

## FORUM

### Literatur im digitalen Zeitalter: Zur Gegenwartsdiagnose in Richard Powers' Roman *Plowing the Dark*

Fragt man nach der Rolle der Literatur im digitalen Zeitalter, so rückt unweigerlich die Gattung Roman ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Roman erweist sich spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ‚Gattungssieger‘<sup>1</sup> in der Literatur der Moderne, doch wird dieser Sieg bereits von einer neuartigen Konkurrenz visueller Medien überschattet. Photographie, Film, Fernsehen, und schließlich die virtuelle Realität der Computertechnologie lassen die für den modernen Roman konstitutiven narrativ-schriftlichen Verfahren des Entwurfs von fiktionalen Wirklichkeiten als in ihrer Leistungsfähigkeit beschränkte Techniken erscheinen, die einer zusätzlichen Legitimation bedürfen.<sup>2</sup> Insbesondere die modernistische Spezialisierung fiktionaler Erzähltechniken erscheint als Reflex dieser Konkurrenzsituation und belegt zugleich, daß eine Spezialisierung immer auch die Gefahr einer Entfremdung von breiteren Publikumsschichten mit sich bringt. Bis heute schwankt daher die Romanproduktion zwischen einer Favorisierung der aus der Gattungsgeschichte überlieferten Unterhaltungsfunktion und dem Streben nach einem ‚höheren‘ Anspruch. Während das Unterhaltungsbedürfnis der Leserschaft in der Regel im Rahmen realistischer Konventionen bedient wird, ist für anspruchsvolle Romane häufig eine erkenntnistheoretisch motivierte Hinterfragung dieser Konventionen und damit die Bevorzugung alternativer, und das heißt: modernistisch geprägter Erzähltechniken charakteristisch. Wie aber kann der Roman unter diesen Bedingungen seinen Anspruch auf Relevanz für breitere Leserschichten mit seinem Anspruch auf eine angemessene Reflektion der kulturellen Verfassung der Gegenwart in Einklang bringen?

In Richard Powers' im Jahre 2000 erschienenen Roman *Plowing the Dark* geht es um Sinn und Zweck der Herstellung von fiktionalen Wirklichkeiten, Simulationen und Repräsentationen, und um die medialen Voraussetzungen und Bedingungen derartiger Projekte. *Plowing the Dark* ist eine Art *summary text*<sup>3</sup> zu Powers' bisherigem, sechs weitere Romane umfassenden Œuvre,<sup>4</sup> das ihm ange-

<sup>1</sup> Vgl. für diese Bezeichnung Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert* (Tübingen: Niemeyer, 1993): 1.

<sup>2</sup> Vgl. zum Beginn dieser Entwicklung Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism* (Cambridge, Mass./London: Harvard UP, 1999) und Michael North, „Authorship and Autography“. *PMLA*, 116.5 (2001): 1377–1385.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Joseph Dewey, *Understanding Richard Powers* (Columbia, SC: U of South Carolina P, 2002): 12, der darauf verweist, daß Powers diese Einschätzung teilt und für den nächsten Roman eine Neuorientierung in Aussicht stellt (ebd., 152).

<sup>4</sup> *Three Farmers on Their Way to a Dance* (1985), *Prisoner's Dilemma* (1988), *The Gold Bug Variations* (1991), *Operation Wandering Soul* (1993), *Galatea 2.2* (1998) und *Gain* (1998). Für Anfang 2003 ist das Erscheinen von Powers' achtem Roman, *The Time of Our Singing*, angekündigt.

sichts der in allen Romanen deutlich werdenden Sorgfalt der Recherche in den unterschiedlichsten Wissensgebieten<sup>5</sup> den Ruf eingetragen hat, als eine Art ‚letzter Generalist‘<sup>6</sup> Wissens-, Informations- oder gar Ideenromane für die sogenannte Postmoderne zu schreiben. Im Kern geht es dabei jedoch weniger um die Vermittlung von Wissen als vielmehr, wie Powers selbst betont, um „the erotics of knowledge“,<sup>7</sup> für die wiederum die Gattung Roman auf besondere Weise einstehten sollte. Powers bemerkt dazu in einem Interview:

I think that if the novel's task is to describe where we find ourselves and how we live now, the novelist must take a good, hard look at the most central facts of contemporary life – technology and science. The ‚information novel‘ shouldn't be a curiosity. It should be absolutely mainstream.<sup>8</sup>

Von der Kritik oft in eine Linie mit ähnlich enzyklopädisch disponierten Autoren wie Thomas Pynchon und William Gaddis gestellt, wird Powers im Gegensatz zu diesen jedoch auch von konservativ-realistischen Autoren wie etwa John Updike hoch gelobt.<sup>9</sup> Dies ist möglich, weil Powers sich im Gegensatz zu Pynchon und Gaddis weigert, realistische Ordnungsmuster vollständig zu negieren. Er hält dies für unproduktiv, da diese Ordnungsmuster für unsere Alltagserfahrung und unser biographisch-narratives Selbstbild nach wie vor von Bedeutung sind und als angestammtes Terrain der Literatur keinesfalls preisgegeben werden sollten. So führt Powers in seinen Romanen postmodernistische und realistische Schreibweisen zusammen<sup>10</sup> und stellt auf diese Weise dem hyperkomplexen, zugleich globalisierten und fragmentierten kulturellen Horizont der Gegenwart die Dimension der individuellen Erfahrung entgegen. Es scheint dieser Synthesekarakter zu sein, der den Soziologen Bruno Latour über *Plowing the Dark* sagen läßt:

Das Buch ist eine politische und theologische Betrachtung der wichtigsten Probleme unserer Zeit, die (so beschämend es für meine Zukunft ist) alles hinter sich läßt, was bisher von Soziologen und Philosophen über Virtuelle Realität und die Kunst in Zeiten des Internet geschrieben wurde.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Dewey 2002, 2: „Powers's fictions are often cited (and sometimes criticized) for the dense informational passages [...] giving his reader the opportunity to learn about topics that have included game theory, genetic recombination, saponification, corporate economic theory, computer programming, photographic reproduction, polyphonic music, pediatric medicine, tropical botany, and oncology“.

<sup>6</sup> Vgl. Jeffrey Williams, „The Last Generalist: An Interview with Richard Powers“. *Cultural Logic*, 2.2 (1999). <http://exerver.org/clogic/2-2/williams.html> (30.8.02).

<sup>7</sup> Zitiert nach Dewey 2002, 1.

<sup>8</sup> Harvey Blume, „Two Geeks on Their Way to Byzantium: A Conversation with Richard Powers“. *The Atlantic Online* (June 28, 2000). <http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2000-06-28.htm> (30.8.2002).

<sup>9</sup> Immer wieder wird darauf verwiesen, daß niemand geringerer als John Updike Powers mit Thomas Mann verglichen hat. Vgl. dazu John Updike, „Novel Thoughts“. *New Yorker*, 71 (21/28 Aug. 1995): 105-114. Einen Eindruck von der Breite der Powers-Rezeption vermittelt die sorgfältig recherchierte und laufend aktualisierte Bibliographie von David Dodd. Vgl. David Dodd, „Richard Powers: A Bibliography“. <http://arts.ucsc.edu/gdead/agdl/powers.html> (5.9.2002).

<sup>10</sup> Vgl. dazu Dewey 2002, 3.

<sup>11</sup> Zitiert nach Jan Bürger, „Der Roman-Programmierer“, *Literaturen*, 3 (2002): 15–19.

Angesichts derartiger Superlative soll im folgenden am Beispiel von *Plowing the Dark* im Detail gezeigt werden, mit welchen literarischen Mitteln Powers seine Gegenwartsdiagnose erstellt. Dabei rückt zunächst das Erzählen selbst in den Mittelpunkt (1. Erzählen als Repräsentation). In einem zweiten Schritt wird sodann das Figurenarsenal des Romans untersucht (2. Von Künstlern und Technikern), bevor abschließend die ausgeprägte intertextuelle bzw. intermediale Dimension des Romans vorgestellt wird (3. ‚Sailing to Byzantium‘).

