

TRAUER- ODER TRAUMAGESCHICHTEN? AMERIKANISCHE ROMANE NACH 9/11

CHRISTINA RICKLI

Eine der ersten Worthülsen, die für die Geschehnisse des 11. September 2001 gefunden wurde, ist ›Trauma‹. So beschreibt beispielsweise ein Artikel in der *New York Times* jenen Tag, der bald als das Stakkato 9/11 in die amerikanische Geschichte eingehen sollte, am Folgetag als »a day of trauma«¹. Selbsttags betitelte *USA Today* den 11. September bereits als nationales Trauma.² Am 19. September 2001 nannte der New York Times Journalist Paul Krugmann 9/11 beinahe liebevoll als »our national trauma«³. Diese Kombination des Possessivpronomens ›our‹ und ›trauma‹ weist auf ein Paradox hin, das die erzählerische Verarbeitung der Ereignisse des 11. September 2001 von Anfang an begleitete. Der vorliegende literaturwissenschaftliche Artikel möchte untersuchen, was die Anwendung von Traumatheorien auf amerikanische Romane, die nach den Anschlägen entstanden sind, über die gefühlte kulturelle Zäsur in der amerikanischen Gesellschaft aussagt.

Fiktionelle Texte bieten ein gutes Untersuchungsfeld, um eine traumatische Zäsur zu reflektieren, da sich Traumatheorien selbst eng mit dem Ablauf und der Bedeutung von Erzählungsbildung nach einem traumatischen Ereignis auseinandersetzen. Zudem setzen sich alle von mir untersuchten Romane mit Vorstellungen zu Trauma auseinander. Jedoch muss für eine aussagekräftige Untersuchung der Primärliteratur – einer Auswahl aus einem Korpus von über zwei Dutzend amerikanischen

-
- 1 Elisabeth Bumiller/David E. Sanger: »A Day of Terror: The President; A Somber Bush Says Terrorism Cannot Prevail«, in: *The New York Times* vom 12. September 2001 (vgl. <http://www.nytimes.com> vom 15.5.2008).
 - 2 Vgl. Tamara Henry: »Teachers try to calm fears of their students: Some schools suspend classes, others stay open to help parents, evacuees«, in: *USA Today* vom 12. September 2001 (vgl. <http://www.usatoday.com> vom 15.5.2008).
 - 3 Paul Krugman: »Reckonings; What to do«, in: *The New York Times* vom 19. September 2001 (vgl. <http://www.nytimes.com> vom 12.1.2008).

Romanen – zuerst ausführlich auf die Bedeutungen von ›Trauma‹ eingegangen werden. Denn Trauma ist ein umstrittenes und mehrdeutiges Geflecht von Konzepten, das heute in sowohl medizinischen sowie geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen Anwendung findet. Ein gemeinsamer Nenner aller ›Traumatheorien‹ ist, dass Trauma eine Erfahrung sei, die sprachlichen Ausdruck behindert – es bildet eine Zäsur in der Kohärenz der Erinnerung.

Die Absenz einer sofortigen Verarbeitung eines traumatisierenden Kernereignisses mittels Sprache ist auch in der heute mehrheitlich akzeptierten Anamnese von Trauma auszumachen. Die klinische Diagnostik des ›post-traumatic stress disorder‹ (PTSD) stützt sich auf die im Jahr 1984 erschienene Publikation *Diagnostic Manual of the American Psychiatric Association*.⁴ Darin sind vier Hauptsymptome für einen pathologischen Verlauf von Trauma aufgeführt. Das ungewollte Wiedererleben des traumatisierenden Kernerlebnisses (intrusion), ein hyperaktiver Erregungszustand (hyperarousal), eine pathologische Vermeidung aller Elemente, die zum Trauma führten (avoidance), und letztlich eine gravierende Dissoziation, bei der die Persönlichkeit der betroffenen Person aufgelöst wird (dissociation).⁵ Der Schlüssel zur Genesung einer von PTSD betroffenen Person liegt in der Konfrontation mit dem traumatisierenden Kernerlebnis. Dies kann oft nur im Verlauf einer Therapie geschehen, die das (Mit-)Teilen des Traumas beinhaltet. Mittels Sprache lernt die Patientin oder der Patient, die traumatischen Erinnerungen zu kontrollieren.⁶

Diese Schlüsselposition, die einer verbalen Verarbeitung des Traumas zugeschrieben wird, macht Traumatheorien deshalb für all jene Forschungsgebiete interessant, die mit Texten arbeiten, um einem historischen Ereignis auf die Spur zu kommen. Somit erfuhr das Konzept von Trauma in den 1990ern eine weite Verbreitung als Instrument in den Sozial- und Geisteswissenschaften. Die amerikanische Literaturwissen-

-
- 4 Ann E. Kaplan: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ: Rutgers UP 2005, S. 33.
 - 5 Vgl. Jennifer Aherm et al: »Television Images and Psychological Symptoms after the September 11 Terrorist Attacks«, in: *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes* 65 (Winter 2002), S. 289-300, hier S. 291.
 - 6 Obwohl Sigmund Freuds Theorien zu Trauma heute in der klinischen Psychologie mehrheitlich nicht mehr direkt angewendet werden, hat Freud über die Jahrzehnte seines Schaffens hinweg bereits viele Aspekte von PTSD erarbeitet. So z.B. die Idee von ›Nachträglichkeit‹, einer Verzögerung von Symptomen des Traumas, wie bspw. das ungewollte Wiedererleben des traumatischen Ereignisses. Dennoch wird in diesem Artikel auf eine direkte Auseinandersetzung mit Freudschen Traumatheorien verzichtet.

schaftlerin Cathy Caruth – eine der prägendsten Figuren der geisteswissenschaftlichen Verwendung von Traumatheorien – stützt sich in ihrer einflussreichen Publikation *Trauma: Explorations in Memory* auf Studien der Neurowissenschaftler Bessel Van der Kolk und Otto Van der Hart.⁷ Diese postulieren, dass traumatische Erlebnisse anfänglich nicht verbal bewältigt werden und hinsichtlich ihrer Verarbeitung eine nachträgliche bewusste Gedächtnis-Einbettung mittels Sprache bedingen. Sie stellen das ›trauma memory‹, das dem bewussten Erinnern nicht zugänglich ist und welches sich in unflexibler Starrheit der Gedächtnisstruktur festsetzt, dem ›narrative memory‹ gegenüber, welches jederzeit abgerufen und in eine Erzählung eingebaut werden kann, die Mitmenschen vermittelbar ist. Caruth schlussfolgert daraus:

»The trauma thus requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of cure. But on the other hand, the transformation of the trauma into a narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into one's own, and others', knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic recall.«⁸

Um ein Trauma überwinden zu können, muss das ›trauma memory‹ mittels Verbalität der Verdrängung enthoben werden und eine narrative Komponente erwerben. Dadurch kann das traumatische Erlebnis in eine flexible Erzählung eingebaut und Mitmenschen mitgeteilt werden.

