

Gesellschaft zwangsläufig Menschen, die Grenzlinien verdecken; Grenzlinien, die diese Gesellschaft als unverzichtbar für ihr geordnetes und/oder sinnvolles Leben erachtet, und jenen Menschen wirft man deshalb vor allem vor, ein überaus schmerzhaftes, schier unerträgliches Gefühl des Unbehagens zu erzeugen. (Bauman 1999: 35)

Somit wird klar, dass die Beziehungen zwischen Individuen notwendigerweise situationsabhängig sind und ein Spektrum von Handlungs- und Einflussfeldern zwischen ihnen hervorbringen. Der Selbstschutz gleicht einer Abschottung, die einerseits in gewissen Relationen den anderen und das Subjekt ausschließt. Laut Bauman nimmt die Angst direkten Einfluss auf den Isolationsprozess von Individuen und betont des Weiteren eine mixophobe Haltung (vgl. Bauman 2003a: 109f; auch 1.1.2.2), in der Hoffnung, ihre Integrität und Stabilität zu bewahren. Andererseits führt die Abschottung des Selbst zu einem (kurzlebigen) Sicherheitsgefühl und zu einer Stagnation des Handelns und der Passivität von Individuen. Dies kann in den später genauer zu untersuchenden Figuren von Jakob und Isabelle festgestellt werden.

Der Terroranschlag vom 11. September wirkt vor diesem Hintergrund in Hackers Arbeit als Kontextualisierung des Unsicherheitszustandes der flüchtigen Moderne. Obwohl dieses Weltereignis die verschiedenen Erzählstränge in Gang gesetzt und kontextualisiert hat, konzentriert sich *Die Habenichtse* auf die Auswirkungen auf das individuelle Leben der überwachten Gesellschaft und die Kultur der Angst. Leonie Bell weist bereits in ihrer Analyse über den Fremdheitsdiskurs im Kontext der amerikanischen Literatur auf den »lack of literature about the other crash sites« (Bell 2017: 7) hin. Im europäischen kulturtheoretischen Kontext wird der 11. September jedoch als »transatlantische[] Trauer« interpretiert (Reinhäkel 2009: 126), welche die Auswirkungen auf Gesellschaften nach dem 11. September zu verarbeiten versucht. In diesem Zusammenhang befindet sich Katharina Hackers Roman: *Die Habenichtse* repräsentiert nicht den wörtlichen Ort bzw. die Absturzstelle (*crash site*), sondern eine Literatur, die sich mit dem fortgeschrittenen und aktuellen Schock- und Unsicherheitszustand und der Teilnahmslosigkeit kritisch auseinandersetzt.

Obwohl die Terroranschläge den Anstoß zu den narrativen Ereignissen von *Die Habenichtse* geben, liegt der thematische Schwerpunkt auf dem Schwund der Gewissheit (vgl. Brückner 2008: 191) bestimmter Individuen in London. Aus diesem Grund betrachtet die vorliegende Analyse *Die Habenichtse* in erster Linie nicht als eine 9/11-Literatur an sich. Es ist ein Beispiel der Literatur flüchtiger Identitäten, die in der Passivität gefangen ist und Subjektivitätskrisen in der Urbanität artikuliert. Auf diese Weise werden die Beziehungen zwischen der literarischen Erzählung und den kulturtheoretischen Überlegungen analysiert, um die Auswirkungen, die zur Verschärfung der urbanen Identitätskrisen der Protagonisten beitragen, zu verstehen.

4.1 »Alert! Terror Attack!«: Urbane Angstkultur

Der paradigmatische Bruch der Anschläge vom 11. September löste den sogenannten Krieg gegen den Terror aus. Seitdem wurden verschiedene Maßnahmen ergriffen, um

die Planung und Durchführung von Terroranschlägen zu verhindern. Sie sind auf institutioneller Ebene (z.B. die amerikanische Transportsicherheitsbehörde, TSA) sowie im öffentlichen und privaten Bereich (Gesichtserkennungssysteme und Überwachungskameras) präsent. Die Narben, die der verhängnisvolle 11. September hinterlassen hat, haben zudem einen ständigen Alarmzustand mit sich gebracht. Insbesondere in den Metropolen wird er von den Einwohner als überwältigend wahrgenommen. Laut Bauman (2006: 45) entsteht in diesem Zusammenhang eine Angst- und Unsicherheitskultur, die eng mit der flüchtigen Moderne verbunden ist. Während einerseits für die Freiheit plädiert wird, ist andererseits der Einzelne einer ständigen Wachsamkeit ausgesetzt: »To cut the long story short: cities have become dumping grounds for globally begotten problems.« (Bauman 2003b: 32)

Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Buch von Katharina Hacker im Jahr 2006 – ein Jahr nach den Terroranschlägen auf die Londoner U-Bahn – veröffentlicht wurde. Eine Tatsache, die dem Lesepublikum unter Umständen bereits bekannt ist (vgl. McIntosh 2005), aber nicht den Protagonisten, da die Erzählung die Zeitspanne zwischen 2001 und 2003 umfasst. Diese außerliterarische Tatsache vergegenwärtigt somit das Gefühl der Angst und Unsicherheit des Publikums (vgl. Leal 2011: 179; auch Sander 2015: 186). Terrorismus ist in *DH* also nicht nur durch die Anschläge vom 11. September, sondern auch durch die Unsicherheit der in der Metropole lebenden Personen porträtiert. Der Terror begleitet die Figuren in ihrem Alltagsleben und stellt das Gefühl der Freiheit und des Wohlergehens infrage.