## 1. Erzählen als Repräsentation

Ein traditionelles Verständnis des Erzählens, das sowohl für realistische Erzählkonventionen als auch für ältere erzähltheoretische Modelle konstitutiv ist, geht von der Annahme aus, daß eine vorgegebene Geschichte durch einen Erzählvorgang *wiedergegeben*, vergegenwärtigt, abgebildet oder nachgeahmt, kurz: repräsentiert wird. Obwohl in jüngerer Zeit zunehmend eine Anerkennung der geschichtskonstituierenden Funktion jedes Erzählvorgangs in den Mittelpunkt der erzähltheoretischen Überlegungen rückt,<sup>12</sup> erscheint das Erzählen im epischen Präteritum allen modernistischen Innovationen zum Trotz bis heute als der Normalfall des Erzählens,<sup>13</sup> und der Roman *Plowing the Dark* bewegt sich über weite Strecken im Rahmen dieser Konvention. Kapitel 1 beginnt wie folgt:

Years later, when she surfaced again, Adie Klarpol couldn't say just how she'd pictured the place. Couldn't even begin to draw what she'd imagined. (5)<sup>14</sup>

Mit diesem einleitenden Satz etabliert sich die rückschauende Distanz<sup>15</sup> einer außenstehenden heterodiegetischen Erzählinstanz, deren neutral gehaltener Bericht sich der Perspektive einer Figur annähert, ohne jedoch, wie sich im folgenden zeigt, einen Schwerpunkt auf die Darstellung von Bewußtseinsvorgängen zu legen.<sup>16</sup> Vielmehr wird der Haupthandlungsstrang des Romans von der Erzählinstanz knapp und über weite Strecken szenisch in kursiv gesetzten Dialogen präsentiert. Hier erfährt der Leser, wie die Mitarbeiter des in Seattle ansässigen Softwaregiganten TeraSys gegen Ende der 1980er Jahre damit beschäftigt sind, in einem Experimentallabor, dem sog. ‚Realization Lab‘, ein mit dem Akronym

<sup>12</sup> Vgl. zu dieser Umorientierung etwa die Neuinterpretation der von Roland Barthes eingeführten Begriffe Kardinalfunktion und Katalyse (Roland Barthes, „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“ [1966], in: ders., *Das semiologische Abenteuer* [Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988]: 102–143) in Steven Cohan & Linda M. Shires, *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction* (New York: Routledge, 1988): 54–64 sowie für einen aktuellen Überblick zur Entwicklung der Erzähltheorie Ansgar Nünning & Vera Nünning (Hrsg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002.

<sup>13</sup> Vgl. dazu nach wie vor Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [1957] (München: DTV, 1987): 64–78 sowie zu den durchaus nicht nur vergangenheitsbezogenen Funktionen des epischen Präteritums Dietrich Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998): 24–32.

<sup>14</sup> Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf folgende Ausgabe: Richard Powers, *Plowing the Dark*. London: Vintage pb., 2002.

<sup>15</sup> Vgl. für die Distanz zwischen Erzählgegenwart und Handlungsvergangenheit auch Wendungen wie „Years later, she would sketch him like that“ (12).

<sup>16</sup> Es handelt sich somit nicht um die modernistische Erzähltechnik des personalen Erzählens im Sinne Franz K. Stanzels.

CAVERN bezeichnetes *Computer Assisted Virtual Environ* (8) zu erschaffen. Wenn dann passagenweise eine Perspektivierung einsetzt, geht es um die Einbeziehung der unterschiedlichen Erfahrungshintergründe der Beteiligten. Die bei diesem Verfahren notwendigerweise konventionell vorausgesetzte ‚Allwissenheit‘ der Erzählinstanz bleibt dabei weitgehend ‚unsichtbar‘,<sup>17</sup> doch wird ihr perspektivübergreifender Wissensvorsprung gelegentlich durch Wendungen wie „But everything that each of them saw, he saw alone“ (236) markiert.<sup>18</sup> Während sich also das Geschehen szenisch-episodisch wie von selbst entfaltet, lassen lediglich die perspektivischen Brechungen Rückschlüsse auf erzählerische Selektions- und Gestaltungsprinzipien zu.

Das dritte Kapitel des Romans reißt den Leser jedoch aus der sich in Kapitel 1 und 2 etablierenden erzählerischen Routine. Es schließt an einen dem ersten Kapitel vorgeschalteten Text an, der mit den Worten „*This room is never anything o'clock*“ (3, Kursivdruck im Original) beginnt und eine Erfahrung von Zeitlosigkeit ‚unnarrativ‘-deskriptiv im Präsens und in der ungewöhnlichen ‚You-Erzählform‘ inszeniert:<sup>19</sup> „*Only when you step back into the corridor does now revive,*“ heißt es in diesem Vorspiel (3, Kursivdruck im Original), und Kapitel 3 nimmt diese formalen Merkmale auf. Es beschreibt die zu diesem Zeitpunkt im ‚Realization Lab‘ aktuelle Version der CAVERN, den ‚Crayon Room‘, dessen primitive, an mit Wachsmalkreiden erstellte Kinderbilder erinnernde Form der Wirklichkeitsdarstellung zugleich zu den Höhlenbildern von Lascaux und Altamira in Bezug gesetzt wird, die am Anfang einer in *Plowing the Dark* gelegentlich thematisierten Geschichte der Repräsentation stehen.<sup>20</sup> Das vierte Kapitel setzt die präsentische ‚You-Erzählform‘ dieser Passagen fort und führt auf der Schwelle<sup>21</sup> zwischen homodiegetischem Erzählen in der ersten Person und heterodiegetischem Erzählen in der dritten Person eine neue Figur ein. Der Amerikaner Taimur Martin steht fortan im Mittelpunkt eines eigenen Handlungsstrangs, der in Beirut spielt, wo Martin im Jahre 1986 auf der Flucht vor einer unglücklichen Beziehung eine Stelle als Englischlehrer annimmt und schon bald in Geiselschaft gerät. Die ungewöhnliche Erzählhaltung ist hier also realistisch durch die Leiden der vollständig von der Außenwelt abgeschotteten Geisel motiviert, und die Kritik preist übereinstimmend die Eindringlichkeit dieser Passagen.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> D.h. eine eigenständig konturierte Erzählerperspektive ist bis auf die eine oder andere aphoristisch anmutende Sentenz, die der zum jeweiligen Zeitpunkt dominierenden Figurenperspektive nicht eindeutig zuzuordnen ist, nicht erkennbar. Vgl. etwa „They might join forces, this female race“ (32); „And he was still too young to know that choice was never an option“ (205); „Holding lasted no longer than holding ever does“ (320).

<sup>18</sup> Vgl. auch „She clapped her hands together in what only Karl Ebesen recognized as a proof-perfect knockoff of St. Theresa's ecstasy“ (63).

<sup>19</sup> Vgl. zur ‚You-Erzählform‘ Monika Fludernik (ed.), *Second-Person Narrative*. Special Issue. *Style*, 28.3 (1994).

<sup>20</sup> Vgl. etwa 40f., 130, 133.

<sup>21</sup> Vgl. für die Schwellenmetapher Ursula Wiest-Kellner, *Messages from the Threshold: Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten*. Bielefeld: Aisthesis, 1999.

<sup>22</sup> Vgl. etwa Richard Kämmerlings, „Digital ist kesser. Wer nichts wird, wird virtuell: Richard Powers' Höhlenmalerei“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.4.2002): 54: „Mit großer Eindringlichkeit, die durch die ungewöhnliche Erzählhaltung in zweiter Person Singular gesteigert wird, schildert Powers das Leiden der Geisel unter dem totalen Reizentzug, der mit unglaublicher Geistesanstrengung kompensiert wird“ sowie Uwe Pralle, „Blindenhunde des Todes. Richard Powers entzaubert die digitale Wunderwelt“. *Neue Zürcher Zeitung Online*

Insgesamt ergibt sich somit im Hinblick auf die Techniken der erzählerischen Repräsentation folgendes Bild: Der Roman *Plowing the Dark* setzt sich im Verhältnis 2 (Seattle) zu 1 (Beirut) aus zwei erzähltechnisch sehr unterschiedlich gestalteten und in unregelmäßigem Wechsel fortgeschriebenen Erzählsträngen zusammen,<sup>23</sup> die auf der Ebene der erzählten Welt keinen Kontakt zueinander haben.<sup>24</sup> Dennoch sind die Geschichten von Adie Klarpol und Taimur Martin, wie verschiedene Rezensenten betonen, „fast musikalisch [...] durch Themen und Variationen miteinander verbunden“,<sup>25</sup> ja es scheint, als verhielten sich „die beiden Helden, die Repräsentantin einer Technik ohne Welt und der Vertreter einer Welt ohne Technik, zueinander wie die Stränge einer Doppel-Helix.“<sup>26</sup> Bleibt man in diesem Bild, so läßt sich feststellen, daß die zwischen den Strängen einer Doppel-Helix beobachtbaren „schwache[n] chemische[n] Bindungen“<sup>27</sup> im Roman durch die im Vorspiel eröffnete Reihe interaktiv-präsentischer Raumbeschreibungen in der 2. Person simuliert werden, die einerseits inhaltlich die Fortschritte der Computertechniker in Seattle dokumentieren und andererseits das gleiche Erzählverfahren wie der Taimur Martin-Strang benutzen.<sup>28</sup> Der Roman antizipiert auf diese Weise durch seine Erzähltechnik einen Kontakt der Erzählstränge, der jedoch bis zum Schluß immer wieder aufgeschoben wird.