Wie sind nun aber diese Traumatheorien auf die kulturellen Verarbeitungen des Elften September anwendbar? In der Untersuchung der Zeitungsartikel, die den Terroranschlägen folgten, wird ersichtlich, dass sich um das individuelle Trauma, das die Direktbetroffenen und Opfer der Anschläge erlebten, ein kreisförmiges Gebilde von ›nationalem Trauma‹ gebildet hat. Dieser Vorgang erinnert an das Konzept des ›kollektiven Traumas‹, das der Soziologe Kai T. Erikson folgendermaßen beschreibt:⁹

- 7 Vgl. Bessel Van der Kolk/Otto Van der Hart: »The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma«, in: *American Imago* 48:4 (1991), S. 425-454.
- 8 Cathy Caruth: »Introduction II«, in: Cathy Caruth (Hg.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 151-157, hier S.153.
- 9 Erikson beschreibt die Situation der amerikanischen Kleinstadt Buffalo Creek, deren Bewohner durch einen Dammbbruch in einem nahen Kohlebergwerk zu Schaden kamen und wie durch die Anhäufung von individuellem Trauma das Gemeinschaftsgefühl der Kleinstadt maßgeblich beeinträchtigt wurde.

»Sometimes the tissues of community can be damaged in much the same way as the tissues of mind and body [...] but even when that does not happen, traumatic wounds inflicted on individuals can combine to create a mood, an ethos – a group culture, almost – that is different from (and more than) the sum of the private wounds that make it up. Trauma, that is, has a social dimension.«¹⁰

Erikson deutet an, dass ein kollektives Trauma nur geheilt werden kann, wenn die Voraussetzungen gegeben sind, dass eine ›Gruppenkultur‹ aufgebaut wird, welche die direkten Opfer einer Katastrophe anerkennt und sie in eine Erzählung – ein kollektives ›narrative memory‹ – einbettet, die in der Gesellschaft kursiert. Tatsächlich schreibt Erikson dem Kollektivtrauma eine mögliche identitätsgebende Wirkung zu: »trauma shared can serve as a source of communality in the same way that common languages and common backgrounds can.«¹¹ Überlebende eines Unglücks schließen sich zu etwas zusammen, was Erikson »city of comrades« oder »democracy of distress« nennt.¹²

Obwohl sich Eriksons Konzept des kollektiven Traumas gut auf die Ereignisse des 11. September 2001 übertragen lässt, stellt sich folgende Frage: Wie konnten sich die Anschläge so schnell zu einem Trauma nationalen Ausmaßes entwickeln? Ist dieser Umstand den Ereignissen selbst zuzuschreiben oder ihrer ›Inszenierung‹, d.h. der Art und Weise, wie die amerikanische Bevölkerung Zeuge der Anschläge wurde?

Die Durchschnittsamerikanerin/der Durchschnittsamerikaner verfolgte am 11. September 2001 die Geschehnisse über acht Stunden lang live am Fernsehen.¹³ Spätestens als klar wurde, dass Amerika Opfer von Terroranschlägen wurde, – die allesamt symbolträchtige amerikanische Ziele angriffen – konnte sich jede Amerikanerin/jeder Amerikaner als persönlich angegriffen und als Opfer fühlen. Unterstützt wurde dieser Prozess durch die Präsentation der potenziell traumatischen Bilder in Endlosschleifen im Fernsehen. In der ständigen Repetition imitierten die-

10 Kai Erikson: »Notes on Trauma and Community«, in: Cathy Caruth, Trauma: Explorations in Memory, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 183-198, hier S. 185. [Erstpublikation der Konzepte: Vgl. Kai Erikson: Everything in Its Path: Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood, New York: Simon and Schuster, 1976.]

11 Ebd., 186.

12 Ebd., 189.

13 Vgl. Spencer Eth: »Commentary on ›Television Images and Psychological Symptoms after the September 11 Terrorist Attacks‹ – Television Viewing as a Risk Factor«, in: Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes 65.4 (Winter 2002), S. 301-303, hier S. 301.

se Endlosschleifen das traumatische Wiedererleben, das Menschen mit einer posttraumatischen Belastungsstörung widerfährt.

Dieses medial erzeugte Trauma resultierte in einer beinahe uniformen Erzählung. Fernsehzuschauerinnen und Fernsehzuschauer tauschten gegenseitig aus, in welcher Art und Weise sie Zeugen des ›9/11-Traumas‹ waren – das hieß in den meisten Fällen, wo sie gerade waren, als sie die Anschläge zum ersten Mal ›sahen‹. Psychologen bezeichnen solche Erzählungen als ›flashbulb memories‹.¹⁴ Diese entstehen, wenn eine Person Zeugin oder Zeuge eines Ereignisses wird, das augenblicklich als historisch bedeutsam eingestuft wird. Flashbulb memories gelten als mehr oder weniger starre Erzählungen, die sich im Laufe der Zeit wie eine Anekdote beliebig oft wiedererzählen lassen. In ihrer Starrheit erinnern sie an ›trauma memories‹ – sie können jedoch im Gegensatz zum traumatischen Erinnern willentlich abgerufen und mitgeteilt werden.

