

Sandra Poppe, Thorsten Schüller,
Sascha Seiler (Hg.)

9/11

als kulturelle Zäsur

Repräsentationen des 11. September 2001
in kulturellen Diskursen, Literatur und
visuellen Medien

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hg.)
9/11 als kulturelle Zäsur

SANDRA POPPE, THORSTEN SCHÜLLER, SASCHA SEILER (Hg.)

9/11 als kulturelle Zäsur.

**Repräsentationen des 11. September 2001
in kulturellen Diskursen, Literatur
und visuellen Medien**

[transcript]

Der Druck wurde vom Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS)
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz finanziert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Jan Kleinschnieder

Lektorat: Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler

Satz: Christina Eickhorn

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1016-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Vorwort	7
Einleitung	9
SANDRA POPPE	
 1. KULTURELLE DISKURSE	
Kulturtheorien nach 9/11	21
THORSTEN SCHÜLLER	
 Nach 9/11: Die postsäkulare Gesellschaft und ihre neokonservativen Widersacher	 39
LARS KOCH	
 Kontrafaktische Kartierungen. Verschwörungstheorie und der 11. September	 61
KARSTEN WIND MEYHOFF	
 Betroffenheitsgesten in politischen, publizistischen und literarischen Antworten auf 9/11	 81
CHRISTIAN DE SIMONI	
 2. LITERATUR	
Trauer- oder Traumageschichten? Amerikanische Romane nach 9/11	103
CHRISTINA RICKLI	
 Literarische Schauplätze deutscher 9/11-Romane	 121
HEIDE REINHÄCKEL	
 Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes	 139
CHRISTOPH DEUPMANN	

Risse in der Mimesis – Bemerkungen zur romanesken Darstellung des 11. September 2001 in der französischen Literatur	163
VÉRONIQUE PORRA	

9/11 als neuer Holocaust? – Frédéric Beigbeders Roman <i>Windows on the World</i>	183
URSULA HENNIGFELD	

3. VISUELLE MEDIEN

9/11 und das Insistieren des Alltags. Pressefotografie und deutsche Gegenwartsliteratur	203
WIM PEETERS	

Die Frage der Bilder. 9/11 als filmisch Abwesendes	223
THOMAS WAITZ	

»Battlestar 9/11« – Der 11. September 2001 als Zäsur in amerikanischen Fernsehserien	239
SASCHA SEILER	

Ein-Brüche/Trotz allem. Zur »Politik der Bilder« im amerikanischen Theater seit dem 11. September 2001	259
ANNEKA ESCH-VAN KAN	

9/11, <i>YouTube</i> und die neue Empfindsamkeit	279
GEORGIANA BANITA	

»The Sky is Falling« – Der 11. September in den Comics von Art Spiegelman und Peter Kuper	297
JONAS ENGELMANN	

»Whose Side Are You On?« Zur Allegorisierung von 9/11 in Marvels <i>Civil War</i>-Comics	317
STEPHAN PACKARD	

Autorinnen und Autoren	337
-------------------------------	------------

VORWORT

Die Terroranschläge des 11. September provozieren einen weltweit entscheidenden Einschnitt in ästhetischen und theoretischen Diskursen. Die sozio-politische Umbruchsituation, die durch die Anschläge provoziert wurde, spiegelt sich in verschiedenster Form in Kunst und Theoriebildung wider. Nicht nur die künstlerische Darstellung von Gewaltphänomenen wird durch die allgegenwärtigen Bilder und die traumatische Erfahrung der terroristischen Handlungen herausgefordert, auch theoretische Denkmodalitäten werden neu verhandelt. Dabei wird 9/11 nicht immer direkt zum Thema von Theoretisierungen oder künstlerischen Manifestationen; das Datum wird häufig auch verschwiegen, umgangen oder nur unterschwellig behandelt.

Gemeinsam ist den direkten und codierten Auseinandersetzungen mit 9/11, dass sie für künstlerische wie theoretische Diskurse eine Zäsur bedeuten. So lassen sich im künstlerischen Bereich (Literatur, Film, Musik) neue Formen im Umgang mit Gewalt und Terror ausmachen, während im Bereich der Theorie vor allem interkulturelle und postkoloniale Kommunikation überdacht wird.

Dieser Band stellt sich zur Aufgabe, die codierten, veränderten Denkmodalitäten in Literatur, visuellen Medien und kulturellen Diskursen aufzuzeigen. Grundlage sind die Beiträge des internationalen Symposiums *9/11 als kulturelle Zäsur*, das im Februar 2008 an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz stattgefunden hat.

An dieser Stelle möchten wir uns beim Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, dem Romanischen Seminar sowie dem Zentrum für Interkulturelle Studien (ZIS) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für die institutionelle Einbindung und die finanzielle Förderung bedanken. Für die geduldige redaktionelle Mitarbeit und Drucklegung sei Christina Eickhorn sehr herzlich gedankt.

Mainz, im Oktober 2008

Sandra Poppe, Thorsten Schüller und Sascha Seiler

EINLEITUNG

SANDRA POPPE

Bereits als die Bilder der einstürzenden Twin Towers um die Welt gingen und durch eine tage- und wochenlang andauernde medial inszenierte Reproduktion die kollektive Wahrnehmung der Ereignisse geprägt wurde, zeigt sich, dass die Anschläge des 11. September 2001 weit reichende Folgen haben würden. »Es wird nichts mehr so sein, wie es war« titelten am 12. September 2001 zwei große deutsche Tageszeitungen in direkter Reaktion auf die terroristischen Anschläge in New York und Washington.¹ Zum Jahrestag 2002 sprach der Tagesspiegel vom »Ende einer weltumspannenden Ära«² und noch vier Jahre später las man in der FAZ von der »bewußtseinsprägenden Wirkung des 11. September 2001«³. Wie aber sehen die Folgen konkret aus? Was heißt es genau, wenn nichts mehr so ist, wie es war? Philosophen, Kulturtheoretiker, Journalisten und Künstler haben sich diesen Fragen immer wieder gestellt; haben immer wieder versucht, die Ereignisse und ihre Folgen zu greifen, zu begreifen und zu verarbeiten. Mit diesen theoretischen, medialen und künstlerischen Auseinandersetzungen beschäftigen sich die Beiträge des vorliegenden Sammelbands intensiv. Dabei soll es immer wieder um die Frage gehen, inwiefern der 11. September 2001 in den seitdem geführten Diskursen eine Zäsur bewirkt haben könnte; woran diese festzustellen wäre und welche Bedeutung ihr innerhalb der westlichen Geisteswelt zukäme. Erst die zeitliche Distanz ermöglicht eine Beschäftigung und möglicherweise eine Beantwortung dieser Fragen, die in der geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit 9/11 aktueller denn je sind.

-
- 1 Kai Dieckmann: »Kriegserklärung an die Menschheit«, in: Bild vom 12.09.2001, S. 1; Klaus Dieter-Frankenberger: »Ins Herz«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12.09.2001, S. 1.
 - 2 Hellmuth Karasek, in: Der Tagesspiegel vom 11.09.2002, S. 1.
 - 3 Günter Nonnenmacher: »Angriff auf Amerika« in: Faznet vom 11.09.2006. <http://www.faz.net/s/RubFC06D389EE76479E9E76425072B196C3/Doc~E3D6168460423443C88C09EDA354D91DA~ATpl~Ecommon~Spezial~Ap~E1.html> vom 24.10.2008.

Thematik und Gegenstand

Die künstlerischen und medialen Reaktionen auf 9/11 sind vielgestaltig und setzen sich bis heute fort. In einigen Bereichen kann man so weit gehen und von einem Bruch mit bisherigen Herangehens- und Darstellungsweisen im Umgang mit Terror und Gewalt sprechen. Gerade aus der mittlerweile gewonnenen zeitlichen Distanz ergibt sich ein aufschlussreicher Blick auf die künstlerische Rezeption der von Beginn an medialisierten und visualisierten Präsenz der Anschläge. In den ersten Jahren nach 2001 herrschte unter den New Yorker und amerikanischen Künstlern ein auffälliges Schweigen, indem die Anschläge ganz ausgeblendet oder höchstens allegorisch behandelt wurden. Gerade das Umgehen einer expliziten ästhetischen Stellungnahme brachte nicht nur in der Literatur sondern auch im Film, Fernsehen und Comic eine neue Ästhetik der Symbolisierung und Allegorisierung hervor. So entstanden zum einen vermehrt Filme, die sich mit Flugangst, Entführung und Terrorismus auseinandersetzten, ohne die Anschläge des 11. September zu thematisieren wie beispielsweise Robert Schwentkes *Flightplan* (2005) oder Wes Cravens *Red Eye* (2005). Zum anderen wurde nach Mitteln der Allegorisierung der neuen Situation nach 9/11 gesucht wie in Spike Lees *The 25th hour* (2002) oder Mike Binders Film *Reign over me* (2006). Gerade auch im Bereich populärer Medien ist diese Symbolisierung und Allegorisierung der fiktionalen Welt in Bezug auf 9/11 als neuartige Ausdrucksform anzutreffen wie in der Comicheft-Serie *Civil War* oder der Fernsehserie *Battlestar Galactica*. Vor allem die von Beginn an hohe mediale Präsenz der Ereignisse des 11. September in gedruckten und audiovisuellen Nachrichten liefert die Voraussetzung dafür, dass diese indirekten Thematisierungen vom Rezipienten permanent mit konkreten Bildern in Verbindung gebracht werden können. Eine solche kollektive Assoziationsleistung wäre unter anderen medialen Bedingungen in dieser Form gar nicht möglich.

Unmittelbare und zugleich direkte Reaktionen auf die Anschläge des 11. September kamen 2001 und 2002 vor allem von europäischen Autoren wie Kathrin Röggla, Ulrich Peltzer und Frédéric Beigbeder. Gerade im Vergleich der indirekten amerikanischen und direkten europäischen Reaktionen lassen sich mögliche Rückschlüsse auf die Notwendigkeit einer Distanz für die kreative Verarbeitung ziehen – sei diese nun eine räumliche, eine durch Allegorisierung geschaffene oder eine zeitliche Distanz.

Seit 2005 erscheinen auch in den USA verstärkt literarische, filmische und mediale Bearbeitungen des Themas. So nehmen beispielsweise Autoren wie Don DeLillo, Paul Auster oder John Updike in ihren jüngs-

ten Werken eine direkte und emotionale Verarbeitung von 9/11 vor. Diese im zeitlichen Abstand erschienenen Werke setzen sich vor allem mit den Folgen und Auswirkungen der Ereignisse in einer posttraumatischen Gesellschaft auseinander, die von Unsicherheit, Angst und Orientierungslosigkeit geprägt ist. Selbst in Werken wie Benjamin Kunkels *Indecision* (2005) oder Thomas Hettches *Woraus wir gemacht sind* (2006), in denen der 11. September bereits einer gewissen Historisierung unterworfen ist, bleibt dieser kollektive Seelenzustand einer posttraumatischen Welterfahrung präsent.

9/11 hat jedoch nicht nur im ästhetischen Bereich Bewegung erzeugt, sondern auch im theoretischen, politischen und medialen. Innerhalb des kulturtheoretischen Diskurses sind es vor allem die postcolonial studies die durch die Anschläge des 11. September ihre konsensuellen Theorien durch wieder aufkommende konfliktuelle Modelle in Frage gestellt sahen. Huntingtons These vom ›Kampf der Kulturen‹ sowie Frantz Fanons Forderung nach einer Dekolonialisierung und geistigen Befreiung durch Gewalt, die zeitweise stark in der Kritik standen, erleben neuen Zuspriech.⁴ Die Ereignisse des 11. September werden hierbei als konfliktuelle, interkulturelle Kommunikation verstanden und entfachen damit eine neue Diskussion über das Zusammenleben der Kulturen, die bisher zu keinem Schluss gekommen ist.

In den westlichen Medien hat der 11. September die verschiedensten Reaktionen hervorgerufen. Eine der deutlichsten ist sicherlich die breite Streuung von Verschwörungstheorien, die vor allem im Internet aber auch in Artikeln, Büchern und Filmen thematisiert werden. Sie versuchen auf ganz andere Weise alternative Erklärungsversuche für die Geschehnisse zu liefern und suggerieren dabei häufig, die wahren Hintergründe aufzudecken. Auf diese und ähnliche Weise wird 9/11 unter anderem zu einer Art passe partout für verschiedenste gesellschaftliche und politische Thesen sowohl progressiver als auch konservativer Provenienz.

Bereits dieser ausschnittartige Überblick macht deutlich, wie vielfältig die theoretischen, medialen und ästhetischen Äußerungen zu 9/11 sind und wie ergiebig sich deren wissenschaftliche Untersuchung damit auch gestaltet.

4 Vgl. Frantz Fanon: *Les damnés de la terre*, Paris: La Découverte 1987; Samuel P. Huntington: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster 1996.

Forschung

Mittlerweile liegen mehrere wissenschaftliche Studien in Form von Sammelbänden aus dem Bereich der Geisteswissenschaften vor. In direkter Reaktion auf die Ereignisse des 11. September 2001 sind einige Publikationen entstanden, deren Ziel es war, möglichst unmittelbare Reaktionen zusammen zu tragen. Dabei ging es teilweise gar nicht unbedingt um eine genaue wissenschaftliche Analyse des Geschehens und dessen Folgen, sondern um persönliche Stellungnahmen. Denzin und Lincoln forderten für ihren 2003 erschienenen Sammelband *9/11 in American Culture*⁵ Wissenschaftler und Intellektuelle auf, die Ereignisse möglichst direkt und aus der eigenen Erfahrung heraus zu kommentieren. Diese unmittelbar an das Vorkommnis anschließenden Stellungnahmen waren für die damalige Suche nach Antworten überaus wichtig, eine systematische Untersuchung der Geschehnisse und ihrer Folgen konnte und sollte daraus nicht resultieren. Ähnlich verhält es sich auch mit Aufsätzen, die prominente Vertreter der postcolonial studies wie Homi Bhabha und Edward W. Said als direkte Reaktion 2001 veröffentlichten.⁶ Auch hier artikuliert sich eher emotionale Betroffenheit und Emphase als interkulturelle Analyse. Mittlerweile wird *9/11* in kulturtheoretischen Publikationen häufig als Einstieg oder Aufhänger verwendet, ohne dass eine dezidierte Auseinandersetzung mit den damit einhergehenden theoretischen Herausforderungen stattfinden würde. Eine konsequente Aufarbeitung der Folgen des 11. September steht innerhalb der Interkulturalitätsforschung demnach noch aus.

Die Untersuchung ästhetischer Beschäftigungen mit 9/11 ist bereits etwas ausführlicher betrieben worden. So erschienen beispielsweise 2004 zwei Sammelbände, die sich jeweils mit einem einzelnen Medium und dessen Bezug zu 9/11 auseinandersetzen: Der in den USA erschienene Band *Film and Television after 9/11*⁷ von Wheeler Winston Dixon beschäftigt sich nicht nur, wie der Titel nahe legt, mit filmischen Behandlungen des 11. September sondern auch mit der Frage, wie die bisherige Film- und Fernsehproduktion im Licht der neuen Umstände rückwirkend zu beurteilen ist. Dabei werden die aktuellen Filme und Fernsehserien

-
- 5 Vgl. Norman K. Denzin/Yvonna S. Lincoln (Hg.): *9/11 in American Culture*, Walnut Creek/u.a.: AltaMira Press 2003.
 - 6 Vgl. Homi Bhabha: »A Narrative of divided Civilizations«, in: *The Chronicle of Higher Education* vom 28. September 2001, B12; Edward Said: »The Clash of Ignorance«, in: *The Nation* vom 22. Oktober 2001.
 - 7 Vgl. Wheeler Winston Dixon (Hg.): *Film and television after 9/11*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press 2004.

beispielsweise den filmischen Auseinandersetzungen mit vorausgegangenen traumatischen Ereignissen wie dem Zweiten Weltkrieg oder dem Vietnamkrieg gegenübergestellt. Ähnlich fokussiert versammelt der von Dietrich Helms und Thomas Phleps herausgegebene Band *9/11 – The world's all out of tune*⁸ exemplarische Analysen zur populären Musik nach dem 11. September. Eine breiter angelegte Publikation von Matthias N. Lorenz erschien ebenfalls 2004 unter dem Titel *Narrative des Entsetzens*⁹, ein Band, der künstlerische, mediale und intellektuelle Äußerungen zum 11. September untersucht und damit einen interdisziplinären Zugang zum Thema eröffnet. In ähnlicher Weise ist die 2008 erschienene Sammelpublikation *Nine eleven – Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*¹⁰ von Christoph Jürgensen und Ingo Irsigler konzipiert.

Eine breitere Auseinandersetzung mit 9/11 im geisteswissenschaftlichen Bereich vollzieht sich folglich erst sukzessive und ist bis heute nicht abgeschlossen.

Ziel

Die Bewegungen, die seit dem 11. September innerhalb der politischen, theoretischen, ästhetischen und medialen Diskurse der westlichen Welt stattgefunden haben, sind deutlich. Ob diese tatsächlich zu einer kulturellen Zäsur geführt haben und wie diese zu beurteilen ist, kann nur aus der zeitlichen Distanz beantwortet werden. Der vorliegende Tagungsband soll zur Beantwortung dieser Frage einen ersten Beitrag leisten, indem bisher vor allem partiell untersuchte Phänomene im intermedialen und interdisziplinären Vergleich eingehend behandelt und diskutiert werden.

Dazu widmet sich die Publikation drei großen Themenkomplexen: *Kulturelle Diskurse, Literatur, Visuelle Medien*. Der erste Abschnitt des Bandes *Kulturelle Diskurse* beginnt mit dem Beitrag Thorsten Schüllers (Mainz), der sich mit den Auswirkungen von 9/11 auf Kulturtheorien auseinandersetzt. Zeitgenössische Kulturtheorien, ob es sich um postkoloniale Theorien, um Übersetzungstheorien oder Bildtheorien handelt, sehen sich durch die Ereignisse in ihren Grundparadigmen herausgefor-

- 8 Vgl. Dietrich Helms/Thomas Phleps (Hg.): *9/11 – The world's all out of tune*. Populäre Musik nach dem 11. September, Bielefeld: Transcript 2004.
- 9 Vgl. Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens*. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- 10 Vgl. Ingo Irsigler/Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine eleven – Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.

dert und durch den ›Einbruch der Wirklichkeit‹ mit ihrer Selbstreferentialität konfrontiert. 9/11 kann in einem solchen Kontext auch als Chance zur Neukonstituierung und -konzeption verstanden werden.

Wim Peeters (Leiden/NL) fragt in seinem Aufsatz nach den Auswirkungen der Ereignisse des 11. September auf den Alltag und vertritt dabei die These, dass der Alltag der Menschen sowohl inner- als auch außerfiktional von den Geschehnissen unberührt bleibt. Gerade in den literarischen Beispielen, die Peeters seinen Überlegungen zugrunde legt, zeigt sich die Unvermittelbarkeit zwischen Alltag und 9/11.

Lars Koch (Berlin) stellt in seinem Beitrag die These auf, dass 9/11 neokonservativen Autoren und Feuilletonisten dazu dient, eine grundlegende Kulturkritik anzustimmen, die vor allem den Werteverfall und die Dekadenz der westlichen Gesellschaft anprangert. Als Defensivreaktion werde dabei immer wieder die Forderung nach einer Reinstallierung rückwärtsgewandter Normen und Gesellschaftskonventionen laut.

Ganz andere Reaktionen auf 9/11 stellt Karsten Wind Meyhoff (Kopenhagen/DK) in seinen Untersuchungen zu aktuellen Verschwörungstheorien fest. Ihm geht es vor allem darum, aufzuzeigen, welche Motivationen und Funktionen, die vor allem über das Internet verbreiteten Theorien, haben. Dabei vertritt er die These, dass es Anhängern von Verschwörungstheorien zu 9/11 nicht nur darum geht, zu rekonstruieren, wie es wirklich war, sondern auch grundlegende Kritik an den politischen und institutionellen Strukturen der USA zu üben sowie die Ereignisse psychologisch zu verarbeiten und zugleich eine kritische Distanz aufrecht zu erhalten.

Der zweite Abschnitt des Bandes beschäftigt sich mit literarischen Behandlungen des 11. Septembers und wird durch den Beitrag Véronique Porra (Mainz) eröffnet. Sie veranschaulicht anhand aktueller französischer Romane, wie die mimetische Darstellung des Terrors implizit und explizit reflektiert wird und welche neuen Möglichkeiten der kathartischen Verarbeitung in diesen ›hypermodernen‹ Texten durchgespielt wird.

Christina Rickli (Zürich/CH) versteht die aktuellen amerikanischen 9/11-Romane, beispielsweise Don DeLillos oder Paul Austers, die größtenteils persönliche Schicksale in den Mittelpunkt stellen, vor allem als Trauma-Verarbeitungen, die amerikanischen Lesern eine Anleitung zum Umgang mit den Ereignissen des 11. September geben können. Unter Rückgriff auf so genannte ›Trauma Studies‹ untersucht Rickli, inwiefern uns die Literatur etwas über den kollektiven Umgang mit dem Trauma 9/11 vermitteln kann.

Der Beitrag von Heide Reinhäkel (Gießen) beschäftigt sich mit der Orts- und Stadtdarstellung in literarischen Texten, die den 11. September

behandeln. Anhand anschaulicher Beispiele macht sie deutlich, wie die in der Literatur entworfenen Textstädte durch referentielle, symbolische und allegorische Elemente immer wieder die mit 9/11 verbundenen Themen der Medieninszenierung, des kollektiven Traumas, der Trauer und der europäischen Distanzierung aufgreifen. Dabei geht es zugleich immer auch um eine kritische Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Traum.

Christian de Simoni (Bern/CH) analysiert in seinem Aufsatz eine kollektive Reaktion auf 9/11, die nicht nur in der amerikanischen sondern auch in der europäischen Öffentlichkeit zu beobachten ist: die Betroffenheitsgeste. In diesem Zusammenhang greift de Simoni kultursemiotische Überlegungen Baudrillards, Butlers, Lacans, u.a. auf und überträgt sie auf die Verarbeitung der Ereignisse des 11. September.

Eine eingehende Analyse des Skandalromans *Windows on the World* von Frédéric Beigbeder legt Ursula Hennigfeld (Wuppertal) in ihrem Aufsatz vor. Dabei zeigt sie konsequent auf, inwiefern Beigbeder 9/11 nutzt, um die eigene politische und gesellschaftliche Vergangenheit Frankreichs aufzuarbeiten. Beigbeder stellt das Ereignis in Rückgriff auf traditionelle Schilderungen von Gewalt und Katastrophen dar und bezieht sich vor allem auf Holocaust- und Traumadiskurse. Gerade der Bezug auf die Shoah stellt eine Provokation dar, die Hennigfeld aufschlussreich interpretiert.

Christoph Deupmann (Karlsruhe) fragt in seinem Beitrag nach den literarischen Möglichkeiten der Verarbeitung des Ereignisses 9/11. Gerade der plötzliche Einbruch der Jetztzeit des Ereignisses in die Kontinuität der Zeit macht sowohl ein Antizipieren als auch ein Repräsentieren unmöglich. Ebenso macht die mediale Überrepräsentanz der Ereignisse des 11. September ein fiktionales und dennoch realitätsnahes Erzählen schwierig. Wie die Literatur dennoch Wege findet, den 11. September fiktional und ästhetisch zu verarbeiten, zeigt Deupmann an deutschen und fremdsprachigen Texten.

Der abschließende Abschnitt des Bandes *Visuelle Medien* wird mit dem Beitrag von Jonas Engelmann (Mainz) zur Verarbeitung des 11. September im Comic eröffnet. Engelmann fragt angesichts der Revolutionierung der Comic-Ästhetik als Reaktion auf den Vietnamkrieg in den 1960er Jahren nach den aktuellen Auseinandersetzungen mit 9/11 im Comic. Dabei stellt er fest, dass die einstige Provokation und Protesthaltung einer Thematisierung des Privaten gewichen ist wie in Art Spiegelmans Graphic Novel *In the Shadow of No Towers* deutlich wird. Einerseits tritt die Frage nach der Irrealität der Bilder, dem Verschwinden der Realität in den Vordergrund, die gerade im immer schon abstrakten Medium des Comics verhandelt werden. Andererseits zeigt Spiegelman ein-

Mit diesem breiten Zugang, der sowohl kulturtheoretische Diskurse als auch ästhetische und mediale Auseinandersetzungen mit 9/11 berücksichtigt, gibt der Tagungsband erste Antworten auf die Frage nach 9/11 als kultureller Zäsur. Dabei werden ebenso unterschiedliche und vielfältige Möglichkeiten der Thematisierung vorgestellt als auch Parallelen in der Auseinandersetzung mit dem 11. September innerhalb der verschiedenen Diskurse aufgezeigt. Gerade diese wiederkehrenden Aspekte wie der Rückbezug auf Trauma-Diskurse, Allegorisierung und Symbolisierung, der Einbruch des Realen in die Fiktion, Selbstreferentialität, die Verbindung des persönlichen Schicksals mit der Weltgeschichte, u.a. weisen auf eine ästhetische und kulturelle Zäsur, ausgelöst durch die Reaktion auf die Ereignisse des 11. September, hin.

Literatur

- Bhaba, Homi: »A Narrative of divided Civilizations«, in: *The Chronicle of Higher Education* vom 28. September 2001, B12.
- Denzin, Norman K./Lincoln, Yvonna S. (Hg.): *9/11 in American Culture*, Walnut Creek/u.a.: AltaMira Press 2003.
- Dixon, Wheeler Winston (Hg.): *Film and television after 9/11*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press 2004.
- Fanon, Frantz: *Les damnés de la terre*, Paris: La Découverte 1987.
- Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.): *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September*, Bielefeld: Transcript 2004.
- Huntington, Samuel P.: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster 1996.
- Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph (Hg.): *Nine eleven – Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.
- Lorenz, Matthias N. (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Said, Edward: »The Clash of Ignorance«, in: *The Nation* vom 22. Oktober 2001.

1. KULTURELLE DISKURSE

KULTURTHEORIEN NACH 9/11

THORSTEN SCHÜLLER

Die unmittelbaren rhetorischen Reaktionen auf die Terroranschläge des 11. September 2001 waren von Superlativen geprägt. Im öffentlichen Diskurs der westlichen Welt erschien es als Gemeinplatz, dass es sich bei der als traumatisch erlebten oder wahrgenommenen Katastrophe um ein einschneidendes, zäsurartiges Ereignis handelte, das vornehmlich mit »Maximalhypothesen« im Sinne Jean Baudrillards zu erfassen war¹. 9/11 als Zäsur erschüttert in einer solchen Sichtweise bis heute Politik, religiöse Debatten, künstlerisches Schaffen und Formen des Alltagslebens; das Datum zerteilt das kollektive Zeitempfinden in eine Zeit des Davor und des Danach. Auch theoretische Betrachtungen von Kultur werden erschüttert, so dass sich für den Theoriediskurs abzeichnet, dass 9/11 auch zu einer epistemologischen Zäsur avanciert, zu einem punktuell datierbaren Trauma des Denkens.

Dass 9/11 das Sprechen und das Nachdenken über Kultur verändert oder beeinflusst, wird immer wieder in Publikationen zu Kulturtheorien konstatiert. So empfiehlt beispielsweise der Herausgeber eines Fanon-Reader, den algerischen Freiheitskämpfer und Gewaltapologeten Frantz Fanon nach der Erfahrung von 9/11 neu zu lesen und ihn im Kontext der Terror-Erfahrung wieder zu entdecken²; die Herausgeberin eines Bandes zum aktuellen Stand der »postcolonial studies« sieht im häufigen Zitieren der Schlagworte von Samuel Huntington (dem Theoretiker des »clash of

-
- 1 Jean Baudrillard stellt einer »Nullhypothese«, die behauptet, am 11. September sei »eigentlich nichts passiert [...] – nur ein Unfall, ein kleiner Zwischenfall auf dem Weg zur ohnehin unvermeidlichen Globalisierung«, eine »Maximalhypothese« gegenüber, »die den Ereignischarakter des 11. September, die maximale Wucht des Ereignisses hervorhebt«. Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, Wien: Passagen 2003², S. 65.
 - 2 »It is important to revisit *The Wretched of the Earth* and to re-read it as we enter into a new age of globalized terror and violence«. Azzedine Haddour: »Postcolonial Fanonism«, in: Dies./Frantz Fanon, *The Fanon reader*, London: Pluto Press 2006, S. XXV.

civilizations«) nach 9/11 eine entscheidende Herausforderung für postkoloniale Theorien³; ein Band zur jüngsten Entwicklung der Kulturgeographie beginnt in seinen ersten Zeilen mit der Evozierung der Anschläge und deklariert in der Folge, dass »Kultur als alte und neue Distinktionsachse der Gesellschaft« wieder entdeckt wird⁴, um nur einige Beispiele zu nennen.

Dabei erlebte der Begriff der Kultur auch vor dem 11. September 2001 bereits eine Renaissance. Spätestens seit den 1990er Jahren wurde vermehrt über Interkulturalität, über Kulturtheorien und methodische Blicke auf Kultur nachgedacht; seit den Anschlägen von New York wurden Kulturtheorien indes oft mit der Chiffre »9/11« verknüpft. In Doris Bachmann-Medicks Inventar der verschiedenen »cultural turns«, auf das später noch ausführlicher zurückzukommen ist, wird 9/11 beispielsweise als markierendes und folgenreiches Datum im Kapitel zum »spatial turn« explizit erwähnt⁵. Implizit werden alle der von Bachmann-Medick aufgeführten »cultural turns« mit Problematiken konfrontiert, die von 9/11 hervorgerufen oder durch die Ereignisse verstärkt werden. Das Bewusstsein einer neuen Zeit oder einer neuen Weltordnung wurde allerdings bereits ein Jahrzehnt vor dem 11. September 2001 heraufbeschworen.

Theorien drehten sich vermehrt um Zeitdiagnosen, attestierten Beschleunigungen in globalisierenden Prozessen, definierten neue Moderne-Diskurse und diagnostizierten Wandlungen in Phänomenen des Kulturellen. Ulrich Beck läutete eine »andere Moderne« ein; Michael Hardt und Antonio Negri veröffentlichten 2000 ihr viel rezipiertes Buch *Empire*, dessen deutsche Übersetzung den Untertitel *Eine neue Weltordnung* trägt; Giorgio Agamben deklarierte den »Ausnahmestand« einer neuen »condition humaine« zur Jahrtausendwende und Arjun Appadurai sah in

- 3 Vgl. Gisela Febel: »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Zwischen Kontakt und Konflikt. Perspektiven der Postkolonialismusforschung*, Trier: WVT 2006, S. 1. Gisela Febel stellt die Anschläge vom 11. September 2001 freilich in eine Reihe anderer konfliktueller Kulturkollisionen, was auf den ersten Blick einer Maximalhypothese widerspricht. Dennoch stehen viele der anderen von ihr aufgeführten Ereignisse – der Streit um die dänischen Mohammed-Karikaturen, der Afghanistankrieg, der Irakkrieg – in einem Zusammenhang mit 9/11.
- 4 Hans Gebhard/Paul Reuber/Günter Wolkersdorfer: *Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Perspektive*, Heidelberg: Spektrum 2003, S. 1.
- 5 Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 289.

globalisierten Zeiten eine »modernity at large«, um nur einige zu nennen⁶.

Alle Publikationen operieren mit Begriffen des Neuen oder des Modernen und setzen sich auf diese Weise von vorherigen Zeiten ab; allen Texten ist gemeinsam, dass eine neue Zeit diagnostiziert wird, die auf zuvor nicht wahrgenommene oder beschleunigte globale Verflechtungen zurückzuführen ist. 9/11 bricht dabei in die Wahrnehmung einer neuen Epoche oder Weltordnung ein und erlaubt eine präzise Datierung der sich wandelnden Weltsituation und der sich neu ordnenden Kulturdiskurse.

Auffallend ist, dass die Verbindung von 9/11, Zäsur und Kulturtheorie oft von einer Art Ratlosigkeit geprägt ist und das Bedürfnis einer Neuorientierung und Neudefinierung von Kulturtheorien offenbart. Der Zusammenhang zwischen den Anschlägen und Kulturtheorien im Wandel wird zwar als evident herausgestellt und erkannt, diese Verbindung wird aber in den seltensten Fällen genauer expliziert. Auf diese Weise avancieren die terroristischen Anschläge zu einer Herausforderung für die Neu-Konstituierung von Kulturtheorien und gleichzeitig wird 9/11 zu einem vordergründig leeren Zeichen mit einer gleichzeitig großen rhetorischen Strahlkraft und Wirkung. Ganz nebenbei wird im Kontext der Kulturtheorien im Wandel auch die Rolle des Kulturtheoretikers als intellektuelle Instanz und seine Aufgabe in der Gesellschaft hinterfragt. Können Kulturtheoretiker einer großen Öffentlichkeit Antworten liefern, um die gefühlte neue Weltordnung zu erfassen und zu verstehen?

Vorweggenommen seien an dieser Stelle die drei zentralen Frageblöcke der sich im Kontext von 9/11 neu konstituierenden Kulturtheorien; in der Folge werden diese Hauptfragen genauer erarbeitet:

- Wie nah sind Theorien an der Wirklichkeit? Können Theorien die realen Ereignisse erklären und erfassen oder erweisen sich die theoretischen Texte als selbstreferentielle, sich selbst genügende Gedanken-deklinationen?
- Welche Sprache kann die Theorie finden, um das traumatisierende Außersprachliche zu erfassen? Auf welche Weise lässt sich das Unfassbare in Worte fassen?

6 Vgl. Ulrich Beck: *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995; Michael Hardt/Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/Main: Campus 2002; Giorgio Agamben: *Homo sacer. Ausnahmezustand*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004; Arjun Appadurai: *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1996.

- Haben Theorien überhaupt ihren Platz im gesellschaftlichen und politischen Diskurs? Hat der Theoretiker eine gesellschaftliche Verantwortung?

Allen Fragen gemeinsam ist die Problematik des Verhältnisses von Theorie und Wirklichkeit.

In der Folge sollen einige der von Doris Bachmann-Medick in ihrem Band aufgestellten ›cultural turns‹ auf ihr Verhältnis zu den Anschlägen des 11. September untersucht werden. Welche Problemstellungen der Theoriebildung werden durch die Erfahrung des 11. September aufgedeckt?

Cultural turns

In ihrem Buch *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, einem Standardwerk zu zeitgenössischen Kulturtheorien, zeigt Doris Bachmann-Medick eine ganze Reihe modisch gewordener ›turns‹ auf. Als ›cultural turns‹ bezeichnet sie methodische Fokalisierungen auf wechselnde Phänomene des Kulturellen, die sich im Anschluss an den ›linguistic turn‹ (den Doris Bachmann-Medick in den 1970er Jahren datiert)⁷ mit kulturellen Implikationen entwickelt haben. In diesem Sinne ist das Feld der Kulturwissenschaften ständig von ›turns‹, von Wandlungen und Neuorientierungen geprägt.

Laut Bachmann-Medick gibt es typische Verlaufsformen für solche Wandelsituationen. Das Verständnis dieser Verlaufsformen ist wichtig, um die nach 9/11 aufgekommene Kritik an Kulturtheorien zu erfassen. Zu Beginn eines ›cultural turns‹, einer methodischen Neuorientierung, wird disziplinenübergreifend ein neuer Untersuchungsgegenstand entdeckt. Bachmann-Medick nennt Objekte wie »Ritual, Übersetzung, Raum usw.«, die jeweils im wissenschaftlichen und feuilletonistischen Diskurs eine Konjunktur erfuhren und eine gewisse Zeit im Zentrum des Theoretisierens stehen⁸; auch die interdisziplinäre Beschäftigung mit Erinnerung und Gedächtnis der 1990er Jahre ließe sich in diesem Kontext nennen. Um nun von einem ›turn‹ sprechen zu können, müssen schließlich nach Bachmann-Medick die Erkenntnis›objekte‹ zu Erkenntnis›mit-

7 D. Bachmann-Medick: *Cultural turns*, S. 7. Man könnte den linguistic turn auch mit den Schriften Wittgensteins oder der Arbeit des Wiener Kreises beginnen lassen.

8 Ebd., S. 26.

teln« oder Analysekategorien werden. Bachmann-Medick erläutert dies am Beispiel des ›performative turn«:

»So geht es etwa im *performative turn* nicht einfach nur darum, Rituale zu analysieren und ›gesteigerte Aufmerksamkeit« auf sie zu richten. Vielmehr werden soziale Abläufe [...] überhaupt erst mit Hilfe der Ritualanalyse erkannt und in ihrer Verlaufsstruktur durchleuchtet.«⁹

Die präferierte Beschäftigung mit einem Objekt weicht also der Vorliebe für eine spezifische Methode, die aus der vorherigen Beschäftigung mit dem Gegenstand entstanden ist.