## 2. Von Künstlern und Technikern

Verschafft man sich einen Überblick über das vielfältige Personal des Romans, so wird deutlich, daß man es bei *Plowing the Dark* mit einem Künstlerroman zu tun hat. Die Hauptfigur Adie Klarpol ist eine resignierte Malerin, die sich nach einer erfolgreichen Ausstellung im Jahre 1979 angewidert von der Kommerzialisierung und Äußerlichkeit des Kunstbetriebes abwendet und sich bewußt auf Gebrauchsdesign beschränkt. Für TeraSys wird sie von einem ehemaligen Mitbewohner ihrer früheren Künstler-WG, dem ‚gefallenen‘ Poeten Steven Spiegel, angeworben. Spiegel hat sich von der Wirkmächtigkeit der Programmiersprachen bekehren lassen: „*Code is everything I thought poetry was,*“ sagt er schon in seinem ersten

(23.5.2002). <http://www.nzz.ch/2002/05/23/fe/page-articles84Q7D.html> (30.8.2002): „Das ‚Du‘, mit dem Martin gleichzeitig seinen Selbstverlust und seinen Willen beschwört, gibt diesem Erzählstrang seine große Eindringlichkeit.“

<sup>23</sup> Seattle: Kap. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 21, 23, 25, 26, 29, 32, 34, 36, 39, 42, 44. Beirut: Kap. 4, 7, 11, 15, 20, 24, 28, 31, 33, 35, 38, 40, 46.

<sup>24</sup> Dieses Verfahren ist charakteristisch für alle Romane von Richard Powers. Vgl. dazu Dewey 2002, Michael Schmitt, „Richard Powers: Ein Porträt“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, 56 (2001): 89–92 sowie Richard Powers, Bradford Morrow, „A Dialogue“. *Conjunctions*, 34 (2000). <http://www.conjunctions.com/archives/c34-rp.htm> (9.9.2002). Deutsche Fassung: „Das neu erfundene Buch: Ein Dialog“, *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, 56 (2001): 66–78.

<sup>25</sup> Kämmerlings 2002.

<sup>26</sup> Thomas Steinfeld, „Mit einer Pflugschar durchs Dunkel ziehen. Rückblick auf die unmoderne Moderne: Richard Powers und sein Roman ‚Schattenflucht‘“. *Süddeutsche Zeitung* (8.2.02).

<sup>27</sup> Vgl. dazu den Artikel ‚Nukleinsäuren‘ in Michel Serres, Nayla Farouki (Hgg.), *The-saurus der exakten Wissenschaften* (Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2001): 661–663, 662.

<sup>28</sup> Vorspiel + Kap. 3, 10, 13, 19, 22, 27, 30, 37, 41, 43, 45.

Telefongespräch mit Adie: „*Clean, expressive, urgent, all-encompassing. Fourteen lines can open up to fill the available universe.*“ (7, Kursivdruck im Original) Trotz anfänglicher Skepsis ist auch Adie zunehmend begeistert von den künstlerischen Möglichkeiten, die eine Spielwiese wie das ‚Realization Lab‘ vor dem Hintergrund der Finanzkraft der Mutterfirma (und der Steuergesetzgebung) bietet. Von Spiegel als „*the greatest illustrator since representational art self-destructed*“ (8, Kursivdruck im Original) eingeführt, besteht ihre Aufgabe darin, der im ‚Realization Lab‘ versammelten technischen Intelligenz aus den verschiedensten Wissenschaftsgebieten Augen zu verleihen, da diese hochqualifizierten Spezialisten die von ihnen geschaffenen technischen Möglichkeiten der Repräsentation nicht mit optisch ansprechender ‚Realität‘ füllen können. Neben anwendungsbezogenen statistischen Simulationen wie dem „Economics Room“ des Wirtschaftswissenschaftlers Ronan O’Reilly und dem „Weather Room“ der Meteorologin Sybil Stance einerseits und eher wissenschaftlich motivierten Simulationen wie dem „Molecule Docking Room“ des Biochemikers Dale Bergen und dem „Maths Room“ des Mathematikers Ari Kaladjian andererseits entstehen unter Adies Federführung eine Reihe von Simulationen, die sich zunächst aus einer rein künstlerischen Perspektive mit den Problemen und Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung beschäftigen und dabei als *spin-off* Repräsentationsmöglichkeiten für die anderen Projekte eröffnen. Die virtuellen Realitäten der CAVERN sind also „*the product of collective fiat*“ (63) und werden zugleich als Symptom einer kulturellen Gesamtentwicklung vorgestellt, deren global(isiert)e Dimension schon in den Namen und den mehr oder weniger ausführlich angedeuteten Biografien der zahlreichen Mitarbeiter des ‚Realization Lab‘ anklängt. Im Mittelpunkt des Romans steht dabei, dies wird im weiteren Verlauf dieses Handlungsstranges immer deutlicher, die Frage nach der Verantwortung, die der einzelne im Rahmen einer solchen Entwicklung trägt bzw. tragen kann.

Inzwischen erweist sich auch Taimur Martin im „White Room“ seiner Geiselhaft auf der anderen Seite des Erdballs notgedrungen als Künstlerpersönlichkeit.<sup>29</sup> Jeglichen Mediums jenseits seiner eigenen Stimme beraubt, bleibt Martin nur die Welt in seinem Kopf.<sup>30</sup> Diese Welt, die sich zunächst aus persönlichen Erinnerungen, dann aus vergangener Lektüre und schließlich aus streng rationierten Abschnitten des ihm zur Verfügung gestellten Korans speist, droht nach vier schier endlos erscheinenden Jahren in völlige Konturlosigkeit abzustürzen. Neben Gwen Devins, vor der Martin nach Jahren des Beziehungskriegs in den Libanon geflohen ist, spielen in diesem Erzählstrang nur seine Bewacher von der islamistischen Terrorgruppe *Sacred Conflict* eine Rolle, deren Fremdheit Martin zunächst durch typisierende Spitznamen kompensiert: Einer ist der Typ „Angry Parent“, einer erscheint ihm als schiitische Ausgabe des langjährigen CBS-Fernsehnachrichten *anchorman* Walter Cronkite, und sein jüngster und gewalttätigster Bewacher reagiert auf seine Kontaktversuche, indem er den Allerweltsnamen Ali Smith annimmt, der zugleich ein ironischer Reflex der hinter der Geiselnahme liegenden Konflikte ist. Im Laufe der Jahre mutieren immerhin die beiden Erstgenannten zu Muhammad und Sayid, wobei jedoch unklar bleibt, ob es sich um ihre richtigen Namen handelt.

<sup>29</sup> Vgl. Dewey 2002, 136ff.

<sup>30</sup> Vgl. zur Medialität der Stimme und ihrem Zusammenhang mit der Literatur Christiaan L. Haart Nibbrig, *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*. Weilerswist: Velbrück, 2001.

Jenseits dieser auf der Ebene der Figurenkonstellation inszenierten Komplementarität von Adie Klarpol und Taimur Martin ist jedoch auf zwei Figuren hinzuweisen, die den so etablierten Gegensatz unterlaufen und dabei das komplexe Abhängigkeitsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft illustrieren. Es handelt sich einerseits um die von den Medien im Roman als ‚Maulwurffrau‘ beschriebene Doris Singlegate, die als wissenschaftliche Versuchsperson wie Taimur Martin völlig abgeschirmt von jeglichem menschlichen Kontakt und jeglichen Außenreizen in einer versiegelten Höhle lebt und dabei bis hin zur individuellen Ausrichtung ihrer inneren Uhr ganz gut zurechtkommt. Adie setzt das Schicksal der Maulwurffrau zunächst ironisch zu ihrer von jeglichem Realitätsbezug absehenden Tätigkeit im ‚Realization Lab‘ in Beziehung (157) und erfährt später, daß Doris Singlegate *nach* ihrer Rückkehr ins normale Leben Selbstmord begangen hat (379). Andererseits vegetiert der Komponist und Lehrer Ted Zimmerman, der ehemalige Kopf der bereits erwähnten Künstler-WG und Adies Ex-Ehemann, nach seiner Erkrankung an Multipler Sklerose in deutlicher Parallele zu Taimur Martin in einem Pflegeheim in Lebanon, Ohio in völliger Isolation dahin, obwohl er sich dank eines geschickt vermarkteten Jingles alle erdenklichen technischen Hilfsmittel zur Kommunikation und zur Fortsetzung seiner Kompositionstätigkeit leisten kann. In ähnlicher Weise wie die Reihe der Raumsimulationen auf der Ebene der Erzählstruktur bietet somit auch die Ebene der Figurenkonstellation des Romans Elemente, die zwischen den Erzählsträngen vermitteln, indem sie den auf der Ebene der Handlung nicht stattfindenden Kontakt zwischen den Erzählsträngen durch vielfältige Spiegelungen und Verweise kompensieren und dabei zugleich die Möglichkeit eines Kontakts in Aussicht stellen. Mit Ted Zimmermans musikalischem Schaffen ist zudem neben Steven Spiegels Dichtung und Adie Klarpols visueller Kunst eine weitere Dimension künstlerischer Tätigkeit thematisiert, die einen im Hinblick auf *Plowing the Dark* statt von einem Künstlerroman wohl besser von einem Kunstroman sprechen lassen sollte, in dem es weniger um individuelle Einzelschicksale als vielmehr um das ‚Wesen‘ der Kunst in ‚postmoderner‘ Zeit geht.