Der 11. September ist ein Einschnitt in der Weltgeschichte, eine traumatisierende Grenzerfahrung, die »eine permanent anwesende, latente Bedrohung« auslöste (Bender 2017: 139). Es kann ferner betont werden, dass dieser Angstzustand für die heutigen Metropolen charakteristisch geworden ist; eine Normalität, die Menschen überwältigt, ohne dass sie sich dessen bewusst sind:

Er [Jakob] dachte an den 11. September vor anderthalb Jahren, an seine hilflose Aufregung, die mit New York nichts zu tun hatte, an Bushs Rede, *nichts, wie es war*. Nichts hatte sich verändert. Es gab Schläfer, es hatte den Afghanistan-Krieg gegeben, es gab zerstörte Häuser, verbrannte Menschen, hastig beerdigte Tote und in unwegsamen Bergen weiter Taliban- oder Al-Qaida-Kämpfer, Namen und Dinge, die für sie hier nicht mehr bedeuteten als die Verwicklungen und Dramen einer Fernsehserie, über die alle sprachen, wie sie über *Big Brother* gesprochen hatten. Und jetzt sprachen sie alle über den Krieg im Irak. Wie viele Tote hatte es im letzten Irak-Krieg gegeben? Zigtausend, Jakob erinnerte sich an die Panikkäufe in Freiburg, Leute, die allen Ernstes anfangen, Konserven, warme Decken zu horten und Lichterketten veranstalteten gegen den Krieg, während auf Israel Raketen abgeschossen wurden. Der 11. September war inzwischen nichts als die Scheidelinie zwischen einem phantasierten, unbeschwerten Vorher und dem ängstlichen, aggressiven Gejammer, das sich immer weiter ausbreitete. (*DH* 93, Herv. i.O.)

Die Urbanität in der flüchtigen Moderne geht demnach mit Unsicherheit und einem ständigen Kampf um Selbsterhaltung einher, und der Kampf gegen den Terror setzt die Wachsamkeit der flüchtigen Moderne fort. Während Jakob denkt, dass sich nichts geändert habe (vgl. Meyer 2014: 221), artikulieren andere Figuren tiefgreifende Verän-

derungen: »Nichts, wie es war, dachte Andras bitter, und dann war er so bang zumute, dass er am liebsten hinausgelaufen wäre [...], bis er die Stadt hinter sich gelassen hätte. » (DH 37)/»Mae redete von den Toten, [...] wiederholte [...] immer wieder, was sie gehört hatte, daß es nie mehr sein würde wie bisher, die ganze Welt, das ganze Leben« (DH 23; auch 122, 287). In der Tat haben die Terroranschläge die Welt erschüttert, sodass eine Art überwachter Wirklichkeit entsteht, ein Paradigma, aus dem der Einzelne nicht mehr herauskommen kann.

Die Angst und die Unsicherheit als Auswirkungen des Zeitalters nach 9/11 sind an mehreren Stellen des Romans zu erkennen. Hervorzuheben ist jedoch, dass es sich nicht unbedingt um eine *reale* Angst handelt, sondern um die Unsicherheit, einer möglichen drohenden Gefahr ausgesetzt zu sein. Ein markantes Beispiel ist Isabelles Anflug auf London, bei dem ein technischer Fehler die Passagiere systematisch in Panik versetzt:

Das Flugzeug setzte sanft auf, die Asphaltbahn schoß unter den Rädern dahin, und dann, als alles vorbei schien, geriet plötzlich die Maschine ins Schlingern, ein scharfer Ruck nach rechts ließ Passagiere überrascht aufstöhnen, Reisende, die in Gedanken schon Koffer vom Gepäckband geholt hatten, dem Ausgang zugeeilt waren, ihren Angehörigen und Freunden entgegen, nicht mehr Passagiere, sondern Angekommene, die das Flughafengebäude hinter sich ließen und sofort vergaßen, ihre vagen Ängste vergaßen und daß die Sicherheitslage prekär war. Terroristen, flüsterte irgend jemand, und ein zweiter, ein dritter griff es auf, ein Passagier schrie, kurz und schmerzlich, die Stewardessen in ihren Gurten bewegten sich hin und her, schaukelten, gaben unverständliche Zeichen. Noch immer schlingerte das Flugzeug, brach nach rechts aus, *brace! brace!*, wies eine Lautsprecherstimme aufgeregt an [...]. Wieder aus dem Lautsprecher ein Ruf, unverständlich diesmal, gefolgt von einem Knattern eine Stewardess sprang auf, griff nach dem Mikrophon, aber obwohl ihr Mund, nur eine Sitzreihe vor Isabelle, sich deutlich bewegte, hörte man nichts, und in der Angst war etwas Jähes, Aufpeitschendes. [...] Nicht der geringste Anlaß zur Beunruhigung, lediglich ein Problem mit den Reifen [...]. Die anderen Passagiere schienen aufzuatmen, einige richteten sich wieder auf, fingen an zu reden, lachten. (DH 110-111, Herv. i.O.)

