piece of a larger body that was still unfinished. Each thing was a bone that signified absence, and I took pleasure in arranging these fragments to different principles. Chronology provided one logic, but even this could change, depending on how I read each object. [...] For days I worked on possible time tables and then abandoned them for more secret, associative systems, playing with every possible connection. (*WIL* 191)

Dieses Re-Arrangement wirft ständig neue Perspektiven und Wechselwirkungen auf und stellt schließlich die Inspiration zu Hertzbergs Narration dar.

Der hier vorgestellte Ansatz hat gezeigt, dass der innovative Impuls, der von Lyotards These ausgeht, für die hier behandelten Romane von enormer Bedeutung ist. Ihr Kampf gegen Systemzwänge und repressive Strukturen artikuliert sich in eben jener von Lyotard betonten Freisetzung subversiver Sprachspiele. Allerdings verdeutlicht die eingehende thematische Behandlung und ästhetische Umsetzung des postmodernen Zustands bei Rushdie und DeLillo, dass mit dem positiven Freiheits- und Toleranzpotenzial, das sich aus der Krise der Metaerzählungen ergibt, ein problematisches Verlustempfinden und die Sehnsucht nach Identitätsstabilisierung und Sinnfüllung nicht einfach überwunden wird. Die Bedürfnisse werden in den Romanen freigelegt und imaginativ verarbeitet. *The Satanic Verses* und *Underworld* sensibilisieren für die unaufhaltsame Suche des Menschen nach Sicherheiten und zugleich für die ebenso unaufhaltsam eindringenden Zweifel, die Unmöglichkeit einer Stabilität und Beständigkeit. Im Gegensatz zu vieler ihrer Protagonisten widersetzen sich die Autoren dem regressiven Streben nach absoluter Sinnerkenntnis, suchen vielmehr nach einem Weg, mit der unüberwindlichen Differenz zu leben. Die Romane bewegen sich deshalb in einem spannungsreichen Feld zwischen befreiendem Spiel und notwendiger Organisation, zwischen kontinuierlicher Unterwanderung und



Stabilisierungsversuchen. Dabei liegt ihr innovativer Impetus in der Betonung des Disparaten und den vorübergehenden, offenen und vielfältigen Interdependenzen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. Dover, Delaware: Consortium, 1992 [1988].

---. *Midnight's Children*. London: Random House, 1995 [1981].

---. *Haroun and the Sea of Stories*. London: Granta, 1991 [1990].

DeLillo, Don. *Underworld*. London: Picador, 1999 [1997].

---. *Mao II*. New York: Viking, 1991.

---. *Libra*. London: Penguin, 1988.

### Salman Rushdie: Essays und Artikel

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992.

---. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002.

---. „The Pen and the Sword“. *New York Times Book Review*, 17. April 2005.

---. „Imaginary Homelands“. In: Ders. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992, 9 – 21.

---. „Dynasty“. In: Ders. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992, 47 – 52.

---. „Outside the Whale“. In: Ders. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992, 87 – 101.

---. „In God We Trust“. In: Ders. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992, 376 – 392.

---. „In Good Faith“. In: Ders. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992, 393 – 414.

---. „Is Nothing Sacred?“. In: Ders. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 1991*. London: Granta, 1992, 415 – 429.

- . „Notes on Writing and the Nation“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 58 – 61.
- . „Influence“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 62 – 69.
- . „*Damme, This Is the Oriental Scene for You!*“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 145 – 158.
- . „India’s Fiftieth Birthday“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 159 – 164.
- . „The Taj Mahal“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 171 – 172.
- . „Messages from the Plague Years“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 213 – 258.
- . „March 1999: Globalization“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 267 – 269.
- . „April 1999: Rock Music“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 269 – 271.
- . „Step Across This Line: The Tanner Lectures on Human Values, Yale, 2002“. In: Ders. *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992 – 2002*. New York: Random House, 2002, 349 – 381.

## **Don DeLillo: Essays und Artikel**

DeLillo, Don. „The Power of History“. *New York Times Book Review*, 7. September 1997. <http://www.nytimes.com/library/books/090797article3.html> [aufgerufen am 12.02.2006]

---. „In the Ruins of the Future“. *The Guardian*, 22. Dezember 2001. <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4324579,00.html> [aufgerufen am 12.02.2006]

## Sonstige Primärliteratur

Barnes, Julian. *History of the World in 10 ½ Chapters*. New York: Vintage, 1990.

Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*. London: Oxford University Press, 1975.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 1: Poems*. Ernest Hartley Coleridge (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1968.

---. „Kubla Khan, or a Vision in a Dream. A Fragment“. In: Ders. *The Complete Poetical Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 1: Poems*. Ernest Hartley Coleridge (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1968, 295 – 298.

---. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. James Engell, W. Jackson Bate (eds.). Princeton: Princeton University Press, 1983.

Emerson, Ralph Waldo. *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Charles Johnson (ed.). New York: Penguin, 2003.

---. „Concord Hymn“. In: Ders. *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Charles Johnson (ed.). New York: Penguin, 2003, 494.

Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke XIII*. Anna Freud (ed.). Frankfurt a.M.: Fischer, 1967 [1952].

---. „Jenseits des Lustprinzips“. In: Ders. *Gesammelte Werke XIII*. Anna Freud (ed.). Frankfurt a.M.: Fischer, 1967 [1952], 3 – 69.

Hustvedt, Siri. *What I Loved*. London: Sceptre, 2003.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist As a Young Man*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth, 1992.

Joyce, James. *James Joyce: Occasional, Critical and Political Writing*. Kevin Barry (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000.

---. „Ireland: Island of Saints and Sages“. In: Ders. *James Joyce: Occasional, Critical and Political Writing*. Kevin Barry (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2000, 108 – 126.

Lethem, Jonathan. *Motherless Brooklyn*. New York: Vintage, 1999.

Mitchell, David. *Ghostwritten: A Novel in Nine Parts*. London: Sceptre, 1999.

Nietzsche, Friedrich. *Werke in vier Bänden, Band IV*. Wien: Caesar, 1980.

---. „Die fröhliche Wissenschaft“. In: Ders. *Werke in vier Bänden, Band IV*. Wien: Caesar, 1980, 7 – 151.

Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose*. Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (eds.). New York: Norton, 1977.

---. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley. Vol. VII: Prose*. Roger Ingpen, Walter E. Peck (eds.). New York: Gordian Press, 1965.

---. „A Defence of Poetry“. In: Ders. *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley. Vol. VII: Prose*. Roger Ingpen, Walter E. Peck (eds.). New York: Gordian Press, 1965, 109 – 140.

---. „Hymn to Intellectual Beauty“. In: Ders. *Shelley's Poetry and Prose*. Donald H. Reiman, Sharon B. Powers (eds.). New York: Norton, 1977, 93 – 95.

Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Ian Campbell Ross (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1998.

Roth, Philip. *Human Stain*. London: Vintage, 2000.

## Sekundärliteratur

Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971.

Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.

Ahrens, Rüdiger, Laurenz Volkmann (eds.). *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*. Heidelberg: Winter, 1996.

Ahrens, Rüdiger. „Shifts of Aesthetic Discourses: National, Post-colonial and Post-structuralist Discourses“. In: Ahrens, Rüdiger, Laurenz Volkmann (eds.). *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*. Heidelberg: Winter, 1996, 49 – 63.

Ahsan, M.M., A. R. Kidwai (eds.). *Sacrilege versus Civility*. Leicester: The Islamic Foundation, 1991.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

Al-Azm, Sadik J. „The Satanic Verses Post Festum. The Global, The Local, The Literary“, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 20.1&2 (2000): 44 – 78.

---. „The Importance of Being Earnest About Salman Rushdie“. In: M. D. Fletcher (ed.). *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 255 – 292.

Anderson, Benedict. „Nationalism, Identity, and the World-in-Motion: On the Logics of Seriality“. In: Pheng Cheah, Bruce Robbins (eds.). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, 117 – 133.