### 3. ‚Sailing to Byzantium‘

Byzanz – das ist in der englischsprachigen Literatur spätestens seit William Butler Yeats’ berühmtem Gedicht „Sailing to Byzantium“ aus dem Jahre 1927 das Symbol für einen von „Monuments of unageing intellect“ beherrschten Fluchtraum zeitloser, ‚großer‘ und reiner Kunst.<sup>31</sup> Es ist insbesondere die letzte Strophe dieses Gedichts von Yeats, die in *Plowing the Dark* eine zentrale Rolle

<sup>31</sup> Vgl. William Butler Yeats, *The Poems*. Ed. Richard J. Finneran (London/Basingstoke: Macmillan, 1984): 193f. (Zitat Z. 8.) „I have sailed the seas and come/To the holy city of Byzantium“ (Z. 15f.), sagt dort die Stimme eines alten Mannes und fleht darum, „[i]nto the artifice of eternity“ aufgenommen zu werden (Z. 24). Auch das Motiv des Alterns wird in *Plowing the Dark* unter Verweis auf die berühmte Eröffnungszeile des Gedichts („That is no country for old men“) aufgenommen (vgl. 206, 266). Für eine andere postmodernistische Bezugnahme auf diesen Text vgl. William Gass’ experimentelle Short Story „In the Heart of the Heart of the Country“ (1968).

spielt, weil sie in einem emphatischen Ästhetizismus die grundsätzliche Differenz zwischen Mensch und Natur thematisiert:

Once out of nature I shall never take  
My bodily form from any natural thing,  
But such a form as Grecian goldsmiths make  
Of hammered gold and gold enamelling  
To keep a drowsy Emperor awake;  
Or set upon a golden bough to sing  
To lords and ladies of Byzantium  
Of what is past, or passing, or to come.<sup>32</sup>

Es ist diese Strophe, die den jungen Steven Spiegel Anfang der 1970er Jahre zum Dichtertum bekehrt und ihn zugleich mit Adie Klarpol bekanntmacht (vgl. 199ff.). Doch trägt dieser Ästhetizismus angesichts des Scheiterns der in der Künstler-WG mit Adie und Ted Zimmerman ansatzweise realisierten Utopien nicht lange und wird schon bald durch ein weiteres Gedicht von Yeats ergänzt, das in *Plowing the Dark* als Komplementärtext zu „Sailing to Byzantium“ fungiert.<sup>33</sup> Nach dem Auseinanderbrechen der Künstler-WG versieht Ted Zimmerman die zerlesene Paperbackausgabe der Werke Yeats' spontan mit einer Inschrift, bevor er sie ‚William Butler‘ Spiegel (7) zum Abschied überreicht. Er zitiert hier, nicht ganz akkurat, die letzte Strophe von „The Stare's Nest by My Window“, dem sechsten Gedicht der im Jahre 1922 verfaßten Folge „Meditations in Time of Civil War“:

We have fed the heart on fantasies,  
The heart's grown brutal from the fare;  
More Substance in our enmities  
Than in our love; Oh honey-bees,  
Come build in the empty house of the stare.<sup>34</sup>

Anders als in „Sailing to Byzantium“ geht es „The Stare's Nest by My Window“ nicht um den Gegensatz von vergänglicher Natur (zu der auch das menschliche Altern gehört) und beständiger Kunst, sondern um die Beständigkeit der Natur im Gegensatz zur Vergänglichkeit und Verglebarkeit menschlichen Tuns während des Bürgerkriegs in Irland. Die sprichwörtlich fleißigen und nützlichen Bienen avancieren hier zum Symbol der Sinnhaftigkeit natürlicher Zusammenhänge, die sogar den Menschen zu integrieren vermögen:

The bees build in the crevices  
Of loosening masonry, and there  
The mother birds bring grubs and flies,

<sup>32</sup> Ebd., 194 (Z. 25–32).

<sup>33</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Bezugnahme auf Yeats' apokalyptisches „Things fall apart; the centre cannot hold“ (210) aus „The Second Coming“ (1919; 1920/21. In: Yeats 1984, 187; Z. 3) sowie die spätere ausdrückliche Gegenüberstellung von „Sailing to Byzantium“ und „The Stare's Nest“ (332).

<sup>34</sup> Zitiert nach dem Abdruck in *Plowing the Dark* (211). Vgl. dagegen Yeats 1984, 200–206, 204f. (Z. 16–20). Zimmerman aktualisiert Yeats' Text, indem er den *past perfect* der ersten Zeile (im Original: „We had fed the heart on fantasies“) durch den unmittelbar mit der Gegenwart verbundenen *present perfect* (vgl. 211) ersetzt. Dabei bleibt offen, ob dies versehentlich oder bewußt geschieht. Mit der so modifizierten Fassung beendet später Steven Spiegel auch Ronan O'Reillys Rezitation des Gedichts (vgl. 333–335).

heißt es zu Beginn des Gedichts, und der Sprecher sieht sich am Ende der ersten Strophe als mögliches Objekt eines solchen Vorgangs natürlicher Regenerierung:

My wall is loosening; honey-bees,  
Come build in the empty house of the stare.<sup>35</sup>

In Richard Powers' Roman wird die bei Yeats angelegte Doppeldeutigkeit des Wortes ‚stare‘ systematisch ausgenutzt. ‚Stare‘ ist die in Westirland gebräuchliche Bezeichnung für den Vogel Star.<sup>36</sup> Im Englischen hingegen heißt dieser Vogel ‚starling‘, während die Bedeutung des Wortes ‚stare‘ auf den festen, gerichteten Blick, das Starren beschränkt ist. Das Gedicht positioniert sich also einerseits am Fenster eines Hauses, in dessen Nähe ein Star in Zeiten des Bürgerkriegs ein Nest gebaut hat, und andererseits an der visuellen Schnittstelle des Bewußtseins des Sprechers bzw. Künstlers mit der Welt. Die Bienen der stets wiederholten Schlußzeilen deuten das produktive Potential dieser Schnittstelle an: so wie Bienen in Mauerlücken ihr Nest errichten, um von dort aus ihre Welt zu erschließen, so bildet der Blick die Grundlage der (nicht nur) visuellen Repräsentationen, die dem Menschen die Welt erschließen, indem sie Wahrnehmung und Erfahrung fixieren und mitteilbar machen.

Auf der Grundlage dieser Lesart etablieren sich das Sehen und die Bienen als die beiden prominentesten Leitmotive von *Plowing the Dark*. So wird im Hinblick auf Adies Tätigkeit bei TeraSys ihre besondere Fähigkeit des Sehens immer wieder betont: „Look: Adie,“ sagt etwa der Direktor des ‚Realization Lab‘ bei einem ersten Abstimmungsgespräch doppeldeutig zu ihr: „I'll give you exact specifications. Make us the most beautiful Cavern room you can think of. Learn things. Enjoy yourself.“ (54, Kursivdruck im Original) Er weckt damit Erinnerungen an Adies persönliches, vom zeitgenössischen Kunstbetrieb als traditionell und veraltet abgetanes Kunstverständnis, von dem sie selbst sagt es sei „[o]ne that art had abandoned around the turn of the century.“ (ebd.) Von hier aus zieht sich eine Reihe von Verweisen auf die kulturelle Bedeutung des Sehens durch den Text, der somit auch als Beitrag zu der in jüngerer Zeit vieldiskutierten Kritik der abendländischen Kultur als einer Kultur des Sehens gelesen werden kann.<sup>37</sup> Das Leitmotiv der Bienen andererseits findet sich von Beginn an sowohl als Ausweis authentischer Realitätssimulation in der CAVERN<sup>38</sup> als auch in der ‚wirklichen‘ Welt des Romans, etwa wenn das geschäftige Treiben im ‚Realization Lab‘ mit der sinnhaften Geschäftigkeit eines Bienenstocks verglichen wird<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Yeats 1984, 204 (Z. 1–5).