Das Unsicherheitsgefühl der Passagiere führt zu einer abrupten Orientierungslosigkeit, die der Möglichkeit eines Terroranschlags zuzuordnen wäre. Interessanterweise ist in der obigen Szene der Terrorismus zwar vorhanden, aber in symbolischer Form: als Terror im Kopf. Der Flughafen – ein Übergangsraum, wie Marc Augé (1994) definiert – zeichnet sich durch die drohende Gefahr aus. Obwohl dieser Ort über einen schnell wirkenden Sicherheitsapparat in Krisensituationen verfügt, ist das Unsicherheits- und Angstgefühl immer präsent. Laut Rachel Hall ist die Sicherheit des öffentlichen Raums – insbesondere des Flughafens – nichts anderes als »a cultural performance of risk management« (Hall, R 2015: 2). Halls Studie erklärt die psychologischen Maßnahmen, die verwendet werden, um die Angst und Unsicherheit in Flughäfen zu kontrollieren. Der Autorin zufolge resultiert aus dem Transitionsraum eine Verän-

derung der situativen Rolle des Einzelnen: Kontroll- und Warnräume machen ihn in erster Linie zum Passagier und gleichzeitig zum Beiträger zur Sicherheitswahrung¹.

Isabelles Verhalten fällt in der oben genannten Passage auf: Notevakuierungsverfahren ermöglichen es den Passagieren, das Flugzeug zu verlassen, indem sie eine aufblasbare Rutsche benutzen. Isabelle tut dies mit gewissem Genuss: »Isabelle war eine der letzten, die fürsorglich auf die Orange Rutsche gesetzt wurden, sie glitt hinunter, genoß es fast, als wäre das nun tatsächlich ihre Ankunft in London.« (DH 111) In diesem Sinne wird ihr Neuanfang in London als ein durch Gefahr charakterisiertes Leben symbolisiert. Isabelles Reaktion auf diese Situation ist jedoch nicht von Angst geprägt – im Gegensatz zu ihrem Ehemann, Jakob –, sondern von einer Art Faszination, die mit Passivität verbunden ist. Hierauf wird später eingegangen.

Die flüchtige Angst (vgl. Bauman 2006: 12) wird auch in *Die Habenichtse* an den U-Bahn-Stationen aufgeführt. Auch als Nicht-Ort verstanden (vgl. Augé 1994) ist die Darstellung der Stationen nicht an ein Gefühl sozialer, kultureller und historischer Einheit, wie z. B. von Yade Kara im *Café Cyprus* inszeniert, sondern an eine reale oder vorgestellte Angst gebunden:

[...] [K]aum standen sie [Jakob und Isabelle] am Bahnsteig, fuhr aus dem engen Tunnel der Zug ein, nahm sie auf, Wärme und maßvolle Geschwindigkeit und Gesichter, die desinteressiert nebeneinander mit den Bewegungen des Zugs schlingerten [...]. [Jakob] behielt die Leuchtanzeige mit den wandernden Buchstaben im Auge, fürchtete plötzlich, statt des Namens der nächsten Station könnte eine Warnung auftauchen, *Alert! Terror Attack!*, der Zug stockte, blieb auf der Strecke stehen, setzte sich wieder in Bewegung, und Jakob gab sich auch einen Ruck, sein Gesicht wurde fester, männlicher, und dann stand da Charing Cross, sie stiegen aus. (DH 118-119, Herv. i.O.)

Es verwundert nicht, dass die Angst vor einem bevorstehenden Terroranschlag in diesen Verkehrsmitteln abgebildet wird. Während die Terroranschläge vom 11. September durch die Entführung kommerzieller Flugzeuge verursacht worden waren, wurden die Londoner Anschläge von 2005 in drei Linien der Londoner U-Bahn und anschließend in einem Bus koordiniert verübt. Es handelt sich um eine Angst, die literarisch als Möglichkeit inszeniert, auf der außerliterarischen Ebene jedoch durch die Gewissheit dieser erlebten Angst gekennzeichnet ist: »Stell dir vor, [...] du steigst in die U-Bahn und