Damit ist der theoretische Rahmen des Traumas gegeben, in den sich die untersuchten Romane einfügen. Anhand der Strategien der Autorinnen und Autoren im Umgang mit dem traumatischen Einbruch der Terroranschläge in die amerikanische Alltagsrealität lassen sich die ausgewählten Romane grob in vier Gruppen unterteilen. Zur inhaltlichen Unterteilung in diese Kategorien kommt zu jeder Kategorie noch ein Zeitelement hinzu, denn, obwohl die Strategien innerhalb der Kategorien vergleichbar sind, soll ebenfalls untersucht werden, ob es von Bedeutung ist, in welchem Abstand zum 11. September 2001 die Romane geschrieben und publiziert wurden. Oder in anderen Worten ausgedrückt: Nimmt der Eindruck von 9/11 als eine kulturelle Zäsur, verursacht durch die traumatischen Ereignisse, mit Abstand zu den Anschlägen zu oder ab?

Eine erste Gruppe von Romanen verweigert sich einer direkten Auseinandersetzung mit den Anschlägen. 9/11 taucht in ihnen, wenn überhaupt, als scheinbare Randnotiz auf. Dennoch sind die Anschläge auch in diesen Romanen von größter Bedeutung für die Erzählung, denn sie wirken auf einer metanarrativen Ebene auf die Handlung ein. 9/11 spukt als unterschwelliges Element im diegetischen Raum herum. Die in den Romanen beschriebenen Schauplätze und Gefühle erhalten ihre Bedeutsamkeit vor allem durch ein Erinnern an die Terroranschläge. In diese Gruppe gehören Bret Easton Ellis' *Lunar Park*, Philip Roths *Everyman* (sowie eigentlich jeder Roman, den Roth nach 9/11 publiziert), Paul Austers *Brooklyn Follies* und Michael Cunninghams *Specimen Days*.

Specimen Days versucht die Ereignisse des 11. September 2001 in eine Trilogie-Erzählung einzubetten. Charaktere und Motive wiederholen

14 Vgl. Roger Brown/James Kulick: »Flashbulb Memories«, in: *Cognition* 5 (1977), S. 73-99.

sich in allen drei Episoden. Den Beginn des Buchs bildet eine Episode aus der Zeit der Industrialisierung New Yorks – mit einer inhärenten Kritik des aufkommenden, menschenverachtenden Kapitalismus. Dem gegenüber stellt Cunningham Walt Whitmans Ideal des amerikanischen Menschen, das zeitgleich mit der Unterwerfung des Menschen durch Maschinen entstand. Die Episode endet mit einem Großbrand innerhalb einer Kleiderfabrik, Cunningham beschreibt dies folgendermaßen:

»A woman appeared at a window, seven stories up. The woman stood in the window, holding to its frame. Her blue skirt billowed [...] She was like a goddess of the fire, come to her platform to tell those gathered below what the fire meant, what it wanted of them. From so far away, her face was indistinct. She turned her head to look back into the room, as if someone had called to her. She was radiant and terrifying. She listened to something the fire told her. She jumped.«¹⁵

Als die Frau auf dem Boden auftritt, ist sie nicht mehr vorhanden. Ihr Körper vermischt sich mit den Pflastersteinen. Mit dieser Szene fiktionalisiert Cunningham gleichzeitig zwei wahre Begebenheiten. Erstens, den Skandal um den Brand der *Triangle Shirt Factory*, der am 25. März 1911 aufgrund verschlossener Notausgangstüren 148 Arbeiterinnen das Leben kostete. Und gleichzeitig beschreibt er uns in cinematischer Präzision eine Nahaufnahme eines der Opfer, die sich aus den Zwillingstürmen stürzten, eine Szene, die in der Wirklichkeit früh zensiert wurde.

Die zweite Episode spielt in der Zeit nach dem Elften September, als New York von unheimlichen Terrorattacken heimgesucht wird – verübt von verwahrlosten Kindern (Opfer des gescheiterten Ideals von Whitmans Amerika). Diese mittlere Episode ist tief geprägt von einem unverarbeiteten Trauma – einer Idee, die in der dritten Episode, die in der Zukunft spielt, ihre Vollendung findet. Nach dem Elften September verfielen die Vereinigten Staaten zunehmend – die Anschläge dienten als Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Die Hybris des Kapitalismus rächt sich und die Erdbewohner (Menschen, Cyborgs und Außerirdische) entfliehen der Erde, um auf einem weit entfernten Planeten eine bessere Gesellschaft aufzubauen. Angetrieben werden sie von der Dichtung Whitmans, die ihnen eine bessere Variante des menschlichen Daseins aufzeigt. Cunningham zeigt auf, wie der Kapitalismus als menschenverachtende Ideologie für eine Zäsur in der amerikanischen Gesellschaft verantwortlich ist – und weist damit die Schuld an den Anschlägen

15 Michael Cunningham: *Specimen Days*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2005, S. 89.

des Elften September nicht einem bedrohlichen Anderen zu, der Amerika grundlos vernichten will, sondern zeigt die Terroristen als eine Art ›Systemfehler‹ des kapitalistischen Systems auf. Diese Idee erinnert an die Aussage Arundhati Roys, die den Terrorismus als Zwilling des Kapitalismus ansieht – als die Kehrseite der Medaille.¹⁶

Eine zweite Gruppe Romane lässt 9/11 als verzerrendes narratives Element erscheinen. Es entsteht der Eindruck, dass die Romane bereits vor den Terroranschlägen in Planung gewesen waren und dass 9/11 als störendes Element auftritt, das die Autorin/der Autor nicht genau einzuordnen vermag. Die Anschläge sind sozusagen traumatisch für die Narration. Zu dieser Gruppe zählen Reynold Prices *The Good Priest's Son* und Nick McDonells *The Third Brother*. Die Ratlosigkeit dieser Romane im Umgang mit 9/11 weist auf die Zäsur hin, die die Anschläge in der literarischen Landschaft New Yorks hinterlassen haben. In einer zeitlich frühen Phase nach dem 11. September 2001 ist New York als Handlungsort fiktiver Geschehnisse außerhalb der Anschläge kaum brauchbar. Als Konsequenz muss 9/11 zumindest teilweise in die Handlung eingebaut werden.