Auch die Entwicklung postkolonialer Theorien illustriert die Entwicklung einer theoretischen Fokalisierung vom Analyseobjekt zur analytischen Methode. Stand am Beginn eines ›postcolonial turns« die Beschäftigung mit nachkolonialen Literaturen oder Identitätskonstruktionen, so wurden die zur Beschreibung dessen erfundenen Begriffe wie Hybridität oder Dritter Raum schnell zu fächerübergreifenden methodischen Werkzeugen, die auch außerhalb postkolonialer Realitäten und ihnen nahe stehender Disziplinen Anwendung fanden¹⁰. Der Wandel einer solchen theoretischen Ausrichtung im Sinne eines ›turns«, die Entwicklung von der konkreten Gegenstandsbetrachtung hin zu einer abstrakteren Analysekategorie, ist ein Grund für das Bedürfnis nach Neuorientierungen von Kulturtheorien: Gerade das Abwenden von einer konkreten Gegenstandsbetrachtung mit gleichzeitiger Autonomisierung der Methoden führt dazu, dass vielen Kulturtheorien in jüngster Zeit genau diese Abstrahierung und Gegenstandsferne vorgeworfen wird.

Der postcolonial turn im Kontext von 9/11

Es waren vor allem postkoloniale Theorien, die unmittelbar nach dem 11. September auf dem Prüfstand standen. Das Verhältnis von Theorie und Wirklichkeit ist in diesem Kontext seit jeher besonders virulent, zum einen weil man den ›postcolonial studies« spätestens seit den 1990er Jahren eine Gegenstandsferne attestierte, zum anderen weil prominente Theoretiker wie Edward Said in den Feuilleton- und Politik-Teilen der Tagespresse schrieben und ihre Denkmodelle folglich auch in der Tagespresse kritisiert wurden.

9 Ebd.

10 Vgl. Gisela Febel: *Écritures transculturelles. Kulturelle Differenz und Geschlechterdifferenz im französischen Gegenwartsroman*, Tübingen: Narr 2007.

Homi Bhabha, ein weiterer Hauptvertreter der postkolonialen Theoriebildung, reagierte in unmittelbarer Folge auf 9/11. Seine Reaktion in einer Situation, die oft als antagonistisch organisierter Kampf der Kulturen bezeichnet wird, ist von besonderem Interesse, da Bhabha als Theoretiker von eher versöhnlichen, Antagonismen dekonstruierenden Hybriditäts- und Verhandlungsmodellen im Kontext von Kulturkontakten gilt. In einem Artikel für das in Washington erscheinende Informationsorgan *The Chronicle of Higher Education* – »A Narrative of divided civilizations«¹¹ – »liest« Homi Bhabha die Anschläge als Erzählung, vergleicht die reale Katastrophe mit Katastrophenfilmen, um in der Folge sein Hybriditätskonzept zu verteidigen: Was bisher nur in Filmen zu sehen war, wird unvermittelt Realität. Durch die allgegenwärtige Präsenz des Katastrophalen seien die Bilder aber dennoch vertraut. Dabei werde die Idee von friedlich interagierenden, hybriden Kulturen nicht negiert: In einer bemühten Argumentation leitet Bhabha her, dass Kulturen weiterhin hybrid sind, dass nur die Teilbereiche Politik und ergo der Terror antagonistisch organisiert sind¹².

Dass in diesem Kontext mit postkolonialer Methodik ein zeitgeschichtliches Ereignis kommentiert wird, das vordergründig keinem kolonialen Koordinatensystem entstammt, ist typisch für das Wesen eines »turns« im Bachmann-Medick'schen Sinne. Die Theoriekonstrukte der »postcolonial studies« haben sich autonomisiert und wurden zu einem abstrakt-typologischen Werkzeug, um Kulturkontakte in einem allgemeinen Sinne zu erläutern. Der problematische Theorie-Wirklichkeit-Bezug wird also im Kontext von 9/11 und den »postcolonial studies« besonders sichtbar. In einem Aufsatz über postkoloniale Theorien nach 9/11 konnte gezeigt werden, wie sehr in dieser Perspektive prominente postkoloniale Theoretiker nach 9/11 ins Fadenkreuz der Kritik gerieten¹³.

11 Homi Bhabha: »A Narrative of divided civilizations«, in: *The Chronicle of Higher Education* vom 28. September 2001, S. B12.

12 Auch Edward Said geht in »The Clash of Ignorance«, einem Artikel für die amerikanische Wochenzeitung *The Nation*, der auch in *Le Monde* veröffentlicht wurde, weiterhin von komplexen, sich gegenseitig befruchtenden, hybriden Kulturen aus. Er attackiert die vereinfachende und polarisierende Denkweise Samuel Huntingtons, die Suids Meinung nach an den Anschlägen nicht unschuldig sei. Edward Said: »The Clash of Ignorance«, in: *The Nation* vom 22. Oktober 2001.

13 Thorsten Schüller: »Die Verdammten der Erde schlagen zurück – Postcolonial studies nach 9/11: Vom konsensuellen zum konfliktuellen Dialog«, in: *neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, tomus XXXV, December, Budapest et al.: Akadémiai Kiadó 2008.

Homi Bhabhas Reaktion macht ein Hauptproblem der ›postcolonial studies‹ – und wie wir sehen werden: der Kulturtheorie ganz allgemein – sichtbar. Das Lesen der Ereignisse als Erzählung, das die Katastrophe in die Nähe der Fiktion rückt und sie gleichzeitig von der Wirklichkeit entfernt, verdeutlicht die Gegenstandsferne der postkolonialen Sichtweisen: Die Wirklichkeit wird in ein sekundäres Zeichensystem übertragen, so dass die Diskussion über das Ereignis oft nur mehr eine Diskussion über die Art und Weise der semiotischen Repräsentation ist.

Während postkoloniale Theoretiker wie Homi Bhabha also für versöhnliche Modelle des Kulturkontakts eintreten und Konsens-Theorien entwickeln, forcierten die Terroranschläge eine antagonistische Sichtweise von Interkulturalität und provozierten eine verstärkte Hinwendung zur militanten Rhetorik eines Samuel Huntington (›der Kampf der Kulturen‹) oder eines Frantz Fanon (›die Verdammten dieser Erde‹ greifen den Westen an). Kritiker, dabei vor allem der Historiker und Terrorismusexperte Walter Laqueur in einem Artikel der FAZ¹⁴, warfen postkolonialen Theorien nach dem 11. September 2001 eine ungenügende Verankerung in konkreten Realitäten und ein rein diskursives ›wishful thinking‹ vor.

Postkoloniale Theorien, die den Kulturkontakt mit Paradigmen wie Konflikt und Konsens beschreiben und Antagonismen und Versöhnungstendenzen zwischen kulturellen Räumen verhandeln, reichen offensichtlich nicht aus, um alle Implikationen des komplexen weltgeschichtlichen und politischen Ereignisses zu beschreiben; die Theorien werden im Lichte einer einbrechenden Wirklichkeit als defizitär und selbstreferentiell erkannt. Die Reaktion von Walter Laqueur kulminiert in einer Provokation: »Leider fanden diese Denker [...] keine Resonanz, so interessant ihre Ideen auch sein mögen, während Usama Bin Laden (sic) populär wurde«. Die Konfrontation mit dem Terror zeige aber immerhin »wie Wunschenken ein ganzes Fach in die Irre führen kann«¹⁵.

Die Entwicklung postkolonialer Theorien vor 9/11 kann als eine Bewegung von konkret historisch verwurzelten antagonistischen Strömungen (der Kolonisierte attackiert den Kolonisator, um sich zu befreien) zu versöhnlichen, sich allmählich autonomisierenden Hybriditätsdiskursen verstanden werden (der Kolonisierte vermischt sich mit dem Kolonisator); die postkolonialen Theorien avancieren zum ›postcolonial turn‹. Die Erfahrung der Katastrophe provoziert nun eine Rückkehr zu als überholt angesehenen Theoremen.

14 Walter Laqueur: »Warum versagte die CIA?«, in: FAZ vom 29. November 2001, S. 42.

15 Ebd.

»Konflikt löst Konsens ab«, könnte die Devise der Postkolonialismuskritik sein. Die Anschläge werden als die Antwort einer konfliktuellen Realität auf den konsensuellen Hybriditätsdiskurs der postkolonialen Theorien gedeutet; der Terrorakt ist somit ein materielles Eindringen der Wirklichkeit in den immateriellen Diskurs und löst in der Folge eine Debatte über die Aufgabe von Theorien aus, die sich leicht auf andere Kulturtheorien übertragen lässt.

Der translational turn im Kontext von 9/11

In engem Zusammenhang mit dem ›postcolonial turn‹ steht der von Doris Medick-Bachmann so genannte ›translational turn‹. Der ›translational turn‹ legt sein Augenmerk auf Übersetzungen zwischen Kulturen und ist wegen dieser interkulturellen Komponente den postkolonialen Theorien nahe. Der ›translational turn‹ konnte gleichfalls nur wegen einer Autonomisierung der Untersuchungsparadigmen von einer reinen Übersetzungswissenschaft zu einem ›turn‹ avancieren. Geht es Übersetzungswissenschaften um das ganz konkrete Handwerk des Übersetzens¹⁶ und um den Versuch, Inhalte und Formen von einer Sprache in eine andere zu übertragen, so ist das Paradigma des Übersetzens im Sinne des ›translational turn‹ auch als eine metaphorische Beschreibungshilfe zu sehen, mit Hilfe derer Kulturen im allgemeinen und spezifische Kulturkontakte definiert werden können. In der Perspektive des ›translational turn‹ ist jede Kultur per se eine Mischform, die auf einem translatorischen gemeinsamen Nenner beruht. Jede Kultur ist demnach ein Patchwork verschiedenster Elemente unterschiedlicher Provenienz. Die einzelnen Elemente müssen, um ein Gesamtbild zu bilden, die benachbarten Misch-Elemente übersetzen, sich mit ihnen verstehen, um sie in ein Gesamtes aufzunehmen¹⁷.

Aber auch zwischen – hypothetisch angenommenen – kulturellen Sphären findet ein Übersetzungsprozess statt. Was passiert, wenn Kulturen aufeinander treffen und daraus eine Beschreibung des Anderen folgt? Im Kontext von Eroberung und Kolonialisierung war die sprachliche Erfassung und damit auch die Beherrschung des Anderen stets ein zentraler

16 Siehe zum Beispiel die immer noch grundlegende Textsammlung Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973; oder Radegundis Stolze: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen: Narr 2001³.

17 Die metaphorische Beschreibung mit Hilfe des Patchwork-Bilds inkorporiert freilich ein weiteres Problem der Kulturwissenschaften. Vgl. dazu den Unterpunkt zum literary turn.

Durch 9/11 assistieren wir auch in diesem Kontext wieder einem Einbruch der Wirklichkeit. Über theoretische Fragen von Repräsentation und Alterität hinaus provoziert das Datum die Frage, ob sich kulturelle Eigenheiten überhaupt für andere verstehbar machen können. Ganz konkret heißt das, dass die westlichen Entscheidungsträger und Gegenwartsinterpreten in der Lage sein müssen, die sprachlichen Botschaften der Terroristen zu verstehen. Walter Laqueur kritisiert in seiner Kritik an Kulturtheoretikern in der Folge des 11. September Edward Said, dessen Buch *Orientalism*²⁰, eine Abrechnung mit der westlichen Islamwissenschaft, als ein Gründungstext für die postkolonialen Studien gilt. Laqueur glaubt, dass auch Edward Said mit großen Teilen der orientalistischen Forschungsliteratur nicht vertraut sein konnte, da diese auf Deutsch verfasst sei, einer Sprache, die Said nicht beherrschte. Nicht nur Said, auch andere Forscher und Intellektuelle beschränken sich laut Laqueur auf ihr Dasein im Elfenbeinturm, der keinen Blick auf konkrete Realitäten ermögliche. Die Folge daraus war die Überraschung der westlichen Welt, die von ›dem Anderen‹ angegriffen wurden, mit dem schon lange kein Dialog mehr geführt wurde: »Theorien waren wichtiger als fundierte Kenntnisse in Sprachen, Geschichte und Kultur.«²¹

Wer verfügt also über geeignete Sprachkompetenzen, um über den Anderen nicht nur zu theoretisieren, sondern ihn auch zu verstehen und mit ihm zu kommunizieren? Die jüngste Geschichte in der Folge von 9/11 macht deutlich, dass offensichtlich ein Mangel an Dialogpartnern

18 János Riesz: *Französisch in Afrika – Herrschaft durch Sprache*, Frankfurt/Main: IKO 1998.

19 Eberhard Berg, Martin Fuchs (Hg.): Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 9.

20 Edward Said: *Orientalism*, New York: Vintage 1978.

21 W. Laqueur: »Warum versagte die CIA?«, S. 42.

herrscht, die des Arabischen wirklich mächtig sind. Marwan Abou-Taam und Ruth Bigalke weisen in ihrer Textsammlung *Die Reden des Osama bin Laden*²² auf Übersetzungsproblematiken aus dem Arabischen hin und zeigen auf, dass die Botschaften Osama bin Ladens durch seine starke Mediatisierung oft nur auf Englisch kursieren. Im Englischen sind hingegen viele Nuancen und vor allem auch die rhetorische und poetische Kraft der Reden nicht auszudrücken. Dabei ist die rhetorische Durchdringung laut Abou-Taam und Bigalke ein wesentlicher Garant für die Wirkung der Reden auf die arabisch sprechenden Adressaten²³.

Auch politische Fehleinschätzungen oder Missverständnisse zwischen den Kulturen werden oft auf fehlerhafte sprachliche Übertragungen zurückgeführt. Dass sprachliche Unstimmigkeit Politik beeinflussen kann, ist nicht neu; die Fehleinschätzungen oder Missverständnisse werden nach 9/11 allerdings mit größerer Empfindlichkeit wahrgenommen. 2006 wurde beispielsweise der Fernsehsender CNN im Iran verboten, da eine angebliche Fehlübersetzung einiger Aussagen Ahmadinedschads zu Missverständnissen führte. Die sich verändernde Weltgemeinschaft nach 9/11 macht demnach deutlich, dass interkultureller Dialog nur über praxisnahe Sprachkenntnis zu erreichen ist. So fordert auch im Bereich des ›translational turn‹ die konkrete Referenz abstrakte Theoriebildung heraus.

Der literary turn im Kontext von 9/11

Ein Bestandteil des Theoretisierens ist der Versuch, abstrakte Gedanken in konkret rezipierbare Sprachbilder zu übersetzen und zu materialisieren. So wie der ›linguistic turn‹ die Devise ausgibt, dass alles Denken von Sprache und Sprachzwängen geprägt ist, so macht die Beschäftigung mit 9/11 deutlich, dass jede Form des Theoretisierens von literarischen und rhetorischen Mustern bestimmt wird. In diesem Falle lädt die Erfah-

22 Marwan Abou-Taam/Ruth Bigalke: *Die Reden des Osama bin Laden*, München: Diederichs 2006.

23 »Viele Reden wiederum bestechen im arabischen Original durch die Schönheit ihrer Sprache. Bin Laden spielt mit seiner Muttersprache, er verführt seine Zuhörerschaft mit ihrem ganzen Potenzial. Die Sprache hat in der arabischen Welt eine große Bedeutung und die Schönheit einer Formulierung ist für viele Araber zum Teil wichtiger als deren Inhalt. Eine sauber formulierte, mit religiösen Vokabeln und Zitaten geschmückte Rede fesselt die Aufmerksamkeit des Zuhörers und erzeugt eine starke emotionale Bindung.« Abou-Taam/Bigalke: *Die Reden des Osama bin Laden*, S. 8.

eine genauere Beschäftigung mit Fanons Ideen. Oft steht Fanons Titel ohne Kommentierung, vordergründig für sich selbst sprechend, in theoretischen Texten. Dies offenbart eine Lust an Rhetorik, die komplexe Zusammenhänge verkürzt und fassbar macht. Ähnliches gilt für Samuel Huntingtons zum Kampfbegriff avancierten »clash of civilizations«, der sich im öffentlichen Diskurs längst von dem Buch, dem er den Titel gibt, emanzipiert hat. Wichtig sind demnach in der öffentlichen Wahrnehmung nicht Frantz Fanons Überlegungen zur Dekolonisierung oder Samuel Huntingtons fast 400 Seiten lange Vision einer Welt, die sich in kulturelle statt politische oder nationale Blöcke aufteilt, sondern allein die sprachmächtige Verkürzung. Auch Jean Baudrillards viel diskutierte Personifizierung von 9/11 als »Mutter aller Ereignisse«²⁶ lässt sich als ein Symptom für eine Lust an Rhetorik im Kontext von 9/11 lesen.

Weitere Belege für rhetorische Verknappungen und literarisierte Betrachtungen finden sich im Bereich des Politischen. So lassen sich beispielsweise die Pathosformeln der US-amerikanischen Regierung, deren »Achse des Bösen« und weitere Maximen und Schlagworte, die in der Folge und im Kontext des 11. September erfunden wurden (»Schurkenstaaten«, »Vorhof der Tyrannei«, etc.) auch als literarische Verbildlichungen und Verknappungen verstehen.

Allgemein lässt sich wieder ein durch 9/11 provozierter Konflikt von theoretischem (und auch politischem und propagandistischem) Diskurs und außerdiskursiver Wirklichkeit ausmachen. Grundparadigmen des »literary turns« – die dichte Beschreibung oder das »close reading« – erweisen sich als ungenügend, um auf den Terror zu reagieren; zu einseitig ist die Annäherung an das Untersuchungsobjekt. Auch die maximenhafte Verknappung des Weltgeschehens stellt sich als defizitär heraus. Das Unsagbare wird durch Vereinfachungen in der Rezeption (das Integrieren in bestehende Muster) oder durch rhetorische Verkürzungen (das Integrieren in kurze Formeln) nur vordergründig erfasst.

Der »literary turn« wird in der Folge von 9/11 zwar nicht kritisiert, sondern seine Prämissen vielmehr bestätigt, deutlich wird dennoch – ähnlich wie im Zusammenhang von 9/11 mit anderen »turns« –, dass theoretisches Sprechen oder die Sprache der Theorie mit dem Erleben der Wirklichkeit kollidieren.

rik der »Verdammten der Erde« benutzt. <http://science.orf.at/science/news/47585> vom 2. Mai 2008; http://www.boell.de/de/04_thema/1051.html vom 2. Mai 2008.

26 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 11.

Der iconic turn im Kontext von 9/11

Der ›iconic turn‹, die methodische Hinwendung der Kulturwissenschaften zur Beschäftigung mit Bildern und die Diskussion über das Verhältnis von medial vermittelten Bildern und konkreter Referenz, wurde durch 9/11 sicherlich nicht in dem Maße in seinen Grundfesten erschüttert wie beispielsweise der ›postcolonial turn‹. Ähnlich wie der ›literary turn‹ unterstreicht das Ereignis vielmehr Grundparadigmen und ein grundlegendes Problembewusstsein der Bildwissenschaften. Leitfragen sind: Wie verändert sich die Rezeption einer Katastrophe durch die mediale Übermittlung? Können wir zeitgeschichtliches Weltgeschehen durch Bilder erfassen? Welches Manipulationspotential steckt in ikonischen Inszenierungen?

Diskussionen über das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit wurden vor allem durch Jean Baudrillards Einmischung und durch seine Thesen zu 9/11²⁷ von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen und kritisiert. Laut Baudrillard steckte die Wahrnehmung der realen Welt vor 9/11 in der Krise. Repräsentierende Bildmedien wie Film und Foto überfluteten in massenmedial geprägten Zeiten die Öffentlichkeit mit Bildern. Diese Bilder schaffen zum einen eine Wahrheit zweiter Ordnung und sind zum anderen anfällig für Manipulationen. Dies führt in Baudrillards Sichtweise zu einer Gleichgültigkeit des aufnehmenden Zuschauers gegenüber dem Realen: »So löst der Umgang mit Bildern eine grenzenlose Indifferenz gegenüber der realen Welt aus.«²⁸ Die Masse und die Labilität der Bilder führen dazu, dass sie nicht länger als Darstellungsmedien der Wirklichkeit herhalten können. Wenn Repräsentation, Wirklichkeit und Manipulation nicht mehr zu unterscheiden sind, dann entsteht im Auge des Betrachters ein Gefühl der Gleichgültigkeit angesichts der als schmärrisch wahrgenommenen Realität im Verbund mit ihrer medialen Darstellung.

Die Baudrillard'sche ›Mutter aller Ereignisse‹ verändert nun das Verhältnis von bildlicher Repräsentation und Wirklichkeit entscheidend:

»Die Ereignisse von New York haben nicht nur die globale Situation, sondern auch das Verhältnis von Bild und Realität radikalisiert. Während wir es mit einer ununterbrochenen Flut von banalen Bildern und Scheinereignissen zu tun hatten, erweckt der Terrorakt von New York sowohl das Bild als auch das Ereignis zu neuem Leben. [...] [E]s verstärkt das Ereignis, nimmt es aber gleich-

27 Vgl. J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus.

28 Ebd., S. 45.

zeitig als Geisel. Es sorgt für eine unendliche Vervielfältigung, bewirkt gleichzeitig aber auch Zerstreuung und Neutralisierung.«²⁹

Auf diese Weise schärft die mediale Darstellung der Katastrophe das Bewusstsein sowohl für die Katastrophe selbst als auch für deren mediale Vermittlung. Dieses neu erwachte Bewusstsein des Verhältnisses von Medium und Realität tritt an die Stelle der von Baudrillard attestierten Gleichgültigkeit.

Bereits die Erfahrung des medial übermittelten Ersten Golfkriegs führte zur Konfrontation einer Fernsehöffentlichkeit mit einer Art von virtuellem Krieg. Das Entfernte wurde nah und konfrontierte den Westen zum einen mit der Fremde, zum anderen mit Gewalt. 9/11 führte in noch höherem Maße zu einer Allgegenwart von gefilmten oder fotografierten Bildern. 9/11 scheint dabei durch die Monstrosität und die Punktualität der Anschläge die Virtualität aufgebrochen zu haben. Entscheidend ist im Kontext der sich neu konstituierenden Kulturwissenschaften, dass der Einbruch der Wirklichkeit die Bildwissenschaften wieder verstärkt mit dem Verhältnis Bild – Wirklichkeit konfrontiert.

Scheitern oder Chance? – Fazit und Ausblick

Es wäre ein Leichtes, auch weitere dieser ›cultural turns‹ nach 9/11 neu zu hinterfragen³⁰, was Doris Bachmann-Medick selbst in einem Online-Interview kurz andeutet³¹ oder in *Cultural turns* explizit erwähnt, wie beispielsweise im Kapitel zum ›spatial turn‹³². Offensichtlich ist, dass der 11. September zu einer Neuausrichtung oder zumindest einer forcierten Selbstreflexion von Kulturtheorien führen kann.

Die konstatierten Grundprobleme der einzelnen cultural turns sind

- die vordergründige Unvereinbarkeit von Diskurs und außersprachlicher, außerdiskursiver Wirklichkeit durch die zunehmende Autonomisierung und Gegenstandsferne der Konzeptionen (was vor allem

29 Ebd., S. 29.

30 Der performative turn fokussiert beispielsweise Performanzmomente oder Inszenierungen des Kulturellen; kulturelle Identität drückt sich demnach im Sinne eines ›doing culture‹ durch Aktionen aus. In der Folge von 9/11 ließe sich fragen, ob sich die symbol- und bildmächtigen Terroraktionen als performatives Moment einer ›Kultur‹ verstehen lassen.

31 Vgl. »Kritischer Überschuss. Interview mit Doris Bachmann-Medick«, auf: <http://www.malmoe.org/artikel/alltag/1462> vom 3. April 2008.

32 Vgl. D. Bachmann-Medick: *Cultural turns*, S. 289.

im Kontext des ›postcolonial‹ und des ›translational turns‹ offenbar wird);

- die Versuchung, die Ereignisse zu lesen, d.h. in vertrauten narrativen Mustern zu ›entdämonisieren‹;
- die Versuchung, die Ereignisse in rhetorischen Verknäppungen zu kommentieren (was sich im Kontext des ›literary turns‹ äußert).

Bachmann-Medick fasst die Theorie-Wirklichkeits-Kluft polemisch zusammen (um allerdings in der Folge die Kulturwissenschaften in Schutz zu nehmen): »Was nützen solche Begriffe [i.e. der aktuellen Kulturwissenschaften, TS], wenn die Wirklichkeit nicht mithält?«³³

Dennoch können die neuen Perspektivierungen der Kulturtheorien nach 9/11 zu einigen zentralen Problem- und Fragestellungen führen, die – verallgemeinert – zu einer Neukonstituierung von Kulturtheorien beitragen können.

- Zunächst muss der Kulturbegriff neu verhandelt werden. Unter dem Dach der Kulturtheorien werden verschiedenartigste Auffassungen von Kultur diskutiert³⁴. Wenn beispielsweise einem simplizistischen und polemischen ›clash of civilizations‹ stets eine vage Hybridität entgegengesetzt wird, muss als Basis ein gemeinsamer Begriff der Kultur gefunden werden, der die beiden Denkfiguren überhaupt vergleichbar macht. 9/11 hat dabei die Religion ins Spiel gebracht: Was hat Kultur mit Religion zu tun? Was ist eigentlich Kultur? Es wird deutlich, dass das Sprechen über 9/11 und das Sprechen über Interkulturalität auch einen reflektierten Kulturbegriff erfordert.
- Die ständige Forderung nach einer Verstärkung der Referenz im theoretischen Diskurs hat einen Zusammenhang mit dem Engagement der Theorie. Was ist Aufgabe der Theorie? Kann Theorie ähnlich engagiert sein wie Literatur im Sinne Jean-Paul Sartres³⁵? Homi Bhabha würde diese Frage bejahen, wenn er behauptet, Flugblatt und theoretischer Text seien zwei Seiten einer Medaille³⁶ (ohne dies in seinen

33 »Kritischer Überschuss«.

34 Einige Ansätze: Kultur ist in einem performativem Sinn jede Art von Aktion (›doing culture‹); Kultur ist nach Freud nichts anderes als Triebsublimation; Kultur kann als Symbolordnung oder Zeichensystem aufgefasst werden; Kultur ist das Geschriebene (James Cliffords ›writing culture‹); Kultur ist im Sinne der Beschäftigung mit Alltags- und Populärkultur ›a whole way of life‹ und ›ordinary‹ (Raymond Williams); Kultur ist in anderen Konzeptionen die dem entgegengesetzte Hochkultur, usw.

35 Vgl. Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948.

36 Homi Bhabha: »Das theoretische Engagement«, in: Ders., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 33.

9/11-Reaktionen einzulösen). Die indische Kulturwissenschaftlerin A.R. Vasavi fordert dezidiert einen engagierten Theoretiker, wenn sie am Ende eines Artikels, in dem sie Kritik am Hybriditätskonzept Bhabhas übt, verlangt, dass postkoloniale Theorien anstelle von Modellen und Kommentaren eine »condemnatory voice«³⁷ erheben sollten, um Missstände vor allem im alltäglich gelebten interkulturellen Dialog aufzudecken.

Theoriebildung ist indes seit jeher ein gesellschaftlicher Luxus, der nicht in eine profitable Kosten-Nutzen-Rechnung integrierbar ist. Denkmodelle testen methodische Blicke auf die Wirklichkeit aus, ohne zwangsläufig mit dem politischen und zeitgeschichtlichen Tagesgeschehen mithalten zu müssen. 9/11 hat gezeigt, dass Kulturtheorien dem Wunsch nach engagierter Aufklärung und gesellschaftlichem Nutzen nicht gerecht werden können.

Diese Fragen und Problematisierungen werden implizit oder explizit von 9/11 aufgeworfen und erschüttern theoretische Diskurse. Anstatt lediglich das Scheitern von Kulturtheorien zu prognostizieren, kann die Krise auch zu einer Weiterentwicklung der Modelle führen und Ausgangspunkt für die Entwicklung neuer Konzepte des Kulturellen oder des Kulturkontakts sein.

Literatur

- »Kritischer Überschuss. Interview mit Doris Bachmann-Medick«, auf: <http://www.malmoe.org/artikel/alltag/1462> vom 3. April 2008.
- Abou-Taam, Marwan/ Bigalke, Ruth: Die Reden des Osama bin Laden, München: Diederichs 2006.
- Agamben, Giorgio: Homo sacer. Ausnahmezustand, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Appadurai, Arjun: Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1996.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.
- Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus, Wien: Passagen 2003².

37 A.R. Vasavi: »Violence and the repertoires of reconstituted cultures«, in: Klaus Scherpe/Thomas Weitin (Hg.), Eskalationen. Die Gewalt von Kultur, Recht und Politik, Tübingen/Basel: Francke, 2003.

- Beck, Ulrich (Hg.): *Generation global. Ein Crashkurs*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Berg, Eberhard/Fuchs, Martin (Hg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Bhabha, Homi: »A Narrative of divided civilizations«, in: *The Chronicle of Higher Education* vom 28. September 2001, S. B12.
- Bhabha, Homi: »Das theoretische Engagement«, in: Ders., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 29 – 58..
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied: Luchterhand 1969
- Febel, Gisela: »Vorwort, in: Dies., *Zwischen Kontakt und Konflikt. Perspektiven der Postkolonialismusforschung*, Trier: WVT 2006, S. 1.
- Febel, Gisela: *Écritures transculturelles. Kulturelle Differenz und Geschlechterdifferenz im französischen Gegenwartsroman*, Tübingen: Narr 2007.
- Gebhard, Hans/Reuber, Paul/Wolkersdorfer, Günter: *Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Perspektive*, Heidelberg: Spektrum, 2003.
- Haddour, Azzedine: »Postcolonial Fanonism«, in: Dies./Frantz Fanon, *The Fanon reader*, London: Pluto Press 2006, S. XXV.
- Hardt, Michael/ Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/Main: Campus 2002.
- Laqueur, Walter: »Warum versagte die CIA?«, in: *FAZ* vom 29. November 2001, S. 42.
- Riesz, János: *Französisch in Afrika – Herrschaft durch Sprache*, Frankfurt/Main: IKO 1998.
- Said, Edward: »The Clash of Ignorance«, in: *The Nation* vom 22. Oktober 2001.
- Said, Edward: *Orientalism*, New York: Vintage 1978.
- Sartre, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948.
- Schüller, Thorsten: »Die Verdammten der Erde schlagen zurück – Postcolonial studies nach 9/11: Vom konsensuellen zum konfliktuellen Dialog«, in: *neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum*, tomus XXXV, December, Budapest et al.: Akadémiai Kiadó 2008.
- Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen: Narr 2001³.
- Störig, Hans Joachim (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973.

Vasavi, A.R.: »Violence and the repertoires of reconstituted cultures«, in: Klaus Scherpe/Thomas Weitin (Hg.), *Eskalationen. Die Gewalt von Kultur, Recht and Politik*, Tübingen/Basel: Francke 2003.

White, Hayden: *The Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*, Baltimore: Hopkins University Press 1987³.

NACH 9/11: DIE POSTSÄKULARE GESELLSCHAFT UND IHRE NEOKONSERVATIVEN WIDERSACHER¹

LARS KOCH

I. Die postsäkulare Gesellschaft

Als Jürgen Habermas im Oktober 2001 anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels zu seiner Preisrede in der Frankfurter Paulskirche antrat, sah er sich ob der zurückliegenden welt-politischen Ereignisse genötigt, sein eigentlich geplantes Thema – eine kritische Auseinandersetzung mit dem biopolitischen Programm der Gentechnik – tagesaktuell abzuändern, oder zumindest doch zu erweitern. Zu Gute kam ihm bei seiner ersten analytischen Annäherung an die Anschläge auf die von ihm selbst als »Zitadellen der westlichen Zivilisa-

-
- 1 Der vorliegende Essay resultiert aus einem Manuskript, das ich im Februar 2008 im Rahmen der Tagung »9/11 als kulturelle Zäsur« vorgetragen habe. Die hierbei formulierten Beobachtungen zu den Akteuren des aktuellen neokonservativen Diskurses – insbesondere zur politischen Positionierung des *FAZ*-Herausgebers Frank Schirrmacher – stießen bei dem anwesenden *FAZ*-Autor Thomas Thiel auf derart wenig Gegenliebe, dass er sich im Anschluss an meine Ausführungen zu einer ebenso undifferenzierten wie dem Tonfall nach zweifelhaften Widerspruchstirade bemüht fühlte. Der geneigte Leser möge den am 25. Februar 2008 im Feuilleton der *FAZ* unter dem Titel »Exportiert die Dekadenz!« erschienenen Tagungsbericht mit meinem hier dokumentierten Text vergleichen und daraus sein Urteil über die Seriosität des Thiel-Artikels ableiten. Weit irritierender als dieses Gebaren erscheint mir jedoch der die Aussagekraft meiner Thesen indirekt belegende Umstand, dass im gleichen Feuilleton unter der Überschrift »Der Terrorist will nicht resozialisiert werden« ein Artikel des Strafrechtlers Michael Pawlik publiziert wurde, in dem dieser für ein neues Präventionsrecht plädiert. Vgl. Thomas Thiel: »Exortiert die Dekadenz«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.2.2008, S. 41, sowie Michael Pawlik: »Der Terrorist will nicht resozialisiert werden«, in: Ebenda, S. 40.

tion«² bezeichneten Türme des *World Trade Center*, dass er die Taten der Terroristen – oder genauer: die frühe diskursive Verarbeitung des zurückliegenden Terrors – auf den gleichen Deutungsrahmen beziehen konnte, wie er ihn auch seinen ursprünglich intendierten Reflexionen zur Biotechnologie zu Grunde zu legen gedachte: einen auf Vernunftkriterien verpflichteten und kommunikativen Spielregeln orientierten Moderne-Diskurs. Die Rede des deutschen Philosophen beginnt denn auch seinem eigenen Arbeitszusammenhang entsprechend nicht bei einer direkt politischen Einordnung des Geschehenen, sondern bei dessen kommunikativer Verarbeitung. Habermas registriert mit Blick auf die ersten zeitnahen kollektiven Versprachlichungen von 9/11 in Massenmedien und Politik einen religiösen Tonfall, der die New Yorker Ereignisse weniger reflektierend interpretiert, als dass er sie symbolisch überhöht. In den Äußerungen des amerikanischen Präsidenten ebenso wie in der medialen Berichterstattung sei die Wiederkehr eines »alttestamentarischen Klang[s]« zu beobachten, welche die Vermutung nahe lege, das »verblendete Attentat« habe »im Innersten der säkularen Gesellschaft eine religiöse Saite in Schwingung versetzt«³, die man zuvor in dieser Lautstärke eigentlich nicht mehr zu hören vermeint hätte.

Gegen eine solche, dem Masternarrativ dramatischer Zuspitzung folgenden Deutung, die sich neben dem Bildarsenal der christlichen Apokalyptik vor allem aus den semantischen Archiven von Huntingtons *Kampf der Kulturen*⁴ bedient, plädiert Habermas für eine Analyse des Terrors, die sich dem Reiz komplexitätsreduzierender Freund-Feind-Mechanismen versagt. Die destruktive terroristische Gewalt, die sich an 9/11 eruptiv entladen hatte, ist dieser Lektüre nach im Hinblick auf ihre Entstehungsbedingungen und kommunikativen Effekte auf die Dynamik einer sich zusehends globalisierenden Welt zurück zu beziehen:

»Trotz seiner religiösen Sprache ist der Fundamentalismus ein ausschließlich modernes Phänomen. An den islamistischen Tätern fiel sofort die Ungleichzeitigkeit der Motive und der Mittel auf. Darin spiegelt sich eine Ungleichzeitigkeit von Kultur und Gesellschaft in den Heimatländern der Attentäter, die sich erst infolge einer beschleunigten und radikal entwurzelten Modernisierung herausgebildet hat. Was unter glücklicheren Umständen bei uns immerhin als ein Prozess schöpferischer Zerstörung erfahren werden konnte, stellt dort keine er-

2 Jürgen Habermas: Glauben und Wissen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 9.

3 Ebd., S. 10.

4 Vgl. Samuel P. Huntington: Kampf der Kulturen, Hamburg: Europa-Verlag 1997.

fahrbare Kompensation für den Schmerz des Zerfalls traditioneller Lebensformen in Aussicht.«⁵

Die Terroranschläge von New York hätten deutlich gemacht, so Habermas weiter, dass der nach 1989 in den westlichen Gesellschaften mit großem Optimismus formulierte Glaube an ein *Ende der Geschichte* aus einer überbordenden Selbstzentrierung des Westens resultiere, die in den Träumen von machtfreien Netzwerken, grenzenlosem Freihandel und der Entwicklung einer demokratischen Weltgesellschaft⁶ die Lebenswirklichkeiten auf dem Rest des Globus zunehmend aus den Augen verloren habe. So akzentuiert, erscheine die »stumme Gewalt der Terroristen«⁷ als der Ausdruck einer Sprachlosigkeit, die sich aus dem kollektiven Negativerlebnis einer forcierten Enttraditionalisierung ergeben hat und mangels Kommunikationsinstanzen nicht diskursiv vermittelt werden konnte.