1 »The liberation experienced at getting through security is no longer a welcome experience of anonymity and placeless reverie so much as a brief experience of minor relief in the midst of the dull pressure of a perpetual state of high alert. Passengers may be free to shop or eat and drink on the other side of the checkpoint, but they remain subject to state and peer surveillance and are expected to do their part for transportation security should the opportunity arise. [...] Just as the layered approach to airport security involves a series of moving parts, the securitized airport implies rotating roles: suspect, consumer, terrorist, and informant. Within the securitized airport, anyone can play the role of terrorist or informant. Consequently, the security technique of identity verification (e.g., checking the passenger's passport or photo ID against her boarding pass) is no longer sufficient and must be supplemented with techniques and technologies geared more toward the control of the airport as a risky site animated by the potential components of the next terrorist attack.« (Hall, R. 2015: 42)

weiß nicht, ob du lebend wieder herauskommst. Alberts Obsession, seit dem 11. September. – Nicht wahr, du kannst es gar nicht abwarten, daß hier auch etwas passiert? grinste Jim.« (DH 127)² Durch die Inszenierung von Angst in der Londoner U-Bahn macht Hacker deutlich, dass Angst nicht nur eingebildet ist, sondern auf einer realen und möglichen Gefahr beruht. In diesem Zusammenhang stellt Sander (2015: 186) fest, dass die Figuren von *Die Habenichtse* bestimmte Orte besetzen, an denen die Terroranschläge von 2005 letztendlich stattfanden. Personen werden – nicht zum Zeitpunkt der Angriffe – in den Terrorräumen platziert. Daraus wird deutlich, dass die Gefahr und die Panik jederzeit eintreten können. Bender (2017: 178) bezeichnet diesen unaufhörlichen Zustand von Angst und Wachsamkeit als »unheimlichen Terror«, welcher wesentlich von Ambivalenz der flüchtigen Angst geprägt ist, »die abwesende Anwesenheit« (ebd.) des Terrors.

Der Andere wird also möglicherweise als feindseliges Element angesehen, mit dem das Individuum aus Angst nicht interagiert. Das Phänomen der Blasiertheit (vgl. Simmel 1995[1903]) und der Mixophobie (vgl. Bauman 2003a) gewinnt im Verlauf der narrativen Handlung an Kontur. Passivität und mangelndes Einfühlungsvermögen gipfeln in einem Mangel an moralisch verantwortlichem Handeln (vgl. Leal 2011: 170), was dazu führt, dass die Stadt zum Ort des Traumas wird:

Die Verletzung des Stadtkörpers ist als symbolische Externalisierung einer internen psychischen Verletzung lesbar [...] [und] findet ebenso in der ›broken silhouette‹ einer als Inbegriff der Urbanität geltenden Metropole Ausdruck und eröffnet eine architektonische Ätiologie des Traumas. (Reinhäckel 2009: 125; vgl. auch Bender 2017)

Somit werden die Folgen des 9/11-Traumas latent und auf ubiquitäre Weise wahrgenommen. Ähnlich wie eine Collage werden einige gewalttätige Vorfälle täglich von den Medien am Rande gemeldet, wie z.B. der Fall des Mordes an einer Frau in einem Londoner Park, während sie mit ihrer Mutter telefonierte:

Schlagzeilen verkündeten, daß eine junge Frau erschlagen worden war, vermutlich mit einem Backstein, ohne daß irgend jemand etwas bemerkt hatte, obwohl es am helllichten Tag in einem Park geschehen war. (DH 159)

Jakob [...] dachte an den Mörder, der vier Frauen mit einem Backstein erschlagen hatte, einem Backstein oder einem anderen stumpfen Gegenstand. Die eine mußte ihn gesehen haben, denn sie hatte mit ihrer Mutter in Norwegen telefoniert, als sie angegriffen wurde, und die Mutter, so stand in der Zeitung, hatte den kurzen Angstschrei

2 Die Zerstörung lässt sich auch in anderen Passagen feststellen, wie beispielsweise in der Rede des kriminellen Alberts: »[...] irgendwann werden sie einen Tunnel in die Luft sprengen, hatte Albert beharrt, du wirst sehen, wie das ist, wenn so ein Tunnel einstürzt und alle losbrüllen im Dunkeln.« (DH 154); oder in Jonas Predigt: »Ihr werdet Staub fressen, nicht den Staub der Schlange, sondern den schwarzen Staub der Untergrundschächte, auf dem Geröll, den Gleisen werdet ihr euch entlangschleppen und beten, noch einmal das Tageslicht sehen zu dürfen. Euer Schweiß wird sich schwarz färben, und die Todesangst euer Gesicht verzerren, zu der Maske, die es jetzt schon ist. [...] Wenn die Angst hochsteigt, als wärt ihr Verbrecher auf den Sandbänken der Themse, angeketet, während die Flut kommt. Auf was wartet ihr, um euch zu retten?« (DH 212)

gehört, das flehentliche *Bitte nicht!*, bevor die Verbindung abgebrochen war. In Batterfield Park sollte heute der zweite Mord nachgestellt werden, alle Zeugen waren aufgefordert, sich dort einzufinden, alle, die an jenem Tag vor zwei Wochen mittags dort gewesen waren, um spazierenzugehen oder zu joggen oder ihre Hunde auszuführen. Die Tote hatte man in einem Gebüsch gefunden, gegen drei Uhr. (DH 203, Herv. i.O.)