- Antor, Heinz. „The Ethics of Criticism in the Age After Value“. In: Rüdiger Ahrens, Laurenz Volkmann (eds.). *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*. Heidelberg: Winter, 1996, 65 – 85.
- Aravamudan, Srinivas. „‘Being God’s Postman is no Fun, Yaar’. Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*“. In: M. D. Fletcher (ed.). *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 187 – 208.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995.
- Attridge, Derek, Geoff Bennington und Robert Young (eds.). *Post-structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Bachtin, Michail. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1959.
- Baker, Stephen. *The Fiction of Postmodernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Banerjee, Mita. *The Chutneyfication of History: Salman Rushdie, Michael Ondaatje, Bharati Mukherjee and the Postcolonial Debate*. Heidelberg: Winter, 2002.
- Barabási, Albert-László. *Linked: The New Science of Networks*. Cambridge, MA: Perseus, 2002.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. London: Paladin Books, 1973.
- Bauman, Zygmunt. *Tod, Unsterblichkeit und andere Lebensstrategien*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1994.
- Benhabib, Seyla. „Kritik des ‘postmodernen Wissens’ – eine Auseinandersetzung mit Jean-François Lyotard“. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (eds.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, 103 – 127.
- Benstock, Bernard (ed.). *James Joyce: The Augmented Ninth. Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium*. New York: Syracuse University Press, 1988.
- Berger, Peter L. *Der Zwang zur Häresie: Religion in der pluralistischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1980.
- . *Sehnsucht nach Sinn: Glauben in einer Zeit der Leichtgläubigkeit*. Frankfurt a.M.: Campus, 1994.
- Bernstein, Richard J. (ed.). *Habermas and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1985.
- Bhabha, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 2004 [1990].
- Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- . „The Other Question“. In: Padmini Mongia (ed.). *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold, 1996, 37 – 54.

---. „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation“. In: Ders. (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 2004 [1990], 290 – 322.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

von Blüchau, Armin. *Massenkonzeption und Hyperrealität im Werk Don DeLillos*. Kleve: B.o.s.s., 2002.

Blumenberg, Hans. „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“. In: Manfred Fuhrmann (ed.). *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971, 11 – 66.

Booker, M. Keith. „*Finnegans Wake* and *The Satanic Verses*: Two Modern Myths of the Fall“, *Critique* 32.3 (Spring 1991): 190 –207.

---. „Beauty and the Beast: Dualism as Despotism in the Fiction of Salman Rushdie“. In: M. D. Fletcher (ed.). *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 237 – 254.

Bormann, Marco. *Der Einbruch der Postmoderne in das moderne Denken und deren metaphysische Implikationen*. Aachen: Shaker, 2002.

Brennan, Timothy. *Salman Rushdie and the Third World: Myths of the Nation*. Houndsmills: MacMillan, 1989.

---. „The National Longing for Form“. In: Homi K. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 2004 [1990], 44 – 70.

Broich, Ulrich, Manfred Pfister (eds.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Brügger, Niels. „What about the Postmodern? The Concept of the Postmodern in the Work of Lyotard.“ *Yale French Studies* 99: 77 – 92.

Brydon, Diana. „The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy“. In: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin. *The Post-Colonial Studies Reader*. London: Routledge, 1995, 136 – 142.

Bürger, Peter. „Avant-garde and Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas“, *New German Critique* 22 (Spring/Summer 1981): 19 – 22.

Cheah, Pheng, Bruce Robbins (eds.). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Chrisman, Laura, Benita Parry (eds.). *Postcolonial Theory and Criticism*. Cambridge: Brewer, 2000.

Clark, Roger Y. *Stranger Gods: Salman Rushdie's Other Worlds*. Montreal: McGill-Queen's, 2001.

Conte, Joseph M. *Design and Debris: A Chaotics of Postmodern American Fiction*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002.

Cook, Bruce. „The World's History and Then Some in 10 ½ Chapters“. *Los Angeles Daily News*, 7. November 1989.

Cooper, Ken. „The Whiteness of the Bomb“. In: Richard Dellamora (ed.). *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, 79 – 106.

Corcoran, Marlena G. „Salman Rushdie's Satanic Narration“. *The Iowa Review* 20.1 (1990): 155 – 167.

Cowart, David. *Don DeLillo: The Physics of Language*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2002.

---. „Shall These Bones Live?“ In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's "Underworld"*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 50 – 67.