Eine derart perspektivierte Einordnung des Terrors, die in den letzten Jahren unter anderen theoretischen Voraussetzungen auch vom soziologischen Konkurrenzunternehmen der Systemtheorie unter dem Stichwort einer »kommunikativen Eskalation der Moderne«⁸ formuliert wurde, fordert vom Westen eine solche Haltung im Kampf gegen den Terror, die zunächst einmal den eigenen Ort des Sprechens und Agierens reflektiert, an Stelle die eigene Position mit ihren normativen Einschreibungen als unwidersprochene Selbstverständlichkeit der »zivilisierten Welt« voraussetzen:

»Wer einen Krieg der Kulturen vermeiden will, muss sich die unabgeschlossene Dialektik des eigenen, abendländischen Säkularisierungsprozesses in Erinnerung rufen. [...] Den Risiken einer andernorts entgleisenden Säkularisierung werden wir nur mit Augenmaß begegnen, wenn wir uns darüber klar werden, was Säkularisierung in unseren postsäkularen Gesellschaften bedeutet.«⁹

Die damit notwendig werdende Neu- bzw. Wiederbestimmung des Status der Religion in der Moderne sieht Habermas im Fortgang seiner Überlegungen in das Spannungsfeld einer ebenso populären wie unpräzisen Deutungsmatrix gespannt, die durch die beiden gegenläufigen Pole

5 J. Habermas: Glauben und Wissen, S. 10f.

6 Zur Virulenz solcher Diskurse nach 1989 vgl. Niels Werber: Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung, München: C.H. Beck 2007, S. 198ff.

7 J. Habermas: Glauben und Wissen, S. 11.

8 Peter Fuchs: Das System »Terror«. Versuch über eine kommunikative Eskalation der Moderne, Bielefeld: transcript 2004.

9 J. Habermas: Glauben und Wissen, S. 11f.

»Fortschritt« und »Dekadenz« markiert ist und deren argumentative Wurzeln in Deutschland in die kulturellen Archive des 19. Jahrhunderts zurückreichen.¹⁰ Was den Modernisierungsbefürwortern als notwendige Entzauberung magischer Weltbilder erscheint, lehnt der Kritiker religiöser Enteignung als Hinwegtaumeln in eine obdachlose Moderne ab. Aus dieser Dichotomie deduziert, entwickelt sich ein ganzes Geflecht gepflegter Semantik, das sich in kontingenzintoleranter Weise am oftmals zum Feindbild stilisierten Gegner abarbeitet und damit eine prinzipiell wünschenswerte Kommunikationsdynamik in starre Ordnungen überführt.

Indes übersehen beide Denkschulen in ihrem »Nullsummenspiel« zwischen kapitalistisch entfesselten Produktivkräften von Wissenschaft und Technik auf der einen, den haltenden Mächten von Religion und Kirche auf der anderen Seite¹¹, dass ein solches Modell einander ausschließender Wahrheiten nicht mehr zu einer Gesellschaftsform passt, die sich »auf das Fortbestehen religiöser Gemeinschaften in einer sich fortwährend säkularisierenden Umgebung«¹² einzustellen hat. Wie andere Globalisierungsdenker auch, mahnt Habermas ein theoretisches Niveau an, das essentialistische Kulturvorstellungen und die damit verbundenen »Identitätsfallen«¹³ vermeidet und an Stelle substantieller Festschreibungen am idealtypischen Modell eines »demokratisch aufgeklärten Commonsense«¹⁴ als einem Vermittler zwischen den gesellschaftlichen Positionen festhält. Für die Religionspraxis markiert eine solche postsäkulare Setzung eine Trennung zwischen gesellschaftlicher Sphäre und Glaubenswahrheiten. Diese werden – ebenso wie nichtreligiöse Weltanschauungen – in einer pluralistischen Gesellschaft insoweit relativiert, als aus ihnen abgeleitete Handlungsnormen auf der Basis »reziproker Anerkennung«¹⁵ zwar private, aber eben keine gesellschaftliche Bindungskraft mehr beanspruchen dürfen.

Habermas' rationalistisch akzentuierte Argumentation mündet vor diesem Hintergrund in einem drei Monate nach dem 11. September mit der Philosophin Giovanna Borradori geführten Gespräch in die Einschät-

10 Vgl. Georg Bollenbeck: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günter Anders, München: C.H. Beck 2007.

11 J. Habermas, Glauben und Wissen, S. 13.

12 Ebd.

13 Amartya Sen: Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt, München: C.H. Beck 2007.

14 J. Habermas: Glauben und Wissen, S. 13.

15 Jürgen Habermas: »Fundamentalismus und Terror«, in: Ders./Jacques Derrida/Giovanna Borradori: Philosophie in Zeiten des Terrors, Berlin/Wien: Philo 2004, S. 49-70, hier S. 67.

zung, dass der »ohnmächtigen Revolte«¹⁶ des islamistischen Terrors mittelfristig nicht mit militärischen Machtmitteln, sondern in erster Linie durch die diskursive und politische Stärkung internationaler, auf die Einhaltung liberaler Regeln verpflichteter Institutionen zu begegnen sei. Auf theoretischer Ebene müsse dafür eine universalistische Revitalisierung aufklärerischer Potenziale geleistet werden, der es richtig verstanden nicht um die Abschaffung der Religion gehe, sondern um die Ermöglichung einer aus einem rationalen Konsens erwachsenden Veränderung von gesellschaftlich adressierten Glaubenshaltungen. Anstelle konfrontativer Polarisierung wirbt Habermas daher für eine internationale Strategie liberaler Vertrauensbildung, die auf der Grundlage verbesserter materieller Bedingungen und einer veränderten politischen Kultur die religiös formulierte Sündenbock-Funktion des Westens als Abwehrhaltung gegen die soziale Modernisierung decouvriert. Erst wenn es auf dialogischem Wege gelingt, »von der Idee Abstand zu nehmen, dass Politik etwas anderes ist, als ein kommunikativer Austausch mit dem Ziel, auf rationale Weise Übereinstimmung zu erzielen zu dem, was wir meinen«¹⁷, wird es möglich sein, eine neue Form internationaler Politik zu schaffen und auf der Grundlage vertrauensbildender Maßnahmen den schrittweisen Weg in eine sukzessive als weniger angstbesetzt erlebte Moderne vorzubereiten.¹⁸

II. Der neokonservative Gegendiskurs

Überblickt man einige Jahre nach der von Habermas vorgetragenen Einordnung den aktuellen deutschen Medien-Diskurs über Terror, Islamismus und die Notwendigkeit einer Selbstbehauptung des Westens, so drängt sich der Eindruck auf, als seien die Einlassungen des Philosophen ebenso zutreffend wie vergebens gewesen. Um es auf einen Nenner zu

16 Ebd., S. 59.

17 Giovanna Borradori: »Die Rekonstruktion des Terrorismusbegriffs nach Habermas«, in: J. Habermas/J. Derrida/G. Borradori: Philosophie in Zeiten des Terrors, S. 70-116, hier S. 79.

18 Vgl. ebd., S. 80f. Drastisch hat das aus einem Abbau unhinterfragten Vertrauens resultierende Verunsicherungspotenzial der Moderne auch Niklas Luhmann beschrieben. So könne der Mensch »ohne jegliches Vertrauen [...] morgens sein Bett nicht verlassen. Unbestimmte Angst, lähmendes Entsetzen befehle ihn. [...] Alles wäre möglich. Solch eine unvermittelte Konfrontation mit der äußersten Komplexität der Welt hält kein Mensch aus.« Vgl. Niklas Luhmann: Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität, Stuttgart: UTB 2000, S. 1.

bringen: Die deutsche Kulturkritik »neokonservativer Provenienz«¹⁹ macht mobil.

Grundlage der Debatten, die neben einigen Buchpublikationen vorzugsweise in den Feuilletons der Zeitungen *Die Welt*, *Rheinischer Merkur* und *FAZ* ausgetragen werden, ist eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen geopolitischen Problemlagen und ein hieraus abgeleiteter Katalog von Anforderungen, denen sich der Westen im Allgemeinen und Deutschland im Besonderen zu stellen habe. Obwohl dabei immer wieder der so genannte »Islamismus« als Hauptakteur aktueller Bedrohungsszenarien ausgemacht wird, geht es der kollektiven Autorenschaft einer neokonservativen Gegenoffensive weniger um eine stichhaltige Signatur des politischen Islam als vielmehr um die appellative Formulierung einer normativen Erneuerung der westlichen Gesellschaften selbst. Projektiv konstruiert der neokonservative Dramatiker Botho Strauß denn auch ein Bild des Islam, das sich durch all jenes auszeichnet, was er angesichts der »ethischen Dürftigkeit der materialistischen Wohlstandsgesellschaften«²⁰ vermisst: »den Nicht-Zerfall, die Nicht-Gleichgültigkeit, die Regulierung der Werte, die Hierarchien der sozialen Verantwortung, den Zusammenhalt in Not und Bedrängnis.«²¹ Im impliziten Rekurs auf Hegels Deutung des Krieges²² als einem vitalistischen Impulsgeber für die Selbstregulierung von Gesellschaften, nimmt der neokonservative Diskurs die ausgemachte islamistische Bedrohung des Westens zum Anlass, die postmoderne Lebenshaltung der »zivilisierten Welt« einer grundlegenden Kulturkritik zu unterziehen.²³ Der Islam, so die oftmals gar nicht

19 Claudia Pinl: Das Biedermeier-Komplott. Wie Neokonservative Deutschland retten wollen, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2007, S. 2.

20 Wolfram Weimer: Credo. Warum die Rückkehr der Religion gut ist, München: DVA 2006, S. 20.

21 Botho Strauss: »Der Konflikt«, in: Der Spiegel 7/2006, S. 120.

22 So schreibt Hegel in einem Aufsatz für das Kritische Journal der Philosophie über den Krieg als Vater aller Dinge: Es sei durch die »Individualität der sittlichen Totalität die Notwendigkeit des Krieges gesetzt, der [...] ebenso die sittliche Gesundheit der Völker in ihrer Indifferenz gegen die Bestimmtheiten und gegen das Angewöhnen und Festwerden derselben erhält, als die Bewegung der Winde die Seen vor der Fäulnis bewahrt, in welche sie eine dauernde Stille, wie die Völker ein dauernder oder gar ein ewiger Frieden, versetzen würde.« Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: »Aufsätze aus dem Kritischen Journal der Philosophie«, in: Ders.: Werke. Bd. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 481f.

23 In diesem Sinne trifft Carl Schmitts Diktum, der Feind sei »unsere eigene Frage als Gestalt« genau den diskursiven Funktionszusammenhang der aktuellen Debatte. Vgl. Carl Schmitt: Theorie des Partisanen. Zwischenbe-

mehr explizit thematisierte Ausgangshypothese, sei zwar politisch-ökonomisch defizitär, zeichne sich dafür aber durch eine kraftvolle, auf Vergemeinschaftung zielende Sozialdynamik aus, die sich auf mittlere Frist der hyperindividualisierten Lebensweise in der ausdifferenzierten Moderne als überlegen erweisen werde. Vor dem Hintergrund des diagnostizierten Verfalls, als dessen Verursacher oftmals – wie etwa in der aktuellen Publikation des *Bild*-Chefredakteurs Kai Diekmann²⁴ – die politische Generation der 1968er ausgemacht wird, formuliert der neokonservative Diskurs ein Programm kathartischer Erneuerung, das elementare Aspekte der mit den Worten von Habermas als »postsäkular« zu kennzeichnenden Kultur negiert und an Stelle dessen einer rückwärtsgewandten Reformierung der Gesellschaft das Wort redet. Zentrale Argumentationsfiguren, die in unterschiedlicher Mischung und Intensität als Antwort auf die perhorreszierte Gefahr des Islamismus in Stellung gebracht werden, verfolgen in variierender Akzentuierung und auf differentem Argumentationsniveau das Ziel, das diagnostizierte Auseinanderdriften des Sozialen normativ zurückzunehmen. Wenn im Folgenden einzelne Argumentationsfiguren der neokonservativen Erneuerungssemantik näher dargestellt werden sollen, ist zu berücksichtigen, dass diese im Hinblick auf ihre kommunikative Resonanz als verbunden gedacht werden müssen und dabei ihrem appellativen Gehalt nach die eigene »Wahrheitspolitik«²⁵ an ein medial kommuniziertes Grundgefühl der Angst koppeln.²⁶

III. Die Rückkehr der Religion

40 Jahre nach der Kulturrevolution der 1968er schreibt der neokonservative Diskurs eine Resakralisierung der Gesellschaft und den Anbeginn eines »neoreligiösen Zeitalters«²⁷ herbei. Autoren wie etwa den *Cicero*-Herausgeber Wolfram Weimer, den *Spiegel*-Essayist Botho Strauß oder

merkung zum Begriff des Politischen, Berlin: Duncker & Humboldt 2002, S. 87.

24 Vgl. Kai Diekmann: Der große Selbstbetrug. Wie wir um unsere Zukunft gebracht werden, München: Piper 2007.

25 Alex Demirovic: »Wahrheitspolitik. Zum Problem der Geschichte der Philosophie«, in: Sigrid Weigel (Hg.): Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus, Köln/-Weimar: Böhlau 1995, S. 67-90.

26 Vgl. zur soziologischen Perspektive einer Angst-Kultur-Forschung den frühen Grundlagentext von Stanley Cohen: *Folk Devils and Moral Panics*, London: Brooks 1972.

27 W. Weimer: *Credo*, S. 7.

barkeitsdenken und Utilitarismus«³⁸ geprägt war. Seine implizit gegen Habermas' *Theorie des Kommunikativen Handelns* gewendete Kritik am »Konsens der Vernünftigen« plädiert für eine neue soziale Homogenität der Gesellschaft, die die Nischen der Privatheit normativ verdichtet und so der »hypertrophen Gewissensethik« der postsäkularen Gesellschaft prognostisch das weitere Erstarken eines »Heimwehs nach Gott«³⁹ entgegengesetzt.

IV. Die Erneuerung der Gemeinschaft

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass die neokonservative Wertekommunikation auf die akklamierte Herausforderung von Terror und Islamismus mit der Propagierung einer Respiritualisierung des westlichen Lebensstils reagiert. Wie eine solche Inkraftsetzung des Glaubens jenseits seiner artikulierten Wünschbarkeit genauer aussehen könnte, blieb bislang im Unklaren. Eine mehr lebensweltliche Adressierung erfährt der modernisierungskritische Diskussionszusammenhang bei zwei weiteren Vertretern des Neokonservatismus, die die politisch-normative Konfrontation zwischen (christlichem) Westen und Islam biopolitisch unterfüttern: Udo di Fabio und Frank Schirrmacher.

Di Fabio, Richter am Bundesverfassungsgericht und Buchautor, beginnt seine unter dem zunächst irreführenden Titel *Die Kultur der Freiheit* publizierte Gesellschaftsdiagnose mit der Feststellung, der Westen postsäkularer Ausprägung habe mit der reduzierten Deutungsautorität der Religion seinen notwendigen »Quellcode der kulturellen Selbstfundierung von Sozialverbänden«⁴⁰ verloren. Aus der transzendentalen Obdachlosigkeit der Moderne resultiere eine Erosion der Verbindlichkeit sozialer Bindungskräfte, die zu einer angesichts der »entschlosseneren und vitaleren Kultur«⁴¹ des Islams als dramatisch zu bezeichnenden Krise traditioneller Vergemeinschaftungsformen und allen voran der Familie geführt habe. Die Verantwortung für die fundamentale Störung des Geschlechter- und Generationenverhältnisses trägt auch in der Sichtweise des Verfassungshüters wieder die Kulturrevolution der 1968er: Diese habe – so di Fabio – die »Familie als reguläre Lebensform erwachsener Menschen« als »patriarchalische Zwangsveranstaltung und Sozialisationsagentur für die Bedürfnisse der herrschenden [...] bürgerlichen Ord-

38 Vgl. W. Weimer: Credo, S. 72.

39 Vgl. ebd., S. 79.

40 Udo di Fabio: *Die Kultur der Freiheit*, München: C.H. Beck 2005, S. 165.

41 Ebd., S. 183.

nung wirksam denunziert«⁴². Im Ergebnis habe die soziale Dynamisierung der Moderne zu einer Entwicklung geführt, die – auch hier zeigen sich wieder kulturkritische Traditionslinien, die bis zu Ferdinand Tönnies' 1887 formulierter Leitdifferenz »Gemeinschaft versus Gesellschaft« zurück reichen⁴³ – nur als Verfall gedeutet werden kann: »Das einstmals in sich austarierte traditionelle Wertesystem ist verfallen, und damit eine Ordnung des Nahbereichs, in deren Mittelpunkt eine harmonische Familie, Kinder und beruflicher Erfolg, soziale Anerkennung und privates Glück standen.«⁴⁴

Von dieser Verlusterzählung des gesellschaftlichen Status quo ausgehend, induziert di Fabio im Fortgang seiner Suggestionen einen »Wertediskurs mit Absolutheitsanspruch«⁴⁵, der im semantischen Rekurs auf die politische Instrumentalisierung des Familienbildes in der NS- und in der Nachkriegszeit ein biopolitisches Bollwerk im zu erwartenden »Krieg der Kulturen« zu errichten trachtet. Die ausdifferenzierte Moderne, die sich vor allem durch Rationalisierung, Technisierung, Arbeitsteilung und Spezialisierung auszeichnet, habe – so die These – den Prozess einer gesamtgesellschaftlichen Anomie forciert, die dem westlichen Lebensstil die Grundlagen entzogen hat. Besonders deutlich werde dies in den immer weiter fallenden Geburtenraten, ein Alarmsignal, das insbesondere im Vergleich mit den geburtenstarken Gesellschaften islamischer Prägung aufschrecken lasse. Bei der Kritik am Sozialmodell moderner Patchwork-Verhältnisse – in di Fabios Diktion könnte man auch von einem »eindimensionalen Individualismus«⁴⁶ sprechen – wird besonders augenfällig, wie dezidiert der neokonservative Diskurs den Islam zur Projektionsfläche eigener Befindlichkeiten macht:

»Wie auch immer im Einzelnen gewichtet und erklärt wird: Die islamischen Religionsbekenntnisse pflegen – positiv gewendet – eine deutlich traditionellere Betrachtung [des Geschlechterverhältnisses]. Sie halten es nicht nur für legitim, biologische und gesellschaftliche Unterschiede zwischen Frauen und Män-

42 Ebd., S. 31.

43 Vgl. Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Grundbegriffe der reinen Soziologie (1887), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft 2005.

44 U. di Fabio: *Die Kultur der Freiheit*, S. 142.

45 Marcel M. Baumann: »Die Propädeutik der Biedermänner«, in: *Telepolis* vom 15.11.2007, <http://www.heise.de> vom 15.11.2007.

46 U. di Fabio: *Die Kultur der Freiheit*, S. 145.

nern zu betonen oder jedenfalls zu akzeptieren, sie halten dies aus Gründen der religiös hergeleiteten sittlichen Ordnung auch für geboten.«⁴⁷

Vom Islam lernen, heißt für di Fabio siegen lernen. Was gelernt werden kann, ist vor allem ein anderer Bezug zum Sozialverband. Die Freisetzungsenergien der Moderne, die sich im Westen vor allem in Form eines negativen Freiheitsverständnisses artikuliert haben, müssen umcodiert werden in einen positiven Freiheitsbegriff, eine Freiheit zur Bindung.⁴⁸ Die dem di-Fabio-Buch den Titel gebende »Kultur der Freiheit« überführt den Individualismus der postsäkularen Gesellschaft so in die Vision eines vom Prinzip der vorstaatlichen Vergemeinschaftung geprägten Kulturraums, dessen zentrale Elemente wieder Ehe, Familie und Bindung sein werden. »Eine bezauberte Gattin und zauberhafte Kinder«, so die pointierte Formulierung Niels Werbers, »machen Max Webers Entzauberung ein Ende«⁴⁹.

Noch handfester als bei di Fabios Rückwärtssprung in die nivellierte Mittelstandsgemeinschaft der 1950er Jahre geht es bei Frank Schirmmacher zu, dem gegenwärtig wohl einflussreichsten Apokalyptiker einer deutschen Bevölkerungskrise. »Wir haben« – so seine 2006 im *Spiegel* alarmistisch vorgetragene These – »an einem Programm herumgefingert und damit einen biologischen GAU ausgelöst, der sich noch gar nicht abschätzen lässt.«⁵⁰ Wenn alles so weiter geht wie bisher, dann werden die Deutschen aussterben. Und noch schlimmer: Schon jetzt in seiner biopolitischen Potenz dramatisch geschwächt, wird Deutschland von einer Flut geburtenstarker Jahrgänge islamischen Glaubens hinweg gespült werden, wird der »Untergang des Abendlandes« zu verzeichnen sein. Angesichts von Bedrohungen, die mit »Markt und Waffen allein«⁵¹ nicht mehr zu bekämpfen sind, wird der Krieg der Kulturen für Schirmmacher künftig im Kreißaal entschieden. Die Parallelgesellschaften in den deutschen Großstädten, diese These hat 2006 auch Botho Strauss vorgetragen⁵²,

47 Ebd., S. 180.

48 Zur philosophischen Herleitung des zwischen einem positiven und einem negativen Pol oszillierenden Freiheitsbegriffs vgl. Isaiah Berlin: Freiheit. Vier Versuche, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

49 Niels Werber: »Gemeinsam für die Heimat. Udo di Fabio und das intellektuelle Profil der Großen Koalition«, in: Frankfurter Rundschau vom 24.1.2006, S. 24.

50 Frank Schirmmacher: »Wir können uns nicht vergleichen«, in: Der Spiegel 10/2006, S. 77-78.

51 Frank Schirmmacher: »Bücher können Berge versetzen«, in: FAZ-Net vom 10.11.2007.

52 Vgl. B. Strauss: »Der Konflikt«, S. 120.

sind eigentlich keine Abspaltungs-, sondern Vorbereitungsräume, die eine innere Aushöhlung der Gesellschaft vorantreiben. Ein fundamentaler Umwälzungsprozess sei im Gange, so Schirmmacher, »der uns beruhigter sein lassen könnte, wenn wir nicht schon heute wüssten, dass eine wachsende Zahl dieser Zuwanderer oder ihrer Nachkommen in den letzten Jahren mehr von der sozialen Integrationskraft des Islam profitiert als von der Integrationskraft unserer Gesellschaft.«⁵³

Der Diskurs der Verständigung, an dem Habermas trotz oder gerade wegen Gewalt und Terror festhält, ist auf der Grundlage von Schirmmachers topologischer Identitätspolitik nicht mehr zu führen. In einer »Ursituation der Paranoia«⁵⁴ stehen sich bei ihm wieder einmal klar abgegrenzte Volksgeister unversöhnlich gegenüber: Auf deutschen Straßen und U-Bahnhöfen tobt ein Kulturkampf, bei dem die deutsche Mehrheit »zum rassistischen Hassobjekt einer Minderheit«⁵⁵ geworden ist. Auch bei Schirmmacher ist die insgesamt den neokonservativen Diskurs kennzeichnende apokalyptische Überzeichnung realer Problemlagen zu beobachten. In völliger Verkennung der Tatsache, dass die Kriminalitätsrate bei Jugendlichen mit Migrationshintergrund im Vergleich zu der allgemeinen Rate der Jugendkriminalität im Hinblick auf den Zusammenhang von sozialem Status der Eltern, Bildung und Straffälligkeit analog ist⁵⁶, entwirft der *FAZ*-Mitherausgeber das aktualisierte Bild eines »Sittenmonsters«⁵⁷, welches er von einer Mischung aus »Jugendkriminalität und muslimischem Fundamentalismus« geprägt sieht und das in seiner Handlungsweise »den tödlichen Ideologien des 20. Jahrhunderts« potenziell

53 F. Schirmmacher: »Wir können uns nicht vergleichen«, S. 78.

54 »Das Gefühl, umstellt zu sein von einer Meute von Feinden, die es alle auf einen abgesehen haben, ist ein Grundgefühl der Paranoia.« Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1990, S. 514.

55 Frank Schirmmacher: »Junge Männer auf Feindfahrt«, in: *FAZ* vom 15.1.-2008, S. 31.

56 So der Direktor des Kriminologischen Forschungsinstituts Niedersachsen, Christian Pfeiffer. Vgl. Lothar Müller: »Debatte über Jugendkriminalität. Skandalöse Sätze«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 18.1.2008.

57 Die Funktion des »Sittenmonsters«, das die politische Schauerliteratur um 1800 bevölkert, dabei aber frappierende Deckungsbereiche zum aktuellen Islamismuskursus ausweist, hat Michel Foucault wie folgt analysiert: »In der [...] Schauerliteratur finden wir aber auch das Monster von unten, das Monster, das wieder zur wilden Natur wird, den Banditen, den Mann aus den Wäldern, die Bestie mit dem grenzenlosen Trieb.« Vgl. Michel Foucault: *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975), Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 135f.

nahe kommt.⁵⁸ Im Zielvisier dieser indirekt am geschichtspolitischen Paradigma des Antifaschismus partizipierenden Dramatisierung liegt eine Sphäre kollektiver Angst, die – niedrig in der Intensität, aber desto größer in der Kontinuität – sozial relevante Effekte der Entdifferenzierung und Entindividualisierung induzieren soll. Das so auf die Straßen der deutschen Großstädte übersetzte Bedrohungsszenario gewinnt an Authentizität durch medial fortgeführte Ängste vor marodierenden Jugendbanden, die die gekerbten Räume der Gesellschaft in unsichere Zonen zurückverwandeln.⁵⁹ So entsteht eine landesweit wirksame Beunruhigungsspirale, die in ihrer Problemanamnese nicht mehr auf gesellschaftlich-soziale Kontexte zurückgebunden ist, sondern sich in der Brandmarkung einer von außen kommenden Bedrohung erschöpft. Der deutschen Mehrheitsgesellschaft wird aufgrund dieser Diskursmechanik der Status eines kollektiven Akteurs zugewiesen, der angesichts des imaginierten Ausnahmezustands entschlossen die Ortung von Freund und Feind zu betreiben, ein »Positionsgefühl«⁶⁰ zu entwickeln und souverän die Irritationen der Moderne hinter sich zu lassen habe. Die Kriterien, nach denen dabei vorzugehen ist – dies macht der neokonservative Diskurs in der Summe seiner Argumentationsfiguren immer wieder deutlich – resultieren auf der symbolischen Ebene aus der komplexitätsreduzierenden Leitunterscheidung von christlichem Abendland und Islam.⁶¹

58 F. Schirrmacher: »Junge Männer auf Feindfahrt«.

59 Im Bereich der Populärkultur ist hier etwa an Spielfilme wie *Wut* (2005, R.: Züli Aladağ) oder *Knallhart* (2006, R.: Detlev Buck) zu denken, die jenseits der ihnen zugestanden stereotypenkritischen Intention im Rahmen des neokonservativen Diskurses zusammen mit der Bild-Berichterstattung über die Vorgänge an der Berliner Rüttli-Schule vor allem als Sichtbarmachung des Feindes wirken.

60 Vgl. E. Canetti: *Masse und Macht*, S. 489.

61 Paradigmatisch deutlich wird dies auch noch einmal anhand der Berichterstattung der Bild-Zeitung zu dem Überfall auf einen deutschen Rentner im Januar 2008, der dann zur Grundlage des Landtagswahlkampfes der hessischen CDU wurde. In einem veröffentlichten Statement erzählt das Opfer, er sei bei dem Übergriff als »Scheißdeutscher« beschimpft worden, die Freund-Feind-Kennung verläuft also zunächst anhand der Leitunterscheidung der Nationalität. Bebildert ist der Bericht jedoch mit einem Foto des Opfers, das dieses auf dem Krankenbett eine Bibel lesend zeigt. Im Ergebnis kommt es so zu einer Ineinssetzung von Deutscher Nationalität und christlicher Kultur, die dem kriminellen Islam gegenübergestellt wird. Vervollständigt wurde diese Botschaft zudem durch den (nicht autorisierten) Wiederabdruck von Passagen des Schirrmacher-Artikels »Junge Männer auf Feindfahrt«.

V. Der Wille zur Tat

Welche politische Ausformulierung das Denken des Ausnahmezustands nehmen kann, ist in einer Schrift des Rechtswissenschaftlers Otto Depenheuer zu lesen, die nach eigenem Bekunden u.a. von Innenminister Wolfgang Schäuble als wichtiger theoretischer Beitrag zur Terror-Abwehr verstanden wurde⁶². Depenheuer, der an der Universität Köln einen Lehrstuhl für »Allgemeine Staatslehre, öffentliches Recht und Rechtsphilosophie« innehat, wandelt in seinem 2007 publizierten Plädoyer für die *Selbstbehauptung des Rechtsstaats*⁶³ semantisch und argumentativ auf den Spuren Carl Schmitts.⁶⁴ Auch für Depenheuer markiert der 11. September den Beginn einer Phase des permanenten »Ernstfalls«, welcher die Gesellschaften des Westens in eine existentielle Neubestimmung ihres Selbstverständnisses zwingt. Als der Terror New York heimsuchte, »war es mit einem Schlag vorbei mit Integration, Autopoiesis und Selbstreferentialität. [...] Hintergründige Angst machte sich breit.«⁶⁵ Deutschland – so die bekannte Diagnose – erweist sich angesichts dieser »nackten Gewalt« und des terroristischen »Wahnsinns des Tötens«⁶⁶ als schlecht gerüstet. Dort, wo die Bereitschaft zur Bildung geschlossener Fronten notwendig wäre, zeigt sich die deutsche Gesellschaft, verweicht durch 60 Jahre sozialstaatlicher Sekurität, zersplittert und von Einzelinteressen dominiert. Gegen das bis dato herrschende »Lebensgefühl einer saturierten und hedonistischen Erlebnis- und Spaßgesellschaft«⁶⁷ setzt der Rechtswissenschaftler das Bild eines starken und entschlossenen Staates, der sich seiner »Fürsorgemacht«⁶⁸ unter neuen Vorzeichen wieder bewusst wird und die Staatsräson auf der Basis seiner »latent präsenten Gewaltfähigkeit«⁶⁹ notfalls auch gegen die eigenen Bürger durchsetzt. Konkret geht es als Reaktion auf einen »maßstabslosen Terror, [...]

62 Vgl. das Interview in: Die Zeit vom 19.07.2007, S. 4.

63 Vgl. Otto Depenheuer: *Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, Paderborn: Schöningh 2007.

64 Zur Aktualisierung von Carl Schmitts Denken in Freund-Feind-Dichotomien vgl. Friedrich Balke: »Restating Sovereignty«, in: Cornelia Epping-Jäger/Torsten Hahn/Erhard Schüttelz (Hg.): *Freund, Feind und Verrat. Das politische Feld der Medien*, Köln: DuMont 2004, S. 13-37.

65 O. Depenheuer: *Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 18f.

66 M. Foucault: *Die Anormalen*, S. 159. Zur diskursiven Konstruktion des Feindes gehört es, ihn jenseits einer spezifischen Rationalität zu stellen.

67 O. Depenheuer: *Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 77.

68 M. Foucault: *Die Anormalen*, S. 159.

69 O. Depenheuer: *Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 35.

der seinen unsichtbaren Kampf personalisiert und entterritorialisiert«⁷⁰ führt, um die Schaffung einer neuen Rechtskultur, in der die von Foucault rekonstruierten innenpolitischen Sicherheitspositive des 19. Jahrhunderts eine terrorgemäße Aktualisierung erfahren. Da die Schurken der Gegenwart Verhaltensformen an den Tag legen, die in ihrer Gefährlichkeit nicht so ohne weiteres erkannt werden können, das Verbrechen somit »plötzlich, ohne Vorwarnung«⁷¹ hereinbricht, muss das gesamte Gefährdungsmanagement des Staates neu gedacht werden. Zentrales Element der neuen Sicherheitsstrategie ist daher für den Kölner Staatsrechtler ein neu gefasstes Feindkonzept, dass sich durch die Aufhebung des Unterschieds von Polizei und Militär ebenso auszeichnet wie durch die Mischung von Strafrecht und Kriegsvölkerrecht.

Depenheuers in einem Nebel heroischer Entschlossenheit dahin wandernder Text imaginiert demgemäß eine Wirklichkeit, in der die Komplexität der Moderne wieder in klar überschaubare Frontabschnitte zurück übersetzt ist. Die liberale Rechtsstaatlichkeit gegenwärtiger Ausprägung hält er für ein gefährliches Zeichen der Schwäche, das »unilaterale Einräumen von Rechtssubjektivität und gut gemeinter Verhältnismäßigkeit« – so seine Befürchtung – »könnte als dekadente Schwäche interpretiert und entsprechend beantwortet werden«⁷². Wolle Deutschland für die »Realität eines weltweiten Bürgerkriegs«⁷³ gerüstet sein, brauche es neue Rechtsnormen, die »vorbeugend die Ausbildung feindlicher Überzeugungen verhindern, präventiv feindlichen Gefahren vorbeugen oder repressiv feindliche Taten sanktionieren.«⁷⁴ Auf die Rechtspraxis des Polizeistaates gewendet, fordert Depenheuer angesichts der »asymmetrischen Kriegsführung«⁷⁵ der Gegenwart also implizit den Einsatz der Bundeswehr im Inneren, die »Internierung potentiell gefährlicher Personenkreise« und »rechtsstaatlich domestizierte Folter«.⁷⁶ Mit einem liberalen Verfassungsstaat und den ihn kennzeichnenden Grundrechten hat Depenheuers Politikentwurf nichts mehr zu tun. Es geht ihm um die Rekonstitution einer staatlichen Souveränität, die entschlossen alle menschlichen Widerstände negiert und feindliche Subjekte ungefragt in den von Giorgio Ag-

70 Ebd., S. 21.

71 M. Foucault: *Die Anormalen*, S. 159.

72 O. Depenheuer: *Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 70.

73 Ebd., S. 11.

74 Ebd., S. 68.

75 Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*, Weilerswist: Velbrück 2007, S. 2

76 O. Depenheuer: *Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 72.

amben beschriebenen Status des »nackten Lebens« versetzen kann.⁷⁷ Der »Feind« bewegt sich »außerhalb des Gesellschaftsvertrages, aus ihm kann er keine Rechte für sich herleiten«⁷⁸. Er hat das »solidarische Gegenseitigkeitsverhältnis«⁷⁹ einseitig aufgekündigt und verliert daher jeden Anspruch, »nach Maßgabe der Rechtsordnung behandelt zu werden, die er bekämpft«⁸⁰. An die Stelle des »freiheitswahrenden ausbalancierten Verfassungsstaats«⁸¹ tritt in Depenheuers »organische[r] Staatslehre« eine Selektionspraxis, die – um es mit Foucault zu sagen – einen »Unterschied zu allen übrigen Unterschieden« konstruiert und so die im »Ernstfall« geortete »Schandklasse«⁸² entschlossen aus dem Volkskörper entfernt.⁸³

Sind auf diese Weise die staatlichen Voraussetzungen einer wahrnehmungsscharfen Feindabwehr skizziert, so kann Depenheuer sich in einem zweiten Schritt den Selbstheilungskräften eben jenes Volkskörpers zuwenden. Auch hier bewegt er sich in der semantischen Reichweite des neokonservativen Diskurses, träumt er doch die etatistische Variante der neuen Gemeinschaften di Fabios und Schirmachers. Mit der Neufassung des Staates korrespondiert ein Gesellschaftsbild, das von der normativen Leitvorgabe einer inneren Aufrüstung geprägt ist. Leitmotiv zu Depenheuers Einlassungen über die Notwendigkeit einer Militarisierung individueller Haltungen ist das von ihm in extenso behandelte »Bürgeropfer«⁸⁴. In Zeiten des Ausnahmezustands, so die These in Analogiebildung zur subjektivitätsverneinenden Tötungsbereitschaft des Selbstmordattentäters⁸⁵, erfülle sich der Sinn individueller Existenz in der Bereitschaft, sich

77 Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.