McDonell versucht, die Anschläge des 11. September 2001 als Katalysator der Handlung der zweiten Hälfte seines Romans zu gebrauchen. Der Bruder des Protagonisten begeht am 11. September 2001 in Südmannhattan Selbstmord – eine Handlung, die sich bereits vor den Anschlägen abzeichnet. Einen spannenden Moment, der nur durch das Mit-einbeziehen der Anschläge in den Handlungsstrang möglich wurde, bietet eine Szene, in der Mike, der Haupthandelnde, auf der Suche nach seinem Bruder in Manhattan ist. Er wird Zeuge eines schrecklichen Unfalls am Broadway.¹⁷ Als Mike versucht, den Notfalldienst 911 zu informieren, ist dieser natürlich besetzt. Mike will weiter gehen und den Mann seinem Schicksal überlassen, da er sagt, dass sein Bruder »dort unten« sei. Ein anderer Passant antwortet »Everybody's brother is down there. Call for this guy«.¹⁸ Diese Passage zeigt, wie das 9/11-Trauma persönliche, »kleine« Traumata in den Schatten zu stellen droht.

Eine dritte Gruppe bilden Romane, die das Trauma von 9/11 direkt behandeln und deren ganze Erzählung den Anschlägen und deren Auswirkungen untergeordnet ist. In den Romanen dieser Gruppe wird Trauma exemplarisch an der Geschichte eines unmündigen Hauptcharakters

16 Vgl. Jean Baudrillard: *La Violence du Monde*, Paris: Editions du Félin/Institut du Monde Arabe 2003, S. 29.

17 Vgl. Nick McDonell: *The Third Brother*, New York: Grove Press 2005, S. 176.

18 Ebd., S. 177.

abgehandelt. Es sind Geschichten eines persönlichen Verlusts durch 9/11, der Gefahr einer anschließenden posttraumatischen Belastungsstörung und die Beschreibung des Weges zu einem posttraumatischen Selbst dieses Hauptcharakters. Beispiele dafür sind Joyce Maynards *The Usual Rules*, Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* und Philip Beards *Dear Zoë*. Die drei Romane sind sehr eindrückliche und genaue Studien einer posttraumatischen Belastungsstörung, die ein Kind nach dem Verlust eines Familienmitglieds durchlebt. Durch die Wahl eines Kindes als betroffene Person umgehen die Autoren eine Auseinandersetzung mit dem weltpolitischen Kontext der Anschläge.

Trotz dieser Auslassung sind diese Romane meiner Ansicht nach äußerst hilfreich für einen Diskurs über das kollektive Trauma nach 9/11. Denn durch das Herabsetzen von 9/11 auf eine persönliche, private Ebene, verlieren die Anschläge an ›sublimen Kraft‹. Das 9/11-Trauma wird in einem kleinen Kreis abgehandelt. 9/11 wird auf die Ebenen aller Katastrophen in einem jungen Leben eingereiht – sei dies der Selbstmord, Unfalltod oder die Ermordung bzw. der Tod eines Elternteils durch einen Terroranschlag. Die unmündigen Charaktere erkämpfen sich ihre eigene Sichtweise auf ihren Verlust und trotzen so der Aneignung ihres individuellen Traumas durch die Öffentlichkeit.

Am deutlichsten ist der Kampf einer Aneignung des persönlich erlebten Traumas in *The Usual Rules* aufgeführt. Maynards Roman ist der erste amerikanische Roman, der seine Handlung ausschließlich auf die Terroranschläge und seine Auswirkungen ausrichtet. Anhand ihres unmündigen Hauptcharakters untersucht die Autorin Berührungspunkte zwischen einem persönlichen Trauma und dem kollektiven Trauma. Maynard kritisiert durch diese Gegenüberstellung den unbedachten Umgang mit den verschiedenen ›9/11-Traumata‹ innerhalb der amerikanischen Gesellschaft.

Ein allwissender Erzähler führt die Leser durch die Geschichte von Wendy, einer typischen Dreizehnjährigen, die mit ihrer Mutter Janet, ihrem Stiefvater Josh und ihrem vierjährigen leiblichen Bruder Louie in einer Wohnung in Brooklyn lebt. Am 11. September 2001 kehrt die Mutter, die als Sekretärin in einem der Zwillingstürme arbeitet, nicht nach Hause zurück. Anhand von Wendys Geschichte zeigt Maynard einem Passionszyklus gleich exemplarisch auf, welche Stationen die Angehörigen der 9/11-Opfer durchleben.

Als Erstes befindet sich Wendy in einer Phase der gleichzeitigen Angst und Verdrängung, dass die Mutter unter den Opfern sein könnte. Stundenlang sucht sie in den Endlosschleifen der Berichterstattung das Gesicht ihrer Mutter. In einer zweiten Phase begeben sich Wendy und ihr Stiefvater auf die Suche nach der Vermissten. Josh klappert die Kran-

kenhäuser der Stadt ab: »I'm at St. Vincent's, he told her. There are all these stretchers lined up, but nobody's on them. The doctor's are standing around. He started to cry.«¹⁹ Der prozentuell kleine Anteil an verletzten und toten Körpern nach Anschlägen von so großem Ausmaß ist etwas, was als traumatisch beschrieben wird – für die Angehörigen der Opfer sowohl als auch für die Bewohner New Yorks.²⁰ Ein Versuch, die physische Absenz von Opfern zu überwinden, wurde im öffentlichen Raum durch das spontane Errichten von provisorischen Gedenkstätten unternommen.

Maynard liefert dazu folgende Szene des Union Squares, wo Wendy Vermisstenanzeigen ihrer Mutter aufhängt:

»When she got there, she saw a few hundred people had gathered – putting up flyers or just looking. Someone had rolled out a bunch of white paper and taped it down on the sidewalk, and now people were kneeling on it, writing poems and messages. There were half a dozen satellite trucks from television stations and a reporter Wendy recognized, standing in front of a camera, talking. Along the fence at the south end of the park, people had been leaving bunches of flowers and notes. There were lighted candles and kids on benches playing music and Hare Krishna people in orange robes chanting. The fence was covered with flyers.«²¹

Mit dieser Beschreibung kommentiert die Autorin den Umstand, dass diese öffentlichen Gedenkstätten eher Orte waren, die der Verarbeitung eines kollektiven Traumas dienten. Dabei stehen die Flyer der Vermissten zwar physisch im Zentrum des Geschehens, haben aber bereits eine metaphysische Position als ikonische Gebilde in einer Collage eines nicht-definierten Verlusts erhalten. Maynard lässt Wendy den Union Square schnell verlassen, da sie ihr individuelles Trauma nicht in das Kollektivtrauma einfügen will.