Debatin, Bernhard. „Der digitale Gott: Das Internet als neue Heilsutopie“. *ZPT (Zeitschrift für Pädagogik und Theologie)* 51.3 (1999): 222-226.

(<http://www.uni-leipzig.de/~debatin/German/DigitalGod.htm> [aufgerufen am 01.02.2005])

DeCurtis, Anthony. „An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo“. In: Frank Lentricchia (ed.). *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991, 43 – 66.

DePietro, Thomas (ed.). *Conversations with Don DeLillo*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

Dellamora, Richard (ed.). *Postmodern Apocalypse: Theory and Cultural Practice at the End*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

Derrida, Jacques, Gianni Vattimo (eds.). *Die Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

---. „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“. In: Ders. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, 422 – 442.

----. „Glaube und Wissen“. In: Jacques Derrida, Gianni Vattimo (eds.). *Die Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 9 – 106.

---. „Ulysses Gramophone: Hear say yes in Joyce“. In: Bernard Benstock (ed.). *James Joyce: The Augmented Ninth. Proceedings of the Ninth International James Joyce Symposium*. New York: Syracuse University Press, 1988, 27 – 75.

Dewey, Joseph, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's "Underworld"*. Newark: University of Delaware Press, 2002.



Dürr, Hans Peter. *Die Zukunft ist ein unbetretener Pfad. Bedeutung und Gestaltung eines ökologischen Lebensstils*. Freiburg: Herder, 1995.

Duvall, John. „Baseball as Aesthetic Ideology: Cold War History, Race, and DeLillo’s “Pafko at the Wall”.“ *Modern Fiction Studies* 41.2 (Summer 1995): 285 – 313.

---. *Don DeLillo’s “Underworld”*. New York: Continuum, 2002.

Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.

Fanon, Frantz. *Schwarze Haut, Weiße Masken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

Faris, Wendy B. „1001 Words: Fiction Against Death.“ *Georgia Review* 36.4 (Winter 1982): 811 – 830.

---. „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“. In: Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham, London: Duke University Press, 1995, 163 – 189.

Finney, Brian. *Demonizing Discourse in Salman Rushdie’s „The Satanic Verses“*. <http://www.csulb.edu/~bhfinney/SalmanRushdie.html> [aufgerufen am 10.08.2005]

Fitzpatrick, Kathleen. „The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and *Underworld*“. In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo’s “Underworld”*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 144 – 160.

Fletcher, M.D. (ed.). *Reading Rushdie: Perspective on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

Foster, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985.

Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984.

---. „An Interview: Truth and Power“. In: Ders. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984, 51 – 75.

---. „Nietzsche, Genealogy, History“. In: Ders. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984, 76 – 100.

---. „What Is an Author?“. In: Ders. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984, 101 – 120.

---. „An Interview: Space, Knowledge, and Power“. In: Ders. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984, 239 – 256.

---. „The Politics of Health in the Eighteenth Century“. In: Ders. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow (ed.). New York: Pantheon Books, 1984, 273 – 289.

Fuhrmann, Manfred (ed.). *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink, 1971.

Gadamer, Hans-Georg. „Gespräche auf Capri Februar 1994“. In: Jacques Derrida, Gianni Vattimo (eds.). *Die Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 240 – 251.

Gallacher, Patrick J. (ed.). *The Cloud of Unknowing*.  
<http://www.lib.rochester.edu/camelot/teams/cloufrm.htm> [aufgerufen am 16.08.2005].

Gargani, Aldo Giorgio. „Die religiöse Erfahrung: *Ereignis und Interpretation*“. In: Jacques Derrida, Gianni Vattimo (eds.). *Die Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 144 – 171.

Gellner, Ernest. *Postmodernism, Reason and Religion*. London: Routledge, 1992.

Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

Gessen, Keith. „7 2/3 Innings With Salman“, *New York Magazine*, 19. September 2005.

Gleason, Paul. „Don DeLillo, T.S. Eliot, and the Redemption of America’s Atomic Waste Land“. In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo’s “Underworld”*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 130 – 143

Glotfelty, Cheryll, Harold Fromm (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.

Gorra, Michael. *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Grant, Damian. *Salman Rushdie*. Plymouth: Northcote House, 1999.