78 O. Depenheuer: *Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 63.

79 Ebd., S. 61.

80 Ebd., S. 62.

81 Zu Depenheuers Text vgl. die präzise Kritik von Michael Stolleis: »Angst essen Seele auf«, in: *Merkur*, Dezember 2007, S. 1145–1150, Zitat Seite 1147.

82 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 236.

83 Vgl. Zum massenmedial-diskursiven Ermöglichungszusammenhang solcher Denkfiguren Werber: *Die Geopolitik der Literatur*, S. 265ff.

84 O. Depenheuer: *Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats*, S. 75ff.

85 Zu den gängigen, um die Begriffe »Verzweiflung« und »Fanatismus« kreisenden Erklärungsmustern des Selbstmordattentats vgl. die kritischen Einwände in Jan Philipp Reemtsma: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg: Hamburger Edition 2008, S. 268.

für den Staat zu opfern. Wer sich auf den Staat eingelassen hat, hat diesen im Sinne einer Bürgersolidarität auch zu schützen, im Ernstfall mit allen Konsequenzen. Der Umstand etwa, dass das Bundesverfassungsgericht 2006 seine Entscheidung zum Luftsicherungsgesetz mit dem Hinweis auf die grundgesetzliche Verankerung der Menschenwürde begründet hat, entbehrt für Depenheuer jeder Legitimität. Für ihn ist die Entscheidung nicht nur ein »kaum mehr überbietbarer Höhepunkt« der »Juridifizierung des Politischen«⁸⁶, sondern ein Zeichen der Krise der Politik selbst. Diese habe es verlernt, in Kategorien der Gemeinschaft zu denken: »Gegenüber dieser äußersten Inpflichtnahme der Bürger kann deren Menschenwürde nicht ins Feld geführt werden, nicht weil sie über keine verfügten, sondern weil diese nicht verletzt wird.«⁸⁷ Vielmehr habe der Karlsruher Richterspruch »den dem Tode geweihten unschuldigen Passagieren die letzte ihnen verbliebene Würde«⁸⁸ geraubt, die Würde, sich für die Gemeinschaft aufzuopfern. Hier taucht di Fabios »Kultur der Freiheit« als kathartische »Kultur des Opfers« in neuem Gewand auf⁸⁹, die die soziale Kohärenz der Überlebendengemeinschaft stärken soll:

»Indem das Bürgeropfer den Verfassungspatriotismus mit seinem Leben verbürgt, das Opfer dadurch eine objektive Bedeutung seines Seins gewinnt, leistet es auch und nicht zuletzt einen Beitrag für die Integration und Stärkung des Gemeinwesens. [...] Das Opfer des einzelnen stärkt den Zusammenhalt der Überlebenden, die nunmehr ihrerseits das Bemühen schuldig sind, sich des Opfers würdig zu erweisen, indem sie sein Vermächtnis wahren.«⁹⁰

86 O. Depenheuer: Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats, S. 97.

87 Ebd., S. 96f.

88 Ebd., S. 100.

89 Trotz der Berührungspunkte im Sinne des hier analysierten neokonservativen Diskurses hat di Fabio sich in einem in der *Welt* publizierten Text von der radikalen Position Depenheuers abgesetzt. So sei die »intellektuelle Lust am antizipierten Ausnahmezustand [...] kein guter Ratgeber. Sie verfehlt auch ihr erklärtes Ziel, durch harte Maßnahmen mehr Sicherheit für die Freiheit zu schaffen. [...] Wer die Identitätsmerkmale der Humanität und Rechtsstaatlichkeit aufgibt, opfert sich selbst und kann in unserer Rechtsordnung schwerlich Opfer von den Bürgern verlangen.« Vgl. Udo di Fabio: »Westen muss Westen bleiben«, in: Die Welt vom 12.11.2007, S. 11-12, hier S. 12. Trotz dieser verbalen Abrüstung bleibt kritisch anzumerken, dass der neokonservative Diskurs in seiner Gesamtsemantik eine gegenmoderne Stoßrichtung entwickelt, die – ein positives Freiheitskonzept verfolgend – im Zweifelsfalle für die Gemeinschaft und gegen das Individuum entscheidet.

90 O. Depenheuer: Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats, S. 104.

Die Art und Weise, wie Depenheuer die behauptete Krise des gegenwärtigen Staates jenseits solcher Pathosformeln lösen will, kann allerdings rational kaum hergeleitet werden, sondern ist vielmehr Produkt einer dezisionistischen Setzung. Ausgehend von der Konstruktion altbekannter Dichotomien – Freund/Feind, Wir/Sie, Terroristen/Bürger – fordert der Staatsrechtler im suggestiven Tonfall einer »Rhetorik der Gewalt«⁹¹ die gewaltgestützte Schließung der offenen Gesellschaft zugunsten eines umfassenden Sicherheitsversprechens. Zwar kann er damit der normativen Rationalität der Habermas'schen Terrorismuslektüre kognitiv nicht wirklich etwas entgegen setzen, resonanzstrategisch relevant bleiben seine Ausführungen allerdings, liefert er mit seinem Text doch den semantischen Projektionsrahmen, auf dem gesellschaftlich flottierende Ängste aufgespannt werden können. Spätestens dann, wenn es in Deutschland in der Zukunft zu einem islamistischen Anschlag kommen sollte, werden Depenheuers Überlegungen zum präventiven Sicherheitsstaat zu einer viel gelesenen Einübung in essentialistischem Grenzdenken werden.⁹²

Zusammenfassend ist anzumerken, dass alle hier versammelten Terrorismuslektüren in unterschiedlicher Ausformulierung auf die semantische Kontingenzbearbeitung gesellschaftlicher Modernisierung abzielen. Mit Habermas lässt sich Terror als destruktive Reaktion auf gesellschaftliche Veränderungsprozesse deuten, die vor allem als Verlust von Tradition erfahren und als deren Verursacher die westlichen Gesellschaften fokussiert werden. Für Habermas geht es daher darum, Ungleichzeitigkeiten der weltweiten Globalisierung ökonomisch abzufedern und Politik auf einen neuen Prozess kommunikativer Konsensfindung zu verpflichten.

Die Wortführer des neokonservativen Diskurses partizipieren in der Ausübung von Kommunikation an genau der Form von Öffentlichkeit, die Habermas als Ausgangspunkt der Einhegung gewalttätiger Potenziale ansieht. Inhaltlich unterwandern sie aber diesen Diskursraum, indem sie in ihren Texten einen Krieg der Kulturen herbei schreiben und die dazu notwendigen überindividuellen Substanzbegriffe formulieren. Eine genauere begriffsgeschichtliche Analyse der neokonservativen Redeweise zeigt, dass diese die mit der Chiffre 9/11 markierte äußere Bedrohung zum Anlass nimmt, um den eigenen Gesellschafts- und Diskursraum einer grundlegenden Kulturkritik zu unterziehen. Gemeinsamer Flucht-

91 M. Stolleis: »Angst essen Seele auf«, S. 1148.

92 Zu den seit 2001 zu beobachtenden Tendenzen einer Ausweitung der Sicherheitsgesetzgebung zu Ungunsten der bürgerlichen Grundrechte vgl. Heribert Prantl: Der Terrorist als Gesetzgeber. Wie man mit Angst Politik macht, München: Droemer 2008.

punkt der dargestellten Autoren ist die von ihnen allen bezüglich der westlichen Lebensweise geteilte Dekadenzdiagnose. Im gegenwärtigen Zustand habe Deutschland – so die generalisierte Defensiv-These – der islamistischen Herausforderung politisch und habituell nichts entgegen zu setzten, daher gelte es, ein rückwärtsgewandtes Normen-Set traditioneller Werte christlich-abendländischer Prägung zu rekonstituieren. Statt aber das hohe Lied des Werteverfalls zu singen – so möchte ich mit Karsten Fischer im Rekurs auf die Thesen Habermas’ abschließend zu bedenken geben – muss es im Kampf für eine auch weiterhin offene Gesellschaft vor allem darum gehen, »Dekadenz als Exportschlager«⁹³ zu begreifen und in diesem Sinne mit Standhaftigkeit wie Sensibilität am »unvollendeten Projekt der Moderne«⁹⁴ festzuhalten. Nur wenn es gelingt, die Semantik des Kulturkrieges als Kampf der Kulturkritiken kenntlich zu machen, wird es möglich, neue Freiräume des Denkens und Handelns zu gewinnen, deren Durchschreitung aus der Sackgasse essentialistischer Konfrontation hinausführen kann.

Literatur

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Balke, Friedrich: »Restating Sovereignty«, in: Cornelia Epping-Jäger/-Torsten Hahn/Erhard Schüttpelz (Hg.): *Freund, Feind und Verrat. Das politische Feld der Medien*, Köln: DuMont 2004, S. 13-37.
- Baumann, Marcel M.: »Die Propädeutik der Biedermänner«, in: *Telepolis* vom 15.11.2007, <http://www.heise.de> vom 15.11.2007.
- Berlin, Isaiah: *Freiheit. Vier Versuche*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günter Anders*, München: C.H. Beck 2007.
- Borradori, Giovanna: »Die Rekonstruktion des Terrorismusbegriffs nach Habermas«, in: J. Habermas/J. Derrida/G. Borradori: *Philosophie in Zeiten des Terrors*, Berlin, Wien: Philo 2004, S. 70-116.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1990.
- Cohen, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics*, London: Brooks 1972.
- Demirovic, Alex: »Wahrheitspolitik. Zum Problem der Geschichte der Philosophie«, in: Sigrid Weigel (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte*.

93 Karsten Fischer: »Dekadenz als Exportschlager. Semantiken und Strategien im Kampf der Kulturkritiken«, in: *Merkur*, August/September 2007.

94 Jürgen Habermas: *Die Moderne, ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

- Korrespondenzen zwischen Kritischer Theorie und Poststrukturalismus, Köln, Weimar: Böhlau 1995, S. 67-90.
- Depenheuer, Otto: Die Selbstbehauptung des Rechtsstaats, Paderborn: Schöningh 2007.
- Di Fabio Udo: »Westen muss Westen bleiben«, in: Die Welt vom 12.11.2007, S. 11-12.
- Di Fabio, Udo: Die Kultur der Freiheit, München: C.H. Beck 2005.
- Diekmann, Kai: Der große Selbstbetrug. Wie wir um unsere Zukunft gebracht werden, München: Piper 2007.
- Fischer, Karsten: »Dekadenz als Exportschlager. Semantiken und Strategien im Kampf der Kulturkritiken«, in: Merkur (August/September 2007).
- Foucault, Michel: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975), Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- Fuchs, Peter: Das System »Terror«. Versuch über eine kommunikative Eskalation der Moderne, Bielefeld: transcript 2004.
- Habermas, Jürgen: »Fundamentalismus und Terror«, in: Ders./Jacques Derrida/Giovanna Borradori: Philosophie in Zeiten des Terrors, Berlin, Wien: Philo 2004, S. 49-70.
- Habermas, Jürgen: Glauben und Wissen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Habermas Jürgen: Die Moderne, ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Hahne, Peter: Schluss mit lustig. Das Ende der Spaßgesellschaft, Lahr: Verlag der St-Johannis-Druckerei 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1979): »Aufsätze aus dem Kritischen Journal der Philosophie«, in: Ders.: Werke. Bd. 2, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979.
- Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen, Hamburg: Europa-Verlag 1997.
- Müller, Lothar: »Debatte über Jugendkriminalität. Skandalöse Sätze«, in: Süddeutsche Zeitung vom 18.1.2008.
- Münkler, Herfried: Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie, Weilerswist: Velbrück 2007.
- Luhmann, Niklas: Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität, Stuttgart: UTB 2000.
- Pawlik, Michael: »Der Terrorist will nicht resozialisiert werden«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.2.2008, S. 40.

- Pinl, Claudia: Das Biedermeier-Komplott. Wie Neokonservative Deutschland retten wollen, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2007.
- Prantl, Heribert: Der Terrorist als Gesetzgeber. Wie man mit Angst Politik macht, München: Droemer 2008.
- Reemtsma, Jan Philipp: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne, Hamburg: Hamburger Edition 2008.
- Sen, Amartya: Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt, München. C. H. Beck 2007.
- Schirmacher, Frank: »Junge Männer auf Feindfahrt«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.1.2008, S. 31.
- Schirmacher, Frank: »Bücher können Berge versetzen«, in: FAZ-Net vom 10.10.2007.
- Schirmacher, Frank: »Wir können uns nicht vergleichen«, in: Der Spiegel 10 (2006), S. 77-78.
- Schmitt, Carl: Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin: Duncker & Humboldt 2002.
- Stolleis, Michael: »Angst essen Seele auf«, in: Merkur (Dezember 2007), S. 1145-1150.
- Strauss, Botho: »Der Konflikt«, in: Der Spiegel 7 (2006), S. 120.
- Strauss, Botho: »Anschwellender Bocksgesang«, in: Der Spiegel 6 (1993), S. 110-113.
- Thiel, Thomas: »Exortiert die Dekadenz«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.2.2008, S. 41.
- Tönnies, Ferdinand: Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft 2005.
- Weimer, Wolfram: Credo. Warum die Rückkehr der Religion gut ist, München: DVA 2006.
- Werber, Niels: Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung, München: C.H. Beck 2007.
- Werber, Niels: »Gemeinsam für die Heimat. Udo di Fabio und das intellektuelle Profil der Großen Koalition«, in: Frankfurter Rundschau vom 24.1.2006, S. 24.

KONTRAFAKTISCHE KARTIERUNGEN. VERSCHWÖRUNGSTHEORIE UND DER 11. SEPTEMBER

KARSTEN WIND MEYHOFF

Das Phänomen

Eine der folgenreichsten kulturellen Reaktionen auf die Ereignisse des 11. September sind Verschwörungstheorien in der ganzen Welt. Filme, Bücher, Artikel und besonders Internetseiten haben eine Vielzahl von Fragen aufgeworfen, die die offizielle oder gängige Version dessen herausfordern, was am Dienstag, den 11. September 2001 wirklich geschah. Dazu bieten sie alternative Antworten, die sie als Wahrheiten präsentieren. Die meisten Theorien kommen aus den Vereinigten Staaten, einige auch aus dem Mittleren Osten und Europa. An dieser Stelle möchte ich nur die amerikanische Seite des Phänomens diskutieren und darauf verweisen, dass die Logik der nichtamerikanischen Theorien denselben Grundregeln von Verschwörungstheorien folgt, wie die hier skizzierten.

In den USA nennt man Organisationen und Theoretiker, die Verschwörungstheorien über den 11. September aufstellen, »die 9/11 Wahrheitsbewegung« (»The 9/11 Truth Movement«), und diese hat ein geradliniges Programm. Die Wahrheitsbewegung widmet sich kurz gesagt der »exposing the falsity of the official theory about 9/11«¹. Das Konzept besteht darin, dass die Wahrheitsbewegung Verschwörungstheorien entwickelt, während ihre Feinde, in diesem Fall die Regierung und andere offizielle Institutionen, selbst die Verschwörung sind. Diese Unterscheidung ist wichtig.

Zu den bekanntesten Mitgliedern der Wahrheitsbewegung zählen Intellektuelle wie Barrie Zwickler, Michael Ruppert und David Ray Griffin, die so kontroverse Arbeiten wie *The New Pearl Harbor* (2004) und

1 Vgl. 911truth.org: »Our Mission«: www.911truth.org/article.php?story=20061014120445472#mission vom 22.5.2008.

Debunking 9/11 Debunking: An Answer to Popular Mechanics and Other Defenders of The Official Conspiracy Theory (2007) verfasst haben. Man könnte intellektuelle Schriftsteller wie Zwickler, Ruppert und Griffin als die Ideologen der Wahrheitsbewegung bezeichnen. Sie liefern einer großen Gemeinschaft von Amateurverschwörern den Stoff und den Antrieb für Spekulationen und Diskussionen, die hauptsächlich auf den zahlreichen gut organisierten Internetseiten stattfinden, die seit Ende 2001 im Netz florieren.

Die Qualität dieser Webseiten ist erstaunlich. Eine der bekanntesten, *911truth.org*, präsentiert sich selbst als alternative Forschungsorganisation mit dem Motto: »Untersuchung. Bildung. Verlässlichkeit. Reform.« (*Investigation. Education. Accountability. Reform.*)

Abbildung 1: Screen dump von »911truth.org« vom 5.2.2008.



Die Webseite ist hauptsächlich eine Datensammlung, die dem Benutzer äußerst umfangreiche Materialien zum 11. September zur Verfügung stellt; sie gibt Zugang zu den Mainstream-Medien und ist mit dem offiziellen Material der Regierung verlinkt. Außerdem findet man Verschwörungstheorien, die dieses offizielle Material in Frage stellen und diskutieren und alternative Interpretationen anbieten. Zur Untermauerung dienen historische Analysen, geopolitische Perspektiven, Ideen zur US-Außenpolitik, der internationalen Rolle der CIA, zur israelischen Lobby,

den Gründen von Terrorismus sowie zu Fragen bezüglich Ressourcen wie Öl. Es handelt sich also um eine umfangreiche und komplexe Masse an Dokumenten, die man selten in den gängigen Massenmedien findet. Schließlich bietet die Webseite Material wie Flyer, Infohefte, Power-Point-Präsentationen und Plakate zum kostenlosen Herunterladen.

Den wohl wichtigsten Teil der Internet-Präsenzen bilden allerdings die Blogs, Foren, Recherchegruppen und Netzwerke, bei denen Amateurverschwörer Informationen austauschen und Theorien entwickeln. Für die besonders Engagierten gibt es außerdem einen Online-Shop, in dem man Aufkleber, Poster, Bücher, T-Shirts etc. kaufen kann.

Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Seite *911truth.org* nur eine von vielen mit ähnlichem Zweck und Charakter ist. Allein die Linkliste auf *911truth.org* verweist auf 200 Seiten in den USA und der ganzen Welt. Viele Webseiten stellen dasselbe Material zur Verfügung, andere verhandeln es aus jeweils bestimmten Blickwinkeln. Oft unterstützen die Seiten lokale Gruppen, die etwa in Los Angeles, Chicago, Madrid oder London das Material verbreiten, das Interesse am Thema hoch halten und Veranstaltungen wie Vorträge und Demonstrationen organisieren.

Die Wahrheitsbewegung und ihre Aktivitäten sind für ihre Mitglieder kein Witz, sondern im Gegenteil ein ernsthaftes Unternehmen, von dessen Mission und Legitimation sie überzeugt sind. Viele ihrer Argumente beziehen sich direkt auf Verfassungsfragen, Bürgerrechte, Meinungsfreiheit sowie innen- und außenpolitische Strategien.

Im Gegensatz dazu gibt es Einzelpersonen wie Noam Chomsky, die die Verschwörungstheorien heftig kritisieren. Chomsky sieht in den Verschwörungstheorien eine regelrechte Verschwörungs-»Industrie« mit schwachen Argumenten, die vielmehr die Aufmerksamkeit und Energie von wichtigeren Themen abzieht, namentlich den tatsächlichen politischen Aktivitäten der US-Regierung im Mittleren Osten.²

Die Strategien der Wahrheitsbewegung

Sehen wir uns ein paar Einzelheiten zur Wahrheitsbewegung genauer an. Es geht im Folgenden um drei Punkte:

1. Die Präsentation und die Gestaltung der Webseite der Bewegung.
2. Das Programm der Bewegung.
3. Die Struktur und der Aufbau der Bewegung.

2 Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=LoDqDvbgeXM&feature=related> vom 22.5.2008.

Diese drei Punkte werden hier für das für viele andere Websites exemplarische Fallbeispiel *911truth.org* diskutiert.

1. Die Wahrheitsbewegung nutzt vor allem das Internet. Es ist somit gewissermaßen die Schnittstelle zur Öffentlichkeit. Die wesentliche Herausforderung einer Wahrheitsbewegung (und vielleicht der Verschwörungstheorien ganz allgemein) ist die Frage der Glaubwürdigkeit. Denn von allen Seiten melden sich kritische Stimmen und fragen: Kann man der Bewegung trauen? Woher bezieht sie ihre Informationen? Was sind ihre Quellen? Sind die Mitglieder tatsächlich besser als die offiziell ernannten Experten in der Lage, die entscheidenden Fragen zu beantworten?

Gegen die potentielle Unterstellung von Unglaubwürdigkeit geht die Bewegung in unterschiedlicher Weise vor. Zunächst wirkt *911truth.org* besonders seriös und beinahe offiziell. In ihrer Aufmachung imitiert die Seite das Layout von Webseiten der offiziellen Institutionen wie CIA, FBI, der National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States oder der US-Regierung.

Oben auf der Seite ist mit der Freiheitsstatue das geläufigste patriotische Symbol der amerikanischen Freiheitsideologie abgebildet. Typischerweise verwendet die US-Regierung die Flagge der Vereinigten Staaten, die »Stars and Stripes«, während sich FBI und CIA normalerweise mit dem Großen Wappen der Vereinigten Staaten präsentieren, also mit Adler und Flagge.

Der Unterschied zwischen diesen Symbolen des Patriotismus besteht darin, dass die Wahrheitsbewegung das Symbol des Volkes betont, die anderen Institutionen dagegen die patriotischen Symbole der Regierung. Diese Unterscheidung ist insofern bemerkenswert, als das amerikanische Volk seit jeher wenig Vertrauen in die staatlichen Institutionen besitzt. Institutionelle Handlungen werden oft als Beschneidung von Freiheiten aufgefasst, als eine unnötige Bürokratisierung und Überwachung durch die Regierung.³ Die Wahrheitsbewegung nutzt also dieses liberale Misstrauen gegenüber staatlichen Eingriffen aus, um ihr Anliegen stark zu machen.

Ein weiteres Element des Titelpfades der Webseite bilden die bereits genannten Schlüsselbegriffe: »Untersuchung. Bildung. Verlässlichkeit. Reform.« Die Begriffe klingen wie Schlagwörter einer Kampagne für das Weiße Haus, und das ist auch genau die Absicht. Sie sollen den Eindruck von Glaubwürdigkeit und patriotischer Intention vermitteln. Die Wahrheitsbewegung versteht sich nicht als antiamerikanisch, sie sieht sich im

3 Vgl. Niels Bjerre-Poulsen: »Paranoia Americana. Konspirationsteorier i amerikansk politisk kultur«, in: Kritik 160 (2002), S.1-14, hier S. 10.

Gegenteil dem Wohlergehen Amerikas und dem der Amerikaner verbunden. Die Wahrheitsbewegung spricht demnach nicht für eine kleine Gruppe von Menschen, sondern stellvertretend für alle Amerikaner. Dies ist ein rhetorischer Trick, der häufig gebraucht wird, um Sympathie und Gemeinschaftsgefühl bei den Internetnutzern zu erwecken.

2. Der zweite Punkt, den es zu behandeln gilt, betrifft die Erklärung zum Programm von *911truth.org*. Hier verändert sich der Stil des Textes, der Ton ist sehr direkt und aggressiv im Vergleich zur freundlich-erzieherischen und Vertrauen erweckenden Präsentation der Webseite. Im ersten Punkt des Programms heißt es:

»TO EXPOSE the official lies and cover-ups regarding the events of September 11th, 2001 in ways that inspire people to overcome denial, confront disturbing evidence and comprehend its implications for our freedoms and democracy.«⁴

Als erstes fällt die Etablierung einer Gegenverschwörung auf. Der Text suggeriert eine absichtliche Verhüllung, die die Fundamente der Freiheit und der Demokratie angreift. In den Vereinigten Staaten ist dies die wohl schlimmste Anschuldigung, die überhaupt gemacht werden kann. Insofern ist die Wahrheitsbewegung kein Diskussionsforum zum Austausch von Meinungen zu einem Thema oder zur Erklärung komplexer Themen der Außenpolitik oder technischer Aspekte zur Frage, wie ein Haus einstürzt. Mit dem ersten Punkt der Erklärung beschuldigt die Wahrheitsbewegung die Regierung und die zentralen Institutionen wie die CIA und den FBI des Verrats. Das primäre Ziel der Wahrheitsbewegung sei es, diese Verschleierung zu enthüllen. In anderen Worten glaubt die Bewegung, dass eine Verschwörung gegen das amerikanische Volk im Gange ist, die vom offiziellen Amerika ins Leben gerufen, angeleitet und verdeckt wird.

Das Konzept, das diese Idee einer Gegenverschwörung zusammenfasst, ist die ›OCT‹, die David Ray Griffin geprägt hat. OCT steht für ›Offizielle Verschwörungstheorie‹ (›Official Conspiracy Theory‹) und bildet den Leitgedanken der Wahrheitsbewegung. Indem sie den Begriff Verschwörung verwendet, versucht diese Bewegung das mögliche Problem der Glaubwürdigkeit auf den Gegner abzuwälzen und sich dadurch in Bezug auf ihre Glaubwürdigkeit mit der offiziellen Ebene gleichzusetzen.

4 Siehe dazu »911truth.org« Our Mission: [#mission](http://www.911truth.org/article.php?story=20061014120445472) vom 22.5.2008.

größeren Vorhabens sind. Wiederum drängen sich die stark patriotische Rhetorik und der Kontext auf, mit der die Argumentation und Agitation der Bewegung in den einzelnen Abschnitten aufgeladen sind.

3. Dies leitet über zum dritten Punkt über Struktur und Aufbau der Bewegung. Auf dem Papier hat die Wahrheitsbewegung ebenso flache und demokratische Strukturen wie andere basisdemokratische Organisationen. Jeder kann partizipieren, die Webseite ermutigt dazu, aktiv zu werden.

Die nichthierarchische Struktur ist insofern wichtig, als dass es darum geht, eine Bewegung vorzustellen, die sich in starker Opposition zu den offiziellen Institutionen befindet. Viele Amerikaner empfinden Washington als weit entfernt von ihrem örtlichen und regionalen Alltag. Aus diesem Grund versucht die Bewegung, die Menschen auf einer lokalen Ebene einzubinden, indem sie kleine Gemeinschaften und Gruppen einrichtet, die Themen zum 11. September diskutieren. Das Internet dient als gemeinsame Schnittfläche und funktioniert als dezentralisierte Einheit zur Unterstützung aller lokalen und regionalen Aktivitäten.

Das Interessante an der Wahrheitsbewegung ist meiner Ansicht nach nicht, dass eine Gruppe Intellektueller kritische Bücher verfasst, in denen sie offizielle Behauptungen in Frage stellt. Das Provozierende ist vielmehr, dass so viele Amerikaner sich an den Spekulationen beteiligen und lebhaft über die vielen komplexen Details der Ereignisse um 9/11 debattieren und diskutieren. Menschen aus allen Teilen der Gesellschaft, allen ethnischen Hintergründen, beiderlei Geschlechts und sehr unterschiedlichen Bildungsniveaus nehmen an der Auswertung der Daten und Informationen teil.

Zusammengefasst: Die Wahrheitsbewegung hat eine dezentralisierte und regional verankerte Struktur. Es handelt sich um eine Bewegung ohne wirkliche politische oder ideologische Macht, die aber nichtsdestotrotz eine Gegentheorie zur offiziellen Geschichte darstellt. Was ihre Größe betrifft, ist es schwer einzuschätzen, wie viele Menschen aktiv in die Wahrheitsbewegung involviert sind. Sie wirkt zumindest groß und umfasst eine Menge von Webseiten, Homepages und Blogs, die sehr aktiv und engagiert erscheinen; aber wie mit anderen Phänomenen des Internets ist es auch hier schwierig, präzise Zahlen zu nennen.

Die Behauptungen

Die intellektuelle Arbeit der Wahrheitsbewegung kann als eine systematische Infragestellung aller Schlussfolgerungen der offiziellen Berichte beschrieben werden. Die Wahrheitsbewegung bestreitet und ersetzt bei-

nahe alle zentralen Behauptungen der offiziellen Version über den 11. September.

Im Internet werden Verschwörungstheorien oft in zwei Arten unterteilt: die LIHOP und die MIHOP-Theorien. LIHOP ist die Abkürzung für »Let it happen on purpose« und »suggests that key individuals within the government had at least some foreknowledge of the attacks and deliberately ignored them or even actively weakened America's defenses to ensure the hijacked flights were not intercepted.«

MIHOP steht für »Made it happen on purpose« und meint, dass »key individuals within the government planned the attacks and collaborated with, or framed al-Qaeda in carrying them out. There is a range of opinions about how this might have been achieved.«⁸

Die meisten Verschwörungstheorien sind LIHOP-Theorien, die in unterschiedlichen Formen erscheinen können. Das heißt, die Theorien legen nahe, dass jemand aus dem Inneren an der Tat beteiligt war oder dass die Tat hätte verhindert werden können, wenn man Maßnahmen dagegen getroffen hätte.

Der modus operandi der Wahrheitsbewegung ist es, sich auf einen Teil der ganzen Ereigniskette zu konzentrieren und ihn dann in drei Schritten zu untersuchen. Zunächst wird die offizielle Version präsentiert. Zweitens wird die offizielle Version kritisiert und bestritten. Und drittens wird eine alternative Version der Ereignisse vorgestellt. Nachdem die Verschwörungstheorie dann alle alternativen Versionen zusammensetzt, entsteht ein neues Bild der Ereignisse.

Betrachten wir einmal ein bekanntes Beispiel dafür, wie die »Offizielle Verschwörungstheorie« unterlaufen wird, um daraufhin einige zentrale Bereiche der Kontroverse aufzulisten. Beginnen wir mit einem der wichtigsten Aspekte in David Ray Griffins Buch *The New Pearl Harbor*, einem Werk, das für die Wahrheitsbewegung eine zentrale Rolle spielt.⁹

Griffin beschäftigt sich mit der Verschwörung um das WTC7, den dritten Wolkenkratzer, der am 11. September einstürzte. Das 47stöckige Gebäude stürzte, den offiziellen Erklärungen zufolge, am 11.9. um 17:20 Uhr auf Grund von Schäden an der Struktur und durch das Feuer vom Einsturz der Twin Towers ein. Das Gebäude wurde nicht durch ein Flug-

8 Beide Definitionen sind dem Wikipedia-Artikel zu »9/11 conspiracy theories« entnommen vom 22.5.2008.

9 Vgl. David Ray Griffin: *The New Pearl Harbor: Disturbing Questions About the Bush Administration and 9/11*, Northhampton: Olive Branch 2004.

zeug getroffen, jedoch durch die Hitze der Feuer aus den Twin Towers schwer beschädigt.

Die Wahrheitsbewegung sieht in dieser Erklärung eine OCT und argumentiert, dass ein derartiges Gebäude niemals auf Grund von Feuer-schäden eingestürzt wäre. Darüber hinaus fiel das Gebäude vertikal zusammen und implodierte, so dass wenig Schaden im Umfeld entstand. Allerdings stürzen Hochhäuser mit Stahlstrukturen nicht wegen eines Brandes ein und sie würden auch nicht implodieren. Damit das Gebäude genau vertikal zusammenstürzt und implodiert, müsse es eine kontrollierte Manipulation gegeben haben, so die Wahrheitsbewegung. Die Unterstellung einer vorsätzlichen Zerstörung wird durch einige theoretische Argumente gestützt, die die Behauptung wissenschaftlich untermauern. Nach Ansicht der Verschwörungstheorien ist die Version der OCT eine Lüge und der Zusammensturz des Gebäudes eine vorsätzliche Tat und nicht durch Hitze und Feuer ausgelöst. Spezialisten müssen demnach Dynamit an den richtigen Stellen platziert und das Gebäude zum Einsturz gebracht haben.

Die Vorstellung einer absichtlichen Zerstörung wurde auch in Bezug auf die Twin Towers geäußert. Die Wahrheitsbewegung stellt auch hier die offizielle Version systematisch in Frage und macht eine alternative Version der Ereignisse stark, ohne jedoch Beweise oder ›Tatwaffen‹ zu liefern.

Lassen Sie mich noch einige weitere berühmt-berüchtigte Theorien aufzählen. Eine zweite, sehr beliebte Theorie behauptet, dass es nicht der Flug 77 war, der in das Pentagon stürzte, wie es laut OCT heißt. Diese Theorie wurde unter anderem von Griffin aufgestellt. Die Bilder und Augenzeugen scheinen offensichtlich nicht das gesehen zu haben, was die Medien berichten. Verschwörungstheorien nehmen sogar an, es könnte sich um eine Rakete gehandelt haben, die in das Pentagon einschlug.

Ein anderer Streitpunkt ist die Frage, wie der Flug 93 abgestürzt ist. Die OCT machen das Eindringen von Passagieren ins Cockpit verantwortlich, während Griffin und andere behaupten, dass das Flugzeug von US-Kampffliegern abgeschossen wurde.

Ein vierter Standpunkt speist sich aus der Reaktion von George W. Bush, nachdem er vom Absturz des ersten Flugzeugs erfahren hatte. Anscheinend reagierte er verblüffend ruhig. Dieser Punkt wurde auch von Michael Moore in seinem ironisch-kritischen Dokumentarfilm (»Mockumentary«) *Fahrenheit 9/11* betont.

Es gibt viele solcher Beispiele, und sie folgen alle dem gleichen Schema. Die Theorien hinterfragen auf unterschiedliche Weise jeweils die offizielle Version dessen, was wirklich vor, während und nach den Ereignissen geschehen ist.

Die Kulturgeschichte der Verschwörungstheorie

Bevor wir beginnen, die Verschwörungstheorien des 11. September weiter zu bewerten und zu interpretieren, würde ich gerne einen Schritt zurückgehen und Verschwörungstheorien als kulturelles Phänomen betrachten. Was hierbei auffällt, ist die lange und umfassende Tradition von Verschwörungstheorien in den USA. Sie sind ein bedeutender Bestandteil der amerikanischen Kultur, seit die ersten Europäer ins ›Gelobte Land‹ kamen. In der amerikanischen Gesellschaft häufen sich Verschwörungstheorien seit jeher auf allen Ebenen. Beobachter sprechen von einer regelrechten Verschwörungskultur in den Vereinigten Staaten.¹⁰

Aber warum gibt es in Amerika derartig viele Verschwörungstheorien und wie funktionieren sie? In einem Essay mit dem Titel *Cognitive Mapping* liefert der amerikanische Philosoph Fredric Jameson eine der am weitesten verbreiteten Interpretationen des Verschwörungsphänomens. Jameson entziffert Verschwörungstheorien als »the poor person's cognitive mapping in the postmodern age«¹¹. Seine Idee besagt, dass die globalisierte und postmoderne Welt durch ein nie gekanntes Maß an Komplexität bestimmt ist und für viele Menschen undurchschaubar geworden ist. Es ist schwierig zu beschreiben und zu bestimmen, wie sich Machtverhältnisse, Manipulation und Freiheit zueinander ordnen. Aus diesem Grund sind Verschwörungstheorien eine effektive Methode, um sich in einer komplexen Realität zurechtzufinden.

Die besondere Fähigkeit der Verschwörungstheorien besteht darin, vermeintlich unzusammenhängende Informationsschnipsel miteinander zu verbinden. Wie eine Detektivgeschichte zeichnet die Verschwörungstheorie die Elemente einer chaotischen Welt nach, deckt versteckte Motive auf und bringt sie miteinander in Zusammenhang. Die Form der Erzählung bietet eine manichäische Perspektive auf die Welt mit klaren Unterscheidungen zwischen gut und böse, richtig und falsch, fremd und eigen. Diese Art von Verschwörungstheorie hat etwas Spekulatives und erinnert in vieler Hinsicht an Romane der Kriminalliteratur.

Jamesons Konzept von Verschwörungstheorien ist sicherlich zunächst einleuchtend. Offensichtlich können Verschwörungstheorien dazu beitragen, die komplexen Machtstrukturen und die Verbindungen zwi-

10 Vgl. Robert Alan Goldberg: *Enemies Within. The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven: Yale University Press 2001, S. 1-21.

11 Fredric Jameson: »Cognitive Mapping«, in: Cary Nelson/ Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois 1988, S. 356.

schen verschiedenen Ebenen der modernen Realität zu begreifen. Dieses Verständnis von Verschwörungstheorien ist attraktiv, es entbehrt aber eines tieferen Verständnisses der Motive und Strukturen und reduziert das Phänomen auf ein Werkzeug für die Armen und Schwachen. Zweifellos sind Verschwörungstheorien eine Methode des ›Mappings‹ oder der Ordnung, aber dies ist nur einer der Bereiche, in denen sie in Erscheinung treten. Verschwörungstheorien kommen auch zum Einsatz, um Macht zu gewinnen, Wirklichkeit zu manipulieren und eine politische Agenda voranzutreiben.