Obwohl dieser Anschlag nicht als Terroranschlag eingestuft wird, sondern auf lokale Ebene beschränkt bleibt, ist es bemerkenswert, dass der Roman auf reale Ereignisse zurückgreift, um die Angst innerhalb der Diegese darzustellen. In Bezug auf die Angreifer im Park, die von den lokalen Medien als Serienmörder behandelt wurden, kann man beispielsweise an die aufsehenerregenden Morde an Milly Dowler, Marsha McDonnell und Amélie Delagrangé denken (vgl. *The Guardian* 2009), die Levi Bellfield zwischen 2002 und 2004 begangen hat – im selben Zeitraum, in dem die Erzählung von *Die Habenichtse* verläuft. Dies verstärkt die Tatsache, dass die im Roman inszenierte urbane Gewalt auf der außerliterarischen Realität basiert: (reale oder vorgestellte) Angst ist ein Phänomen, das innerhalb des urbanen Raums der flüchtigen Moderne festzustellen ist.

Angesichts dieses psychologischen Terrors spüren die Individuen eine Art Selbstschutzparanoia, die durch die Medien stark beeinflusst wird: »In der Zeitung stand, daß man sich mit Decken, Batterien, Kerzen und Konserven eindecken solle. So stand es im *Guardian*« (DH 140, Herv. i.O.). Es sind vorbeugende Maßnahmen für Situationen, in denen Gefahren auftreten *können*. Die Unvorhersehbarkeit solcher Ereignisse hält jedoch das Wachsamkeitsgefühl dauerhaft aufrecht:

- Es war [...] mein Vater, der fragte, ob du [Isabelle] nicht zurückwolltest, zurück nach Berlin, falls es dort sicherer wäre. Wie albern, fügte Jakob hinzu. Decken und Batterien, so ein Unsinn, erinnerst du dich, wie es während des ersten Irak-Kriegs war? 1990 in Freiburg, als sie sich mit Konservendosen eindeckten, vermutlich in die Mülltonnen kippten, was sie nach Tschernobyl eingekauft hatten. All die Ängste für nichts und wieder nichts. [...] Du machst dir keine Sorgen, oder? Sie entfernte sich, machte einen Schritt auf die Küche zu. (DH 142-143)

Eine andere Verteidigungsmaßnahme der Individuen ist die systematische Distanzierung von der Realität. In der obigen Passage ist zu sehen, wie Isabelle Jakobs Frage nicht beantwortet und sich nur entfernt, um eine Konfrontation mit der Realität zu vermeiden³. Oder sogar eine symbolische Distanzierung, indem die Individuen auf die geografische Entfernung zurückgreifen, um ihre Nicht-Involviertheit zu begründen: »Was das mit uns zu tun hat? Wenn Engländer im Irak foltern und Kinder erschießen? Alistair zuckte mit den Achseln. – Wahrscheinlich nichts. Hauptsache, uns geht es gut.« (DH 283; auch 210-211) Auf die Distanzierung vom Anderen und die Passivität der Figuren wird später noch näher eingegangen.

3 Ein weiterer Auszug veranschaulicht diese Teilnahmslosigkeit als eine Art des Nicht-Engagements: »Sie [Isabelle und Jakob] hatten beide nicht gewußt, wie viele Tote es im letzten Golfkrieg gegeben hatte. Isabelle erinnerte sich an das Fernsehbild eines Mannes, der schluchzend in die Knie gebrochen war, das Gesicht in den Händen barg, weil er fürchtete, daß er gleich erschossen würde. Keine Grausamkeit, die man sich nicht ausmalen konnte. Könnte ich sie mir ausmalen? fragte sich Isabelle. Aber sie wollte nicht.« (DH 142)

In *Die Habenichtse* wird eine Art Mosaik der Angst gebildet, eine Collage von lokalen und globalen Ereignissen. Diese bilden eine dauerhafte Kultur der Angst ab, obwohl sie von den Medien nur vorübergehend thematisiert werden:

Von den Straßen verschwanden die Demonstrationen, der Krieg aus den Schlagzeilen. Die chemischen Waffen waren aus der Wüste verschwunden und vermutlich von vornherein inexistent gewesen. Der Krieg führte sich, ferngerückt, noch fort. Gerückte wollten Saddam Hussein gefangen, tot, dann wieder unauffindbar wissen. (DH 162-163)

Die Vergänglichkeit der verkündeten Ereignisse in den Medien unterstreicht, wie die Angst immer aufs Neue aktualisiert wird. In diesem Sinne fungiert der urbane Raum als Palimpsest der globalen und lokalen Angstkultur. Während sich die oben erwähnte Passage auf globale und internationale Ereignisse bezieht, wird die lokale Angst aktualisiert, indem neue Vorkommnisse gemeldet werden. Ein Beispiel für diese Unsicherheit ist eine Meldung von vermissten Personen. Darin taucht Mae, Jims Freundin, auf:

Oben, an der Glasscheibe zur Straße hin, hingen zwei Poster, eine Vermisstenanzeige und ein Aufruf an etwaige Zeugen eines Überfalls, der tödlich geendet hatte. – Aber das war ja gestern! rief Isabelle aus, während Jakob das Mädchen auf dem anderen Poster betrachtete, eine junge Frau, jünger als Isabelle, und doch, es berührte ihn merkwürdig, das zu sehen: die Gesichtszüge auf dem Foto ähnelten Isabelles, kein Zweifel. Vermisst, seit einem Jahr vermisst, las er, Mae Warren, sechsundzwanzig Jahre alt, ein Meter neunundsechzig groß, dunkelblonde Haare, keine besonderen Kennzeichen. (DH 150)

Obwohl Mae geflohen ist, nachdem Jim sie angegriffen hatte und später von Isabelle als Blumenverkäuferin gesehen wurde, ist ihr Verschwinden ein Rätsel für Jim. Er wartet auf ihre Rückkehr: »Eines Tages, hatte er gedacht, würde er sie finden. Ihre Vermissten-Poster waren längst durch andere ersetzt, mit anderen Gesichtern und anderen Namen.« (DH 241; auch 125) Das häufige Anbringen neuer Plakate unterstreicht die anhaltende Unsicherheit und Angst in der Großstadt, die sich im Laufe der Zeit anhäufen und überlappen: »Als ein charakteristisches Merkmal von Medienereignissen wurde die paradoxe Gleichzeitigkeit von Kontextualisierung und Universalisierung beschrieben, die auch an der Kategorie des Raumes veranschaulicht werden kann.« (Reinhäkel 2009: 123)

Aus dieser Perspektive versteht Bauman die Stadt als Ort der Ambivalenz des flüchtigen Lebens, wo Individuen die Gewissheit des eigenen Lebens entzogen wird: »Ginka rief an, Alexa, sogar ihr Vater [Isabelles], sie fragten, ob es jetzt [...] nicht zu gefährlich sei und ob sie mit der U-Bahn fahre, unvermeidlich, sagte ihr Vater, daß etwas geschehe, früher oder später.« (DH 121) Insofern basiert der wahrgenommene Raum (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 33) der Angst nicht nur auf den Terroranschlägen, sondern ist auch von der Alltäglichkeit der Gefahr geprägt. Die Terroranschläge vom 11. September gipfeln in diesem Sinne in der Implosion des postmodernen Paradigmas und bringen ein »[...] Neue[s] Europa, überwacht, vorbereitet« (DH 201) hervor, wo sogar ein Spaziergang an einem Sonntagnachmittag in einem Park bedrohlich wird: »die ganze Stadt so friedlich [...], aber sie gingen gerade an einer der Videokameras vorbei« (DH 201). In

diesem Sinne kann man Meyer (2014: 215) zustimmen, dass *Die Habenichtse* eine Oszillation zwischen globalen Ereignissen und ihren Auswirkungen auf das individuelle Leben inszeniert, obwohl die Figuren oft nicht in unmittelbarer Gefahr sind. Im individuellen Leben manifestiert und fragmentiert sich die globale Kultur der Angst: »The strength of Hacker's text lies in its attention to minute details, in her microanalysis of human encounters and fractures in the everyday.« (ebd.: 218)

Mit einem psychoanalytischen Ansatz identifiziert Bender (2017: 146) die Substitution als Umgangsform mit dem Leiden. *Die Habenichtse* bringt laut Sander die »Signatur des Leidens« (Sander 2015: 137) mit sich, die als Ausgangspunkt für den Verlauf der verschiedenen Erzählstränge dient. Das Leiden zieht sich durch den ganzen Roman und löst auf multiperspektivische Weise (ebd.) verschiedene Krisen der Subjektivität aus. Laut Bender (ebd.: 146-148) steht das literarisch inszenierte Leiden in einem engen Zusammenhang mit dem Gefühl des Verlustes. Obwohl Bender den Verlust hier als das Fehlen bestimmter *Personen* versteht, handelt es sich im weiteren Sinne um einen Verlust von *Referenzen* bzw. *Bezugspunkten*, die dem Individuum Orientierung in der Welt bieten. In diesem Sinne trägt nicht nur die Distanz bestimmter Individuen zur Isolation der Protagonisten bei, sondern auch die überwältigenden Gefühle der Unsicherheit und der Angst, die sich unmittelbar auf die ferne Ordnung (vgl. Lefebvre 1972c: 86) des urbanen Raums beziehen. Daraus lässt sich auch ableiten, dass die Substitution (vgl. Bender 2017: 147) eine Verarbeitung psychischer Aktivität angesichts des Verlusts bezeichnet. Es ist jedoch eine individuelle Taktik (vgl. Certeau 1988: 23), die in der fernen Ordnung der Gesellschaft angesiedelt ist. Die vollständig gelungene Verarbeitung des Verlusts von Referenzen auf globaler Ebene liegt meines Erachtens nicht vor, da das Ausmaß des Leidens nach den Anschlägen vom 11. September ein globales Trauma verursacht. Dessen Verarbeitung erscheint lediglich durch vorbeugende Maßnahmen möglich, um einen derartigen Anschlag zu verhindern. Mit anderen Worten kann man an die Irreversibilität von Ereignissen denken – sowohl an individuelle Verluste als auch an ein globales Trauma. Bender merkt an, dass die meisten Figuren versuchen, die durch die Abwesenheit anderer entstandene Lücke zu füllen:

Die durch die Verluste erzeugten Leerstellen werden umgehend gefüllt. Ein Prinzip, das nicht erst mit Roberts Tod erprobt wird: Als Isabelles Arbeitskollegin Hanna im Jahr 1996 an Krebs stirbt, nimmt Isabelle deren Stelle samt der Anteile an der Agentur ein. [...] Jakob war in die zweite Frau seines Vaters, Gertrud, verliebt (die wiederum das Substitut der verstorbenen Mutter war) und erhoffte sich auch nach seinem Auszug von zuhause eine Liebesbeziehung zu ihr, bis er sich drei Jahre später – in einer Vorlesung über Rechtsgeschichte – neben Isabelle setzte und sich in sie verliebte. Es ist, wie es Jakob durch den Kopf geht, als glitten sie »von einer Position in eine andere, ohne etwas zu tun« (DH 47). [...] Die Umzüge von Jim sowie der Familie von Dave und Sara stehen beide in enger Verbindung mit dem Verlust von Angehörigen: Dave und Sara ziehen in das Haus ihrer gerade gestorbenen Tante, Jim zieht in die Lady Margaret Road, nachdem Mae spurlos verschwunden ist. (Bender 2017: 146-147)

Die Verdrängung fungiert Bender zufolge als eine Form des Umgangs mit dem Gefühl des Verlustes, der die Hauptfiguren destabilisiert bzw. fragmentiert. Tatsächlich stimmt man Bender zu, dass »London [...] hier vielmehr der Ort [ist], der für den ›Rest«

steht, für die melancholischen Dimensionen der Trauer« (ebd.: 148). Aber die Trauer bezieht sich nicht nur auf die Ebene der Individuen, sondern erstreckt sich auch auf die Ebene des Globalen. Die Terroranschläge erzeugten eine Art Vakuum, das automatisch unzählige Veränderungen in Gang setzt, die den Menschen die Kontrolle über ihr Leben entziehen. In diesem Sinne zeigt das Stellenangebot für Jakob in London – das zunächst seinem Arbeitskollegen Robert, der im World Trade Center umgekommen ist, zugesprochen worden war –, wie der globale Terror die »natürliche« Reihenfolge der Ereignisse und den individuellen Einfluss wegnimmt. Die Trauer des globalen Terrors ist in diesem Sinne durch die Unfähigkeit des Einzelnen gekennzeichnet, sich von der flüchtigen Angst zu distanzieren.

Aus diesem Grund ist das Individuum der Ausgangspunkt für das Verständnis der Auswirkungen des realen oder imaginären Terrors – zusammenfassend: der Angstkultur. Der Mangel an Orientierung und die Fragmentierung erweisen sich als Phänomene, die nicht nur die narrative Identität der Protagonisten beeinflussen, sondern auch die Struktur des Romans selbst charakterisieren. Kayaoğlu (2008) hebt vor diesem Hintergrund die fragmentierte und multiperspektivische Struktur der Erzählung als metakritarisches Schema hervor, das den Prozess der Identitätskonstruktion widerspiegelt:

Aber nicht nur der Erzählverlauf wirkt fragmentarisch, bedingt durch die alternierenden Fortführung der Erzählstränge erscheint auch die Entfaltung bzw. Charakterisierung der Figuren – soweit sie überhaupt durchgeführt wird – als bruchstückhaft. Dass insbesondere Isabelle und Jakob als leblose und kalte Figuren wirken, kommt auch dadurch zustande, dass sie und ihre Geschichte alternierend, d.h. eben fragmentarisch mit den Geschichten der Figuren ihres Umfeldes, welche zeitweise sogar greifbarer als die Hauptfiguren erscheinen, exponiert wird. So evoziert der Wechsel der Perspektiven und Erzählstränge nicht nur ein instabiles Bild der Hauptfiguren und verstärkt ihre Schemenhaftigkeit, durch dieses Vorgehen wird dem Leser ebenso die Möglichkeit genommen, sich eventuell mit diesen Figuren zu identifizieren. Somit wird dem Leser ein »Beobachtungsposten« geboten, der eine gewisse Distanz zu allen Dimensionen der Geschichte ermöglicht. (Kayaoğlu 2008: 138)

Betrachtet man die Leser als Beobachter der alltäglichen Ereignisse der Figuren lässt sich die Ansicht vertreten, dass sie zugleich eine Rolle als Überwacher spielen, welche auch Zugang zu den Gedankenströmen und Unsicherheiten der Protagonisten haben. Dies führt zu einer Verschmelzung zwischen der literarischen und der außerliterarischen Ebene, die der fiktiven Erzählung einen Erweiterungscharakter der empirischen Realität und der flüchtigen Moderne verleiht. Somit ist es möglich, *Die Habenichtse* sowohl als einen Roman des Orientierungsverlustes zu betrachten als auch der allgegenwärtigen Überwachung.