Green, Jeremy. „Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo’s Fiction.“ *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 571 – 599.

Griffin, David Ray. *God and Religion in the Postmodern World: Essays in Postmodern Theology*. Albany: State University of New York Press, 1989.

Habermas, Jürgen. *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften V*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.

---. *Glauben und Wissen: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001*. (Laudatio Jan Philipp Reemtsma). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

---. „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. In: Wolfgang Iser (ed.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie, 1994, 177 – 192.

---. „Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien“. In: Ders. *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften V*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, 141 – 163.

---. „Untiefen der Rationalitätskritik“. In: Ders. *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine politische Schriften V*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, 132 – 137.

---. „Questions and Counterquestions“. In: Richard J. Bernstein (ed.). *Habermas and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1985, 192 – 216.

Hartung, Heike. *Die dezentrale Geschichte: Historisches Erzählen und literarische Geschichte(n) bei Peter Ackroyd, Graham Swift und Salman Rushdie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Literatur und Kunst*. München: Beck, 1967 [1953].

Hassumani, Sabrina. *Salman Rushdie: A Postmodern Reading of His Major Works*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

Helyer, Ruth. „Refuse Heaped Many Stories High: DeLillo, Dirt, and Disorder.“ *Modern Fiction Studies* 45.4 (Winter 1999): 987 – 1006.

Hennard Dutheil de la Rochère, Martine. *Origin and Originality in Rushdie's Fiction*. Bern: Lang, 1999.

Henke, Christoph. *Vergangenheitsobsessionen: Geschichte und Gedächtnis im Erzählwerk von Julian Barnes*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2001.

Hering, Anke S. *Phantastische Elemente im postmodernen Roman: Formen und Funktionen non-mimetischer Darstellungsweisen in ausgewählten Texten der englischsprachigen Literatur*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1999.

Hirsch, Bernd. *Geschichte und Geschichten: Zum Verhältnis von Historizität, Historiographie und Narrativität in den Romanen Salman Rushdies*. Heidelberg: Winter, 1999.

Hoffmann, Gerhard, Alfred Hornung (eds.). *Postmodernism and the „Fin de Siècle“*. Heidelberg: Winter, 2002.

Hornung, Alfred. „The Gospel according to Norman Mailer: Fictional Evangelists in Postmodern Times“. In: Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung (eds.). *Postmodernism and the „Fin de Siècle“*. Heidelberg: Winter, 2002, 163 – 173.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2000 [1988].

Huyssen, Andreas, Klaus R. Scherpe (eds.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

Huyssen, Andreas. „The Search for Tradition: Avant-garde and Postmodernism in the 1970's“, *New German Critique* 22 (Winter 1981): 23 – 40.

---. „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“ In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (eds.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, 13 – 44.

- Iser, Wolfgang. „Why Literature Matters“. In: Rüdiger Ahrens, Laurenz Volkmann (eds.). *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*. Heidelberg: Winter, 1996, 13 – 22.
- Jameson, Fredric. „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“. *New Left Review* 146 (1984): 53 – 92.
- Jensen, Bo Green. „Interview with Don DeLillo“, *Weekendavisen*, 13. November 1998.
- Joas, Hans. „Eine Rose im Kreuz der Vernunft.“ *Die Zeit*, 7. Februar 2002.
- Joas, Hans. „Die Religion der Moderne“, *Die Zeit*, Sonderbeilage Literatur 42.60 (Oktober 2005): 74 – 75.
- Kadzis, Peter. „Salman speaks“, *The Boston Phoenix*, 6.-13. Mai 1999.  
[http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/05/06/SALMAN\\_RUSHDIE.html](http://www.bostonphoenix.com/archive/books/99/05/06/SALMAN_RUSHDIE.html)  
 [aufgerufen am 20.11.2005].
- Kavadlo, Jesse. *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*. New York: Peter Lang, 2004.
- Kellman, Steven G. „Don DeLillo’s Logogenetic *Underworld*“. In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo’s “Underworld”*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 68 – 78.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. London: Oxford University Press, 1970.
- Keulartz, Jozef. *Die verkehrte Welt des Jürgen Habermas*. Hamburg: Junius, 1995.
- Knight, Peter. „Everything is Connected: *Underworld*’s Secret History of Paranoia.“ *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 811 – 835.
- Knönagel, Alex. „*The Satanic Verses*: Narrative Structure and Islamic Doctrine“, *International Fiction Review* 18.2 (1991): 69 – 75.
- Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Landry, Donna, Gerald MacLean (eds.). *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge, 1996.
- Lentricchia, Frank (ed.). *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. Engelmann, Peter (ed.). Wien: Passagen, 2005 [1979].
- . *Postmoderne Moralitäten*. Wien: Passagen, 1998.
- . *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982 – 1985*. Engelmann, Peter (ed.). Wien: Passagen, 1987.