Um diesen Aspekt zu verhandeln, ist es notwendig, zwischen einfachen und komplexeren Verschwörungstheorien zu unterscheiden. Jeder kennt die einfachen und zum Teil fantastischen Theorien. Ein gutes Beispiel solcher Theorien ist die Idee, die US-Regierung würde die Existenz von Außerirdischen und UFOs verheimlichen; oder die Vorstellung, dass der amerikanische Präsident in Wirklichkeit ein Außerirdischer sei, der von einer geheimen Gruppe von Drahtziehern von einem Versteck aus kontrolliert würde. Diese Art von Theorie kann vielleicht für eine Spätabend-Fernsehserie oder Filme wie *Die Matrix* herhalten, in denen es einen fantastischen Angriff gegen die Menschheit gibt, durchgeführt von Maschinen, die uns manipulieren und unsere Energie rauben.

Solche primitiven Theorien sind vorrangig der Unterhaltung und folglich einem Geschäft oder Markt verpflichtet. Man denke an die Thriller von Dan Brown, die viel Aufmerksamkeit erfahren, vor allem jedoch zur Unterhaltung und weniger der konkreten Wissensvermittlung dienen. Es gibt schlichtweg keinen wirklichen Inhalt und die Ideen sind zu weit von der Realität entfernt, um wirklich kontrovers zu sein.

Die fortgeschrittenen und realistischen Verschwörungstheorien sind dagegen sehr komplex und behandeln Fälle und Situationen, die alles andere als transparent sind. Oft gibt es für sie keine befriedigende Erklärung in den öffentlichen Medien und den offiziellen Kanälen. Darüber hinaus müssen wir anerkennen, dass Verschwörungen stattfinden und dass sie einen bedeutenden Einfluss auf die Wirklichkeit haben.

Beispiele von realen Verschwörungen ließen sich viele anführen. In einem 2007 veröffentlichten langen Bericht gab die CIA zu, dass sie sich 1960 mit der Mafia verschworen, um Fidel Castro zu ermorden. Dieses Bekenntnis gehörte zu einem 702 Seiten starken Bericht mit dem Titel *Familienjuwelen (Family Jewels)* von 1973. Die britische Zeitung *The Guardian* schreibt:

»According to a memo written at the time, the purpose of the dossier was to identify all current and past CIA activities that ›conflict with the provisions of the National Security Act of 1947‹ – and were, in other words, illegal. The dos-

sier covers operations including domestic surveillance, kidnapping, infiltration of anti-war Movements, and the bugging of leading journalists. But its detailed information on assassination attempts against foreign leaders is likely to attract most attention.«¹²

Ein anderes berühmtes Beispiel ist der Watergate-Skandal zu Beginn der 1970er Jahre. Die berühmtesten Fälle sind diejenigen Verschwörungstheorien, die sich um die Ermordung John F. Kennedys 1963 ranken. Laut offizieller Version tötete ein geistig gestörter Mann, Lee Harvey Oswald, den amerikanischen Präsidenten aus persönlichen Gründen. Weiterführende Verschwörungstheorien haben dagegen einen Komplott zwischen den größten amerikanischen Unternehmen, Schlüsselpersonen der CIA, der Mafia, Exilkubanern und mächtigen Personen aus Washington beschrieben, die alle ein Interesse daran hatten, JFK loszuwerden. In diesem Fall erscheint es unwahrscheinlich, dass die Lee Harvey Oswald-Theorie die ganze Wahrheit ist und dass nicht eine Art von Verschwörung hinter der Ermordung steckt.¹³ Es geht also darum, die einfach gestrickten von den komplexeren Theorien zu unterscheiden.

Zweitens müssen wir die Verschwörungstheorien entmystifizieren und sie als eine pragmatische Strategie zur Erreichung bestimmter Ziele betrachten. Eine Verschwörungstheorie wird aus politischen Gründen hervorgebracht oder als ein Machtinstrument, um die Gesellschaft in eine bestimmte Richtung zu lenken (im Gegensatz zu Jamesons Annahme). Eine starke These in Goldbergs Buch besagt, dass Verschwörungstheorien auf einer ziemlich allgemeinen Ebene verstanden werden müssen.¹⁴ Für Goldberg haben Verschwörungstheorien nichts mit Männern in schwarzen Anzügen zu tun, die die Welt von merkwürdigen Motelzimmern aus kontrollieren. Die fortgeschrittenen Theorien werden vielmehr von Gruppen und Einzelpersonen aufgestellt, die eine sehr spezifische politische und wirtschaftliche Agenda durchsetzen wollen und oft sehr weit gehen, um dieses Ziel zu erreichen. In anderen Worten sind Verschwörer eine Art von Interessengemeinschaft, die im Dunkeln operiert, um ihre Absichten zu realisieren. Es ist diese Unsichtbarkeit und der

12 Simon Tisdall: »CIA conspired with mafia to kill Castro«, in: The Guardian vom 27.6.2007. www.guardian.co.uk/cuba/story/0,,2112303,99.html vom 22.5.2008.

13 Vgl. Jim Garrison: *On the Trail of the Assassins: My Investigation and Prosecution of the Murder of President Kennedy*, New York: Sheridan Square Press 1988; Michael L. Kurtz: *The JFK Assassination Debates: Lone Gunman Versus Conspiracy*, Lawrence: The University Press of Kansas 2006.

14 Vgl. R. A. Goldberg: *Enemies Within*, S. 1-21.

Mangel an Transparenz in ihren Motiven, die Verschwörungen so interessant und faszinierend machen. Wenn sich Politik als Erarbeiten und Durchsetzen einer spezifischen Agenda in der Öffentlichkeit charakterisiert, dann sind Verschwörungen dasselbe bis auf die Tatsache, dass sie ihre Agenda nicht öffentlich machen. Man kann allgemein sagen, dass fortgeschrittene Verschwörungen versuchen, Macht und/oder Geld zu gewinnen. Um mit Erwartungen zu brechen, wird eine Reihe von Methoden angewandt.

Sobald die verdeckten Absichten, die Auswirkungen der Verschwörung und die Undurchschaubarkeit von Aktivitäten und Motiven übertrieben dargestellt werden, wird begonnen, das Thema zu mystifizieren und möglicherweise am Ende über so seltsame Organisationen wie die John Birch-Gesellschaft oder den Mythos der Rosenkreuzer nachzusinnen und diese mit allen möglichen überdimensionierten Ängsten und Absichten in Verbindung zu setzen. Die beste Art, eine Mystifizierung zu verhindern, besteht im Nachweis der historischen, politischen und sozialen Kontexte.

Historische Beispiele

Um die 9/11-Verschwörungstheorien mit Fällen aus dem realen Leben zu vergleichen, sollen im Folgenden ein paar Beispiele von klassischen Verschwörungen und deren Zwecke vorgestellt werden.¹⁵ Ein erstes brutales Beispiel ist der Einsatz von Verschwörungstheorien in der Kolonisierung des amerikanischen Kontinents. Als die ersten Siedler um 1630 nach Amerika kamen, betrachteten sie den Kontinent als ein neues Utopia. Als stark gläubige Christen dachten sie, Gottes eigenes und auserwähltes Land gefunden zu haben und ihre Vorstellung von Utopia realisieren zu können. Sie dachten, Satan stelle sie vor eine Herausforderung: Er habe mit den Ungläubigen konspiriert und dafür gesorgt, dass Gottes Land von Halbteufeln oder, wie wir sie nennen: von Indianern bewohnt wurde. Diese Halbteufel mussten vernichtet werden, damit Utopia verwirklicht werden konnte. Mit der satanischen Verschwörung gegen das Gute beginnt eines der größten Massaker der Geschichte. Verschwörungstheorien dienen zur Rechtfertigung von Handlungen, die innerhalb der rechtlichen Strukturen nicht möglich wären. Das Gottesreich sollte verwirklicht werden und so benötigte und benutzte man eine Ausnahmeregel auf der Grundlage einer gewöhnlichen Verschwörungstheorie.

15 Dieser Abschnitt verdankt sich R. A. Goldberg: *Enemies Within*.

Eine weitere bekannte Verschwörung steht in Zusammenhang mit der Unabhängigkeitserklärung. Nach Auffassung der Gründerväter führte der englische König Georg III eine Verschwörung gegen das amerikanische Volk an und versuchte, die Amerikaner systematisch auszubeuten und zu unterdrücken. Man behauptete, er würde ihnen ihre Freiheiten nehmen, dass ihre Erträge gestohlen und nach England gebracht würden. Diese Verschwörung gegen Amerika war daraufhin die Legitimation für die Unabhängigkeitserklärung und den Krieg gegen die Kolonialmacht. Amerika wurde also aus einer zweifachen Verschwörungstheorie heraus geboren.

Seit diesen ersten beiden fundamentalen Theorien gab es viele Verschwörungen. Verschiedenen Gruppen oder Individuen wurde vorgeworfen, sich gegen amerikanische Werte (die immer davon abhängen, wer sie formuliert) wie Freiheit, Gleichheit, christlich-protestantische Werte, das Recht auf Besitz etc. verschworen zu haben. Verschwörungen und die entsprechenden Theorien sind gegen Kommunisten, Juden, den KKK, Henry Ford, die Presse und viele weitere vorgebracht worden. Letztendlich handelt es sich immer um eine Organisation mit einer spezifischen Agenda, die sie schützen oder bestärken will: politische Macht, Privilegien etc., angereichert mit der Rhetorik traditioneller amerikanischer Werte und Überzeugungen.

In Bezug auf 9/11 ist es interessant, die so genannte Verschwörung »Red Scare« zu betrachten, die Goldberg als die Master-Verschwörung bezeichnet. Zwischen 1919 und dem Ende der 1950er Jahre planten und führten verschiedene Gruppen, Einzelpersonen und Institutionen eine Abschreckungskampagne unter massiver Produktion von Angstgegnern mit kommunistischer und allgemein linker Gesinnung durch. Auslöser dieser Kampagne war die Bolschewistische Revolution in Russland 1919 und die Ausrufung der Weltrevolution und einer neuen Weltordnung nach kommunistischen Prinzipien.

Die Kampagne gegen den bolschewistischen Einfluss in der Welt äußerte sich in einer langen Liste endloser und gut dokumentierter Initiativen, die gewisse Ähnlichkeiten mit dem gegenwärtigen Krieg gegen den Terrorismus aufweisen. Die zunehmende Überwachung zeigte sich im Abhören von Telefonen, Spionage, Einbrüchen in verdächtige Lokalitäten, Öffnen von Briefen etc., also im ernsthaften Verstoß gegen das konstitutionelle Bürgerrecht der Freiheit.

Weiterhin wurden in den Massenmedien massiv Ängste geschürt. Gerüchte über einen inneren Feind und die Vorstellung einer »Fünften Kolonne«, einer subversiven Gruppierung, verbreiteten sich im Land. Man fürchtete den Feind inmitten der Gesellschaft, der Werte und Institutionen infiltriert. Hollywood produzierte eine große Anzahl von propa-

gandistischen Filmen zu diesem Thema mit klaren Sympathien. Viele Menschen wurden entlassen und wegen Verrats oder Verdachts auf linke Aktivitäten vor Gericht gestellt. Am Arbeitsplatz, in den Bildungsinstitutionen, Gewerkschaften und ähnlichen Einrichtungen wurde höchste Loyalität erwartet.

Laut Goldberg wurde die Angst vor dem Kommunismus in Amerika stark übertrieben. Er interpretiert Verschwörungstheorie als eine gezielte Massenhysterie ohne logische Verankerung und auf Spekulationen und einem Diskurs ohne empirisches Material basierend. Die tatsächliche Bedrohung hatte ganz andere Ausmaße als diejenige, die von den Massenmedien und offiziellen Institutionen unterstellt wurde. Nach der McCarthy-Ära und der Hexenjagd auf die Kommunisten zu Beginn der 1950er Jahre kühlten die antikommunistischen Aktivitäten ab und die vermeintliche Alternative zum ›American Way‹ war effektiv ausgeräumt.

Der Kalte Krieg brachte die Diskussion demnach auf eine neue Ebene. Dennoch setzten hart gesottene Verschwörungstheoretiker der John Birch-Gesellschaft unter der Leitung des wohlhabenden Robert Welch ihre antikommunistischen Aktivitäten fort. Von ihrem liberalen Standpunkt aus verstand diese Gesellschaft Wohltätigkeitsprogramme, Steuern, öffentliche Einrichtungen, die Regierungsarbeit etc. als Strategien, um Amerika zu schwächen und langfristig zu zerstören.

Die Ideen wurden historisiert und bis zu den Illuminaten und Freimaurern zurückverfolgt, die als Geheimorganisationen angeblich die Autorität und die Religion der Menschen sowie ihr Recht auf Heirat, Besitz und ihre Familienwerte bedrohten. Der Konservatismus dieser Denkart ist offensichtlich. Wiederum manifestiert sich, dass die Verschwörungstheorien entwickelt wurden, um eine bestimmte politische Agenda zu rechtfertigen und durchzusetzen.

Die Logik der Verschwörungstheorie

Nachdem wir Verschwörungstheorien auf bestimmte Interessen und Absichten zurückgeführt haben, soll nun ein Überblick über einige Schlüsselpunkte von Verschwörungstheorien und ihrer Funktionsweise versucht werden. Wie funktioniert die Logik oder Pragmatik einer Verschwörungstheorie? Im Folgenden werden fünf wesentliche Punkte beschrieben, die deren Mechanismen charakterisieren.

Erstens ist eine Verschwörung eine Verabredung zwischen mindestens zwei Personen, die eine kriminelle oder legale Handlung mit illegalen Mitteln durchführen wollen. Die Verschwörung verbindet sich mit dem Nicht-Transparenten, dem Kriminellen und dem Nicht-Öffentlichen.

Zweitens impliziert eine Verschwörungstheorie typischerweise eine Personifizierung des Abstrakten und eine Simplifizierung des Komplexen. Die Welt wird in gut und böse oder in andere simple Oppositionen von Konzepten aufgeteilt. In einem Klassiker verschwörungstheoretischer Literatur schreibt Richard Hofstadter:

»[W]hat is at stake is always a conflict between absolute good and absolute evil, what is necessary is not compromise but the will to fight things out to the finish. Since the enemy is thought of as being totally evil and totally unappeasable, he must be totally eliminated – if not from the world, at least from the theatre of operations to which the paranoid directs his attention.«¹⁶

Eine Verschwörungstheorie kreiert demnach ein Schwarz-Weiß-Bild der Welt.

Der dritte Punkt besagt, dass eine Verschwörungstheorie die Fähigkeit hat, die Welt wieder zu ›verzaubern‹ und die Wirklichkeit mit versteckten Bedeutungen aufzuladen.¹⁷ Verschwörungen verzaubern die Welt, indem sie Manifestationen in Zeichen für etwas anderes verwandeln. Die Welt wird zur Zeichenmaschine (wie für den Detektiv der Kriminalgeschichte) und muss interpretiert und in feste Muster geordnet werden. Eine Verschwörungstheorie extrahiert die versteckten Strukturen und zeichnet sie nach. Sie suggeriert, dass »*alles miteinander verknüpft ist*, alles in der Schöpfung«, wie Thomas Pynchon dies in *Die Enden der Parabel*, einem der größten Verschwörungs-Romane, formuliert.¹⁸ Wenn man von einem Komplott ausgeht, muss alles andere hineinpassen. Dies ist die Regel jeder Verschwörung.

In anderen Worten: Nichts ist in der Verschwörungstheorie dem Zufall überlassen, jede Handlung ist intentional und willentlich. Alles ist nur ein Teil eines größeren Puzzles, das interpretiert werden muss, um in das Muster zu passen. Diese detektivische Bemühung ist genau der Akt von Verzauberung, der die Welt wieder magisch werden lässt. Die komplett rationalisierte Welt, wie sie Max Weber beschreibt, erhält ihre mythische Kraft zurück und wird wieder geheimnisvoll und faszinierend. Die Verschwörung bewahrt uns vor dem ›modernistischen Alb-

16 Richard Hofstadter: *The Paranoid Style in American Politics and other Essays*, Chicago: The University of Chicago Press 1979, S. 31.

17 Dieser Abschnitt ist Rasmus Kjærgaard Rasmussens Text geschuldet: »Alle løgne fører til sandheden. Konspirationens rolle i amerikansk populærkultur hos Thomas Pynchon og The X-files«, in: *Kritik* 160 (2002), S. 36-43.

18 Thomas Pynchon: *Die Enden der Parabel*, übers. von Elfriede Jelinek und Thomas Piltz, Berlin: Rowohlt 1994, S. 1102.

Die Motive

Kehren wir nun zum 11. September zurück und sehen wir, ob wir aus dem vorgestellten Material Schlüsse ziehen können. Zunächst können die Verschwörungstheorien der Wahrheitsbewegung als typisch gelten, da sie den gebräuchlichen Strategien und Taktiken anderer Verschwörungstheorien folgen. Meiner Ansicht nach ist das Hauptziel eine generelle Kritik der gegenwärtigen politischen und institutionellen Strukturen der USA. In radikaler Weise hinterfragt die Wahrheitsbewegung die offiziellen Untersuchungen der Ereignisse des 11. September und zielt darauf ab, die Machtordnung zu stören und ein tiefes Misstrauen gegenüber den verantwortlichen Personen zu wecken. Das letztendliche Ziel ist es dann, das gegenwärtige System und seine Strukturen durch andere zu ersetzen und auf diese Weise Macht zu erlangen.

Zweitens glaube ich, dass für viele ein tiefer psychologischer Bedarf besteht, die Erinnerung und das Nachdenken über die traumatischen Ereignisse frisch und lebendig zu halten. Der Schock und die mentalen Wunden, die die Attacken verursacht haben, hinterlassen etwas Unbegreifliches, das immer und immer wieder reflektiert werden muss. Vielleicht drückt sich in den Verschwörungstheorien so etwas wie eine fortlaufende Trauerarbeit aus, wenn systematisch jeder Stein der Ereignisse immer von neuem umgedreht wird.

Drittens zwingen uns Verschwörungstheorien dazu (als Bürger, Akademiker etc.), eine kritische Einstellung zu den Tatsachen und Behauptungen der Medien einzunehmen. Die Verschwörungstheorie lehrt uns, ob wir sie nun akzeptieren oder nicht, uns darüber bewusst zu werden, dass Wirklichkeit und Tatsachen uns oft im Zusammenhang mit bestimmten Absichten und mit bestimmten Interessen präsentiert werden. In dieser Hinsicht wird unser natürliches Vertrauen in die offiziellen Medien und Versionen herausgefordert. Im Alltag hinterfragen wir nur selten die Form und die Mittel, mit denen uns die Medien Bilder liefern, die wir Realität nennen. Und vielleicht ist dies sogar noch mehr der Fall, wenn es sich um so sensible Themen wie einen Terrorangriff handelt.

Deshalb kann eine kritische Reflexion von Verschwörungstheorien hoffentlich zu einer kritischen und produktiven Auseinandersetzung mit den Ereignissen beitragen. Diese kritische Haltung positioniert sich zwischen der typischen Ablehnung von Verschwörungstheorien und einer naiven Bestätigung egal welcher Theorie. Thomas Pynchons *Die Enden der Parabel* paraphrasierend kann man sagen, dass Paranoia im Vergleich zur Antiparanoia sogar etwas Beruhigendes hat. In der paranoiden Sichtweise ist zumindest noch alles mit allem verknüpft. Für die Antipa-

rania ist nichts mehr mit irgendetwas verbunden – ein Zustand, den niemand von uns lange ertragen kann.²²

Aus dem Englischen von Antonia von Schöning

Literatur

- Bjerre-Poulsen, Niels: »Paranoia Americana. Konspirationsteorier i amerikansk politisk kultur«, in: Kritik 160 (2002), S. 1-14.
- Garrison, Jim: *On the Trail of the Assassins: My Investigation and Prosecution of the Murder of President Kennedy*, New York: Sheridan Square Press 1988.
- Goldberg, Robert Alan: *Enemies Within. The Culture of Conspiracy in Modern America*, New Haven: Yale University Press 2001.
- Griffin, David Ray: *The New Pearl Harbor: Disturbing Questions About the Bush Administration and 9/11*, Northampton: Olive Branch 2004.
- Hofstadter, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and other Essays*, Chicago: The University of Chicago Press 1979.
- Jameson, Fredric: »Cognitive Mapping«, in: Cary Nelson/ Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois 1988, S. 347-360.
- Kurtz, Michael L.: *The JFK Assassination Debates: Lone Gunman Versus Conspiracy*, Lawrence: The University Press of Kansas 2006.
- Pynchon, Thomas: *Die Enden der Parabel*. Deutsch von Elfriede Jelinek und Thomas Piltz, Berlin: Rowohlt 1994.
- Rasmussen, Rasmus Kjærgaard: »Alle løgne fører til sandheden. Konspirationens rolle i amerikansk populærkultur hos Thomas Pynchon og The X-files«, in: Kritik 160 (2002), S. 36-43.
- Tisdall, Simon: »CIA conspired with mafia to kill Castro«, in *The Guardian* vom 27.6.2007. www.guardian.co.uk/cuba/story/0,,2112303,99.html vom 22.5.2008.
- Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten gegeben im Kongress am 4. Juli 1776. Erste deutsche Übersetzung, erschienen in: Heinrich Millers *Philadelphischer Staatsboote*, 6. Juli 1776.

Internetseiten:

www.911truth.org

Wikipedia-Artikel zu »9/11 conspiracy theories«

22 Vgl. T. Pynchon: *Die Enden der Parabel*, S. 678.

BETROFFENHEITSGESTEN IN POLITISCHEN, PUBLIZISTISCHEN UND LITERARISCHEN ANTWORTEN AUF 9/11

CHRISTIAN DE SIMONI

Unser besseres Ich und die Anderen

In seiner Rede zur Lage der Nation am 29. Januar 2002 stellt George W. Bush fest: »None of us would ever wish the evil that was done on September the 11th. Yet after America was attacked, it was as if our entire country looked into a mirror and saw our better selves«.¹ Nach den Terroranschlägen schaut das ganze Land in den Spiegel und sieht nicht bloß sich selbst, sondern »our better selves«. Wäre es nicht die Aufgabe des Spiegels, etwas nur abzubilden und nicht zu verbessern? Wie entsteht diese unerwartete Qualitätssteigerung?

Vier Monate davor, am 11. September 2001, wird der Einschlag des zweiten Flugzeugs in den zweiten Turm des World Trade Centers in New York von einer großen Menschenmenge in ›realtime‹ miterlebt. Entsprechend groß ist das Gefühl nationaler Einheit, ist man doch vor dem Fernseher als gleichsam ›hysterische Erregungsgemeinschaft‹ Zeuge. Es gibt eine Rückbesinnung auf die christliche Religion, patriotische Äußerungen gewinnen an Popularität, konservative moralische und politische Ansichten dominieren die öffentliche Diskussion, die amerikanische Flagge wird gepriesen. Mit den Opfern zeigt man sich solidarisch.² Betroffen-

-
- 1 Georg W. Bush: The State of Union Address, Washington D.C., 29.01.2002, 09.15 P.M. (vgl. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> vom 06.05.2008).
 - 2 Vgl. Sebastian J. Westphal: American National Identity after September 11. Post-9-11 Experience as Mirror Narrative, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2007, S. 39; vgl. auch Andrew Norris: »Us« and »Them«: The Politics of American Self-Assertion After 9/11, in: Tom Rockmore/Joseph Margolis/Armen Marsoobian (Hg.): The Philosophical Challenge of September 11, Malden/Oxford/Victoria: Blackwell 2005, S. 19-41.

heitsgesten, öffentliche Selbstbezeichnungen der Form ›Wir sind gemeint‹, dominieren die Medienlandschaft (nicht nur) der USA, wobei sich das ›Wir‹ vom gesamten ›Westen‹ bis hin zur ›Zivilisation‹ und zur ›Menschheit‹ ganz allgemein ausdehnt. Zeitgleich mit dieser ›Selbsterkenntnis‹ im Extremereignis, bildet sich ein klares Feindbild, ein ›Anderer‹ heraus, »global terrorism«, »Islamist terror« »or simply ›terror‹«. ³ Alte, längst überholt geglaubte Theorien werden wieder aktuell. Selbsterkenntnis scheint mit der Abgrenzung von einem ›Anderen‹ einherzugehen, wie Sebastian Westphal in seiner Magisterarbeit über die *Nationale Identität Amerikas nach 9/11* anhand von Texten Samuel Huntingtons und Ian Assmanns als theoretisch gegeben setzt: »we all need an ›other‹ to define ourselves and become aware of our own viewpoints«. ⁴

Die ›kulturelle Antwort‹ (»cultural response« ⁵) auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 beinhaltet eine scheinbare Selbsterkenntnis, es entsteht tatsächlich eine Art ›besseres Selbst‹, indem nun zwischen Freund und Feind unterschieden werden kann, indem ›das Schlechte‹ geographisch und kulturell ausgelagert wird. Dies fällt unter anderem deshalb so leicht, weil die Struktur der Ereignisse – ein ›Eindringling‹ zerstört Symbole der westlichen Kultur, Wolkenkratzer, das Pentagon –, bereits im Voraus in Hollywoodfilmen wie *Godzilla* [1998], *Independence Day* [1998], *Fight Club* [1999] präsent war. ⁶ Das Gefühl eines ›Déjà-vues‹ mischt sich unter die Standardfeststellung, dass etwas

3 S. Westphal: *American National Identity*, S. 57.

4 Ebd., vgl. auch ebd., S. 18f.

5 Ebd., S. 13.

6 Vgl. Elisabeth Bronfen: »Der unsagbare Kern«, in: TAZ vom 16.10.2001, (vgl. <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2001/10/16/a0135> vom 06.05.2008); Bernd Scheffer: »wie im Film...«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods, in: Bernd Scheffer/Oliver Jahraus (Hg.): *Wie im Film. Zur Analyse populärer Medienereignisse*, Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 13-44 u. identisch ebenfalls abgedruckt in Matthias Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-104. Interessanterweise findet sich in diesem Aufsatz ein die filmische Antizipation gleichsam ›performender‹ Fehler: Der den 11. September verarbeitende Film *United 93* wird bereits am »10. Januar 2001« (M. Lorenz: *Narrative des Entsetzens*, S. 83f.) angekündigt. Der Fehler ist in beiden Ausgaben. In derjenigen von Lorenz ist der Monat ausgeschrieben, also die bewusste Stelle lektoriert worden, die Jahreszahl wurde jedoch nicht angepasst.

›noch Namenloses‹⁷ geschehen sei; Vorstrukturierung erleichtert es uns, am Schicksal der ›Guten‹ Anteil zu nehmen, einen Feind, einen (virtuellen) Anderen zu lokalisieren und zu benennen und dessen Bosheit in einer der Logik eines Kinofilms in nichts nachstehenden Dramaturgie medial zu verbreiten. »Die Filme sind immer schon da«, schreibt Bernd Scheffer, »nicht nur als Voraussage der tatsächlichen Katastrophe, [...] sondern gerade auch als Antwort, als Deutung der tatsächlichen Katastrophe, als höchst suggestive Anweisung, dass dann auch in der Realität nach einer Katastrophe nur noch so wie im Film (und eben nicht mehr anders) gehandelt werden kann und muss.«⁸ Den eingangs zitierten Redeausschnitt Bushs kommentierend, stellt der Historiker Armin Winiger zu Recht fest, dass es »letztlich die Bosheit des Feindes gebraucht [hatte], damit das Gute zum Vorschein kommen konnte.«⁹ In der Auslagerung eines ›Anderen‹ erscheint, in Abgrenzung davon, das ›Selbst‹, das, so Bush in seiner Rede vom 11. September 2001, im Falle Amerikas »the brightest beacon for freedom and opportunity in the world« ist; »our way of life, our very freedom came under attack«.¹⁰

Selbsterkenntnis manifestiert sich als eine in Betroffenheit umschlagende Anteilnahme; Betroffenheit ist in ersten politischen und publizistischen Kommentaren nicht nur von Seiten des amerikanischen Präsidenten die vorherrschende ›kulturelle Antwort‹ auf die Anschläge vom 11. September 2001; Betroffenheit und Identifikation mit den Opfern, die mit der Identifizierung und dem Akzeptieren des bösen Feindes – in der Schweizer Militärsprache ›BöFei‹ – einhergeht. Wie beim Kosten der Früchte des Baumes im Paradies erfolgen die Selbsterkenntnis und die Erkenntnis von Gut und Böse simultan. Dieser Mechanismus funktioniert so gut, dass nur vereinzelt Zweifel aufkommen, ob das eigentliche Problem nicht möglicherweise anderswo liegt. »According to an old Marxist topos«, schreibt etwa Slavoj Žižek, »the evocation of the external enemy serves to displace the focus from the true origin of tensions, the inherent

7 Jacques Derrida: Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides – A Dialogue with Jacques Derrida, in: Giovanna Borradori (Hg.): *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2003, S. 85f.

8 B. Scheffer, »wie im Film«, in M. Lorenz, *Narrative des Entsetzens*, S. 83f.

9 Armin Winiger: *Der 11. September. Mythos einer neuen Ära*, Wien: Passagen 2007, S. 47.

10 Georg W. Bush: *Statement by the President in His Address to the Nation*, 11.09.2001, 8.30 P.M. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html> vom 06.05.2008; vgl. auch A. Winiger: *Der 11. September*, S. 46.

antagonism of the system«.¹¹ Der Feind lenkt vom eigentlichen Problem ab, von den Fehlern im ›System‹. Es gibt aber auch »the false evocation of *internal causes of failure*«,¹² Kritik an der liberalen, konsumentenfreundlichen ›westlichen‹ Welt als bloß ein weiterer ›ideologischer‹ Gemeinplatz. Žižek fragt daraufhin:

»What, then if exactly the same logic sustains the ›war on terror‹? What if the true aim of this war is ourselves, our own ideological mobilization against the threat of the Act? What if the ›terrorist attack‹, no matter how terrifying, is ultimately a metaphoric substitute for this Act, for the shattering of our liberal-democratic consensus?«¹³

Ist der Terroranschlag zumindest als ›metaphorisches Substitut‹ ein ›Akt‹, wie Žižek dieses Wort im Sinn Lacans gebraucht, »[that] retroactively changes the very co-ordinates into which it intervenes«¹⁴, also eine Zäsur? Ideologisch geprägte Floskeln und Interpretationsmechanismen verhindern, dass nach dem 11. September tatsächlich und im weitest möglichen Umfang ›nichts mehr ist, wie es einmal war‹. Um untersuchen zu können, inwiefern es sich beim 11. September 2001 um eine ›kulturelle Zäsur‹ gehandelt haben könnte, gilt es deshalb diese Floskeln und Mechanismen mittels Diskursanalyse freizulegen.

Der Feind und der kleine Andere

Mark Ravenhills Satire *Product*, am 17. August 2005 im Traverse Theatre in Edinburgh uraufgeführt¹⁵, handelt von einem Regisseur, der einem potentiellen Starlet in einem langen Monolog eine drittklassige Filmhandlung vorträgt. Ein »dusky fellow«, der sinnigerweise Mohammed heißt, setzt sich im Flugzeug neben Amy (die Protoamerikanerin). Wie wir später erfahren, hat sie ihren Freund (namens Troy), in den Twin Towers verloren (dem Fall von Troja). Mohammed trägt einen Gebets-teppich und ein Messer bei sich. Amy möchte ihn, als er einschläft und sein Kopf dabei auf ihrer Schulter zu liegen kommt, am liebsten umbringen und dazu rufen: »This is for the Towers. This is for civilisation. This

11 Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, London, New York: Verso 2002, S. 154.

12 Ebd., kursiv im Original.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 152.

15 Vgl. Mark Ravenhill: *The Cut and Product*, London: Methuen 2006, S. 55.

is for us, you bastard«. ¹⁶ Sie ist eine Betroffene, er einer der ›Anderen‹. Der Regisseur weist Amy darauf hin, dass diese Passage zu spielen, nicht laut zu sagen, sei: »This is for all of *us* you bastard«. ¹⁷ Amys Gefühle gegenüber dem ›Dunklen‹ sind indes von Beginn weg ambivalent. In London-Heathrow steigt sie, vom Regen und einer plötzlichen Abenteuerlust verführt, zu Mohammed ins Taxi und gemeinsam fahren sie zu ihr nach Hause, wo sie mit ihm schläft. Obwohl sie sich ihm mit großer Lust hingibt, bleiben Amys Gefühle unklar. Als er sich nach dem Geschlechtsakt in ihrer schicken Loftwohnung umsieht, schreit sie: »Stop judging me. Stop fucking judging. So my life is worthless. So I'm busy but it means nothing. So all I have around me is clutter and no value. So I never had a belief. So I'm all alone and I'll let the first human being inside me who shows me the slightest –«. Die so banale wie stimmige Selbsterkenntnis Amys wandelt sich sofort zur Betroffenheitsgeste inklusive Benennen des Feindes. Während Mohammeds Sperma noch immer ihre Beine hinabtropft, schreit Amy weiter: »How can you, how dare you feel superior to me? I am freedom, I am progress, I am democracy – and you are darkness and evil and I hate you«. ¹⁸

Der Psychoanalyse, wie sie insbesondere Jacques Lacan als philosophisches System geprägt und wie sie Slavoj Žižek zu einem Instrumentarium der Gegenwartsanalyse weiterentwickelt hat, liegt die Hypothese zugrunde, dass sich das Ich im Anderen zeigt, weil jener wie ein Spiegel funktioniert. Während des von Lacan entdeckten Spiegelstadiums, erkennt das Kind sich zum ersten Mal als Anderen, als außerhalb seiner selbst stehend. Es erkennt sich ›selbst‹, indem es sich erstmals als Ganzes erblickt oder eben nur zu erblicken scheint. Denn was es wahrnimmt, ist nur die Oberfläche, und diese wird in einen virtuellen Raum, denjenigen des Spiegels, projiziert. Die charakteristischste Eigenschaft des Spiegels ist, dass er ein Bild erscheinen lässt an einem Ort, wo es nicht ›ist‹, sondern eben nur zu sein scheint. Er schafft eine Inkarnation. Erst indem das Ich im Anderen abgebildet wird, kann es sich aber seiner Existenz versichern. Erst indem es einen virtuellen Anderen konstruiert, ist es sich bewusst, ›Ich‹ zu sein.

In der Terminologie Lacans ist der »große« Andere »die Symbolische Ordnung«, die »ungeschriebene Verfassung der Gesellschaft«, etwa eine »Idee, der ich verbunden bin (Freiheit, Kommunismus, Nation)«, eine Art »Substanz der Individuen«, während der »kleine« Andere das ein-

16 Ebd., S. 59.

17 Ebd., Hervorhebung durch CdS.

18 Ebd., S. 62.

zelne Individuum meint.¹⁹ Einen Anderen, einen klischeehaft ›bösen‹ Feind oder aber eine Identifikationsfigur zu schaffen und diese in eine Weltsicht zu integrieren, ist sowohl ein politischer, ein die Wirklichkeit strukturierender, als auch ein literarischer Vorgang. Das Böse wird benannt und mit dem Namen auch in märchenhafter Tradition gebannt. Gut und Böse können im Licht des 11. September voneinander unterschieden werden; Selbsterkenntnis geht mit dem quasi adamitischen Benennen des Feindes einher; eines Feindes, der zunächst unscharf und klischeehaft ist, um sich erst in der intensiveren Auseinandersetzung als anderer, und zwar möglicherweise als differenzierterer (und »kleiner«) anderer, als Gegengewicht zu offenbaren: Die Hexe im Märchen, Kapitän Ahab, Sauron oder sonst ein unsichtbarer Böser, der Vulkan neben Pompeji, Mephistopheles, die Nazis, die Männer, die Frauen, überhaupt alle Menschen oder eben die Terroristen vom 11. September in politischen, publizistischen und literarischen Verarbeitungen.