<sup>36</sup> Vgl. Yeats 1984, 596.

<sup>37</sup> Vgl. folgende Belegstellen im Roman: „But he [Spiegel] did not know what he was looking at until Adie told him“ (63); „[In the wilderness] Adie went through a small sketch pad on that first afternoon. Thereafter she simply looked, with no more point than looking“ (276); Ted Zimmermans Ausruf bei seinem ersten Ausflug nach sechs oder mehr Monaten: „Look ... at that ... tree!“ (312, Kursivdruck im Original, vgl. auch 331); und Adie über die alten Meister: „Those people were ... looking. Pushing through the appearance to the other side.“ (371, Kursivdruck im Original). Zur philosophischen Diskussion vgl. Ralf Konersmann (Hg.), *Kritik des Sehens*. Leipzig: Reclam, 1997.

<sup>38</sup> Vgl. 16, 18, 26, 112, 410.

<sup>39</sup> Vgl. 25, 29, 115. Hier scheint statt Yeats eher Bernhard de Mandevilles radikal-aufklärerische ‚Bienenfabel‘ Pate gestanden zu haben: *The Fable of the Bees, or Private Vices, Publick Benefits* (1714–1729).

oder wenn Adie sich in die Natur zurückzieht und von Beeren, Honig und Krebsen lebt.<sup>40</sup> Im Taimur Martin-Strang hingegen bezeichnet das Motiv der Bienen die Rahmung des individuellen Bewußtseins durch die Reichweite des Geschriebenen im Bienenstock der Kultur (255f.) sowie umgekehrt die Geschäftigkeit des Bewußtseins als Bienenstock in der von diesem Zentrum aus strukturierten Umwelt (350).

Verbunden werden das Motiv des Sehens und das Motiv der Bienen in *Plowing the Dark* durch die Frage nach der Verantwortung des Einzelnen für die Folgen seines Tuns, und diese Frage stellt der Roman insbesondere im Hinblick auf die Konsequenzen künstlerischer Tätigkeit. So gibt sich Adie ganz der rein künstlerisch motivierten Erkundung der durch die Computertechnologie eröffneten Möglichkeiten der Repräsentation von Wirklichkeit hin. Um diese Möglichkeiten an ihren Erfahrungshorizont anzuschließen, greift sie auf eine Reihe von Gemälden zurück. Ihr erstes Modell für eine Weiterentwicklung des „Crayon Room“ ist das 1910 entstandene Gemälde „Der Traum“<sup>41</sup> des als Vater der naiven Malerei und „Grenzgänger zur Moderne“ bekannten Henri Rousseau [Abb. 1].<sup>42</sup> Schon bei der Herstellung des an Rousseaus Dschungel anschließenden „Jungle Room“ (67f.) wird deutlich, daß die Computertechnologie Möglichkeiten eröffnet, die sowohl über Rousseaus naiv-autodidaktische als auch über die von ihm mißachteten kulturell überlieferten Nachahmungstechniken hinausgehen. An die Stelle der statischen Nachahmung von Objekten, die dann etwa in Form von Gemälden oder Photographien als Input für die Computersimulation dienen, kann nunmehr die Nachahmung von Prozessen treten. „*There's another way we can make you a leaf;*“ erklärt Stephen Spiegel Adie: „*The oldest process going, even though we're still pretty new to it. We can build the leaf's description the way a real leaf gets built. We can grow it.*“ (37, Kursivdruck im Original) Trotz der Einbeziehung dieser technischen Möglichkeiten bleibt allerdings Adies Repräsentation des Dschungels zunächst noch wie bei Rousseau flächig-zweidimensional, ohne daß die damit verbundene Aufmerksamkeit für Textur und Farbgebung, kurz: das Medium der (Bild-)Fläche, bei den Illusionsfetischisten der Virtual Reality-Technologie auf das gleiche Interesse stoßen könnte wie die Arbeiten Rousseaus bei der Avantgarde der Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Picasso, Kandinsky). Bei der Demonstration wird zudem deutlich, wie sehr Adies reflexiv-künstlerische Orientierung – hinter den Pflanzen ihres Dschungels verstecken sich Meisterwerke und persönliche Lieblingsstücke der Kunstgeschichte – der objektbezogenen Nachahmung verhaftet bleibt. In den Augen des

<sup>40</sup> Vgl. 24. Das eskapistische Naturmotiv findet sich in Yeats' frühem Gedicht „The Lake Isle of Innisfree“ (1890/92): „I will arise and go now, and go to Innisfree,/And a small cabin build there, of clay and wattles made:/Nine bean rows will I have there, a hive for the honey-bee,/And live alone in the bee-loud glade.“ (Yeats 1984, 39: Z. 1–4). Das eskapistische Inselmotiv wird in *Plowing the Dark* sowohl für Adies Privatleben in ihrer Hütte auf einer Insel im Puget Sound (22f.) als auch für die im auf einer ebensolchen Insel gelegenen „Realization Lab“ erschaffenen virtuellen Räume bemüht. So heißt es am Ende des Vorspiels: „But on this island, in this room: the faint rumble, the standing hum of a place that passes all understanding“ (3, Kursivdruck im Original).

<sup>41</sup> Im Englischen als „The Dream“ bekannt, wird das Bild im Deutschen auch als „Der Traum Yadvigas“ bezeichnet.

<sup>42</sup> Vgl. Götz Adriani, *Henri Rousseau. Der Zöllner – Grenzgänger zur Moderne*. Köln: DuMont, 2001.



Abb. 1: Henri Rousseau, „Der-Traum“ (1910)

Mathematikers Kaladjian ist Adies Demo daher lediglich „a cute little parroting routine, without learning how to formalize its behavior“ (163, Kursivdruck im Original).

Adies nächster Versuch trägt dem bei der Vorführung des „Jungle Room“ lautgewordenen Ruf nach Tiefe, Interaktivität und Prozeßhaftigkeit Rechnung. Modell ist diesmal Vincent van Goghs 1888 entstandene Darstellung seines „Schlafzimmers“ in Arles [Abb. 2]. Für diese Wahl spielt vor allem die perspektivische Wirkung des Bildes eine Rolle, die den Betrachter gleichsam in das Bild hineinzieht und so eine interaktive Dynamik etabliert. Nach Aussage von Goghs soll der dargestellte Innenraum jedoch in erster Linie den „Gedanke[n] an Ruhe“<sup>43</sup> evozieren. Van Goghs Gemälde repräsentiert somit einen Fluchtraum im mehrfach doppelten Sinne,<sup>44</sup> der zudem, wie der Kunsthistoriker Meyer Shapiro betont, von einem „auffallend naiven Wirklichkeitssinn“ geprägt ist.<sup>45</sup> Die hier angegedeutete therapeutische Funktion der Kunst manifestiert sich auch in der Erinnerung Taimur Martins, in der das Bild einen der wenigen Ruhepunkte in seinem Dauerstreit mit Gwen markiert, auch wenn diese scheinbar keinen Zugang zu dem von der Kunst gebotenen Fluchtraum hat: „You turned to Gwen, to see what she saw. And she was weeping. Staring through wet lenses at that painted taunt, timeless and still, sadistically refusing her entry“ (353).

Im weiteren Verlauf des Romans gerät die so implizit als naiv charakterisierte Zuflucht der Kunst im ‚Realization Lab‘ zunehmend unter den Druck der Wirklichkeit. Zunächst legt TeraSys angesichts des Virtual Reality-Booms der späten 1980er Jahre den März 1991 als *deadline* für eine marktfähige, und das heißt Anwendungsmöglichkeiten eröffnende Demoversion der CAVERN fest. Derart unter unkünstlerischen Druck gesetzt, wagen Adie und ihre Mitstreiter den Schritt in die dritte Dimension, indem sie das separat vorangetriebene Projekt eines ‚architectural fly-through‘, d.h. einer dreidimensionalen Architektursimulation, mit Adies Kunsträumen kombinieren. Ein geeignetes Sujet bietet, angeregt durch Yeats’ „Sailing to Byzantium“, die Hagia Sophia in Istanbul, die in exemplarischer Weise sowohl einen idealen Kunstraum<sup>46</sup> als auch die Unwägbarkeiten einer von Kulturkonflikten geprägten Geschichte repräsentiert [Abb. 3].<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Brief von van Gogh an seinen Bruder, Oktober 1888. Zitiert nach Matthias Arnold, *Vincent van Gogh. Werk und Wirkung* (München: Kindler, 1995): 322 (Hervorhebung im Original).