---. „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“. In: Wolfgang Iser (ed.). *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie, 1994, 193 – 203.

---. „Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte: an Mathias Kahn, Baltimore, den 15. November 1984“. In: Ders. *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982 – 1985*. Peter Engelmann (ed.). Wien: Passagen, 1987, 38 – 56.

---. „Randbemerkungen zu den Erzählungen: an Samuel Cassin, London, den 6. Februar 1984“. In: Ders. *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982 – 1985*. Peter Engelmann (ed.). Wien: Passagen, 1987, 32 – 37.

---. „The sign of history“. In: Derek Attridge, Geoff Bennington und Robert Young (eds.). *Post-structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 162 – 180.

Malin, Irving, Joseph Dewey, „‘What Beauty, What Power’: Speculations on the Third Edgar“. In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo’s “Underworld”*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 19 – 27.

MacDonogh, Steve (ed.). *The Rushdie Letters*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

McClure, John A. „Postmodern/Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality.“ *Modern Fiction Studies* 41.1 (Spring 1995): 141 – 163.

---. „Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy“. In: Frank Lentricchia (ed.). *Introducing Don DeLillo*. Durham: Duke University Press, 1991, 99 – 115.

McMinn, Robert. „*Underworld: Sin and Atonement*“. In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman, und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo’s “Underworld”*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 37 – 49.

Meer, Ameena. „Salman Rushdie“. In: Michael R. Reder (ed.). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 110 – 122.

Mendelsohn, Daniel. „Big Blue Marble“, *nymag.com*, 18. Dezember 2000.  
<http://newyorkmetro.com/nymetro/arts/books/reviews/3773/> [aufgerufen am 10.08.2004]

Miller, J. Hillis. *Theory Now and Then*. Durham: Duke University Press, 1991.

---. *Illustration: Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1993.

Miller, J. Hillis (ed.). *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. New York, London: Columbia University Press, 1971.

Mishra, Vijay. „Postcolonial Differend: Diasporic Narratives of Salman Rushdie.“ *Ariel* 26.3 (July 1995): 7 – 45.

- Mongia, Padmini (ed.). *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold, 1996.
- Morrison, Blake. „An Interview with Salman Rushdie“. In: Michael R. Reder (ed.). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 132 – 141
- Natoli, Joseph, Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern Reader*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- Nazareth, Peter. „Rushdie’s Wo/Manichean Novel.“ *Iowa Review* 20.1 (Winter 1990): 168 – 174.
- Nel, Philip. „A Small Incisive Shock: Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avant-Garde in *Underworld*.“ *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 724 – 752.
- Nelson, Cary, Larry Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- Niewiadomski, Jozef. „Erlösung im Cyberspace“, [http://theol.uibk.ac.at/itl/346.html#N\\_29](http://theol.uibk.ac.at/itl/346.html#N_29) [aufgerufen am 20.03.2005]  
(Publiziert in: Bulletin ET (13) 2002, 153 – 168.)
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. I*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.
- O’Donnell, Patrick. *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S Narrative*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Osteen, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo’s Dialogue with Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Ostrowski, Carl. „Conspirational Jesuits in the Postmodern Novel“. In: Joseph Dewey, Steven G. Kellman und Irving Malin (eds.). *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo’s “Underworld”*. Newark: University of Delaware Press, 2002, 93 – 102.
- Parrish, Timothy L. „From Hoover’s FBI to Eisenstein’s *Unterwelt*: DeLillo Directs the Postmodern Novel.“ *Modern Fiction Studies* 45.3 (Fall 1999): 696 – 723.
- Passaro, Vince. „Dangerous Don DeLillo“. In: Thomas DePietro (ed.). *Conversations with Don DeLillo*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000, 75 – 85.
- Plett, Heinrich F. (ed.). *Intertextuality*. Berlin: de Gruyter, 1991.
- Pütz, Peter. *Wiederholung als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.
- Raulet, Gérard. „Zur Dialektik der Postmoderne“. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (eds.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, 128 – 150.