Echtzeit-Reaktionen

Kritische Stimmen blieben in ersten ›Echtzeit‹-Reaktionen in den europäischen Massenmedien weitgehend aus. Ausnahmen wie der Komponist Karlheinz Stockhausen, der die Anschläge als »das größtmögliche Kunstwerk [...] was es je gegeben hat« pries, verursachten Skandale²⁰, wenig zugängliche Philosophen wurden ignoriert oder im besten Fall belächelt wie Jean Baudrillard, der feststellte, man könne sagen, dass »sie« es taten [»they *did it*«], während »wir« es uns gewünscht haben« [»we *wished for it*«].²¹ Die vorherrschende Reaktion war ›Betroffenheit‹. Die ganze ›westliche Welt‹ schien sich als (mit-)›Gemeinte‹ der Anschläge zu erkennen. Matthias Lorenz, beispielsweise, schreibt im Vorwort zum Band *Narrative des Entsetzens*: »Der Terror von New York, Washington und Shanksville/Pennsylvania galt dem ›westlichen Libertinismus‹ in seiner Pluralität der Werte, Lebensstile und Glaubensrichtungen, seiner demo-

19 Vgl. Slavoj Žižek: Lacan. Eine Einführung, Frankfurt/Main: S. Fischer 2008, S. 18-20.

20 Vgl. Christian Ruch: »...und dann werden 5000 Menschen in die Hölle gejagt – Der Stockhausen-Skandal und die Wiederkehr des Verdrängten«, am 16.10.2001 (vgl. http://www.kath.ch/infosekten/text_detail.php?nemeid=6374 vom 06.05.2008).

21 Erstmals publiziert in *Le Monde* vom 2. November 2001, zitiert nach Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, New York: Verso 2003, S. 5. Hervorhebungen im Original.

kratischen und kapitalistischen Gesellschaftsordnung«.²² Ian Buruma und Avishai Magalit stellen fest: »[E]s handelte sich [bei den Anschlägen vom 11. September] um einen realen und zugleich um einen symbolischen Angriff auf New York, auf Amerika, auf eine ganz bestimmte Vorstellung von Amerika und vom Westen ganz allgemein«.²³ Der »symbolische Angriff« auf »Amerika« verweist auf eine »ganz bestimmte Vorstellung« davon, was der »Westen« ist. »Wir« sind es, die diese Vorstellung haben, beziehungsweise hatten, und »wir«, die sich als Einheit Erkennenden, wurden getroffen. Judith Butler fasst, etwas zu vorsichtig, zusammen: »Trotz all unserer Unterschiede im Hinblick auf Standort und Geschichte vermute ich, daß es möglich ist, an ein ›wir‹ zu appellieren, denn alle haben irgendeine Vorstellung davon, was es heißt, jemanden verloren zu haben. Der Verlust hat aus uns allen ein ansatzweises (*tenuous*) ›wir‹ gemacht«.²⁴ Winfried von Bredow stellt in der FAZ vom 19.09.2005 (nebst vielen anderen, die das gleiche Bild verwenden) rückblickend und resümierend fest: »Nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 in New York und Washington hat die Welt den Atem angehalten«²⁵; »eine« Welt, ein »Körper« unter Schock.

Während sich beinahe sämtliche Experten und Expertinnen, Kommentatoren und Kommentatorinnen der unterschiedlichsten Disziplinen mit Deutungsangeboten sofort zu Wort meldeten, blieben nicht nur die deutschsprachigen Schriftsteller und Schriftstellerinnen eher zurückhaltend, was die Einarbeitung der Ereignisse in literarische Texte betrifft.²⁶ Die Vermutung, die Vorfälle eigneten sich nicht dazu, Teil der Fiktion zu werden, erscheint, angesichts der Vielzahl an Deutungsangeboten esoterischer Paranoiker, nachgerade höhnisch. Der Weg zu den Worten gestal-

22 M. Lorenz: Narrative des Entsetzens, S. 10.

23 Ian Buruma/Avishai Magalit: Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde, München/Wien: Hanser 2005, S. 21.

24 Judith Butler: Gefährdetes Leben. Politische Essays, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 36; Judith Butler: Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence, London, New York: Verso 2004, S. 20.

25 Winfried von Bredow: »Foltern gilt nicht...«. Auch der Kampf gegen den Terrorismus darf humanitäre Maßstäbe nicht verrücken«, in: FAZ vom 19.09.2005, S. 9.

26 Zu den Schwierigkeiten vgl. Isabell Ladiges: Die Katastrophe im Roman – Überlegungen zur schwierigen Fiktionalität des 11. Septembers 2001, veröffentlicht am 24.10.2006 (vgl. <http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de> vom 06.05.2008; vgl. auch: [3Sat Kulturzeit:] Wortreiche Sprachlosigkeit. Wahrnehmungszustände der Literatur nach dem 11. September, zusammengefasst vgl. <http://www.3sat.de/kultur-zeit/themen/31013/index.html> (veröffentlicht am 24.03.2002) vom 06.05.2008).

tet sich aber offenbar schwieriger als derjenige zur Deutung (zur »Wahrheit über 9/11«, die beispielsweise Gerhard Wisnewski bereits dreimal und in drei verschiedenen Büchern publiziert hat²⁷).

Nicht wenige Autorinnen und Autoren äußerten sich hingegen in tagesaktuellen Medien, Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehmagazinen kommentierend. Andrea Paik-Heitmann hat diese Reaktionen in einem Zeitraum von »circa zwei Monaten nach den Anschlägen« untersucht.²⁸ Sie vergleicht die »Reaktionen deutscher Literaten im Kontext intellektueller Amerikabilder«²⁹ miteinander, stellt Äußerungen renommierter deutscher Schriftsteller wie Günther Grass, Hans Magnus Enzensberger, Durs Grünbein, Botho Strauss und Martin Walser in der deutschen Presse einander gegenüber und findet »eine Vielzahl unterschiedlicher Nuancen und gleichzeitig ein überraschendes Ausmass an Übereinstimmung«.³⁰ Nebst der gemeinsamen Ablehnung des Afghanistankrieges, fällt ihr besonders, als »[w]ichtigstes gemeinsames Moment der Autoren, [...] der von ihnen hervorgehobene Charakter der Anschläge als Angriff auf den gesamten ›Westen‹«³¹ auf. Auch in Europa und auch bei den Schriftstellerinnen und Schriftstellern scheinen die Anschläge zunächst zur Herausbildung eines ›Wir-Gefühls‹ geführt zu haben (allerdings hinsichtlich der Ablehnung eines Krieges, der aber als direkte Folge der Anschläge vom 11. September 2001 gewertet werden kann). Laut der Autorin sei dieses scheinbar kompakte Bild vom ›Westen‹ jedoch kein Verweis auf »die internationale Gemeinschaft und ihre Institutionen«, sondern »vielmehr mag man in dieser ›Mitbetroffenheit‹ zugleich Spuren jenes heimlichen Begehrens deutscher Intellektueller erkennen, ihre globale Mitsprachekompetenz«, ihre »Deutungshoheit« »zu begründen«.³² Hinter der Kongruenz der Reaktionen lassen sich Machtstrategien vermuten, Versuche, sich selbst ins Zentrum zu stellen, indem die Ereignisse zur Selbstdarstellung instrumentalisiert werden. Wenn also, scheinen die Reaktionen zu verkünden, der Signifikant der Anschläge schon auf ›uns‹ zeigt,

27 Vgl. Gerhard Wisnewski [u. Willi Brunner]: *Mythos 9/11. Der Wahrheit auf der Spur*, München: Droemer/Knaur 2004; Ders.: *Operation 9/11. Angriff auf den Globus*, München: Droemer/Knaur 2003; Ders.: *Verschluss-sache Terror. Wer die Welt mit Angst regiert*, München: Droemer/Knaur 2007.

28 Andrea Paik-Heitmann: »Freundschaftsdienste« im Nachhall des Terrors. Zu den Reaktionen deutscher Literaten im Kontext intellektueller Amerikabilder, in: M. Lorenz, *Narrative des Entsetzens*, S. 249-266; hier S. 250.

29 Ebd., S. 249.

30 Ebd., S. 262.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 263.

wir es sind, die ›gemeint‹ sind, verknüpfen wir doch gleich unser eigenes Projekt damit, dessen Bedeutung bis nach New York (und darüber hinaus) reicht. Wir sind ein wichtiger Teil der ›westlichen Kultur‹.

Entweder erkennt man sich selbst, in einer Bewegung hin zum Eigenen – zum Beispiel als Nation – oder man verknüpft die Anschläge mit einem eigenen Projekt – etwa mit demjenigen einer »kommenden Demokratie« wie Jacques Derrida.³³ Das sind die zwei Arten, wie Europa auf den ›Stoff‹ 9/11 reagiert. Beide entspringen im Prinzip demselben Gedanken (›Wir sind gemeint‹). Und wenn Friedrich Dürrenmatt, der sich mit ›Stoffen‹ intensiv beschäftigt hat (›Stoffe sind die Resultate meines Denkens, die Spiegel, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden«³⁴), über die Unterschiede seines eigenen Schaffens im Gegensatz zu demjenigen Max Frischs schreibt, bleibt auch dort die Ähnlichkeit der Konzepte nicht verborgen. Dürrenmatt schreibt am 11. Mai 1986 an Frisch: »Als einer, der so entschlossen wie Du seinen Fall zur Welt macht, bist Du mir, der ebenso hartnäckig die Welt zu seinem Fall macht, stets als Korrektur meines Schreibens vorgekommen«.³⁵ Man kann seinen Fall zur Welt machen – die persönliche Betroffenheit betonen, in der Erkenntnis, gemeint zu sein (Darstellungen des Leidenden, getroffenen Individuums), oder man macht die Welt zu seinem Fall, nimmt sich der durch die Anschläge vom 11. September geschaffenen Probleme an und sichert sich dadurch zugleich seine ›globale Mitsprachekompetenz‹.

Anthrax, »Anthrax« und Autoimmunisierung

Das »Phantasma Bioterror« war, so schreibt Philip Sarasin in seinem Buch ›Anthrax. Bioterror als Phantasma, nicht eine Erfindung ›im Affekt‹ des Schreckens über die Terroranschläge. Es war bereits seit langem (unter anderem) in medizinischen Diskursen präsent.³⁶ Nach dem 11. September konnte das ›Phantasma‹ aber schließlich realisiert und kontextualisiert werden, indem es mit der Angst vor weiteren Terroran-

33 Vgl. Jacques Derrida: Schurken, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, passim.

34 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Stoffe I-III, Zürich: Ex Libris 1993, S. 11.

35 Friedrich Dürrenmatt: Brief an Max Frisch vom 11. Mai 1986, in: Peter Rüedi (Hg.): Max Frisch. Friedrich Dürrenmatt. Briefwechsel, Zürich: Diogenes 2001, S. 166.

36 Philip Sarasin: »Anthrax«. Bioterror als Phantasma, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 144f. Sarasin erreichte damit tatsächlich ›globale Mitsprachekompetenz‹, als 2006 die Englische Übersetzung bei Harvard University Press erschien.

griffen verknüpft zur Bedrohung durch ›Bioterror‹, zum Kriegsgrund (Aufspüren von ›Massenvernichtungswaffen‹) wurde. ›Massenvernichtung‹ (Terrorismus) koppelt sich an ›Anthrax‹ (Massenvernichtungswaffen bzw. die Angst davor), daraus entsteht ›Bioterror‹, der als ›Phantasma‹ einen durchaus realen Krieg rechtfertigt und damit eine direkte Auswirkung auf die Realität hat, weil ›wir‹ uns als Gemeinde bedroht fühlen und zu handeln gezwungen sehen.

Am 11. September sterben in Realität knapp dreitausend Menschen, der 11. September als ›Phantasma‹, als Symbol für die Verletzlichkeit etwa, als Nahrung für die Angst, es könne auch »uns« überall, jederzeit, wahllos³⁷ treffen, »vergiftet« »das Imaginäre von Millionen« und wird zum Kriegsgrund (»War on Terror«), wenn die ›reale‹ Massenvernichtung in New York mit der ›imaginären‹ oder potentiellen Gewalt im Irak vermuteter biologischer Waffen (»Anthrax«) gleichgesetzt oder »gekoppelt« wird. »Es ging im Irakkrieg«, so Sarasin, »nicht um Fakten, sondern um äußerst wirkungsvolle Verbindungen von bestimmten Signifikanten. Der metonymisch [genau genommen handelt es sich um eine Synekdoche, CdS] von ›Anthrax‹ abgeleitete Signifikant ›Bioterror‹ gestattete es wie kein anderer, die schon lange in den USA vermisste ›empirische‹ Verbindung zwischen dem Terrorismus, der am 11. September in New York 2752 Menschen in den Tod riss, und dem ›Bio-...‹ eben nicht nur der Milzbrand-Briefe, sondern von Massenvernichtungswaffen überhaupt als scheinbar evident herzustellen«.³⁸

Der Mechanismus der politischen, publizistischen und literarischen Verarbeitung der Terroranschläge ist eine ebensolche ›Signifikantenkoppelung‹: Etwas ›Reales‹ (das Ereignis) wird mit Imaginärem (einer Angst, einer Idee, einem Feindbild) gekoppelt und (symbolisch) dargestellt. Ein reales Ereignis aus der unmittelbaren Gegenwart wird mit einer Erzählung (einem ›Imaginären‹) verknüpft, fügt sich in die erzählte Geschichte ein und wird Teil der Fiktion. Slavoj Žižek illustriert den Begriff des Imaginären am Beispiel des Schachspiels. Während die Spielregeln der symbolischen Ebene zuzurechnen sind, findet sich auf der imaginären Ebene »die Art, in welcher die verschiedenen Figuren geformt sind, [...] und es ist leicht, sich ein Spiel mit den gleichen Regeln vorzustellen, aber mit einem anderen Imaginären«.³⁹ Was in der Politik mit Anthrax, dem ›schwebenden Phantasma‹ funktioniert, lässt sich mit einem beliebigen anderen Imaginären ebenfalls durchführen. Werden die Anschläge vom 11. September beispielsweise an das fiktive Schicksal eines fiktio-

37 Ebd., S. 47.

38 Ebd., S. 58, kursiv im Original.

39 S. Žižek, Lacan, S. 18.

nalen Charakters gekoppelt, entsteht innerhalb der Erzählung eine Atmosphäre unbestimmten Ausgeliefertseins an ein bedrohliches Schicksal oder – etwa in Sibylle Bergs Roman *Ende gut*⁴⁰ – der Beginn des Endes. Die Anschläge können so zum Träger der Existenzangst werden und ebenso Träger jeder anderen Art von Angst (terror), derjenigen vor dem Islam beispielsweise, oder zu Stützen kurioser Weltverschwörungstheorien.

Der Ausdruck »War on Terror«, beispielsweise wurde erstmals von Ronald Reagan benutzt, gemäß Chomsky mit dem Hauptfokus »Central America and the Middle East, but it reached to southern Africa and Southeast Asia and beyond«.⁴¹ Lyndon B. Johnsons Legislaturziel war der »War on Poverty«, Richard Nixons »War on Drugs« und »War on Cancer«. Während die Form »War on X« bleibt, wechseln über die Jahre bloß der Name des Präsidenten und der Feind.

Sarasins Feststellung, dass es sich bei den direkt mit den Ereignissen vom 11. September verknüpften Massenvernichtungswaffen um Imaginäre gehandelt hat, kann mittlerweile tatsächlich als von offiziellen Stellen bestätigt betrachtet werden. Insgesamt starben im Herbst 2001 »bloß« fünf Menschen an Milzbrand. Alleiniger Täter war gemäß den Untersuchungen des FBI der Mikrobiologe Bruce Ivins. »Ivins galt lange Zeit als unverdächtig. Er war 2001 sogar damit betraut, die Anthrax-Briefe zu untersuchen, die er anscheinend selber abgeschickt hatte«.⁴² Kein allzu überraschendes Ergebnis, liest man doch bereits in Sarasins 2004 erschienenem Buch: »Das FBI und die allermeisten Beobachter gehen heute [...] von der These einer amerikanischen Täterschaft aus dem Kreis der Biowaffenforschung aus«.⁴³

Publizistik, Hegemonie und Popkultur

Die siebte, am 12. Dezember 2001 erschienene Ausgabe des Magazins *GEO Epoche* ist dem 11. September 2001, dem »Tag, der die Welt ver-

40 Sibylle Berg: *Ende gut*. Roman, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.

41 Noam Chomsky: »War on Terror«. Amnesty International Annual Lecture, Shelbourne Hall: Dublin 18. January 2006, Vortragsmanuskript publiziert im Internet unter: <http://www.chomsky.info/talks/20060118.pdf>, S. 2 vom 06.05.2008.

42 Vgl. Thorsten Krauel: Milzbrandterror. FBI erklärt Mikrobiologen zum Anthrax-Täter, in: *Welt* vom 7.8.2008 (vgl. http://www.welt.de/politik/arti2296725/Das_FBI_erklaert_Anthrax-Raetsel_fuer_geloest.html vom 09.08.2008).

43 P. Sarasin, Anthrax, S. 114.

ändert hat«, gewidmet. Vorgestellt werden die »Planung, der Ablauf, die Folgen«, untermauert durch »alle Hintergründe der Katastrophe«.⁴⁴ Den Anschlägen auf das World Trade Center in New York wird mit diesem zwar als Sonderausgabe erschienenen Heft, dessen Redaktionsschluss der 22. November 2001 war, eine vergleichbare Wichtigkeit zugesprochen wie dem *Millennium* (Ausgabe Nr. 1), dem *Mittelalter* (Nr.2), dem *Reich der Pharaonen* (Nr. 3), den *Indianern* [sic] (Nr. 4), dem *römischen Imperium* (Nr. 5) und dem *Reich der Zaren* (Nr. 6). Die Anschläge liegen aber nicht auf derselben Ebene wie die restlichen Themen, sind Gegenwart und nicht Geschichte, sie scheinen jedoch als Zäsur zu fungieren, ein neues Zeitalter, eine neue »Epoche« einzuleiten, weil danach eben »nichts mehr ist, wie es war«. Nebst einer minutengenaue szenischen Schilderung der Ereignisse beinhaltet das Magazin ein Porträt der »islamischen Welt«⁴⁵, Biographisches über Osama Bin Laden, den »Mann hinter den Tätern«⁴⁶, viele Bilder und ein paar Essays. Harald Martenstein, Redakteur beim Berliner *Tagesspiegel*, deklariert die Anschläge zum »TV-Drama – inszeniert von den Tätern«⁴⁷ und übersieht, dass es genau das nicht war, sondern eben Realität. Die Täter waren, sinniert er, Filmemacher und das Fernsehen das eigentliche Opfer, denn es wurde »zur Geisel genommen«; »niemand bei CNN oder ABC hatte auch nur die geringste Ahnung, was als nächstes geschieht«. Die Medien waren, behauptet er, zusammen mit den Zuschauern, »einfach nur dabei«: »Das Medium war kein Mittler mehr, sondern ein Spiegel. Beide, das Medium und die Zuschauer, waren Objekt, ausgeliefert an etwas Drittes, noch Namenloses«.⁴⁸ Martenstein beklagt sich quasi darüber, dass die Medien nicht zuerst informiert worden waren, damit sie sich auf die Übertragung hätten vorbereiten können.

Die Bewertung von Ereignissen durch die Medien, so viel wird aus verschiedenen Arbeiten über »Nachrichtenwerte«, Faktoren zum Beurteilen der Wichtigkeit von Ereignissen, klar, ist nicht zufällig, sondern erfolgt nach gewissen Kriterien.⁴⁹ Geographische und kulturelle Nähe spie-

44 GEO Epoche: 11. September 2001. Der Tag, der die Welt verändert hat 2001, Hamburg: Gruner + Jahr 2001, Cover.

45 Ebd., S. 92-115.

46 Ebd., S. 116-121.

47 Ebd., S. 160.

48 Ebd., alle Zitate auf S. 160.

49 Vgl. nebst vielen anderen insbesondere Einar Östgaard: Factors influencing the flow of News, in: *Journal of Peace Research* 2 (1965), S. 39-63; Johan Galtung/Mari Holmboe Ruge: The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crisis in Four Norwegian Newspapers, in: *Journal of Peace Research* 2 (1965), S. 64-91; Walter Lippmann:

len dabei eine ebenso wichtige Rolle wie persönliche Feind- und Selbstbilder der Journalisten, Eliten, Prominenz. Das erklärt, warum die Anschläge in New York uns weit mehr und nachhaltiger treffen als ein Erdbeben in China, bei dem zehntausende Menschen sterben. Wissenschaftliche Paradigmen und Sprachregelungen, Trends, die als in Abhängigkeit von der Zeitgeschichte geprägte Floskeln und Formulierungen mehrere Disziplinen durchdringen, beeinflussen zusätzlich. Redaktionelle Entscheidungen liegen dem zugrunde, was an einem Tag ›Wichtiges‹ ›geschichte‹, was es auf die Frontseite einer Zeitung oder in die ersten Minuten der Hauptnachrichten schafft. Hegemonie tritt dort verstärkt auf, wo Klischees verfestigt werden. Gelegenheit zum Ansiedeln neuer Diskurse bietet sich z.B. dann, wenn ›etwas‹ geschieht, ›that we do not yet know how to identify, determine, recognize‹⁵⁰, so Jacques Derrida kurz nach den Anschlägen vom 11. September in einem Interview. Da es sich um einen ›unprecedented event‹ handelt, gibt es ausser des Datums keine Bezeichnung für das, was am 11. September geschah, ›we perhaps have no concept and no meaning available to us to name [...] this ›thing‹ that just happened‹.⁵¹ Die anfängliche Sprachlosigkeit, die das Ereignis auslöst, ist aber bereits ›weniger spontan‹ als das Ereignis. Die ›techno-sozio-political machine‹⁵² der Medien hat ›unsere‹ Reaktion (Betroffenheit) vorbereitet. Das, was sich über 9/11 sagen lässt, die ›Gesamtheit von Aussagen‹⁵³ ist Teil eines hegemonialen Diskurses, innerhalb dessen beispielsweise auch die Logik der Katastrophenfilme operiert.

Der hegemoniale Diskurs nach 9/11 war beispielsweise ein religiöser. Wie Julia Kristeva schreibt, ist das Wiederaufleben der Religion/des Religiösen in der ›television civilization‹ der ›globalized media coverage‹ zu verdanken.⁵⁴ Weil die Medien von Ankündigungen und Versprechungen voll sind, die sie aber nicht vollständig erfüllen, verlieren wir uns in Ankündigungen eines zukünftigen Guten, das wiederum ein höheres Gutes verkündigt (›take pleasure in seeing promises and being satis-

Public Opinion, New York: Free Press 1997. Lippmann etabliert darin bekanntlich den Begriff ›Stereotyp‹ in der heute verbreiteten Bedeutung. Vgl. auch Winfried Schulz: Politische Kommunikation, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1997, Auseinandersetzung mit Lippmann S. 69f.

50 J. Derrida: Autoimmunity, S. 86.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Michel Foucault: Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 51.

54 Vgl. Julia Kristeva: ›Thinking in Dark Times‹, in: Profession 1 (2006), S. 13-21, hier S. 16.

fied with promises of goods guaranteed by the promise of a superior good«⁵⁵). Das Paradies ist, wie sie weiter feststellt, »an adolescent invention«, traditionellerweise von Erzählungen genährt;⁵⁶ Fiktion, ebenso wie das von Produkten verkündete Glück. Gemeinsam bleibt dem religiösen Fundamentalisten und dem globalkapitalistischen Konsumenten die Hoffnung auf ein »größeres Gutes«, auf eine bessere Zukunft, auf das ewige Leben in einer anderen Welt, im Paradies, oder durch die entsprechenden Konsumgüter, die man sich dann irgendwann mal leisten kann, hienieden. Am 11. September 2001 sind diese beiden Arten von Hoffnungen bildgewaltig aufeinander geprallt. Dadurch quasi unbehelligt, boomt das Religiöse im »Osten« weiter und der »Westen« verteidigt wortgewaltig seine liberal-demokratische Grundhaltung.

Poetik, Engagement und Idiorrhhythmie

Im Jahr 2005 geht die Dozentur für Poetik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt an Robert Menasse. Im ersten Vortrag skizziert er *Die Welt, in der ich schreibe*, das Leben in einer westeuropäischen Stadt zu Beginn des 21. Jahrhunderts. »Es gibt«, stellt er fest, »die Voraussetzungen für Engagement nicht mehr, und es gibt offensichtlich auch kein gesellschaftliches Bedürfnis mehr danach«.⁵⁷ Je weniger Alternativen (Raum für »Engagement«) die Gegenwart bietet, desto weniger Raum bleibt für die Literatur, die sich in den »Spalt« zwischen »scheinbar und unscheinbar« zwingen muss, »um die Realität und zugleich das noch nicht Geschriebene aufschreiben zu können«.⁵⁸ Der Raum für Literatur wird deshalb eng, weil Floskeln, bereits Geschriebenes, Standardreaktionen überall präsent sind, in einer »Realität, von der ich überzeugt bin, dass sie die Köpfe der Menschen wäscht, und damit auch die der Figuren der Literatur, die jetzt geschrieben werden muss«.⁵⁹ Insbesondere seit dem 11. September, beklagt sich Menasse, gibt es nur noch Einstimmigkeit anstelle von Alternativen, was die Produktion von Literatur erschwert. »Seit diesem Tag, so hieß es und so wird es immer wieder gesagt, sei nichts mehr so wie zuvor. Nun habe ich allerdings bis heute in der Welt nichts gefunden, das jetzt anders als zuvor wäre – bis auf eines:

55 Ebd.

56 Vgl. ebd., S. 18.

57 Robert Menasse: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 30.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 85.

unser Blick auf die Welt. Wir sehen bloß alles, was zuvor war und noch immer genauso ist, anders, nämlich ohne Konturen, ohne Nuancen, also totalitär im negativen Sinn des Begriffs. Alle Konflikte und Widersprüche der sogenannten zivilisierten Welt fassten sich plötzlich zu einem Ganzen zusammen, das, ohne noch einen Widerspruch in sich zu dulden, nur noch ›unsere Zivilisation‹ heißt.⁶⁰ Dieses ›Ganze‹, ›unsere Zivilisation‹, lässt keine Nuancen zu, keine Graustufen und damit keinen Raum für Beschreibungen. Die Worte sind vorgegeben, die ›westliche Welt‹ ist seit dem 11. September 2001 ein einziges großes ›Wir‹.

In der dritten Vorlesung mit dem Titel *Plädoyer für die Gewalt* illustriert Menasse, wie einfach es ist, in vorstrukturierende Mechanismen zu verfallen. Es beginnt mit einer kriminologisch interessanten captatio malevolentiae: »Sehr geehrte Damen und Herren! / Ich muss Ihnen heute etwas gestehen: / Ich habe einen Menschen umgebracht«.⁶¹ Was folgt, ist zunächst eine ganz andere Geschichte. Der Erzähler geht mit einem Freund trinken. Als sie nach eifriger Zecherei und Gesprächen über Frauen auf die Strasse hinaustreten, begegnen sie einem anderen Betrunkenen. Dieser hebt provozierend zum Hitlergruss an, worauf ihn der Erzähler mit grosser Lust verprügelt. Er fühlt sich im Recht, »[w]eil, er hat heil Hitler gesagt. Jetzt kann ich das Böseste tun, weil ich der Gute bin. Jetzt kann ich endlich diese Wollust auskosten und begreifen – einen Menschen zu vernichten«.⁶² Die Moral der Geschichte ist die Lehre aus der Moral, dass, wer der Gute ist, das Recht hat, das Böse zu tun; weil einem Bösen Böses zu tun, gut ist. Dass diese Reaktion allzu simpel ist und außerdem moralisch eben doch sehr schwierig zu rechtfertigen, liegt auf der Hand. Was aber, wenn der Feind die ›Achse des Bösen‹ ist, ein Konglomerat aus ›Schurkenstaaten‹, ›Terroristen‹, wenn der Kampf gegen das Böse ein Krieg ist, der als ›operation infinite justice‹ deklariert wird?

Bereits der Heilige Augustinus machte sich, so noch immer Menasse, über ähnliche Fragen Gedanken: »Die einzige Lösung aus [der] Aporie, dass Moral das höchste Gut des Menschen und sie alleine zugleich für den Menschen nicht wirklich praxistauglich ist, kann nur die Abwendung von aller gesellschaftlichen Praxis sein. Das klösterliche Leben«.⁶³ Ein Grossteil der deutschsprachigen Schriftstellerinnen und Schriftsteller hat sich abgewendet und die Ereignisse vom 11. September überhaupt nicht

60 Ebd., S. 100.

61 Ebd., S. 89.

62 Ebd., S. 91.

63 Ebd., S. 94f.

bearbeitet. Andere, beispielsweise Florian Illies in seinem Poproman *Generation Golf zwei*, zelebrieren den Rückzug:

»[W]eil um uns herum alles unsicher und unklar wird, konzentrieren wir uns auf das, was gestaltbar erscheint: etwa die Pasta mit Gorgonzolasauce und den Rucolasalat mit Pinienkernen. Wer Angst hat, dass nach dem 11. September und dem Irakkrieg die Welt nicht mehr zur Ruhe kommen und sich der ›Megatrend Bombing‹ durchsetzen wird, und wer Sorge hat, seinen Job zu verlieren, der genießt es, endlich einmal offline zu sein. So wird das heimische Sofa, am besten in warmen Erdtönen, zum Schutzraum vor der Wirklichkeit.«⁶⁴

Zumindest wenn man sie mit Roland Barthes liest, eine einleuchtende Lösung, beginnt dieser doch seine Suche nach idealen Formen des Zusammenlebens, nach der ›Idiorhythmie‹, beim Leben in den Athosklöstern. Ohne einander zu stören, leben die Mönche harmonisch neben- und miteinander, zwar gemeinsam, aber jeder in »seinem eigenen Rhythmus«.⁶⁵ Einig wären sich Menasse und Barthes zumindest in dem Punkt, dass, wie Menasse schreibt, nichts »die *Vereinheitlichung der Welt* so radikal befördert wie die neue radikale *Spaltung* der Welt in Gut und Böse«.⁶⁶ Wo es mehr Raum durch mehr Alternativen gibt, da ist auch Platz für den ›eigenen Rhythmus‹ des ›Subjekts‹.

Nun ist dieser Rückzug jedoch weder das von Menasse geforderte Engagement, noch im Sinne von Barthes' das ›Neutrale‹, dasjenige, was »das Paradigma außer Kraft setzt«.⁶⁷ ›Idiorhythmie‹ meint nicht die Konzentration auf Rucolasalat mit Pinienkernen, sondern den Rückzug aus vorgegebenen Reaktionsmustern. Um ein ›besseres Selbst‹ im Spiegel der Anschläge erreichen zu können, ist eine intensivere Auseinandersetzung mit Sprachregelungen und Mechanismen notwendig. Der 11. September fungiert dabei tatsächlich, wenn auch eher im musikalischen als im historischen Sinn, als Zäsur, als Pause, die zum Luftholen dient, nachdem »die Welt den Atem angehalten« hat. Angesichts der Deutlichkeit der Sprachregelungen, gilt es, Raum »zwischen scheinbar und unscheinbar«⁶⁸ zu finden und sich vom verinnerlichten »Phantasma« zu lösen.

64 Florian Illies: *Generation Golf zwei*, München: Blessing 2003, S. 79.

65 Roland Barthes: *Wie zusammen Leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*. Vorlesung am Collège de France 1976-1977, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 43.

66 R. Menasse, *Zerstörung der Welt*, S. 99. Hervorhebungen im Original.

67 Roland Barthes: *Das Neutrum*. Vorlesung am Collège de France 1977-1978, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 32.

68 R. Menasse, *Zerstörung der Welt*, S. 20.

Literatur

- Barthes, Roland: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978, Frankfurt/a.M.: Suhrkamp 2005.
- Barthes, Roland: Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Baudrillard, Jean: The Spirit of Terrorism and Other Essays, New York: Verso 2003.
- Berg, Sibylle: Ende gut. Roman, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.
- Bredow, Winfried von: »Foltern gilt nicht...«. Auch der Kampf gegen den Terrorismus darf humanitäre Maßstäbe nicht verrücken«, in: FAZ vom 19.09.2005.
- Bronfen, Elisabeth: »Der unsagbare Kern«, in: TAZ vom 16.10.2001.
- Buruma, Ian/Magalit, Avishai: Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde, München, Wien: Hanser 2005.
- Bush, Georg W.: Statement by the President in His Address to the Nation, 11.09.2001, 8.30 P.M. (vgl. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html> vom 06.05.2008).
- Bush, Georg W.: The State of Union Address, Washington D.C., 29.01.2002, 09.15 P.M. (vgl. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> vom 06.05.2008).
- Butler, Judith: Gefährdetes Leben, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005.
- Butler, Judith: Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence, London, New York: Verso 2004.
- Chomsky, Noam: »War on Terror«. Amnesty International Annual Lecture, Shelbourne Hall: Dublin, 18. January 2006.
- Derrida, Jacques: Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides – A Dialogue with Jacques Derrida, in: Giovanna Borradori (Hg.): Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida, Chicago, London: The University of Chicago Press 2003.
- Derrida, Jacques: Schurken, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Dürrenmatt, Friedrich: Stoffe I-III, Zürich: Ex Libris 1993.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- Galtung, Johan/Ruge, Mari Holmboe: The Structure of Foreign News. The Presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crisis in Four Norwegian Newspapers, in: Journal of Peace Research 2, 1965, S. 64-91.
- GEO Epoche: 11. September 2001. Der Tag, der die Welt verändert hat 2001, Hamburg: Gruner + Jahr 2001.

- Illies, Florian: *Generation Golf zwei*, München: Blessing, 2003.
- Krael, Thorsten: »Milzbrandterror. FBI erklärt Mikrobiologen zum Anthrax-Täter«, in: *Welt* vom 7. 8. 2008, www.welt.de.
- Kristeva, Julia: »Thinking in Dark Times«, in: *Profession 1* (2006), S. 13-21.
- Ladiges, Isabell: *Die Katastrophe im Roman – Überlegungen zur schwierigen Fiktionalität des 11. Septembers 2001*, veröffentlicht am 24.10.2006, www.medien-observationen.uni-muenchen.de/.
- Lippmann, Walther: *Public Opinion*, New York: Free Press 1997.
- Lorenz, Matthias (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Menasse, Robert: *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.
- Norris, Andrew: »›Us‹ and ›Them‹: The Politics of American Self-Assertion After 9/11«, in: Tom Rockmore/Joseph Margolis/Armen Marsoobian (Hg.): *The Philosophical Challenge of September 11*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell 2005.
- Östgaard, Einar: »Factors influencing the flow of News«, in: *Journal of Peace Research* 2 (1965), S. 39-63.
- Paik-Heitmann, Andrea: »›Freundschaftsdienste‹ im Nachhall des Terrors. Zu den Reaktionen deutscher Literaten im Kontext intellektueller Amerikabilder«, in: M. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens*, S. 249-266.
- Ravenhill, Mark: *The Cut and Product*, London: Methuen 2006.
- Ruch, Christian: »...und dann werden 5000 Menschen in die Hölle gejagt – Der Stockhausen-Skandal und die Wiederkehr des Verdrängten«, am 16.10.2001 online publiziert unter www.kath.ch.
- Rüedi, Peter (Hg.): *Max Frisch. Friedrich Dürrenmatt. Briefwechsel*, Zürich: Diogenes 2001.
- Sarasin, Philip: »Anthrax«. *Bioterror als Phantasma*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Scheffer, Bernd: »›wie im Film...‹. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Bernd Scheffer/Oliver Jahraus (Hg.): *Wie im Film. Zur Analyse populärer Medienereignisse*, Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 13-44.
- Schulz, Winfried: *Politische Kommunikation*, Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1997.
- Westphal, Sebastian J.: *American National Identity after September 11. Post-9/11 Experience as Mirror Narrative*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2007.

- Winiger, Armin: Der 11. September. Mythos einer neuen Ära, Wien: Passagen 2007.
- Wisnewski, Gerhard/Brunner, Willi: Mythos 9/11, Der Wahrheit auf der Spur, München: Droemer/Knaur 2004.
- Wisnewski, Gerhard: Operation 9/11. Angriff auf den Globus, München: Droemer/Knaur 2003.
- Wisnewski, Gerhard: Verschlussache Terror. Wer die Welt mit Angst regiert, München: Droemer/Knaur 2007.
- Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung, Frankfurt/Main: S. Fischer 2008.
- Žižek, Slavoj: Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates, London, New York: Verso 2002.

2. LITERATUR

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 Kernereignisses (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 Kernereignis. 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.

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-

»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

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

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 verharret 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 Prahlerei 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.