Die weiteren Stationen von Wendys Verarbeitung des Todes ihrer Mutter zeigen, dass Trauer und Trauma eine Nähe besitzen, v.a. wenn der Tod des geliebten Menschen überraschend kommt. Wendy zeigt Anzeichen einer posttraumatischen Belastungsstörung. Es passiert so auch gelegentlich, dass die schrecklichen Bilder der Anschläge ungerufen in

19 Joyce Maynard: *The Usual Rules*, New York: St. Martin's Press 2003, S. 36.

20 Vgl. Dan Barry: »A Day of Terror: Hospitals; Pictures of Medical Readiness, Waiting and Hoping for Survivors to Fill Their Wards«, in: *The New York Times* vom 12.09.2001.

21 J. Maynard: *The Usual Rules*, S. 44.

Wendys Kopf ablaufen – »flashing through her brain like the most horrible slide show ever«.²² Dies ist ein Hinweis auf den Einfluss des weiter oben besprochenen medial konstruierten Traumas, das durch die Endloschleifen am Fernsehen ausgelöst wird, welches das reale Trauma Wendys verstärkt. Obwohl sie die Fernsehbilder verfolgen, kann sie mit niemandem darüber sprechen, sie kann ihr Trauma nicht in Worte fassen. Ihr Stiefvater ist selbst zu traumatisiert, um ihr zu helfen. Maynard zeigt, dass Wendy in ihrem Umfeld keinen Weg findet, ihr Trauma zu verarbeiten und in »normale« Trauer zu verwandeln.

Das weitere Umfeld zeigt eine paradoxe Haltung gegenüber dem individuellen Trauma Wendys. Auf der einen Seite wird ihr Trauma negiert. Außer ihrer besten Freundin Amelia traut sich niemand, sie darauf anzusprechen. Auf der anderen Seite wird ihr Trauma fetischisiert. Als Angehörige eines 9/11-Opfer ist sie etwas Besonderes. Amelia teilt ihr mit, dass in der Schule über sie geredet wird und dass ihr Schicksal als das Schlimmste befunden wurde.²³ Maynard konstruiert Wendy als eine Protagonistin, deren Gefühle ständig hinter der kollektiven Stimmung herhinken. In der oben beschriebenen Passage am Union Square kann Wendy nicht ins kollektive Trauern einsteigen, weil sie den Tod ihrer Mutter noch nicht akzeptiert hat. Als sie endlich ihrer Trauer freien Lauf lassen könnte, ist die öffentliche Toleranz dafür nicht mehr gegeben. Im Oktober lässt die Autorin Wendy Zeugin der folgenden Szene werden: »Things are finally getting back to normal, Wendy heard a woman say to her friend as they stopped to look at winter coats in a window«.²⁴ Die Zeit der öffentlichen Trauer und Zurschaustellung des kollektiven Traumas ist vorbei. Gedenkstätten mussten bereits ein paar Wochen nach den Anschlägen aus dem öffentlichen Raum einer Flut von amerikanischen Flaggen im Zeichen eines neuen Patriotismus weichen.²⁵ Wendy ist es unmöglich herauszufinden, wie sie sich in dieser schnell verändernden Stadtlandschaft, die immer noch tief geprägt vom kürzlich erlebten Trauma der Anschläge ist, zurechtfinden kann – welche »the usual rules« nun sind.

Maynard lässt Wendy zu ihrem leiblichen Vater in Kalifornien ziehen – einer Gesellschaft, die nicht im Epizentrum des 9/11-Traumas liegt. Dort kann sie selbst entscheiden, wieviel sie von ihrem Schicksal

22 Ebd., S. 97.

23 Vgl. ebd., S. 51.

24 Ebd., S. 80.

25 Vgl. Barbara Kirshenblatt-Gimblett: »Kodak Moments, Flashbulb Memories: Reflections on 9/11«, in: TDR: The Drama Review: A Journal of Performance Studies 47:1 (Frühling 2003), S. 11-48, hier 21.

preisgibt und wird daher nicht mehr in die Rolle einer Angehörigen eines 9/11-Opfers gedrängt. Dadurch bestimmt sie ihre eigenen Regeln der Traumaverarbeitung. Die PTSD-Symptome verschwinden allmählich und machen einem Trauerprozess Platz.

Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* thematisiert eine ähnliche Erzählgrundlage wie Maynard. Der unmündige Haupterzähler des Romans, der zehnjährige New Yorker Oskar, verliert seinen Vater bei den Anschlägen auf das World Trade Center und zeigt danach Anzeichen von PTSD. Oskars literarisch dargestellte Verarbeitung des Traumas erhält durch die Einbettung in die Geschichte eines älteren kollektiven Traumas – der Bombardierung von Dresden im Jahr 1944 – eine zusätzliche Tiefe. Das Beispiel von Oskars Großeltern, beide Überlebende der Bombennacht, zeigt lehrbuchhaft auf, was aus einem unverarbeiteten Trauma resultiert. Beide Überlebende haben das ihnen widerfahrene Trauma verdrängt, was zu einer Unfähigkeit führte, ihre Ehe zu leben. Beim Großvater manifestiert sich das Trauma in einem allmählichen Totalverlust der Sprechfähigkeit. Durch das Unvermögen, das Trauma mitzuteilen, verliert er die Fähigkeit, überhaupt als sozialer Akteur zu funktionieren.

Oskar hingegen wird durch das erlittene Trauma, das ihn aus seiner Isolation wirft, zum sozialen Akteur. Er macht sich auf eine symbolische Suche nach dem Schloss zu einem Schlüssel, den er bei den Sachen seines Vaters findet. Den einzigen Hinweis zum Schloss findet er auf dem Umschlag zum Schlüssel: Black. Oskar entscheidet sich, sämtliche 472 New Yorker mit dem Namen Black zu besuchen und zum Schlüssel zu befragen. Durch den Besuch der Blacks, die durch ihren Namen symbolisch für eine nichtgehörte Minderheit stehen, findet Oskar zwar nichts über den Tod seines Vaters heraus, jedoch erfährt er von individuellen Traumata, die eine jede/ein jeder dieser Blacks im Laufe des Lebens durchlebt hat. Durch das Aufdecken dieser Einzelschicksale räumt Foer 9/11 in den Fundus einer Vielzahl von Traumata ein – und erleichtert dadurch die Einordnung und Verarbeitung der Ereignisse.