<sup>44</sup> Gemeint ist einerseits die Abbildung des Flucht- und Ruheraumes ‚Schlafzimmer‘, die zugleich von einer dynamisch ‚fliehenden‘ Perspektive gekennzeichnet ist, und andererseits der Flucht- und Ruheraum einer den Betrachter interaktiv einbeziehenden Kunst in einer ‚feindlichen‘ modernen Welt.

<sup>45</sup> Meyer Shapiro, *Van Gogh* (Köln: DuMont, 1978): 76.

<sup>46</sup> Vgl. dazu William Butler Yeats, *A Vision* (1925): „I think that in early Byzantium, maybe never before or since in recorded history, religious, aesthetic, and practical life were one, that architects and artificers ... spoke to the multitude in gold and silver.“ Zitiert nach M.H. Abrams et al. (eds.), *The Norton Anthology of English Literature* (5<sup>th</sup> ed. New York: Norton, 1986): 1951 (FN 1).

<sup>47</sup> Vgl. z.B. aus dem Blickwinkel der Architektur, aber mit aufschlußreichen kulturgeschichtlichen Ausblicken Robert Mark, Ahmet Çakmak (eds.), *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.



Abb. 2: Vincent van Gogh, „Schlafzimmer des Künstlers in Arles“ (1888)

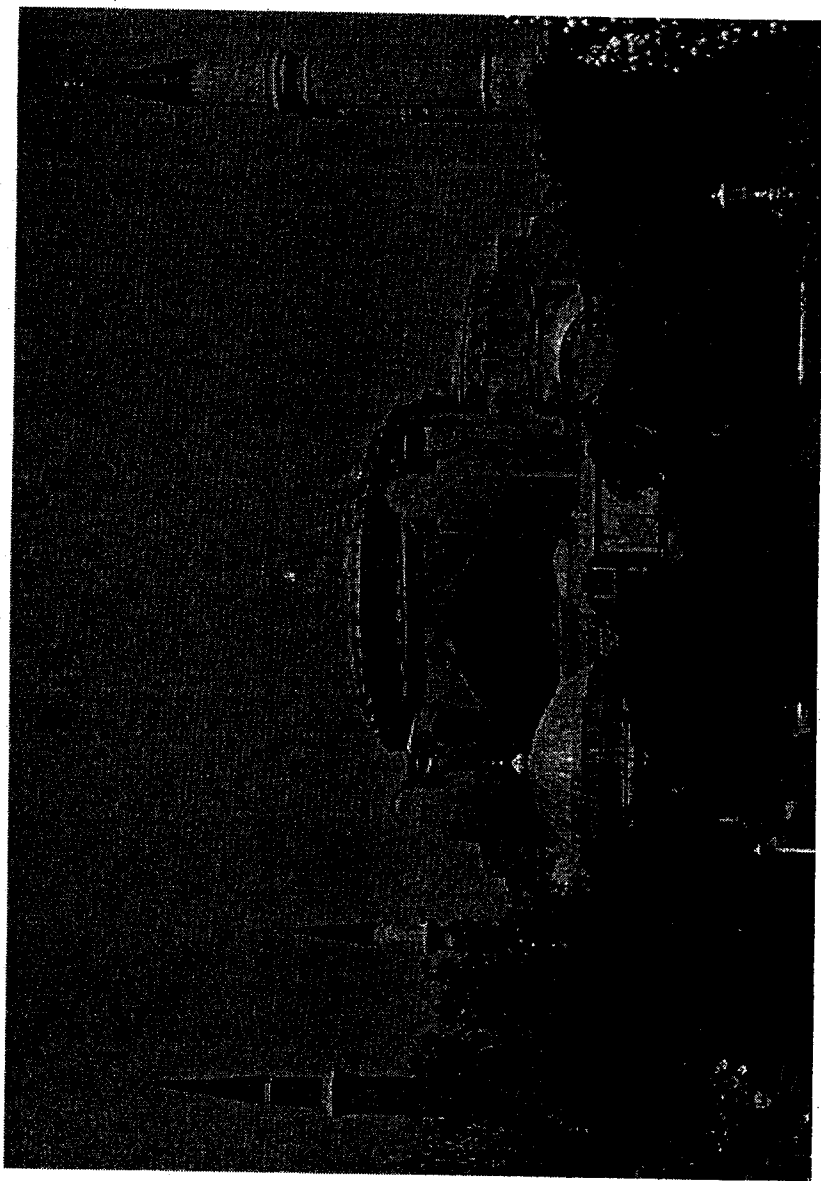


Abb. 3: Hagia Sophia, Istanbul (Außenansicht)

Später bricht dann während der Arbeit am Projekt ‚Byzantium‘ die zuvor von den Figuren zwar gespannt, aber eher beiläufig in den Medien verfolgte politisch-historische Entwicklung der Jahre 1988–91 endgültig in den scheinbar geschichtslosen Raum des ‚Realization Lab‘ ein: Der Golfkrieg widerlegt die Rede vom „Ende der Geschichte“<sup>48</sup> und macht mit seinen ‚intelligenten‘ Bomben und Wirklichkeitssimulationen deutlich, wie naiv Adies Vorstellung von der Zweckfreiheit und Folgenlosigkeit ihrer Arbeit war (393ff.). Der Roman akzentuiert das hier angesprochene Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit und die Frage nach den Folgen künstlerischen Handelns zusätzlich in einer Episode um den *Senior Visual Designer* Karl Ebesen und seine frühere Geliebte, die Konzeptkünstlerin Gail Frank, deren Tod die Frage aufwirft, inwieweit künstlerisch motivierte Repräsentationen die Realität vorwegnehmen (vgl. 275–288). Daß diese Problematik den Kern des Romans ausmacht, belegen zudem die vorangestellten Epigraphe, in denen W.H. Audens auf Yeats bezogenes „For poetry makes nothing happen“ eine Passage aus Gertrude Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas* gegenübergestellt wird, in der Picasso angesichts einer mit Tarnfarben versehenen Kanone ausruft: „it is we that have created that“.

Adie Klarpol reagiert auf diese Einsicht in die todbringenden Folgen ihrer scheinbar so ‚unschuldigen‘ Tätigkeit mit dem Versuch, ihren Anteil an dem kollektiven Projekt zu löschen und damit unbrauchbar zu machen (398f.). Trotz ihrer endgültigen Desillusionierung über das ‚Wesen‘ der Kunst übt allerdings der inzwischen fertiggestellte virtuelle Innenraum der Hagia Sophia nach wie vor einen unwiderstehlichen ästhetischen Reiz auf sie aus [Abb. 4]. So begibt sie sich ein letztes Mal hinein – und entdeckt vom höchsten Punkt der Kuppel aus etwas in der Repräsentation, was keiner zuvor ‚hineingetan‘ hat: „And deep beneath her, where there should have been stillness, something moved [...] She fell [...] The mad thing swam into focus: a man, staring up at her fall, his face an awed bitmap no artist could have animated.“ (399) Die Repräsentation, so zeigt sich hier, kann also gerade im Hinblick auf eine als ‚ästhetisch‘ zu bezeichnende Rezeptionshaltung eine Art ‚Eigenmächtigkeit‘ entwickeln, die über die bloße Nachahmung von Wirklichkeit hinausgeht.

Etwas vergleichbares geschieht nun in der Auseinandersetzung des Lesers mit dem Roman *Plowing the Dark*. Die Struktur des Textes legt den Verdacht nahe, daß es sich bei dem unbekanntem, in die Kuppel aufblickenden Mann in Adies Erleben um Taimur Martin handelt. Allerdings könnte es sich bei dessen später geschilderten Erlebnis durchaus auch um ein zweites, völlig unabhängiges Ereignis handeln. Weder Adie Klarpol noch Taimur Martin sind zudem in der Lage, ihre Erfahrungen auf der Ebene der erzählten Welt anderen mitzuteilen. Zunächst kommt es zu folgendem Dialog zwischen Adie und Steven Spiegel:

<sup>48</sup> Vgl. Francis Fukuyama, *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München: Kindler, 1992. Allerdings ist der Originaltitel *The End of History* doppeldeutiger als die deutsche Übersetzung. Zwar erschien Fukuyamas Buch auch im amerikanischen Original erst 1992, doch geht die Diskussion über das Ende der Geschichte auf einen Artikel Fukuyamas aus dem Jahre 1989 zurück: Francis Fukuyama, „The End of History?“, *The National Interest*, 16 (1989).