LITERARISCHE SCHAUPLÄTZE DEUTSCHER 9/11-ROMANE

HEIDE REINHÄCKEL

Über den Zusammenhang von Urbanität und Schockerfahrung schrieb Walter Benjamin 1939 in seinem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire*.¹ Damit rief er das Schockerlebnis des Subjekts auf, das zwischen industrialisierter Arbeitswelt und auszufüllender Freizeit in der Reizüberflutung der Großstadt gefangen ist und als solches zur Signatur der Moderne wurde. Wenn allerdings das Schocktraining als kontinuierliche Bewältigung urbaner Reizüberflutung in Form von Menschenmassen, Arbeitswelten und Freizeitverhalten mittlerweile zum mentalitätsgeschichtlichen Repertoire gehört, dann kann nur noch ein ›außergewöhnlicher‹ Schock als solcher wahrgenommen werden. Tatsächlich bietet bereits Benjamins Aufsatz eine Antwort auf die Frage nach den Bedingungen des Schocks in Zeiten der Normalität desselben. Benjamin bezieht sich explizit auf Freuds Konzeption des Bewusstseins als Reizschutz in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) und damit implizit auch auf die Möglichkeit der Verletzung des Reizschutzes im Topos des psychischen Traumas.² Damit referiert er auf einen der Gründungstexte der psychoanalytischen Trauma-Theorie. Zusätzlich zum Motiv des Schocks als *conditio humana* der Moderne wird damit auf das Konzept des Traumas verwiesen. Dessen aktuelle Konjunktur in akademischen und populärkulturellen Diskursen erfuhr jüngst eine Steigerung im Begriff der ›trauma cultures‹ als Emblem postmoderner Befindlichkeit.³

-
- 1 Vgl. Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders.: Abhandlungen. Gesammelte Schriften, Band I.2, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 605-654.
 - 2 Vgl. ebd., S. 612ff.
 - 3 Vgl. den Titel des Buches von E. Ann Kaplan: *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2005 sowie die kritische Auseinandersetzung mit dem kulturwissenschaftlichen Trauma-Paradigma und dem

Wie kein anderes Ereignis der jüngsten Zeitgeschichte hat der 11. September 2001 mit seiner Interpretation als Medienereignis und kulturellem Trauma den Zusammenhang von Gewaltcodierung und Großstadt erneut thematisiert. Das Datum wurde aus dem Selbstverständnis einer angegriffenen Nation heraus von US-amerikanischer Seite als »Trauma at Home«⁴ betitelt. Aber auch außerhalb der USA wurden die Ereignisse als eine Art Heimsuchung erlebt: Jeder Fernsehzuschauer konnte die Bilder der Anschläge zu Hause als »Life Broadcasting of History«⁵ erleben.

Der an diesem Ereignis sichtbar werdende Konnex von Trauma, Metropole und Medieneffekten soll im Folgenden exemplarisch anhand der Lektüre von drei deutschen 9/11-Romanen veranschaulicht werden. Der Frage nach dem Verhältnis von literarischen Texten zum kulturellem Deutungsmuster des Traumas, dem Ort der Großstadt sowie den Konstruktionsleistungen der Massenmedien wird in Lektüren von Ulrich Peltzers *Bryant Park*, Katharina Hackers *Die Habenichtse* und Thomas Hettches *Woraus wir gemacht sind* nachgegangen. Dabei sollen Möglichkeiten der literarischen Darstellungen des 11. Septembers anhand des Zusammenhanges von Medienereignis, Metropole und Trauma am Beispiel der Formen und Funktionen literarischer Stadtdarstellungen als einer Kategorie der Raumdarstellungen veranschaulicht werden.

Der Frage nach den literarischen Schauplätzen deutscher 9/11-Romane haftet auf den ersten Blick etwas Nebensächliches an, erscheinen doch literarische Bezugnahmen auf Terrorismus, Sicherheitspolitik und die Wiederkehr des Religiösen relevanter für das kulturelle Imaginäre zu sein. Doch welche Bedeutung kommt den literarischen Orten deutscher 9/11-Romane zu? In zweifacher Hinsicht erweist sich die durch die Frage nach dem Schauplatz aufgerufene Kategorie des Raumes und damit die erzählerische Reflexion über seine Konstruktion als produktiv. Zum einen gehört zur Logik des Medienereignisses immer die räumliche Diversifizierung. Ausgehend von einem konkreten Ort eines historischen Geschehens werden in medialen Prozessen der Vergesellschaftung neue

inflationären Begriff einer Trauma-Kultur bei Wulf Kantsteiner: »Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945«, in: Friedrich Jäger/Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Band 3, Themen und Thesen, Stuttgart: Metzler 2004, S. 109-138.

4 Vgl. den Titel des Sammelbandes von Judith Greenberg (Hg.): *Trauma at Home. After 9/11*, Lincoln, London: University of Nebraska Press 2003.

5 Vgl. die grundlegende Studie zu Medienereignissen von Daniel Dayan/Elihu Katz: *Media Events: The Life Broadcasting of History*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press 1992.

Kommunikationsräume und damit Rezeptionsräume hergestellt. Zum anderen erweist sich die Kategorie des Raumes auch hinsichtlich der Genese des kulturellen Deutungsmusters des Traumas von Bedeutung.

Als am 11. September 2001 die Zwillingstürme des Welthandelszentrums in Manhattan/New York nach einem terroristischen Flugzeuganschlag einstürzten, ereignete sich zuallererst ein großstädtisches Katastrophenszenario, wie es der US-amerikanische Autor Don DeLillo auf der ersten Seite seines Romans *Falling Man* imaginiert: »It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads.«⁶ Der literarischen Inszenierung einer authentischen Erfahrung, auf die Don DeLillos Roman abzielt, steht die massenmediale Vermittlung gegenüber. Die Fernsehbilder der durch die Terroranschläge verursachten großstädtischen Katastrophe waren Konstituenten eines wirkmächtigen Medienereignisses und erlangten den Status globaler Ikonen.

Zuallererst als Medienereignis ist das Datum dann auch in der deutschen Literatur anzutreffen: zum Beispiel als Hintergrundszene einer Berliner Party in Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse*: »Der Fernseher thronte auf einem niedrigen braunen Regal, über das Parkett flackerten die Schatten der in sich zusammenstürzenden Türme, der Menschen, die sich von den Fassaden lösten und in den Tod sprangen. Gläser und Teller für mindestens dreißig Gäste standen auf dem Esstisch, aber die meisten waren nicht gekommen.«⁷ Der Unterschied zwischen beiden Zitaten lässt sich als derjenige zwischen der literarischen Inszenierung von realer und medialer Anwesenheit beschreiben, mit anderen Worten in den Kategorien der Anwesenheit/Abwesenheit an einem Ort. 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.⁸ Am Beispiel des 11. Septembers ist sie als Spannungsverhältnis zwischen lokaler Ortsreferenz und der Eröffnung eines globalen Kommunikationsraumes beschreibbar. So fanden die Anschläge in New York statt, aber auch gleichzeitig in der entorteten Sphäre eines globalen Me-

6 Don DeLillo: *Falling Man*, New York: Scribner 2007, S. 7.

7 Katharina Hacker: *Die Habenichtse*, Roman, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 9.

8 Vgl. die Ausführungen zur Dynamik von Medienereignissen in Daniel Levy/Natan Sznaider: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Aktualisierte Neuauflage*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 54ff.

dienverbunds.⁹ Dieser doppelte Raumbezug lässt sich auch in deutschen 9/11-Romanen verfolgen und besitzt zuweilen Ähnlichkeiten mit einem jüngsten Medienereignis der deutschen Geschichte: dem Fall der Mauer, der für große Teile der Bundesrepublik medialisierte Zeitgeschichte am Fernsehbildschirm war.¹⁰

Deutlich wird dieser sich vervielfachende Raumbezug auch in Else Buschheuers *New York Tagebuch* und Kathrin Rögglas *really ground zero* als zeitnahen literarischen Reaktionen auf den 11. September.¹¹ In einem ›double bind‹ wurde beiden Texten zwar ausgehend von Rögglas und Buschheuers Aufenthalt in New York Authentizität und Metropolenkolorit zugesprochen, zugleich aber die Literarizität der Texte diskutiert. Die besondere Leistung von Rögglas für die deutsche Tagespresse geschriebenen Kolumnen und Buschheuers Internet-Tagebuch als frühe Form des literarischen Bloggens ist aber in den intermediären Praktiken zu sehen, die Verschränkungen von Ortsreferenz und globaler Mediosphäre sichtbar machen.

Ebenso erfährt die Kategorie des Raumes hinsichtlich des kulturellen Deutungsmusters des Traumas eine besondere Bedeutung. Wenn Freud in *Jenseits des Lustprinzips* in Analogie zur Zelle den psychischen Organismus mit einem »undifferenzierte[n] Bläschen reizbarer Substanz«¹² vergleicht, dessen mit einem Reizschutz ausgestattete Oberfläche durch eine äußere übergroße Reizkonzentration durchbrochen werden kann, entwirft er mit der Figur der Grenzverletzung eine räumliche Vorstellung des Traumas.

Freuds räumlicher Metapher des Traumas als Verletzung des Reizschutzes und Richard Sennetts Ausführungen zur wechselseitigen Beeinflussung von Körper- und Stadtkonzepten in je spezifischen historisch-

-
- 9 Die Konzentration auf die Stadt New York, die die Flugzeugabstürze auf das Pentagon und in der Nähe von Pittsburgh, Pennsylvania vernachlässigt, stellt bereits eine Topisierung als Verdichtungsleistung des Medienereignisses dar.
 - 10 Vgl. dazu zum Beispiel Elke Brüns: *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*, Paderborn: Fink 2006. Auch das hier verwendete Komposita ›9/11-Roman‹ verweist auf analoge Begriffe wie Berlin-Roman oder Wende-Roman als eine nach Aktualitätsbedarf zusammensetzbare Romanbezeichnung.
 - 11 Vgl. Kathrin Röggla: *really ground zero*. 11. September und folgendes, Frankfurt/Main: Fischer 2001; Else Buschheuer: *www.else-buschheuer.de*. *Das New York Tagebuch*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.
 - 12 Sigmund Freud: »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hrsg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 3-69, hier S. 25.

kulturellen Situationen¹³ folgend, kann das kulturelle Trauma des 11. Septembers auch in der Zerstörung des World Trade Centers gesehen werden. Die Verletzung des Stadtkörpers ist als symbolische Externalisierung einer internen psychischen Verletzung lesbar. Freuds Aussage, das Trauma sei eine »Lücke im Psychischen«¹⁴, würde sich dergestalt in der Bezeichnung des ehemaligen Areals des WTC als ›ground zero‹ manifestieren. Die Verletzung des Stadtkörpers findet ebenso in der ›broken silhouette‹ einer als Inbegriff der Urbanität geltenden Metropole Ausdruck und eröffnet eine architektonische Ätiologie des Traumas. Auch die Debatten über die städtebaulichen und erinnerungspolitischen Nutzungskonzepte der Fläche des ehemaligen WTC sind eng mit einer dem Trauma-Narrativ verbundenen Erinnerungsästhetik verbunden.

Der eröffnete Raumbezug macht das kulturelle Deutungsmuster des Traumas, das traditionell eng mit den Kategorien von Nicht-Erzählbarkeit und Nicht-Darstellbarkeit verbunden ist,¹⁵ auch literaturwissenschaftlich operabel. Denn ein Verständnis des Traumas, das monolithisch auf Nicht-Repräsentation und Metaphern des Nicht-Repräsentierbaren beharrt, ist besonders im Fall des 11. Septembers wenig ergiebig. Denn angesichts des Medienereignisses kann von einer paradoxen Gleichzeitigkeit der Topoi der Nicht-Repräsentierbarkeit des Traumas einerseits und massenmedialen Visualisierungsleistungen sowie Prozessen erinnerungskultureller Institutionalisierung andererseits gesprochen werden.¹⁶ Aus den zwei skizzierten Raumbezügen des Medienereignisses und des Deutungsmusters des kulturellen Traumas eröffnet sich die Fragestellung nach den textuellen Raumkonstitutionen der drei Romane, der anschließend am Beispiel der Formen und Funktionen literarischer Stadtdarstellungen nachgegangen wird. Der Fokus auf die literarische Stadtdarstellung folgt dabei aus dem eingangs eröffneten Konnex von Metropole, Gewalt und Medieneffekten anlässlich des 11. Septembers.

13 Vgl. Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Frankfurt/Main: Büchergilde Gutenberg 1997.

14 Sigmund Freud: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hrsg. von J. M. Masson, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 177.

15 Vgl. Birgitt Neumann: »Trauma und Literatur« in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 669f.

16 Zur US-amerikanischen Erinnerungskultur vgl. kritisch: David Simpson: *9/11. The Culture of Commemoration*, Chicago: University of Chicago Press 2006.

Provokativ konstatierte Kristiaan Verluys, dass der 11. September eigentlich ein europäisches Ereignis sei.²⁰ In zweifacher Hinsicht macht diese Äußerung Sinn: zum einen angesichts der unmittelbar nach den Anschlägen bekundeten transatlantischen Trauer, zum anderen in der nachfolgenden kritischen europäischen Auseinandersetzung mit dem US-amerikanischen ›War on Terrorism‹. Verluys Argumentation verfährt aber noch anders, indem eine thematische Gruppierung englischer und französischer 9/11-Romane vorgenommen und die dominante Kategorie des Großstadtromans konstatiert wird. Trifft diese Diagnose aber auch für die hier im Mittelpunkt stehende deutsche Literatur zu? Eine Analyse der Formen und Funktionen der in den drei ausgewählten Romanen aufzufindenden literarischen Stadtdarstellungen von New York, London und Los Angeles kann eine Antwort auf diese Frage bieten.

- 17 Vgl. Jonathan Safran Foer: *Extremely loud & incredibly close*, Boston, Mass. u.a.: Houghton Mifflin 2005; D. DeLillo: *Falling man*; Siri Hustvedt: *The Sorrows of an American*, New York: Holt 2008.
- 18 Vgl. den Beitrag von Judith Greenberg: »Wounded New York«, in: Dies. (Hg.), *Trauma at Home*, S. 21-35.
- 19 Vgl. Ulrich Baer (Hg.): *110 stories: New York writes after September 11*, New York, London: New York University Press 2002.
- 20 Vgl. Kristiaan Versluys: »9/11 as an European Event: the Novels«, in: *European Review* 1 (2007), S. 65-79.

Der methodische Zugriff auf literarische Stadtdarstellungen konzentriert sich im Folgenden auf ihre textinterne und textexterne Funktion.²¹ Die nachfolgende Lektüre folgt dabei einer Typologie von Stadttexen und ihren Elementen, die Andreas Mahler in »Stadttexen – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«²² entwirft. Mahler beschreibt als drei Verfahren der literarischen Stadtkonstitution die (1) Referentialisierung sowie (2) die Setzung semantischer Konstitutions-Isotopien und (3) Spezifikations-Isotopien. Dabei zeichnet sich (1) die explizite oder implizite referentielle Stadtkonstitution durch Referenzen auf die außersprachliche Realität identifizierbarer Orte aus, die zumeist im Titel oder im Textanfang erkennbar sind. Typische Bestandteile der fiktionalen Stadtwelt (z. Bsp. Straßen, Häuser und Verkehrsnetze) sind Elemente partialer oder globaler Konstitutions-Isotopien (2). Unter Spezifikations-Isotopien (3) wird letztlich die Charakterisierung der Stadt als Handlungsraum für die Protagonisten verstanden (z. Bsp. konfliktiv, kontingent, offen, komplex, harmonisch etc.). Dominiert jeweils eines dieser Verfahren, führt dies zur funktionalen Unterscheidung in (A) Städte des Allegorischen, (B) Städte des Realen und (C) Städte des Imaginären. Steht die Spezifikations-Isotopie im Vordergrund, konstituieren sich Städte des Allegorischen. Bei ihnen wird der Topos der Stadt mit anderen Semantiken überlagert und ist nur noch uneigentlich lesbar. Städte des Realen sind durch eine mimetische Stadtabbildung mit Dominanz der referentiellen Funktion gekennzeichnet und erfüllen vor allem Repräsentationsfunktionen. Liegt der literarische Schwerpunkt auf der sprachlichen und symbolischen Konstitution der Stadt in Gestalt einer »Textstadt«, die in einem »Stadttex« entworfen wird, entstehen Städte des Imaginären, die auf die Potentiale der Fiktion und die Autonomie des literarischen Symbolsystems verweisen.²³

Anhand des Leitfadens der vorgestellten narratologischen Kategorien der literarischen Stadtkonstitution erfolgt anschließend die Lektüre der drei Romane. Ausgehend von Ulrich Peltzers 2002 erschienener Erzählung *Bryant Park*, und damit einem relativ zeitnahen Text zu den Anschlägen in New York, werden mit Hackers und Hettches Romanen zwei 2006 erschienene Texte untersucht, die über den 11. September aus einer

21 Auf den breiten literarhistorischen Topos von Großstadt und Literatur kann in diesem Kontext nicht eingegangen werden, vielmehr wird eine Funktionsanalyse der Romanbeispiele angestrebt.

22 Vgl. Andreas Mahler: »Stadttexen – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: ders. (Hg.), *Stadt-Bilder. Allegorie-Mimesis-Imagination*, Heidelberg: Winter 1999, S. 11–36.

23 Ebd., S. 12.

zeitlichen Distanz von vier Jahren erzählerisch reflektieren und insbesondere Medialisierungsstrategien und die weltpolitischen Folgen in Form des Afghanistan- und Irakkriegs thematisieren.

New York als Textstadt in Ulrich Peltzers *Bryant Park*

»Die Stadt ist eine Schrift; jemand, der sich in der Stadt bewegt, daß heißt der Benutzer der Stadt (was wir alle sind) ist eine Art Leser, der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerungen entnimmt und sie insgeheim aktualisiert.«²⁴ schrieb Roland Barthes 1967 in *Semiotologie und Stadtplanung* mit strukturalistischer Verve. Doch nicht nur zur Schrift und damit auch zum Text erklärte Barthes die (Groß)Stadt, sondern auch zum Diskurs und zum Gedicht.²⁵ Peltzers Erzählung *Bryant Park* scheint alle drei Barthes'schen Versprechungen gleichzeitig einzulösen: den Diskurs, die Schrift und das Gedicht. Die explizite Referenz des Titels auf den in Midtown Manhattan gelegenen Park, die metonymisch auf New York verweist, ist zugleich textuelle Stadtkonstitution und -spezifikation, da zum einen ein Stadtelement, zum anderen die sprachliche und symbolische Konstitution der Stadt indirekt angesprochen wird, liegt doch die in der Handlung bedeutsame New Yorker Public Library am Park, der von einem als ›reading room‹ bezeichnetem Areal mit Lesetischen und Stühlen eingegrenzt wird.

Die Schilderung der Stadt gestaltet sich wie eine literarische Version von Barthes Ausführungen:

»Ist es auch fast so heiß wie am Nachmittag und weiter ganz windstill, hat das Zwielicht der Dämmerung Midtown inzwischen verwandelt, als beträte man eine neue, mit glitzernden Farben nun belebte Kulisse, die sich vor die Massive aus Stein und Beton geschoben hat, ihrer teilnahmslosen Monumentalität eine andere Sprache aus Leuchtschriften und Neonzeichen vorsetzend, Symbolen, die man entziffern kann, ein menschliches, die Distanzen spürbar verringermendes System. Lesend bewegt man sich an den Häusern entlang, unter den Reklamen von Pizzabuden und Juweliergeschäften, die einen einbinden in die Welt, in diese seltsamen Verfahren zu existieren.«²⁶

24 Roland Barthes: »Semiotologie und Stadtplanung«, in: Ders., Das semiologische Abenteuer, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 199-209, hier S. 206.

25 Vgl. ebd., S. 202, 209.

26 Ulrich Peltzer: *Bryant Park. Erzählung*, Zürich: Ammann 2002, S. 55.

Die Schilderung des lesenden Manövrierens durch die Großstadt, bei dem Bewegungsmuster und Stadtlektüre verschmelzen, beschreibt den abendlichen Nachhauseweg des Protagonisten Stefan. Der Rückweg des deutschen Akademikers führt von Manhattan ins East Village, von der Public Library am Bryant Park, wo er einen Arbeitstag am Mikrofilmgerät verbrachte, zu Saint Mark's Books in der Nähe des Astor Place, wo Stefan noch »ein bisschen rumstöbern« will, »in einem der besten Buchläden der westlichen Welt«²⁷, bevor er zum Haus Nummer 429 in der Nähe des Tompkins Square Parks zurückkehrt. Die Bewegung von Bibliothek zu Buchladen, und damit von einer bücher-institutionellen ›land mark‹ zur anderen, wird plötzlich von mehreren Leerzeilen unterbrochen, nach denen mit einem Kapitalbuchstaben eine ganz andere Geschichte beginnt:

»Als ich gegen siebzehn Uhr aus der Staatsbibliothek nach Hause komme, ist die Stimme Janas auf dem Anrufbeantworter, bestürzt sagt sie, es sei Krieg jetzt, es sei nicht zu fassen. Sofort schalte ich das Radio ein, in dem der DLF läuft, doch ich werde aus den Worten des Moderators nicht klug, er spricht immer nur von der Katastrophe, dem Terror bisher nicht bekannten Ausmaßes, der die Vereinigten Staaten ins Herz getroffen habe, es fallen die Namen der Städte Washington und New York [...].«²⁸

An der Stelle wird die bisherige Handlung, die durch die Montage dreier Erzählstränge gekennzeichnet war, unterbrochen und ein neuer Erzählstrang beginnt. In Spiegelung zum Historiker Stefan in New York, der in der Public Library arbeitet, wird von einem Ich-Erzähler namens Ulrich berichtet, der in Berlin von den Anschlägen erfährt. An die textuelle Beschreibung der Fernsehbilder der Anschläge schließt sich in der Erzählung eine semi-dokumentarische Wiedergabe von E-Mail-Korrespondenzen und Telefonaten mit deutschen Freunden in New York an.

Doch wie endet der abrupt unterbrochene Nachhauseweg von Peltzers Protagonisten? Der Text der New York-Erzählung beginnt zögerlich im Konjunktiv, will den Gang der Erzählung zu Ende bringen, heißt es doch im Text: »und vorher wäre die Erzählung auch nicht zu Ende, als bräuchte sie, die der Anschlag unterbrochen hat wie man beim Lesen eine Seite verslägt, die man auf Anhieb nicht wiederfindet, noch genau so viele Tage, um bis zu ihrem Schlusspunkt sich fortzusetzen [...].«²⁹ Doch zuerst ist eine einfache Entscheidung an der Ecke Houston Street zu treffen: ob der Protagonist nach rechts oder nach links abbiegt. Bereits

27 Ebd., S. 114.

28 Ebd., S. 122f.

29 Ebd., S. 133.

»[...] wenn man vom Broadway nach rechts auf das Angelica Film Center zu abbiegt – anstatt nach links, würde man das Meow Mix zum Ziel haben und hätte nicht gedankenverloren den Abzweig die Bowery hinunter verpasst – also am Angelica Film Center mit seinen vier oder fünf Sälen im Keller vorbei bis hin zu einer jener schmalen Straßen, die lotrecht nach Süden führen, wo sie in einer dunstigen Ferne abgeschlossen werden von verschiedenen Ansichten der beiden sich über die Dächer aller anderen Gebäude erhebenden Tower des Welthandels.«³¹

Die Entscheidung an der Ecke Houston Street nach links oder nach rechts abzubiegen, ist die zwischen einer Welt vor und nach dem 11. September. Denn die nach rechts abbiegende Wegvariante führt geradewegs auf das WTC zu. Die für diesen Weg charakteristische Stadtphänomenologie der durch Türme geprägten Skyline ist nach den Anschlägen nur noch im Imaginären der Literatur möglich: Die Erzählung eröffnet einen literarischen Erinnerungsraum. Darum wird, zuerst wieder im Konjunktiv, beschrieben, wie Stefan nach links liefe: »böge man indessen nach links in die Houston Street, wie Stefan es tun würde«³², in Richtung einer Bar, schließlich auch läuft, in der sich dann das Ende seiner Liebesbeziehung und damit auch das Ende des Aufenthalts in New York ankündigt.

Die in der Erzählung mit dem Motiv des Einbruchs inszenierte Analogie von verletzten Text- und Stadtkörpern und das im literarischen Erinnerungsraum aufgerufene Bild der Türme des WTC können als literarische Strategien der Darstellung des 11. Septembers als kulturelles Trauma gesehen werden. Die Körper-Text-Stadt-Analogie wird noch verstärkt durch das Gedicht *Tattooed City* des US-amerikanischen Lyrikers Charles Simic, das als Paratext der Erzählung vorangestellt ist.³³ Nach

33 Ebd., Vorsatzblatt: »Tattooed City/I, who am only an incomprehensible/Bit of scribble/On some warehouse wall/Or some subway entrance./Matchstick figure,/Heart pierced by arrow./Scratch of a meter maid/On a parked hearse./CRAZY CHARLIE in red spraypaint/Crowding for warmth/With other unknown divinities/In an underpass by night./Charles Simic.«

Genette als Paratext den Textzugang steuernd, wird in der Metapher der tätowierten Stadt bereits der beschriftete und verletzte Stadtkörper aufgerufen. Der Desintegrität werden aber zugleich mit dem Verweis auf die Beschriftungspraktiken der Tätowierung und des Graffiti zwei Spielarten urbaner Symbolproduktion gegenübergestellt, die Jean Baudrillard 1978 in *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* als für New York typisch beschrieb: »Seltsamerweise machen übrigens die Graffiti die Wände und Flächen der Stadt oder die der U-Bahnzüge und Busse wieder zu einem Körper [...].«³⁴

Wenn in dieser Logik das Beschreiben des Stadtkörpers mit Graffiti-Tags die Integrität des Stadtkörpers wiederherstellt, dann kann analog dazu auch das literarische Be- und Erschreiben der Stadt heilsam sein und ihre antizipierte Ganzheitlichkeit wiederherstellen. In der Erzählung wird New York als eine sich über Lesbarkeit und Zeichenhaftigkeit konstituierende Textstadt und Stadt des Imaginären entworfen, die in ihrer Gesamtheit als ›reading room‹ inszeniert wird. Dieser globale literarische Entwurf der Stadt beharrt auf den Leistungen der Fiktion, die einerseits durch das Benennen der Verluste literarische Trauerarbeit leistet und andererseits im Modus des Neu-Imaginierens Zukunftspotentiale eröffnet. *Bryant Park* weist in der Auswahl des Schauplatzes Ähnlichkeiten zu US-amerikanischen 9/11-Romanen auf, die sich ebenfalls auf New York und die dadurch evozierten kulturellen Zuschreibungen beziehen und den Mythos New Yorks weiterschreiben.

Das Haus in der Lady Margaret Road: Katharina Hackers *Die Habenichtse*

Hackers 2006 erschienener Roman *Die Habenichtse* setzt mit einer Verfremdung der bekannten 9/11-Rhetorik der allumfassenden Veränderung ein: » – Alles wird anders, verkündete Dave, als der Umzugswagen klappernd davonfuhr, und hob Sara auf seine Schultern [...].«³⁵ Die im Buch auf den 11. September 2001 datierbare Umzugsszene wird aus der Perspektive des Geschwisterpaars Dave und Sara erzählt, die mit ihren Eltern ein viktorianisches Reihenhaus in der Lady Margaret Road im Lon-

34 Jean Baudrillard: »Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen«, in: ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, übers. von Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve Verlag 1978, S. 19-38, hier S. 34, Hervorhebung im Original.

35 K. Hacker: *Die Habenichtse*, S. 7.

doner Stadtteil Kentish Town beziehen. Doch die für die Weltpolitik beschworene Formel der Veränderung wird im Privaten nicht eingelöst werden: Dave und Sara werden im Verlauf des Romans weiterhin häuslicher Gewalt und Vernachlässigung ausgesetzt sein. Der Londoner Alltagsszene folgt darauf im Erzählverlauf die bereits zitierte Berliner Fernsehscene. Diese Gewichtung von Einzelbiographie und Medienereignis oder vielmehr die misslingenden oder nicht möglichen Verknüpfungen von privater und medialer Sphäre lassen sich in der globalen Handlungsstruktur des gesamten Romans wiederfinden.

Der Schilderung des ersten Umzugs folgt bald darauf ein weiterer: Das Ehepaar Isabelle und Jakob, zwei beruflich erfolgreiche Mittdreißiger, verlassen das im Zeichen der Gentrifizierung beschriebene Berlin-Mitte und ziehen nach London in das Nachbarhaus von Dave und Sara. Bereits ihr Einzug in das Haus Lady Margaret Road 49 gibt Auskunft über den sozialen Status der zukünftigen Bewohner, die ihr Haus mit kostbaren Erbstücken schmücken und veranschaulicht die für den weiteren Romanverlauf konstitutiven unterschiedlichen sozialen Ensembles. Beobachtet doch der Drogendealer Jim, eine Figur aus den Randzonen der Londoner Gesellschaft, der nichts mehr zu verlieren hat, ihren Einzug:

»Waren eingezogen mit allem Pomp, Möbeln und Kisten, in denen Geschirr und vielleicht Bücher waren. Es hatte Jim nie interessiert, wie andere das machten, einziehen, umziehen, sich einrichten, die ganzen Kisten, die ganzen Sachen aus den Kisten um sich herum aufgetürmt, dass man in ihrer Mitte sicher und gemütlich geborgen war, aber plötzlich sprang es ihm ins Auge.«³⁶

Die Figurenkonstellation und die literarischen Schauplätze im Roman zeichnen sich durch vielfache kompositorische Bezüge aus. Mit dem Ehepaar Isabelle und Jakob, dem Drogendealer Jim und seiner Freundin Mae sowie dem Geschwisterpaar Dave und Sara stehen drei Paar-Konstellationen miteinander in vielfachen Korrespondenz- und Kontrastbeziehungen. Die Lady Margaret Road dient als Hauptschauplatz, in der sich die Biographien der ungleichen Paare kreuzen. Die handlungsmotivierenden sozialen Unterschiede liegen hier nebeneinander: Jakobs und Isabelles Haus grenzt Wand an Wand mit dem verwahrlost wirkenden Haus der Kinder Dave und Sara. Der Dealer Jim ist symbolisch schon aus dem Refugium der Behaustheit verwiesen und lebt illegal in einem Gartenhaus am Ende der Straße. Der klassische Topos des Hauses verkörpert einerseits die verschiedenen sozialen Ensembles, doch der Rück-

36 Ebd., S. 125.

schluss von der Verfasstheit des Hauses auf seine Bewohner misslingt im Roman: Nahezu alle Figuren, unabhängig von ihrem sozialen Status, zeichnen sich durch eine besondere Art sozialer Kälte aus. Nicht die Topografien des Unbewussten sondern des Unsozialen in Bezug auf sich und andere scheinen die Herrschaft im eigenen Haus übernommen zu haben.

Zusammenfassend entwirft *Die Habenichtse* ein durch das Spannungsverhältnis von partialer und globaler Stadtkonstitution charakterisierbares literarisches London. Die binäre Opposition zwischen der Lady Margarete Road als dominierender Handlungsort und der den Figuren fremdbleibenden Straßenperipherie, die anlässlich der Schilderung Isabelles ausgedehnter Spaziergänge mittels Toponymen zwar entworfen wird, aber für die Figuren keinen Aufenthaltsort darstellt, kennzeichnet die fiktive räumliche Welt. Die dominante partiale Stadtkonstitution in Form einer Straße und ihrer Häuser betont das Sample sozialer Unterschiede. Nicht die Zeichenhaftigkeit der Stadt wird hier ausgestellt, sondern eine Stadt des Realen, deren gesellschaftliche Milieus erbarmungslos nebeneinander leben. Hacker entwirft das Psychogramm einer Post-Nine-Eleven-Gesellschaft, die sich selbst am Nächsten ist. Als politische Folgen des 11. Septembers finden in die Romanhandlung zwar die Londoner U-Bahn-Attentate Eingang, allerdings nur in Form von Medienhysterie. Einzig und allein der Tod von Jakobs Kollegen Robert, der in den Trümmern des WTC starb, und als dessen Folge Jakob eine Stelle in einer Londoner Anwaltskanzlei antritt, wird von Jakob als Veränderung akzeptiert:

»Er 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, [...]. Und jetzt sprachen sie alle über den Krieg im Irak. [...]. Der 11. September war inzwischen nichts als die Scheidelinie zwischen einem phantasierten, unbeschwerteren Vorher und dem ängstlichen, aggressiven Geggammers, das sich immer weiter ausbreitete. Nur für Roberts Eltern, dachte Jakob, hatte sich alles geändert, und für ihn selbst. Er hatte Isabelle gefunden, er würde nach London gehen.«³⁷

Mit der literarischen Stadtkonstitution eines hektischen, überfüllten und fremdbleibenden Londons wird ein Schauplatz entworfen, der die emotionale Verwahrlosung oder Haltlosigkeit der Protagonisten unterstreicht und an dem der 11. September nur noch einen Karrierekatalysator bedeutet.

37 Ebd., S. 93.

**»Jeder betritt Amerika in seinen Träumen
zuerst«: Thomas Hettches
*Woraus wir gemacht sind***

Mit der Ankunft in New York als prominenter Szene deutscher Amerika-Literatur beginnt Thomas Hettches Roman *Woraus wir gemacht sind*: Der Übersetzer Niklas Kalf und seine schwangere Frau Liz fahren in einem ›yellow cab‹ vom Flughafen auf New York zu: »Wie das Taxi über die Bodenwellen des New-Jersey-Highways wippte, als atme es aus und wieder ein, so lange, bis auf einer seiner Flanken die Spitzen der Skyscraper erschienen waren. Sofort hatten sie begierig mit der Entzifferung des Vertrauten begonnen [...].«³⁸

Doch anstatt der erwartbaren literarischen Konstruktion New Yorks als zeichenhafter Textstadt, wie sie bei Peltzer entworfen wird, oder einer referentiellen Stadtkonstitution als Ausgangspunkt kontrastiver sozialer Settings, wie sie bei Hacker erscheint, dominiert im Roman eine Spezifikationsisotopie. Die New Yorker Hochhausschluchten werden mit einem Stadtelement des antiken Roms verglichen: »...und dann war auch schon das Eiland Manhattan, wie es bei Brecht heißt, hinter den hohen Mauern seiner Türme atemberaubend schnell emporgewachsen, so unermesslich hoch und abweisend fremd wie nur je die Aurelianische Mauer in Rom.«³⁹ Der Vergleich der New Yorker Fassaden mit der spätantiken römischen Stadtmauer eröffnet eine Analogie zwischen dem antiken Rom und den USA. Das Imperium Romanum und das Imperium Americanum werden über die Idee der ›translatio imperii‹ als zivilisatorische Westwanderung in Bezug gesetzt. Der Rom-USA-Vergleich strukturiert den Romanverlauf und damit auch die fiktive Raumkonstruktion, die neben einer Zentrum-Peripherie-Dichotomie auf räumliche Grenzlinien (Ränder des Imperiums) und einer globalen textuellen Konstitution der USA abzielt. In der Logik des Imperiums-Vergleichs kann der 11. September als Krisenphänomen eines niedergehenden Imperiums interpretiert werden. So inszeniert der Roman zwar in seiner zeitlichen Struktur den ersten Jahrestag des 11. Septembers, die beiden Protagonisten nehmen jedoch nicht an den offiziellen Trauerfeierlichkeiten teil, sondern verbringen den Tag im Hotelzimmer. Dieser Teilaspekt kann als Ausdruck einer historischen Relativierung interpretiert werden. Als Liz jedoch am Abend aus dem Hotelzimmer entführt wird, beginnt für Kalf ei-

38 Thomas Hettche: *Woraus wir gemacht sind*. Roman, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, S. 13.

39 Ebd.

ne Reise durch die reale und imaginäre Topographie der Vereinigten Staaten.