Eine weitere Strategie Oskars, das Trauma zu überwinden, ist seine Aneignung von traumatisierenden Bildern. Anfangs ist Oskar traumatisiert, nicht zuletzt durch die gesehenen Endlosschleifen im Fernsehen, v.a. von den anfangs nicht zensierten Bildern der ›Jumper‹. Neben seiner Sammlung von Geschichten der verschiedenen Blacks, beginnt Oskar, Fotos zu sammeln und sie in einer ihm genehmen Folge einzukleben. Diese Bilder dienen auch der Illustration der Geschehnisse innerhalb des Romans. In der Kombination seiner Suche nach dem passenden Schloss illustriert Oskar somit sein Leben selbst. Dadurch eignet er sich langsam die traumatisierenden Fernsehbilder an, fügt sie in sein Erleben ein und

entzieht sich damit langsam ihrem traumatisierenden Gehalt. Am Ende des Buches steht eine Sequenz eines Jumpers, der für Oskar seinen Vater symbolisiert, in umgekehrt (von Oskar eingeklebter) Reihenfolge. Auf den letzten Seiten des Romans schwebt der Todgeweihte gen Himmel.

Die Moral der Romane dieser Gruppe scheint zu sein, dass, wenn ein Kind, dessen wichtigste Stütze im Leben genommen wird, dieses Trauma überwinden kann, die Gesamtgesellschaft ebenfalls fähig sein sollte, das kollektive Trauma zu verarbeiten und zu überwinden. Auffallenderweise lassen die Autorinnen und Autoren die Kinder das Trauma nicht in einer Therapie überwinden, sondern in Eigeninitiative – indem sie sich den von der Gesellschaft angebotenen Verarbeitungsmöglichkeiten verweigern.

Die letzte Gruppe von Romanen liefert eine Art Studie über das Leben mündiger Charaktere im post-9/11 New York. In der Mündigkeit ihrer Charaktere unterscheidet sich diese Gruppe stark von der letztgenannten. Das Schicksal erwachsener Protagonisten erlaubt es den Autorinnen und Autoren, 9/11 in einen breiteren Kontext einzubauen. Allen Romanen gemeinsam ist es, dass sich die Handlung nicht auf einen klaren Hauptprotagonisten beschränkt, dessen »9/11-Erlebnis« der Leserin/dem Leser unterbreitet wird. Die Schriftstellerinnen und Schriftsteller erschaffen »Proto-New-Yorker«, durch deren soziale Netzwerke eine Collage von verschiedensten Schicksalen hinsichtlich 9/11 aufgezeigt wird. Auffallend ist, dass diese Romane entweder von in New York lebenden Autorinnen und Autoren oder von solchen, die eine starke Bindung zu dieser Stadt aufweisen, geschrieben wurden. Zu dieser Gruppe zählen Jay McInerneys *The Good Life*, Ken Kalfus *A Disorder Peculiar to the Country*, Claire Messuds *The Emperor's Children* und Don DeLillos *Falling Man*, Julia Glass' *The Whole World Over* und Siri Hustvedts *The Sorrows of an American*.

Don DeLillo, der mit der Kurzgeschichte *In the Ruins of the Future* einer der ersten amerikanischen Autoren war, der auf die Terroranschläge reagierte, liefert mit *Falling Man* ein düsteres Porträt eines traumatisierten New York. Seine Hauptcharaktere, Keith und Lianne, sind zur Zeit des 11. September 2001 ein Paar inmitten ihrer Scheidung. Keith überlebt knapp den Anschlag auf die Zwillingstürme und kehrt traumatisiert zu seiner Ehefrau zurück. Sie finden vorübergehend wieder zusammen, müssen sich aber schließlich beide eingestehen, dass es keine Rückkehr zu einem früheren Leben geben kann. Keith endet als einsamer Pokerspieler, entfremdet von der Welt und unfähig, als soziales Wesen in eine geregelte Alltäglichkeit zurückzukehren.

Innerhalb des Romans begegnen wir mit Lianne mehrmals einem Performance Künstler, der sich »Falling Man« nennt. Unvermittelt taucht

er an verschiedenen Orten in New York auf und ahmt den Fall eines ›Jumpers‹ nach. Nach einem ungefederten Fall verharrt Falling Man jeweils in einer Pose, die durch ein Foto eines der Jumper berühmt geworden ist. Der Falling Man erinnert mit Beharrlichkeit an das 9/11-Trauma – an Bilder, die immer wiederkehren und unvermittelt auftauchen können und die nie an Eindringlichkeit verlieren. Somit wird der Künstler zum Hüter von New Yorks traumatisiertem kollektivem Bewusstsein.

Unterbrochen wird die Haupterzählung mehrmals durch die Beschreibung der letzten Wochen eines der jungen Attentäter. Hammad ist ein junger Mann, tief zerrissen zwischen dem Bedürfnis, sich in westlicher Manier selbst zu verwirklichen, und der Sehnsucht, eins mit seinem Gott zu werden. Der Roman endet mit dem Moment, als sich Hammads Schicksal in dasjenige von Keith verschiebt. Beim Eindringen des Flugzeugs American Airlines 11 in den Nordturm des World Trade Centers und dem daraus resultierenden Tod Hammads, wechselt die Erzählung zur Beschreibung von Keiths Erleben des Anschlags. DeLillo begleitet seinen Protagonisten auf seiner al traumatischen Flucht aus dem Gebäude und lässt ihn schließlich ratlos vor dem Ort des Grauens innehalten. Somit beendet DeLillo seinen Roman mit den Ereignissen, die der eigentlichen Erzählung vorangehen. In dieser zirkulären Erzählstruktur lässt DeLillo seine Leser in eine Endlosschleife eintreten, die nicht aus dem 9/11-Trauma herausführt.