Reder, Michael R. (ed.). *Conversations with Salman Rushdie*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

Reese-Schäfer, Walter. *Richard Rorty*. Frankfurt a.M.: Campus, 1991.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

---. *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

---. „Postmodernist Bourgeois Liberalism“. *Journal of Philosophy* (1983): 583 – 589.

Ruppersburg, Hugh, and Tim Engles (eds.). *Critical Essays on Don DeLillo*. New York: Hall, 2000.

Ruthven, Malise. *A Satanic Affair: Salman Rushdie and the Rage of Islam*. London: Chatto & Windus, 1990.

Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.

---. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, 1993.

---. „An Ideology of Difference“. *Critical Inquiry* 12 (Autumn 1985): 38 – 58.

---. „Molestation and Authority in Narrative Fiction“. In: J. Hillis Miller (ed.). *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. New York, London: Columbia University Press, 1971, 47 – 68.

Schütze, Jochen C. „Aporien der Literaturkritik – Aspekte der postmodernen Theoriebildung“. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (eds.). *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, 196 – 218.

Simawe, Saadi A. „Rushdie’s *The Satanic Verses* and Heretical Literature in Islam.“ *Iowa Review* 20.1 (Winter 1990): 185 – 198.

Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak?“ In: Cary Nelson, Larry Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, 271 – 313.

Suleri, Sara. „Contraband Histories: Salman Rushdie and the Embodiment of Blasphemy“. In: M. D. Fletcher (ed.). *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, 221 – 235.

Thiem, Jon. „The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction“. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 2000, 235 – 247.

Tillich, Paul. *Gesammelte Werke XI*. Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1969.

Vattimo, Gianni. *Jenseits des Christentums: Gibt es eine Welt ohne Gott?* München: Hanser, 2004.

---. „Die Spur der Spur“. In: Jacques Derrida, Gianni Vattimo (eds.). *Die Religion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 107 – 124.

Watts, Duncan J. *Six Degrees: The Science of a Connected Age*. New York: Norton, 2003.

Waugh, Patricia. *Practising Postmodernism/Reading Modernism*. London: Arnold, 1992.

Webster, Richard. *A Brief History of Blasphemy: Liberalism, Censorship and "The Satanic Verses"*. Southwold, Suffolk: Orwell Press, 1990.

Welsch, Wolfgang (ed.) *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie, 1994 [1988].

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1973.

Wilcox, Leonard. „Don DeLillo's *Underworld* and the Return of the Real.“ *Contemporary Literature* 43.1 (2002): 120 – 137.

Williams, Richard. „Everything under the Bomb“. *The Guardian*, 10. Januar 1998.

Wolf, Philipp. „Baseball, Garbage and the Bomb: Don DeLillo, Modern and Postmodern Memory.“ *Anglia* 120 (2002): 65 – 85.

Zamora, Lois Parkinson, Wendy B. Faris (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 2000 [1995].

Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 2002.

---. „Literary Theory in America between Innovation and Dogmatism: Some Reflections with a View to the Cultural Function of Literature“. In: Rüdiger Ahrens, Laurenz Volkmann (eds.). *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*. Heidelberg: Winter, 1996, 393 – 409.

Zijderveld, Anton C. *Die abstrakte Gesellschaft: Zur Soziologie von Anpassung und Protest*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1972.

## Filme

*Short Cuts*. Regie und Drehbuch Robert Altman. Darsteller u.a.: Jack Lemmon, Lyle Lovett, Frances MacDormand, Julianne Moore, Tim Robbins, Tom Waits. Home Vision, 1993.