In diesem Sinne ist *Die Habenichtse* nicht nur »ein Textverfahren, das der Unlesbarkeit des Terrors [...] begegnet« (Bender 2017: 139), sondern auch ein Textverfahren, das dem Terror nicht zu entkommen vermag. Jakob ist den Anschlägen vom 11. September entkommen, um Isabelle wiederzusehen, und der Ansicht, »[e]r war verschont geblieben, Isabelle, dachte er, hatte ihn gerettet.« (DH 22) Beide können dennoch dem alltäglichen, psychologischen Terror nicht entkommen, der über ihnen und dem Rest der Welt hängt. Der tragische Tod von Robert spielt insofern eine ambivalente Rolle.

Einerseits kommt Robert unmittelbar bei dem Terroranschlag ums Leben. Jakob empfindet andererseits den Angriff und seine Einflüsse und Auswirkungen *indirekt*. Sowohl für die Verstorbenen als auch für die Überlebenden hat der Terror das individuelle und globale Leben durchdrungen und die heutige Welt verändert.

Angesichts der Allgegenwärtigkeit des Terrors inszeniert Katharina Hackers Roman Krisenräume, die auf zwischenmenschlichen und kulturhistorischen Ebenen gleichzeitig narrativ artikuliert werden. Das nächste Kapitel befasst sich mit der Identifizierung und Analyse der Auswirkungen der flüchtigen Angst (vgl. Bauman 2006: 103) auf die Figuren von *Die Habenichtse*. Die Unsicherheit und die fehlende Orientierung entpuppen sich als häufige Motive innerhalb der Erzählung und zeichnen sich durch die zugrundeliegende Ambivalenz der flüchtigen Moderne aus. Zum einen wird die Suche nach Referenzen, die eine Stabilität des individuellen Lebens ermöglichen, im Sinne eines auf die eigene Sicherheit abzielenden Individualismus problematisiert. Zum anderen bringt diese Verteidigung des Selbst eine Passivität mit sich, die in der Ausgrenzung des Anderen und dem Fehlen moralischen Handelns gipfelt.

4.2 »Alles wird anders«: Veränderungen und das Selbst

Der Roman geht von der Idee der Veränderung als Chance aus, das eigene Leben zu verbessern. Dem Grundsatz »Alles wird anders« kommt eine Bedeutung zu, die eine Distanz zu einem früheren Lebenszustand kennzeichnet. Der frühere US-Präsident George W. Bush betont in seiner Rede »*nichts [ist], wie es war*« (DH 93, Herv. i.O.), dass das Geschehen nicht rückgängig gemacht werden kann. Angesichts des Traumas versuchen die Menschen, ihr Leben positiv zu verändern. Diese hoffnungsvolle Idee drückt Isabelles Designagentur in ihrem Slogan aus: ein *Rebranding*, das die Identität neu definiert: »*New concept – new life*« (DH 34, Herv. i.O.). Diese positive Vorstellung wird in Form von Hoffnung für die Hauptfiguren dargestellt: das deutsche Ehepaar Jakob und Isabelle zieht zwecks beruflichem Aufstieg nach London; die Kinder Sara und Dave ziehen in das Haus einer verstorbenen Tante mit dem Motto, »[a]lles wird anders« (DH 7). Der Drogendealer Jim wünscht sich ein Leben auf dem Land, um seinem kriminellen Leben in London zu entkommen. Obwohl die Ereignisse der Erzählung in einer Krise der Subjektivität und emotionalen Stagnation münden, bleibt die Vorstellung der Veränderung als Schutz gegen negative Aspekte des individuellen und/oder kollektiven Lebens bestehen: »Es wird anders jetzt, sagte er [Jakob] leise« (DH 308), nachdem Isabelle an einem brutalen Vorfall beteiligt war. Somit ist der Begriff der Veränderung im Wesentlichen ambivalent, aber er kann die Vergangenheit weder löschen noch rückgängig machen. Aus diesem Grund wird hier die These vertreten, dass sich die Figuren von *Die Habenichtse* in einem ständigen Fluchtzustand befinden, ohne jedoch unbedingt zu wissen, wohin. Die Verschiebung ist nicht nur räumlich, sondern auch subjektiv. Der Mangel an Orientierung und die Fragmentierung narrativer Identitäten werden später analysiert. Zunächst ist zu verstehen, wie sich diese Kultur der Unsicherheit (vgl. Bauman 2006: 42) entwickelt hat und wie die Figuren sie wahrnehmen.

Aus narratologischer Perspektive macht Kayaoğlu (2008) darauf aufmerksam, dass der 9/11 kein Motiv ist, das zwangsläufig das Leben von Individuen bestimmt. Vielmehr