DeLillo ist der einzige Autor dieser letzten Gruppe, der das 9/11-Trauma unaufgelöst stehen lässt. Alle anderen Schriftstellerinnen und Schriftsteller erlauben sich einen distanzierteren Blickwinkel auf die Ereignisse des 11. September 2001. Siri Hustvedt reiht den Elften September in eine traumatische Kulturgeschichte des Westens ein, indem sie das Erlebnis der Terroranschläge mit Tagebuchauszügen eines Zweit Weltkrieg-Veteranen durchmischt. Sie arbeitet darin explizit mit Traumatheorien und benützt klinischen Fachjargon, um das Trauma zu beleuchten. Eine ihrer Hauptcharaktere, Sonia, hat Anzeichen eines PTSD, nachdem sie direkte Zeugin der Anschläge auf die Zwillingstürme wurde. Doch zeigt Hustvedt, wie sich die Symptome mit der Zeit abschwächen und Sonia zu einem traumafreien Leben zurückfindet.

Jay McInerney und Ken Kalfus wagen gar einen direkten Angriff auf Vorstellungen eines kollektiven 9/11-Trauma und entblößen dieses als narzisstisches und eigennütziges Konstrukt. Mit McInerney und Kalfus hat Ironie Einzug in die 9/11-Romanwelt gefunden. McInerney zeigt auf, dass seine New Yorker Charaktere nur für eine kurze Zeit von den Terroranschlägen aus den Bahn geworfen werden, um nach ein paar Monaten wieder genau so ich-bezogen und konsumfreudig wie vorher in ihr ›altes Leben‹ zurückzufinden. Der Elfte September war für die gelang-

weilte Upper Class Manhattans eine willkommene Abwechslung, die den Wohltätigkeitsveranstaltungen ein neues Motto liefern kann.

Ken Kalfus geht gar weiter: Einer seiner Protagonisten, Marshall, ist ein Überlebender der Anschläge auf das World Trade Center. Obwohl er schwache Anzeichen von PTSD zeigt, traumatisiert ihn die Scheidung von seiner Jugendliebe in größerem Maße. Obwohl Marshall demnach selbst nicht an einer schwerwiegenden posttraumatischen Belastungsstörung leidet, inszeniert er sich als Trauma-Opfer der Anschläge, um Anerkennung bei seinen Mitbürgerinnen und Mitbürgern zu erhalten. Als Reaktion auf Marshalls Prahlerie zeigt Kalfus etwas auf, was ich als ›Traumaneid‹ bezeichne. Etwas Ähnliches wie das von mir betitelte Phänomen beobachtete die amerikanische Psychologin Donna Bassin während der von ihr abgehaltenen Therapiesitzungen nach 9/11. Sie berichtet, dass Patientinnen und Patienten, die von den Terroranschlägen nicht direkt betroffen waren, neidisch auf die Überlebenden und Angehörigen der Opfer waren:

»Many of my own patients who had not lost family or close friends in the September 11 attacks expressed, with shame, their envy of the families who had, because those victims, they felt, had legitimate reasons to grieve and an external environment in ruins that mirrored the inner world of a mourner. These patients struggled with what they experienced as more invisible and ›objectionable‹ losses, such as the loss of security and the illusion of immortality.«²⁶

Im Rahmen einer klinischen Therapie liegt Bassin mit ihrer Vermutung sicher richtig. Wenn man jedoch wie Kalfus von einem 9/11-Kollektivtrauma als ein Trauma-Konstrukt ausgeht, das sich um einen Kern ›real‹ traumatisierter Opfer formierte, dann steht diesen Opfern eine Sonderposition im neugefundenen Zusammengehörigkeitsgefühl der Gesellschaft zu. Je näher das Opfer am Epizentrum des Traumas war, desto heldenhafter ist seine Position im kollektiven Trauma.

In Kalfus Roman ist das kollektive Trauma Amerikas, das in einem erstarkten Patriotismus und Kriegslust übertragen wurden, verantwortlich für ein Happy End. Der Roman endet in einer Zukunft, in der der Irakkrieg Sieg und Zufriedenheit für die USA bedeutet. Als krönender Abschluss finden Marshall und seine Exfrau während einer Jubelfeier zur Festnahme Osama bin Ladens wieder zusammen.

26 Donna Bassin: »A Not So Temporary Occupation inside Ground Zero«, in: Judith Greenberg (Hg.), *Trauma at Home: After 9/11*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2003, S. 195-203, hier S. 196.

Hinsichtlich dieser letzten Gruppe lässt sich am besten untersuchen, wie der Zeitabstand zu den Terroranschlägen die literarische Produktion zu 9/11 verändert. Die Romane dieser Gruppe wurden allesamt mindestens fünf Jahre nach den Anschlägen publiziert. Dieser zeitliche Abstand ist kein Zufall. Viele amerikanische Schriftstellerinnen und Schriftsteller geben an, dass ihre Projekte, über die Terroranschläge zu schreiben, heftig kritisiert wurden. Eine zu frühe literarische Auseinandersetzung mit dem Elften September war unerwünscht.²⁷ Wie lässt sich diese geforderte Karenzzeit erklären und wie lassen sich die vor der Fünfjahresfrist publizierten Romane darin verordnen?

Durch einen Vergleich mit den anderen drei Romangruppen, fallen folgende Dinge auf: Erstens wurde die Mehrheit der in den anderen Gruppen vorgestellten Bücher vor dem Jahr 2006 publiziert und zweitens, fehlt eine direkte Auseinandersetzung mit der 9/11-Zeugenschaft erwachsener New Yorker und der Frage nach einem eventuellen daraus resultierenden Trauma weitgehend.²⁸ Der Elfte September aus der Perspektive eines erwachsenen Menschen wurde entweder indirekt oder metaphorisch verhandelt (Gruppe 1), als störendes Erzählelement eingeführt (Gruppe 2), oder aus der Perspektive eines Kindes beschrieben (Gruppe 3). Wie lässt sich das Auftauchen der Erwachsenenperspektive – die eine kritischere und facettenreichere Auseinandersetzung mit einem 9/11-Kollektivtrauma zulässt – in der vierten Gruppe erklären?