*Magnolia*. Regie und Drehbuch Paul Thomas Anderson. Darsteller u.a.: Jeremy Blackman, Tom Cruise, Melinda Dillon, Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy, Julianne Moore, John C. Reilly, Jason Robards, Melora Roberts. New Line Cinema, 1999.



*L.A. Crash*. Regie Paul Haggis, Drehbuch Paul Haggis und Robert Moresco. Darsteller u.a.: Sandra Bullock, Don Cheadle, Matt Dillon, Brendan Fraser, Ludacris, Ryan Phillippe. Lions Gate Films, 2004.

## **Songs**

*Long Tall Sally*. Robert Blackwell, Enotris Johnson und "Little" Richard Penniman. Ronnex, 1956.

*Sympathy for the Devil*. Mick Jagger, Keith Richards. London Records, 1968.

*Ground Beneath Her Feet*. Salman Rushdie, Paul "Bono" Hewson. Universal Island Records, 2000.

## **Webseiten**

[http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic\\_verses/](http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/satanic_verses/) [aufgerufen am 18.08.2005].

<http://perival.com/delillo/delillo.html> [aufgerufen am 18.08.2005].

## **News Items**

Spiegel Online, „Marien-Erscheinung an Betonwand entdeckt“, <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,352474,00.html> [aufgerufen am 20.04.2005].

Biles, Jeremy. „God's Graffiti“. [http://marty-center.uchicago.edu/sightings/archive\\_2005/0428.shtml](http://marty-center.uchicago.edu/sightings/archive_2005/0428.shtml) [aufgerufen am 20.04.2005]

# Sibylle Pärsch

<b>Persönliche Angaben</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Geboren am: 12.02.1976</li><li>• Geburtsort: Traunstein</li><li>• Staatsangehörigkeit: deutsch</li></ul>														
<b>Ausbildung</b>	<table><tr><td>12/2006</td><td>Disputatio</td></tr><tr><td>03/2003 – 03/2006</td><td>Promotion am Lehrstuhl Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg</td></tr><tr><td>WS 2002</td><td>Magister-Abschluss</td></tr><tr><td>1999/2000</td><td>SOKRATES/ERASMUS-Stipendium, University of Edinburgh</td></tr><tr><td>ab WS 1996</td><td>Magister-Studium, Universität Augsburg</td></tr><tr><td></td><td><ul style="list-style-type: none"><li>• Englische Literaturwissenschaft</li><li>• Neuere Deutsche Literaturwissenschaft</li><li>• Neuere und Neueste Geschichte</li></ul></td></tr><tr><td>1995</td><td>Allgemeine Hochschulreife, Allgäu Gymnasium Kempten</td></tr></table>	12/2006	Disputatio	03/2003 – 03/2006	Promotion am Lehrstuhl Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg	WS 2002	Magister-Abschluss	1999/2000	SOKRATES/ERASMUS-Stipendium, University of Edinburgh	ab WS 1996	Magister-Studium, Universität Augsburg		<ul style="list-style-type: none"><li>• Englische Literaturwissenschaft</li><li>• Neuere Deutsche Literaturwissenschaft</li><li>• Neuere und Neueste Geschichte</li></ul>	1995	Allgemeine Hochschulreife, Allgäu Gymnasium Kempten
12/2006	Disputatio														
03/2003 – 03/2006	Promotion am Lehrstuhl Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg														
WS 2002	Magister-Abschluss														
1999/2000	SOKRATES/ERASMUS-Stipendium, University of Edinburgh														
ab WS 1996	Magister-Studium, Universität Augsburg														
	<ul style="list-style-type: none"><li>• Englische Literaturwissenschaft</li><li>• Neuere Deutsche Literaturwissenschaft</li><li>• Neuere und Neueste Geschichte</li></ul>														
1995	Allgemeine Hochschulreife, Allgäu Gymnasium Kempten														
<b>Stipendien</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Frauenförderungsprogramm zur Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre aus dem Hochschul- und Wissenschaftsprogramm (HWP) (Juli bis Dezember 2005)</li><li>• Graduiertenförderungs-Stipendium zur Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses, Universität Augsburg (Juli 2003 bis Juni 2005)</li><li>• SOKRATES/ERASMUS-Stipendium, University of Edinburgh (1999/2000)</li></ul>														