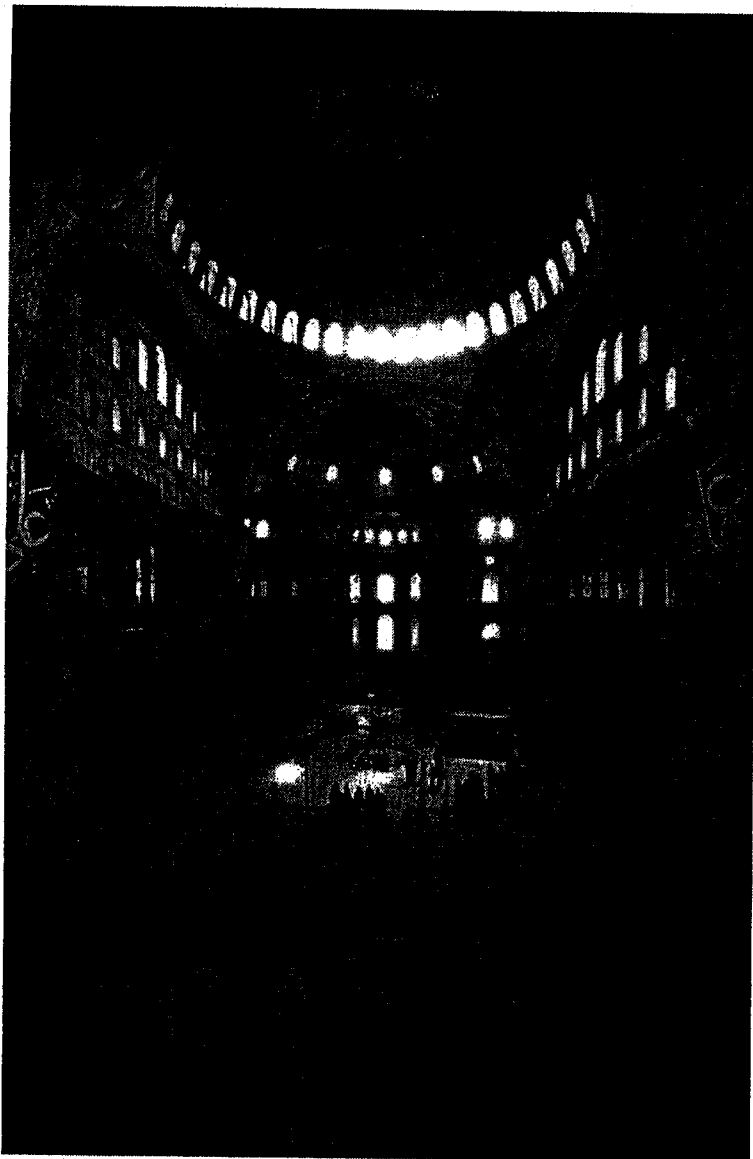


Abb. 4: Hagia Sophia, Istanbul (Innenraum)

*What is it? he asked. What's happening in there?*

*Stevie, it's ... I can't tell you. You'd never believe me. [...] There's ... something in there. Something that wants out. Something we didn't make.*

*I ... don't understand. There? Where? Where exactly are you ...?*

She turned to bolt, and he reached out to grab her – to force her now, this once, to stay. And in that reflex force, he lost her. She went passive, giving in to his stronger grip.

(404f., Kursivdruck im Original)

„You do not tell them now, though in time you'll have to,“ ,denkt' demgegenüber Taimur Martin bei seiner Freilassung in dem für ihn charakteristischen Modus in der zweiten Person, und in eben diesem Modus erfolgt dann eine sprachliche Darstellung des auf der realistischen Ebene nicht mitteilbaren Höhepunkts des Romans, in dem sich beide Erzählstränge treffen:

They won't be able to make out what you have to say. How you gave in to the final abyss [...] How in the moment you broke and fell, you never hit. How you saw, projected in a flash upon that dropping darkness, a scene lasting no longer than one held breath. A vision that endured a year or longer. One that made no sense. That kept you sane. A glimpse [...] [o]f the peace that the world cannot give.

You'll have to say, someday: how the walls of your cell dissolved. How you soft-landed in a measureless room, one so detailed that you must have visited it once. [...] A mosque more mongrel than your own split life, where all your memorized Qur'an and Bible verses ran jumbled together. [...]

Then you heard it, above your head: a noise that passed all understanding. You looked up at the sound and saw the thing that would save you. A hundred feet above, in the awful dome, an angel dropped out of the air. An angel whose face filled not with good news but with all the horror of the coming impact. [...] That angel terror lay beyond decoding. It left you no choice but to live long enough to learn what it needed from you.

(413f.)

Die Wendung „a noise that passed all understanding“ verweist hier zurück auf das Ende des Vorspiels: „*in this room: the faint rumble, the standing hum of a place that passes all understanding.*“ (3, Kursivdruck im Original) Der Roman *Plowing the Dark* bildet also in dem von ihm selbst vorgestellten Sinne einen Raum der imaginativen (Re-)Präsentation, in dem der Kontakt der Erzählstränge stattfinden kann.<sup>49</sup> Dieser Raum der Repräsentation, so macht der Höhepunkt des Romans deutlich, ist zugleich immer auch ein über die repräsentierte Wirklichkeit hinausgehender Raum der Kreativität und der Kommunikation. Die Medialität dieses Raumes kann in ihrer Rückkopplung mit der Imagination etwas Neues, etwas Anderes hervorbringen.<sup>50</sup> Der potentielle Reichtum dieses Raumes wird je-

<sup>49</sup> Powers selbst betont in diesem Zusammenhang seine Vorliebe für märchenhafte Geschichten der folkloristischen Überlieferung und ergänzt: „In *Plowing the Dark*, I tried to find two stories that exist at exact polar opposites of the unimaginable divide that we live spread across, two stories that have absolutely no point of contact, except that each is fated to save the other.“ (Powers/Morrow 2000: keine Seitenzählung. Dt. in Powers/Morrow 2001, 75).

<sup>50</sup> Mit dieser Aufwertung der ‚Höhle‘ und all dessen, was an menschlichem Handeln in ihr möglich ist, vollzieht der Roman eine aristotelische Abkehr von dem ansonsten durch den Begriff der ‚Höhle‘ immer wieder evozierten Höhlengleichnis Platons, dessen auf das außerhalb der Höhle liegende gerichteter Idealismus jedoch in der vom Roman eingeforderten Trans-

doch, und dies ist die medienkritische Stoßrichtung des Romans, nicht durch eine ausschließliche Orientierung am Kriterium der Komplexität der Kopie bis hin zur suggerierten Deckungsgleichheit mit der Wirklichkeit erschlossen. Stattdessen wirbt Powers' Roman für das Kriterium der gemeinschaftsstiftenden Kommunikation<sup>51</sup> und tariert auf dieser Grundlage das Verhältnis zwischen ästhetischen und utilitaristischen Impulsen aus.<sup>52</sup>

Nirgends wird dies deutlicher als in der Schlußgebung der beiden nach dem Moment der imaginär angedeuteten Vereinigung wieder getrennten Handlungsstränge: Adie reißt nach ihrer mystischen Erfahrung die kreative Kontrolle des Projekts an sich. Sie verwandelt die virtuelle Hagia Sophia unter Einbeziehung einer von ihrem Ex-Ehemann Ted Zimmerman auf dem Sterbebett vollendeten Komposition in ein anspruchsvolles Gesamtkunstwerk, das dem Leser in einem letzten interaktiv in der „You-Erzählform“ gehaltenen Zwischenspiel eindringlich nahegebracht wird (407–410). Diese letzte Raumsimulation endet mit einer Affirmation des Realitätsprinzips bei gleichzeitiger Beschwörung des Potentials der Möglichkeitsreflektion in der Kunst und ihrer Wirkmächtigkeit: „Inside this room, the world reforms itself. Outside, there is no saying. Against the real, perhaps must plead no contest. But from the demonstration room, no one walks out the way he came.“ (410, Hervorhebung im Original) Hier steht das Potential des ästhetischen Impulses im Vordergrund, und es wird deutlich, daß die heutige Technologie immense Möglichkeiten zu seiner Umsetzung bietet. Der Schluß des Taimur Martin-Stranges hingegen verweist auf die ‚primitivsten‘ Möglichkeiten der von Lascaux und Altamira bis Seattle reichenden Geschichte der Repräsentation. Nach seiner Freilassung begegnet Taimur Martin auf dem Flughafen von Istanbul (!) zum ersten Mal seiner Tochter, von der er nicht wußte, daß es sie gibt. Sie überreicht ihm ein mit Wachsmalkreiden gemaltes Bild: „„Look,‘ she says, showing her drawing into your shaking hands. A crayon man, returning into a crayon home. ‚Look! I made this for you.‘““ (415) Hier geht es um das auch durch primitivste Repräsentation bereits ermöglichte Potential gemeinschaftsstiftender Kommunikation, das durch die Positionierung am Schluß des Romans ein noch größeres Gewicht erhält als das Festhalten am Ästhetischen. Der Roman bietet somit auch Ansatzpunkte für eine Ethik medialer Repräsentation, wie sie gegenwärtig unter dem Stichwort ‚Medienethik‘ diskutiert wird.<sup>53</sup>

Dies also ist die Gegenwartsdiagnose von *Plowing the Dark*: Der Roman kritisiert eine Welt, in der das anthropologisch-transkulturell begründete Potential der Herstellung von fiktionalen Wirklichkeiten, Simulationen und Repräsentationen trotz der immensen Möglichkeiten der digitalen Informationsverarbeitung

zendenz der ästhetischen Erfahrung ihren Nachhall findet. Vgl. dazu insbesondere die abstrakt-philosophische Raumsimulation in Kapitel 43 über „the room of the Cave“ (400f.).