Meine Erklärung dazu ist, dass die Idee eines kollektiven 9/11-Trauma in den USA fünf Jahre nach den Terroranschlägen nicht mehr vorherrschend war. In der verwirrenden und beängstigenden Zeit direkt nach den Anschlägen verlieh das Gefühl eines kollektiven Traumas der amerikanischen Bevölkerung ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und Sicherheit. Doch allmählich wurde diese (nie tatsächlich vorhandene) Einheit aufgespalten. Unter anderem durch die Invasion des Iraks 2003, der viel kritisierten Wiederwahl George W. Bushs im Jahr 2004 und dem Skandal hinsichtlich der Rettungsarbeiten nach dem Hurrikan Katrina 2005. Hinsichtlich real vorhandener kollektiver Trauma-Tendenzen hat das Verstreichen der Zeit sicherlich zu einer Abschwächung der Symptome geführt. Amerikanerinnen und Amerikaner haben sich mit dem traumatischen Verlust eines trügerischen Sicherheitsgefühls größtenteils arrangiert und die durch 9/11 gefühlte Zäsur im Selbstverständnis als un-

27 Vgl. Julia Glass: »In the Dust that Refuses to Settle: Writing Fiction After 9/11«, in: Publishers Weekly vom 21.08.2006, S. 20.

28 Eine wenig beachtete Ausnahme bildet dabei der Roman *The Writing on the Wall* von Lynn Sharon Schwartz.

antastbare Nation verarbeitet. Wenigstens zeigen diese Tendenz die Romane der vierten Gruppe auf.

Generell lässt sich sagen, dass die meisten Romane zum Thema 9/11 einen Rückzug ins Private vollziehen. Dennoch liefern die von mir untersuchten Romane in vielerlei Hinsicht interessante Beiträge zu einem Trauma-Diskurs und der Verarbeitung des Elften September in der amerikanischen Kultur. Allein die Übertragung der Terroranschläge in eine fiktive Welt verlangt eine Auflockerung erstarrter Erzählformen und führt zu einer flexibleren Auseinandersetzung mit einem etablierten Kollektivtrauma. Im besten Fall integrieren Romane die traumatisierenden Fernsehaufnahmen zu den Anschlägen in eine Erzählung, die Heilung von Trauma aufzeigt. Gemeinsam mit den Charakteren besucht die Leserin/der Leser das Trauma – verlässt es aber auch wieder am Ende des Buches. Oder anders ausgedrückt: Die Romane liefern Plattformen zum Nachempfinden einer Trauer, die – losgelöst von persönlichem und kollektivem Trauma – ausgelebt und verarbeitet werden kann.

Literatur

- Ahern, Jennifer et al: »Television Images and Psychological Symptoms after the September 11 Terrorist Attacks«, in: *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes* 65 (Winter 2002), S. 289-300.
- Auster, Paul: *The Brooklyn Follies*, London: Faber and Faber 2005.
- Barry, Dan: »A Day of Terror: Hospitals; Pictures of Medical Readiness, Waiting and Hoping for Survivors to Fill Their Wards«, in: *The New York Times* vom 12.09.2001.
- Bassin, Donna: »A Not So Temporary Occupation inside Ground Zero«, in: Judith Greenberg (Hg.), *Trauma at Home: After 9/11*. Lincoln und London: University of Nebraska Press 2003, S. 195-203.
- Baudrillard, Jean: *Le Violence du Monde*, Paris: Editions du Félin/Institut du Monde Arabe 2003.
- Beard, Philip: *Dear Zoe*, New York: Plume 2006.
- Brown, Roger/Kulick, James: »Flashbulb Memories«, in: *Cognition* 5 (1977), S. 73-99.
- Cunningham, Michael: *Specimen Days*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2005.
- Bumiller, Elisabeth/Sanger, David E.: »A Day of Terror: The President; A Somber Bush Says Terrorism Cannot Prevail«, in: *The New York Times* vom 12. September 2001.

- Caruth, Cathy: »Introduction II«, in: Cathy Caruth (Hg.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 151-157.
- DeLillo, Don: *Falling Man*, New York: Scribner 2007.
- DeLillo, Don: »In the Ruins of the Future«, in: *The Guardian* vom 22.12. 2001.
- Easton Ellis, Brett: *Lunar Park*, New York: Knopf 2005.
- Erikson, Kai: »Notes on Trauma and Community«, in: Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1995, S. 183-198.
- Eth, Spencer: »Commentary on »Television Images and Psychological Symptoms after the September 11 Terrorist Attacks« – Television Viewing as a Risk Factor«, in: *Psychiatry: Interpersonal and Biological Processes* 65.4 (Winter 2002), S. 301-303.
- Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud & Incredibly Close*. New York: Hamis Hamilton 2005.
- Glass, Julia: *The Whole World Over*, New York: Anchor Books 2007.
- Glass, Julia: »In the Dust that Refuses to Settle: Writing Fiction After 9/11«, in: *Publishers Weekly* vom 21.08.2006, S. 20-21.
- Henry, Tamara: »Teachers try to calm fears of their students: Some schools suspend classes, others stay open to help parents, evacuees«, in: *USA Today* vom 12. September 2001.
- Hustvedt, Siri: *The Sorrows of an American*, London: Sceptre 2008.
- Kalfus, Ken: *A Disorder Peculiar to the Country*, New York: Harper Perennial 2006.
- Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, NJ: Rutgers UP 2005.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: »Kodak Moments, Flashbulb Memories: Reflections on 9/11«, in: *TDR: The Drama Review: A Journal of Performance Studies* 47:1 (Frühling 2003), S. 11-48.
- Krugman, Paul: »Reckonings; What to do«, in: *The New York Times* vom 19. September 2001.
- Maynard, Joyce: *The Usual Rules*, New York: St. Martin's Press 2003
- Messud, Claire: *The Emperor's Children*, New York: Vintage Books 2006.
- McDonell, Nick: *The Third Brother*, New York: Grove Press 2005
- McInerney, Jay: *The Good Life*, New York: Knopf 2006.
- Price, Reynolds: *The Good Priest's Son*, New York: Scribner 2005.
- Roth, Philip: *Everyman*, New York: Vintage International 2007.
- Schwarz, Lynn Sharon: *The Writing on the Wall*, New York: Counterpoint Press 2005.

Van der Kolk, Bessel/Van der Hart, Otto: »The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma«, in: *American Imago* 48:4 (1991), S. 425 – 454.