<sup>51</sup> Vgl. dazu ausführlicher Dewey 2002, 130–149.

<sup>52</sup> Vgl. dazu Richard Powers, „Being and Seeming: The Technology of Representation“. *Context. A Forum for Literary Art and Culture*, 3 (2000). Im Internet zugänglich unter <http://www.centerforbookculture.org/context/no3/powers.html> (9.9.2002). Dt. Fassung: „Sein und Schein. Zur Technologie der Darstellung“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, 56 (2001): 93–102.

<sup>53</sup> Vgl. etwa Frank Hartmann, *Medienethik* (Stuttgart: Metzler, 1998) und Rainer Leschke, *Einführung in die Medienethik* (München: Fink, 2001) sowie das von Antje Kley in Kiel vorangetriebene Habilitationsprojekt zur „Ethik medialer Repräsentation im englischen und US-amerikanischen Roman“.

nur in einem utilitaristisch reduzierten Maße realisiert wird. Im Mittelpunkt der Kritik stehen die Marginalisierung des ästhetischen Impulses durch die Spezialisierung des Wissens und die Verdrängung des kommunikativen Potentials der Repräsentation durch das Ideal der individuellen Gratifikation, für das idealtypisch der am ganzen Körper interaktiv verkabelte Mensch entsteht, der zwar mit der Virtuellen Realität, aber nicht mehr mit anderen Menschen kommuniziert.<sup>54</sup> Und doch ist der Roman nicht zivilisationskritisch-pessimistisch. Er richtet sich vielmehr emphatisch in der Peripherie des entfalteten Medienzeitalters ein und erlangt damit eine überlegene Beobachterposition.<sup>55</sup> Jochen Hörisch markiert die besondere Leistungsfähigkeit dieser Perspektive in seiner Beschreibung der Lage der Literatur im ausgehenden 20. Jahrhundert in Form einer Frage: „Aber läßt sich von der Peripherie her nicht besser beobachten, was im tumultösen Zentrum vor sich geht?“<sup>56</sup> Der Roman *Plowing the Dark* beantwortet diese Frage eindeutig positiv und findet für die so umschriebene kulturelle Positionierung der Literatur im digitalen Zeitalter die paradox-magische Formel „The God's-eye view: in the simulation, but not of it.“ (399)<sup>57</sup>

Kiel

Christoph Reinfandt

<sup>54</sup> Es wäre Aufgabe einer medienkulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft nachzuzeichnen, inwieweit die moderne Literatur Wegbereiter und Opfer der kritisierten Prozesse zugleich ist.

<sup>55</sup> Vgl. zu diesen Formulierungen Jochen Hörisch, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999): „Zusammen mit der klassischen Öffentlichkeit (und ihrem Komplement: der Privatsphäre), zu deren Strukturierung es entschieden beitrug, wandert das Buch an die Peripherie des entfalteten Medienzeitalters.“ (130) Hörisch weist ausdrücklich darauf hin, daß sich „in der Schwäche des alten Mediums seine Überlegenheit erkennen“ läßt: „Ermöglicht doch gerade die Ex-zentrität des alten Mediums seine privilegierte und überlegen(d)e Beobachterposition“ (112).

<sup>56</sup> Ebd., 130.

<sup>57</sup> Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die überarbeitete Fassung meines Habilitationsvortrags, gehalten am 6.11.2002 vor der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Mein Dank gilt Christoph Bode für die Übersendung von Rezensionen und besonders Antje Kley für fruchtbare Gespräche über *Plowing the Dark* und vielerlei wertvolle Hinweise.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

- Powers, Richard. *Plowing the Dark* [2000]. London: Vintage pb., 2002.  
Yeats, William Butler. *The Poems*. Ed. Richard J. Finneran. London/Basingstoke: Macmillan, 1984.

### Sekundärliteratur:

- Adriani, Götz. *Henri Rousseau. Der Zöllner – Grenzgänger zur Moderne*. Köln: DuMont, 2001.  
Armstrong, Nancy. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism*. Cambridge, Mass./London: Harvard UP, 1999.  
Arnold, Matthias. *Vincent van Gogh. Werk und Wirkung*. München: Kindler, 1995.  
Barthes, Roland. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“ [1966]. In: ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988: 102–143.  
Berthold, Christian. *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1993.  
Blume, Harvey. „Two Geeks on Their Way to Byzantium: A Conversation with Richard Powers“. *The Atlantic Online* (June 28, 2000). <http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2000-06-28.htm> (30.8.2002).  
Bürger, Jan. „Der Roman-Programmierer“. *Literaturen*, 3 (2002): 15–19.  
Cohan, Steven, Linda M. Shires. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. New York: Routledge, 1988.  
Dewey, Joseph. *Understanding Richard Powers*. Columbia, SC: U of South Carolina P, 2002.  
Dodd, David. „Richard Powers: A Bibliography“. <http://arts/ucsc.edu/gedad/agdl/powers.html> (5.9.2002).  
Fludernik, Monika (ed.). *Second-Person Narrative*. Special Issue. *Style*, 28.3 (1994).  
Fukuyama, Francis. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* München: Kindler, 1992.  
Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung* [1957]. München: DTV, 1987.  
Hartmann, Frank. *Medienethik*. Stuttgart: Metzler, 1998.  
Hörisch, Jochen. *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.  
Kämmerlings, Richard. „Digital ist kesser. Wer nichts wird, wird virtuell: Richard Powers' Höhlenmalerei“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.4.2002): 54.  
Konersmann, Ralf (Hrsg.). *Kritik des Sehens*. Leipzig: Reclam, 1997.  
Leschke, Rainer. *Einführung in die Medienethik*. München: Fink, 2001.  
Mark, Robert, Ahmet Çakmak (Hrsg.). *Hagia Sophia from the Age of Justinian to the Present*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.  
Nibbrig, Christiaan L. Haart. *Geisterstimmen. Echoraum Literatur*. Weilerswist: Velbrück, 2001.

- North, Michael. „Authorship and Autography“. *PMLA*, 116.5 (2001): 1377–1385.  
Nünning, Ansgar & Vera (Hrsg.). *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002.  
Powers, Richard. „Being and Seeming: The Technology of Representation“. *Context: A Forum for Literary Art and Culture*, 3 (2000). <http://centerforbookculture.org/context/no3/powers.html> (9.9.2002). Deutsche Fassung: „Sein und Schein. Zur Technologie der Darstellung“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, 56 (2001): 93–102.  
Powers, Richard, Bradford Morrow. „A Dialogue“. *Conjunctions*, 34 (2000). <http://www.conjunctions.com/archives/c34-rp.htm> (9.9.2002). Deutsche Fassung: „Das neu erfundene Buch: Ein Dialog“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, 56 (2001): 66–78.  
Pralle, Uwe. „Blindenhunde des Todes. Richard Powers entzaubert die digitale Wunderwelt“. *Neue Zürcher Zeitung Online* (23.5.2002). <http://www.nzz.ch/2002/05/23/fe/page-articles84Q7D.html> (30.8.2002).  
Shapiro, Meyer. *Van Gogh*. Köln: DuMont, 1978.  
Serres, Michel, Nayla Farouki (Hrsg.). *Thesaurus der exakten Wissenschaften*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2001.  
Schmitt, Michael. „Richard Powers: Ein Porträt“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*, 56 (2001): 89–92.  
Steinfeld, Thomas. „Mit der Pflugschar durchs Dunkel ziehen. Rückblick auf die unmoderne Moderne: Richard Powers und sein Roman ‚Schattenflucht‘“. *Süddeutsche Zeitung* (8.2.2002).  
Updike, John. „Novel Thoughts“. *New Yorker*, 71 (21/28 Aug. 1995): 105–114.  
Weber, Dietrich. *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.  
Wiest-Kellner, Ursula. *Messages from the Threshold: Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten*. Bielefeld: Aisthesis, 1999.  
Williams, Jeffrey. „The Last Generalist: An Interview with Richard Powers.“ *Cultural Logic*, 2.2 (1999). <http://exerver.org/clogic/2-2/williams.html> (30.8.2002).