In der Logik des Imperiums muss deshalb Hettches Held das unwirklich erscheinende New York, »eine Jetblase aus Traum und Halbschlaf«⁴⁰, verlassen, um am Ende einer Reise durch die USA seine entführte Frau wiederzufinden. Kalf reist nach Marfa/Texas nahe der mexikanischen Grenze, denn das Imperium ist überall, und imaginiert sich den kleinen Wüstenort als Mittelpunkt der Welt:

»Im Mittelpunkt der Welt angekommen zu sein, verstand Kalf, hieß, dass alle Versprechen seiner Kindheit nun eingelöst wurden, und er begriff, wie entsetzlich es gewesen war, als Kind nichts aus der Welt der Serien in der eigenen wiederzufinden. Immer nur Entsprechungen in den falschen Farben. Alles musste nachsynchronisiert werden, selbst später noch Begriffe wie Krieg oder Familie oder Kuß.«⁴¹

Während im Hintergrund die Vorbereitungen auf den Irakkrieg beginnen, reflektiert Kalf jenseits der Metropolen auf dem amerikanischen Land über den American Way of Life, europäische Amerikabilder und zeitgeschichtliche Veränderungen im Verhältnis von Neuer und Alter Welt: »Wir sind die ersten, überlegte er, die es nicht mehr hierherzieht. All die Emigranten haben hier noch ihr Glück gesucht, im Herzen des Imperiums. Doch der Sog ist vorüber, dachte Kalf [...].«⁴²

Das amerikanische Roadmovie endet in Los Angeles in einem alten Filmtheater der Stummfilmzeit als Referenz auf Hollywoods Anfänge. Diente ein intertextueller Verweis auf Brechts Gedicht *Vom armen B.B.* als Kommentar zu New York, ist es hier ein intertextueller Verweis auf ein Gedicht Heiner Müllers, das die Vergänglichkeit der Städte im Bild eines nur temporären Los Angeles beschwört. Kalf erinnert sich an ein Gedicht Heiner Müllers:

»Die Bäume verneigen sich«, rezitierte er leise,
 »Vor dem Wind vom Pazifik der Bescheid weiß
 Über die Dauer der Millionenstadt
 Waiting for doomsday conscious unconscious
 O its fate rising from past and Asia.«⁴³

Im Gegensatz zu den Romanen *Bryant Park* oder *Die Habenichtse* steht nicht analog zu den textuellen Entwürfen der Städte New York oder Lon-

40 Ebd., S. 11.

41 Ebd., S. 80.

42 Ebd., S. 124.

43 Ebd., S. 317, Hervorhebung im Original.

don eine literarische Stadtkonstitution im Mittelpunkt von Hettches Roman. Vielmehr wird eine Reisebewegung beschrieben, die ausgehend von der Ostküste die USA in Richtung Pazifik durchmisst. Den Metropolen New York und Los Angeles kommt nur noch ein allegorischer Charakter als dem Verfall anheimgegebene Riesenstädte zu. Die Städte sind zwar Element der Zentrum-Peripherie-Dichotomie und ihre Tradition als Städte des Imaginären wird mit der Referenz auf Hollywood sowie zahlreichen intertextuellen Verweisen (u.a. Brecht, Heiner Müller) ausgestellt, aber dennoch erscheint das Ende der Stadt und des Urbanen nicht mehr weit.⁴⁴ Die literarischen Stadtdarstellungen entwerfen Städte des Allegorischen, die auf der Vergänglichkeit der nicht statischen Machtfülle eines Imperiums basieren. Über den Rom-USA-Vergleich wird vielmehr die literarische Imagination eines globalen Amerikas und damit die erzählerische Reflexion über das stets von Anziehung und Ambivalenzen gekennzeichnete Verhältnis von Europa und Amerika anvisiert. Insofern kann der Roman im Zusammenhang des nach dem 11. September geführten Diskurses über das transatlantische Verhältnis betrachtet werden.

Fazit

Die drei untersuchten literarischen Stadtdarstellungen entfalten auf spezifische Weise den Konnex von Metropole, Medienereignis und kulturellem Trauma. Wird in *Bryant Park* als New-York-Erzählung eine Ortsreferenz hergestellt und über das Bild des verletzten Text- und Stadtkörpers die Erzählung als literarische Trauerarbeit inszeniert, die auf die Konstitution der Textstadt New York und damit auf eine symbolische Restitution abzielt, kann das in *Die Habenichtse* textuell konstituierte London vor allem als Sample sozialer Simultanitäten gelesen werden, in dem der 11. September als Medienereignis ein Simulacrum ist. Die literarischen Stadtdarstellungen von New York und Los Angeles in *Woraus wir gemacht sind* entwerfen Städte des Allegorischen, die über einen Rom-USA-Vergleich mit dem Bild eines niedergehenden Imperiums verknüpft sind und europäische Amerika-Imaginationen reflektieren. Die Varianten einer dominanten symbolischen, referentiellen und allegorischen Stadtkonstitution in den drei Romanen korrespondieren mit der an-

44 Zur frei zirkulierenden Kategorie des Urbanen, die nicht mehr an die Stadt gebunden ist, vgl. Thomas Wegmann: »Stadt, Rand, Schluss? Zur Topologie und Ästhetik von Zentrum und Peripherie«, in: LiLi – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 149 (2008), Im Dickicht der Städte II: Literatur, Kunst und Film, S. 7-33.

fänglichen transatlantischen Trauer, Effekten des Medienereignisses sowie Prozessen europäischer Distanzierung und spannen den Bogen von literarischer Trauerarbeit zur kritischen Arbeit am Amerikanischen Traum.

Literatur

- Baer, Ulrich (Hg.): 110 stories: New York writes after September 11, New York, London: New York University Press 2002.
- Barthes, Roland: »Semiologie und Stadtplanung«, in: ders., Das semio-logische Abenteuer, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994, S. 199-209.
- Benjamin, Walter: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., Ab-handlungen, Gesammelte Schriften, Band I.2, hrsg. von Rolf Tiede-mann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 605-654.
- Brüns, Elke: Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgren-zung, Paderborn 2006.
- Buschheuer, Else: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.
- Dayan, Daniel/Katz, Elihu: Media Events: The Life Broadcasting of His-tory, Cambridge, Mass., London 1992.
- DeLillo, Don: Falling man, New York: Scribner 2007.
- Foer, Jonathan Safran: Extremely loud & incredibly close, Boston, Mass. u.a.: Houghton Mifflin 2005.
- Freud, Sigmund: »Jenseits des Lustprinzips«, in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 13, hrsg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 3-69.
- Freud, Sigmund: Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904, hrsg. von J. M. Masson, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.
- Greenberg, Judith: »Wounded New York«, in: dies. (Hg.), Trauma at Home. After 9/11, Lincoln, London: University of Nebraska Press 2003, S. 21-35.
- Greenberg, Judith (Hg.): Trauma at Home. After 9/11. Lincoln, London: University of Nebraska Press 2003.
- Hacker, Katharina: Die Habenichtse, Roman, Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 2007 [2006].
- Hettche, Thomas: Woraus wir gemacht sind, Roman, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007.
- Hustvedt, Siri: The Sorrows of an American, New York: Holt 2008.

- Kantsteiner, Wulf: »Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945«, in: Handbuch der Kulturwissenschaften, Band 3, Themen und Thesen, hrsg. von Friedrich Jäger/Jörn Rüsen, Stuttgart: Metzler 2004. S. 109-138.
- Kaplan, E. Ann: Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2005.
- Levy, Daniel/Sznaider, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Aktualisierte Neuauflage, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, 4. Aufl., München: Fink 1993.
- Mahler, Andreas: »Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: ders. (Hg.), Stadt-Bilder. Allegorie-Mimesis-Imagination, Heidelberg: Winter 1999, S. 11-36.
- Peltzer, Ulrich: Bryant Park. Erzählung, Zürich: Ammann 2002.
- Röggla, Kathrin: really ground zero. 11. September und folgendes, Frankfurt/Main: Fischer 2001.
- Sennett, Richard: Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation, Berlin: Büchergilde Gutenberg 1997.
- Versluys, Kristiaan: »9/11 as an European Event: the Novels«, in: European Review 1 (2007), S. 65-79.
- Wegmann, Thomas: »Stadt, Rand, Schluss? Zur Topologie und Ästhetik von Zentrum und Peripherie«, in: LiLi – Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 149 (2008), Im Dickicht der Städte II: Literatur, Kunst und Film, S. 7-33.

VERSUCHTE NÄHE. VOM EREIGNIS DES 11. SEPTEMBER ZUM EREIGNIS DES TEXTES

CHRISTOPH DEUPMANN

»Der *interpretative* Charakter allen Geschehens.
Es giebt kein Ereignis an sich. Was geschieht, ist
eine Gruppe von Erscheinungen, ausgelesen und
zusammengefasst von einem interpretirenden
Wesen.«¹

Ereignisse sind auf den ersten Blick Erzählanlässe ›par excellence‹: Wo sich etwas ereignet hat, gibt es etwas zu erzählen. Ereignisse sind ›Kerbungen‹ im ›glatten‹ Ablauf der Zeit:² Indem sie den normalistischen Ablauf des Geschehens unterbrechen, setzen sie Markierungen oder Zäsuren im zeitlichen Kontinuum, die Wendungen erzählter Geschichte(n) markieren oder an denen Neuansätze des Erzählens möglich sind. Die Novelle hat das Ereignis, die »sich ereignete unerhörte Begebenheit«,³ sogar zu ihrem konstitutiven Genremerkmal gemacht – auch wenn die ›Neuigkeit‹, von der sie ihren Namen hat, sich in der Regel keiner geschichtlichen Provenienz verdankt. Ereignisse sind instantane Einbrüche in den Zusammenhang einer zwischen Erfahrungen und Erwartungen, Vergangenheit und Zukunft ausgespannten Gegenwart; in den Horizont, in die Horizontale dieser – phänomenologisch gesehen – um Retentionen und

-
- 1 Friedrich Nietzsche: Gesammelte Werke, Musarionausgabe, Bd. 16: Studien aus der Umwertungszeit 1882-1888, München: Musarion 1925, S. 59f.
 - 2 Vgl. Jacques Deleuze, Félix Guattari: »1440 – Das Glatte und das Gekerbte«, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 434-446.
 - 3 Goethe am 29. Januar 1827 im Gespräch mit Eckermann. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 19: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von Heinz Schlaffer, München, Wien: Hanser Verlag 1986, S. 203.

Protektionen erweiterten Gegenwart bricht das Ereignis vertikal als absolute Jetztzeit ein.⁴ Nimmt man Ereignisse derart radikal beim Wort, so entziehen sie sich nicht nur jedem vorgängigen Zugriff der Erwartung, sondern auch jeder nachträglichen Aneignung durch wiederholende Verzeichnung und Repräsentation. Sie durchkreuzen so die lineare Ordnung der Kontinuitätserwartungen nach vorn wie der Kontinuitätssicherungen nach hinten. ›Wiederholen‹ aber definiert nicht nur die Beziehung der modernen Massenmedien der Information auf zeitgeschichtliche Ereignisse, sondern auch diejenige literarischer Texte. Folgt man dieser radikalen Auffassung, so kamen literarische Texte zwar ›schon immer‹ – genauer: seit Aischylos’ *Persern* – auf einschneidende Ereignisse rezenter Geschichte zurück, hätten aber durch ihr Zurückkommen deren Ereignishaftigkeit auch ›immer schon‹ verfehlt. Wo sich etwas ereignet hat, lässt sich nicht davon erzählen.

Sind Ereignisse demnach ebenso (vorgängig) unantizipierbar wie (nachgängig) unrepräsentierbar, so reichen literarische Texte oder Filme über den 11. September 2001 an das, wovon sie handeln, so wenig heran wie die technischen Bilder, auf deren Repräsentation sie sich notwendig beziehen. »Die fiktionsverdächtigen, so unreal wirkenden Bilder des 11. September waren auch ein Schockerlebnis für die Kunst [...]. Denn die Bilder überholten die Phantasie und kassierten das Imaginäre«, schrieb Ursula März in der *Frankfurter Rundschau* anlässlich von Ulrich Peltzers New York-Erzählung *Bryant Park*.⁵ Auch Ina Hartwigs Frage, ob die Literatur nach dem 11. September »am Nullpunkt« stehe,⁶ bezieht sich auf die schon in Roland Barthes’ *Le degré zéro de l’écriture* erörterte Bestreitung der literarischen Vorstellungskraft durch Fakten und Informationen (»expansion des faits politiques et sociaux dans le champ de conscience des lettres«⁷). Dass das Ereignis des 11. September 2001 dennoch zu einem offenbar produktiven Erzählanlass geworden ist und ›ground zero‹ keineswegs einen »Nullpunkt der Literatur« markiert, bildet den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen. Sie nehmen sich in Hinsicht auf eine Reihe von beispielhaften Texten die Frage vor, wie Literatur unter den skizzierten Bedingungen vom Ereignis des 11. September

-
- 4 Vgl. dazu Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve-Verl. 2003.
 - 5 Ursula März: »5 vor 12. Ulrich Peltzer schreibt über New York und gerät in den 11. September – ein Glücksfall für die Literatur«, in: Frankfurter Rundschau Nr. 67 vom 20.3.2002, Beilage Literatur Rundschau, S. 2.
 - 6 Ina Hartwig: »Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt?«, in: Frankfurter Rundschau Nr. 78 vom 4.4.2002, S. 17.
 - 7 Vgl. Roland Barthes: *Le degré zéro de l’écriture*, Paris: Éd. Du Seuil 1980, S. 41.

erzählen kann, und erörtern diese Frage anhand von vier Parametern: Information/Fiktion, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Kontinuität/Diskontinuität sowie Erwartbarkeit/Unerwartbarkeit.

1. Information/Fiktion

Dass jeder potenzielle Leser über die Ereignisse vom 11. September hinlänglich Bescheid weiß, macht die Frage unabweisbar, warum (und wie) davon überhaupt erzählt werden soll oder kann. Bereits Walter Benjamin hat 1936/37 in einem Aufsatz über den *Erzähler* die »neue Form der Mitteilung«, die »Information« der Reportagen, als erzählfeindliche Größe reflektiert: »Wenn die Kunst des Erzählens selten geworden ist, so hat die Verbreitung der Information einen entscheidenden Anteil an diesem Sachverhalt.«⁸ Der »information overload«, der das Datum des 11. September umgibt, besetzt nicht nur die Imaginations- und Erinnerungskraft auf beinahe lückenlose Weise, sondern bestreitet damit zugleich die überkommene Funktion der Erzählung, in der Nachfolge oraler Erzählkulturen »Wissen« und Erfahrung, die »von Mund zu Mund geht«, schriftlich zu tradieren. Literarische Texte über den 11. September arbeiten sich unumgänglich an dieser informationstheoretischen Redundanzbedingung ab: Wenn das Ereignis ästhetisch nicht ignoriert werden kann und Autoren sich der selbst- oder fremdgestellten Forderung ausgesetzt sehen, literarisch darauf zu reagieren,⁹ muss offenbar ein Überschuss oder Mehrwert geltend gemacht werden können, der über den bloßen Informationsstandard hinausreicht. – Gleich mit dem ersten Satz stellt sich etwa Frédéric Beigbeders Roman *Windows on the World* (2003) der umfassenden Informiertheit seiner Leserschaft: »Vous connaissez la fin: tout le monde meurt.«¹⁰ Gemeint sind die 171 Gäste und Angestellten des Restaurants im 107. Stockwerk des zuerst getroffenen Nordturms des World Trade Centers, dessen Namen sich der Titel des Romans verdankt, sowie all diejenigen, die sich zum Zeitpunkt des Terroranschlags ober-

8 Vgl. Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. II,2, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 438-465, hier S. 444f.

9 Vgl. etwa Thomas Meinecke im Interview mit Ina Hartwig: »Ich war sogar heilfroh, dass ich nicht gerade an einem Buch schreibe, weil ich ja dummerweise alles, was mir bei meiner morgendlichen Zeitungslektüre unterkommt [...], in meine Texte einarbeite.« [T. Meinecke]: *Glamour und Abgrund*. Thomas Meinecke über die Auswirkungen der Anschläge, in: *Frankfurter Rundschau* Nr. 219 vom 20.9.2001, S. 19.

10 Frédéric Beigbeder: *Windows on the World*, Paris: Grasset, S. 11.

halb der Einschlagstelle des Flugzeugs befanden. Wie ein Repertorium wiederholt der Text die Fakten, über die sich keine Fiktion hinwegsetzen kann:

»On sait maintenant assez précisément ce qui est arrivé à 8 h 46. Un Boeing 767 d' American Airlines transportant 92 passagers dont 11 membres d'équipage s'est encastré dans la face Nord de la tour n° 1, entre le 94e et le 98e étage, ses 40 000 litres de kérosène prenant immédiatement feu dans les bureaux des Marsh & Mc Lennan Companies. Il s'agissait de vol AA 11 (Boston–Los Angeles) ayant décollé à 7 h 59 de l'aéroport de Logan et se déplaçant à la vitesse de 800 km/h. La force d'un tel impact est estimée équivalente à l'explosion de 240 tonnes de dynamite (choc de magnitude 0,9 qui durerait 12 secondes). On sait aussi qu'aucune des 1344 personnes prisonnières des 19 étages supérieurs à cet impact n'a survécu.«¹¹

Die Gewissheit der Katastrophe, der die Figuren der Erzählung am Ende zum Opfer fallen werden, vereitelt das Aufkommen einer den Leser affizierenden ›Spannung‹ (im finalen Sinn), wie die reflektierende Autorfigur im Text unumwunden eingesteht: »Evidemment, cette information ôte tout suspense à ce bouquin. Tant mieux: ceci n'est pas un thriller; juste une tentative – peut-être vouée à l'échec – de décrire l'indescriptible.«¹² Die Zurückweisung des Genres ›Thriller‹ stellt mit der Distanzierung von der linearen ›suspense‹ zugleich die ästhetische Ambitioniertheit des Textes heraus, sich unter scheinbar ungünstigen Erzählbedingungen dennoch auf die Ereignis-Erzählung einzulassen – und damit das Risiko einzugehen, an der gestellten Aufgabe ethisch und ästhetisch zu scheitern. Tatsächlich macht Beigbeders Roman den Versuch, die bekannten technischen Bilder und Informationen imaginierend zu hintergehen:¹³ indem die Fiktion in die »Lücken und Löcher im Kon-

11 Ebd., S. 74.

12 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 74.

13 Es ist indes die Empathie des Lesers, welche – verstärkt durch die interne Fokalisierung der Ich-Erzählkapitel – auch in der narrativen ›Wiederholung‹ ein Spannungsmoment wirksam werden lässt. Das Verhältnis zwischen Wiederholung und Spannung diskutiert Peter Pütz: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1970, S. 13f. – Auch die rezeptionsästhetische Fähigkeit, die Kenntnis des Ausgangs im Prozess des Lesens, Zuhörens (beim Vorlesen) oder Zuschauens (im Film oder Theater) gegenüber der textinternen Informationsvergabe hintanzustellen, erklärt den bemerkenswerten Sachverhalt, dass auch im wiederholten Akt der Rezeption noch Spannung empfunden werden kann. Pütz verweist an dieser Stelle auf Gotthold Ephraim Lessing, der den Beweis antreten wollte, das »allerstärkste Interesse« am Verlauf eines

tinuum der Bildwelt« einzieht, wie Günther Anders in der *Antiquiertheit des Menschen* schreibt.¹⁴ Während die ›Fakten‹ bekannt und die Bilder im kollektiven Gedächtnis in aller entsetzlichen Luzidität präsent sind, existiert aus dem Zentrum des Ereignisses kein einziges Bild und kein Bericht; denn das Ereignis hat jede diesbezüglich epistemisch mögliche Erzählposition vernichtet. Genau diesen ›unmöglichen‹ Standpunkt bezieht jedoch Beigbeders zweigeteilter Roman, der sich in einen poetischen (oder mimetischen) und einen metapoetischen Strang aufteilt: Parallel zur Fiktion der letzten zwei Stunden im Leben des texanischen Immobilienmaklers Carthew Yorston und seiner beiden Söhne werden von der Autorfigur ›Beigbeder‹ Reflexionen über die Bedingungen der Möglichkeit dieses Erzählens angestellt. Die im Minutentakt – »8 h 30« bis »10 h 29« – gegliederten Kapitel geraten zu einem Countdown, der mit unaufhaltsamer Stringenz auf das tödliche Ende zusteuert. Es ist die Leerstelle des bildmedial unbesetzten, nichtrepräsentierbaren Raums, deren sich die Imagination bemächtigt, indem sich die einzig in der Fiktion mögliche Erzählposition der nicht überlebenden Opfer darin einrichtet. Aber der Versuch des imaginativen Zugriffs auf die Wirklichkeit hinter den technischen Bildern gerät nicht einfach zur ›naiven‹ Mimesis des Geschehenen – so als wüsste man genau, was sich im unzugänglichen Raum oberhalb der Einschlagstelle zugetragen hat. Denn einerseits wird sie durch die Überlegungen der Autorfigur gebrochen, die – selbst im Restaurant ›Ciel des Paris‹ im Tour Montparnasse sitzend – die Motive und Möglichkeiten der Fiktion bedenkt, andererseits aber durch die paradoxe Logik des Erzählens selbst: Die Fiktion wird bis zum Paradox eines Ich-Erzählers fortgeschrieben, der noch über den eigenen Tod durch den Sprung aus dem 107. Stockwerk hinaus erzählt (»10.21«).¹⁵ Der Text unterstreicht das ›Unmögliche‹ seines Erzählens durch eine doppelte Metalepse. Dem Bewusstsein des fiktiven Ich-Erzählers Yorston wird ein Wissen imputiert, dessen logische Bedingungen außerhalb der Diegese liegen: »Dans deux heures je serai mort«,¹⁶ nimmt der fiktionale Ich-Erzähler die Gewissheit des Endes auf, von der der erste Satz sprach; und in derselben ›unlogischen‹ Weise nimmt er bereits zu den Medialisierungsformen des 11. September Stellung, über die er eben-

Dramas erwecken zu können, auch wenn die »Entwicklung« (S. 14) gleich in der ersten Szene bekannt gemacht würde.

14 Vgl. Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2, 2. Aufl., München: Beck 2002, S. 250.

15 Vgl. F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 358f. (10 h 23), S. 363 (10 h 25) und S. 367 (10 h 27).

16 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 15.

so gut informiert ist wie über den Katastrophentourismus der folgenden Wochen und Monate: »Nous sommes devenus un site touristique; vous voyez les enfants? Maintenant c'est nous qu'on vient visiter.«¹⁷ Ebenso verstößt es gegen die Erzähllogik, wenn die Autorfigur in einer Pariser Bar einer Figur seiner eigenen Fiktion, Yorstons Verlobter Candace, begegnet, die den Schauplatz der Begegnung rasch verlässt, als sie vom Schreibprojekt des Autors erfährt.

Don DeLillos *Falling Man* stellt dagegen einen fiktiven Überlebenden des 11. September – den New Yorker Anwalt Keith Neudecker – in den Mittelpunkt der Erzählung. Der Roman, der die Wirklichkeit seines Traumas umkreist, trifft ihn jedoch erst beim Verlassen des hinter ihm zusammen stürzenden World Trade Centers an. »Stille und Bildlosigkeit«¹⁸ umgeben jedoch nicht nur die Opfer des 11. September und die Momente ihres Sterbens, sondern auch die Täter. Die Unauffälligkeit, mit der die Täter oft jahrelang als »Schläfer« des terroristischen Netzwerks *Al Quaida* in den europäischen Hauptstädten lebten, schafft einen Raum der Imaginierbarkeit, in die die Fiktion des Romans einzieht. Es handelt sich um eine Abstoßung der Fiktion von den Informationen, wenn die Erzählung in den jeweils am Ende der drei Romanteile situierten und – abweichend von den anderen, numerisch durchgezählten Kapiteln – mit präzisen Ortsangaben überschriebenen Kapiteln auf die Perspektive eines Täters, des *Al Quaida*-Terroristen Hammad, übergeht (»On Marienstrasse«, »In Nokomis«, »In the Hudson Corridor«¹⁹). Tatsächlich sind die Videoaufnahmen, welche etwa Mohammed Atta im Flughafen Portland zeigen, die einzigen Bilder, die von den Terroristen des 11. September im Kontext ihrer Tat überliefert und publik gemacht worden sind. Es ist diese bildmedial weitgehend unbezeugte Seite des Ereignisses, die der Roman imaginativ einholt, wenn er im letzten Kapitel mit interner Fokalisierung von den letzten Minuten im Innenraum der entführten Boeing beim Anflug auf den Nordturm des World Trade Centers erzählt. Es handelt sich um die erzähltechnisch virtuoseste Passage des Romans, welche den Gedankenbericht des Terroristen innerhalb derselben Satzkonstruktion genau im Moment des tödlichen Einschlags in den Gedankenbericht des überlebenden Opfers übergehen lässt:

»A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way

17 Ebd., S. 363.

18 G. Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2, S. 250.

19 Vgl. Don DeLillo: *Falling Man*, New York: Scribner 2007, S. 77, S. 171 und S. 237.

and rolling back other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck into the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into the wall. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. The floor began to slide beneath him and he lost his balance and eased along the wall to the floor. He saw a chair bounce down the corridor in slow motion. He thought he saw the ceiling begin to ripple, lift and ripple.«²⁰

Die Fiktion imaginiert nicht nur, was niemand mehr überliefern kann oder wovon keine technischen Aufzeichnungen existieren können, sondern legt das Geschehen gleichsam analytisch – affin zur Technik der medialen Bilder – ›in slow motion‹ aus, um es in präziser Naheinstellung zu fokussieren. Es ist der Anspruch und das Privileg des Romans, sich imaginativ sowohl ins Bewusstsein eines Opfers wie in das eines Täters zu versetzen. Mit den personal erzählten Erzählabschnitten, die von den Stationen des Terroristen Hammad berichten, gibt die Fiktion auch den Tätern ihr ›Gesicht‹ zurück, das in den Bildern der Überwachungskameras des Flughafens von Portland nur unscharf zu erkennen ist und in der öffentlichen Diskursivierung des 11. September eher ausgeblendet wird. Damit aber perforiert der Roman (wie auch, auf thematische Weise, in den von der mutmaßlichen RAF-Vergangenheit einer der Figuren handelnden Passagen der Erzählung) zugleich die scheinbar undurchlässige Grenze, die in der politischen Diskursivierung des 11. September zwischen dem amerikanisch-europäischen ›Westen‹ und dem islamistischen Terror gezogen wird. Er inszeniert diese Überschreitung der diskursiven Ordnung im Moment jener tödlichen Transgression, die der Einschlag des Flugzeugs in die Fassade des Turms bedeutet, indem er sowohl auf das mikroskopisch-dingliche Detail (im Gegensatz zu den makroskopischen Bildern) achtet wie auch das wahrnehmende Bewusstsein thematisiert, das sich im nicht abbildbaren ›Innenraum‹ des Ereignisses befindet.

2. Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit

»Aujourd'hui les livres doivent aller là où la télévision ne va pas. Montrer l'invisible, dire l'indicible. C'est peut-être impossible mais c'est sa raison d'être. La littérature est une ›mission impossible‹.«²¹ Mit dem Versuch, den Opfern in der Fiktion eine Stimme zu geben, verbindet sich in den selbstreflexiven Kapiteln von Beigbeders Roman eine Definition

²⁰ Ebd., S. 239.

²¹ F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 341.

der Rolle, in der sich Literatur angesichts der Medialisierung zeitgeschichtlicher Ereignisse wie des 11. September 2001 zu behaupten vermag: Die ›raison d'être‹ literarischer Texte, die sich darauf einlassen, besteht in der imaginierenden Konkretisierung der Leerstellen der technischen Visualität. Indem der Roman so der ›objektiven‹ unhintergehbaren »Sicht der Bilder«²² eine subjektive, unbezeugbare Sicht entgegenstellt, gewinnt er dem unendlich Wiederholten seine Ereignishaftigkeit zurück.

Dass kaum ein literarischer Text über den 11. September es in ähnlicher Weise wie Beigbeders oder DeLillos Romane riskiert, aus dem Inneren des Ereignisses selbst zu erzählen, hängt indes auch mit der ethischen Fragwürdigkeit der fiktiven Vereinnahmung einer Wirklichkeit zusammen, die womöglich über die Grenze menschlicher Vorstellungskraft hinausgeht (ein Problem, das die Autorfigur ›Beigbeder‹ in ihren Überlegungen verschiedentlich umkreist). Die Behauptung unmittelbarer Nähe zu den Opfern setzt sich dem Vorwurf des Obszönen (oder gar ›Pornografischen‹) aus. In diesem Sinn hat Norbert Gstrein Bernard-Henri Lévy's ›Untersuchungsroman‹ (»romanquête«) *Qui a tué Daniel Pearl?* scharf kritisiert,²³ der in einem zentralen Kapitel den Tod des bald nach den Ereignissen von New York und Washington, am 23. Januar 2002, im pakistanischen Karatschi vor laufender Kamera hingerichteten Südostasien-Korrespondenten des *Wall Street Journal* noch einmal erzählt.²⁴ Obwohl das Buch vor allem die vom Autor über ein Jahr hinweg recherchierten Fakten – »les faits; rien que les faits« – mitteilen will, soll die ›Phantasie‹ die Lücken schließen, wo die Realität sich dem investigativen Zugriff entzieht (»quand le réel se dérobaît«).²⁵ Die Umschaltstellen zwischen Faktizismus und Fiktion werden freilich ebenso wenig markiert, wie dem Erzähler die Reichweite seiner Vorstellungskraft überhaupt zum Problem wird: Dass sie auch noch die letzten Gedanken und Empfindungen des Opfers im Moment seiner Enthauptung imaginierend einholen zu können meint, kennzeichnet Lévy's naives Vertrauen in die Macht der Fiktion, sich die Wahrheit realer Personen bedenkenlos aneig-

22 Vgl. Jean Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verl. 2002, S. 29 (zuerst in: *Lettre International* 55 (2001), S. 11-14).

23 Vgl. Norbert Gstrein: Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 61.

24 Vgl. Bernard-Henri Lévy: *Qui a tué Daniel Pearl?* Paris: Grasset 2003, S. 10. – »Romanquête« ist eine Zusammenrückung aus den Begriffen »roman« und »enquête«.

25 Vgl. ebd., S. 10.

nen zu können. Auch Lévy's Roman geht buchstäblich ›hinter‹ die Bilder zurück, wenn er das vom Fernsehsender CBS ausgestrahlte und »überall im Internet« zugängliche²⁶ Video der Mörder nacherzählt: Denn in der Narrativierung der Bilder kehrt die Fiktion die Perspektive des Zuschauers um, indem sie ihren Beobachterstandpunkt ›vor‹ der aufzeichnenden Kamera bezieht – und so die Bilder gleichsam von ihrer nicht sichtbaren Rückseite her erzählt. Damit transformiert sie die Sicht der Leser im Unterschied zu derjenigen der Zuschauer in die Sicht des Opfers, der dem Blick seines Mörders begegnet:

»Il l'aperçoit, tout à coup.

[...]

Il voit ses yeux brillants, fiévreux, trop enfoncés dans les orbites, étrangement suppliants – un instant, il se demande si on ne l'a pas drogué, lui aussi.

Il voit son menton mou, ses lèvres agitées d'un léger tremblement, ses oreilles trop grandes, son nez osseux, ses cheveux raides et noirs, couleur goudron.

Il voit sa main, large, velue, avec des jointures noueuses, des ongles noirs et une longue cicatrice, granuleuse, qui court de pouce au poignet et semble la couper en deux.

Il voit le couteau, enfin. Il n'a jamais vu un couteau d'aussi près, se dit-il. Le Manche en corne de vache. Le cuir. Une ébréchure près du manche. Un peu de rouille. Et puis il y a une autre chose. Le Yéménite renifle. Il cligne de l'œil et, en même temps, comme s'il battait la mesure, il ne cesse de renifler. Est-ce qu'il est enrhumé? Non. C'est un tic. Il se dit: c'est bizarre, c'est la première fois que je vois un musulman qui a un tic. [...] Il fait chaud. Il a mal au crâne. Il a une terrible envie de dormir.

Le signal vert de la caméra s'allume.«²⁷

Lévy's Erzählung hintergeht den distanzierenden Darstellungsmodus der videotechnischen Bilder, die das Leiden des anderen zu betrachten erlauben,²⁸ durch die Fiktion eines umgekehrt gerichteten Blicks. Aber die detailversessene Fiktion dieser inversen, auf tödliche Weise involvierten Beobachtung des Opfers, das seine eigene ›Hinrichtung‹ erlebt, konstituiert sich nicht zuletzt aus Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen, die der Videomitschnitt gerade nicht festhält. Das grüne Signallicht der Aufnahmefunktion gehört ebenso dazu wie der vom Zuschauer abgewandte Blick des Henkers, der sich unmittelbar vor der mörderischen Handlung mit dem des Opfers kreuzt. Erinnerungen, nicht zuletzt erotisch-private

26 Vgl. N. Gstrein: Wem gehört eine Geschichte?, S. 62.

27 Bernard-Henri Lévy: Qui a tué Daniel Pearl? Paris 2003, S. 60

28 Vgl. dazu Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, München: Hanser 2003.

Momente und Reflexionen – »que veulent les femmes, dans le fond? la passion? l'éternité?«²⁹ –, von denen nur die Fiktion etwas weiß oder zu wissen vorgibt, dehnen den Moment des Sterbens zeitlich in die Länge, sodass der Roman dem Voyeurismus des Körperlichen einen Voyeurismus des Denkens und Fühlens hinzugesellt.

Lévys Roman fügt der minuziösen Ekphrasis der Videobilder damit eine nichtvisuelle, mentale Aufzeichnungs-»Spur« hinzu, welche mit dem Privileg der Fiktion, Bewusstseinszustände »Dritter« zu erzählen, noch die Gedanken und Empfindungen an der Grenze des Todes präzise protokolliert – ohne dass der Erzähler je bewusst an eine Grenze der Einfühlbarkeit stieße. Dabei wird die erzählte Figur mit der realen Person abstandlos in eins gesetzt. Das aber hat eine ethisch fatale Konsequenz. Tatsächlich ist der intern fokalisierende Erzählbericht mit der Kamera, die den mörderischen Vorgang aufzeichnet, in bemerkenswerter Weise enig. Denn ähnlich wie das von den Tätern aufgezeichnete Bilddokument die letzten äußeren Momente Daniel Pearls im Augenblick seiner Ermordung festhält, bemächtigt sich Lévys dokumentarischer Roman seiner inneren Wahrheit mit der Macht einer voyeuristischen Imagination, gegen die er sich nicht zur Wehr setzen, weil der Tote ihr nicht mehr widersprechen kann.

3. Versuchte Nähe

Mit ihren – unterschiedlich reflektierten – Versuchen, die Oberfläche der technischen Bilder auf eine fiktionale Nähe zum Ereignis und zu den Opfern hin zu überschreiten, führen Lévys und Beigbeders Romane in unterschiedlicher Weise ein Grundproblem ästhetischer Ereignis-Narrationen vor: Weit eher als um die Verarbeitung eines Ereignisses, das alle »betrifft«, oder gar eines kollektiven Traumas geht es darum, den Zugang zu einem Ereignis erst einmal zu gewinnen, das sich in gleichem Maße aufdrängt wie entzieht. Beigbeders Text simuliert in den Grenzen seiner Vorstellungskraft eine Teilhabe am traumatischen Erleben einzelner, während die kollektive »Traumatisierung«, die gleich nach dem Ereignis behauptet worden ist, tatsächlich ein erprobtes kulturelles Deutungsmuster darstellt.³⁰ Wie der Begriff des Traumas stellen Ereignisse gesellschaftliche (Selbst-)Deutungsangebote bereit, und das erste dieser Deu-

29 B.-H. Lévy: Qui a tué Daniel Pearl?, S. 62.

30 Vgl. dazu auch den Band von Elisabeth Bronfen und Sigrid Weigel (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999.

tungsangebote besteht in der Deutung des Geschehens als Ereignis selbst. Wenn bereits am Tag der Anschläge, als die Türme des ›World Trade Centers‹ eben zusammengefallen waren, eine zufällig interviewte New Yorker Passantin die Auskunft gibt: »I'm traumatized for life«, verrät ihre Stimme den speziellen Begriff des Traumas an einen generellen, verabredeten Code schon dadurch, dass der geäußerte Satz, wäre er wahr, gar nicht geäußert werden könnte. Die unverzügliche Zuhandenheit der Behauptung dementiert diese selbst. Selbst wo das Trauma glaubhaft benannt wird, gerinnt es zur Phrase einer Unzeitigkeit, die dem Ereignis entweder hoffnungslos hinterher oder immer schon voraus, aber nicht gleichauf ist. Das ereignishaft ›Neue‹, welche das Da-tum des 11. September markiert, manifestiert sich jedenfalls un-mittelbar weit mehr in den Bildern als in sprachlichen Einlassungen. »Wofür wir Worte haben«, schreibt Nietzsche, »darüber sind wir auch schon hinaus.«³¹ Die sprachskeptische Zurückweisung der symbolischen Repräsentation erneuert die Aporie, der zufolge das Erzählen ›ex post‹ das Ereignis notwendig verfehlt. Dieselbe wortgewandte Verfehlung aber enthüllt möglicherweise auch ein hartnäckiges Verharren in der Referenz ›ex ante‹: Wofür wir Worte haben, da sind wir noch gar nicht angelangt.

Literarische Texte haben auf dieses Sich-Entziehen des Ereignisses unterschiedlich – und nur selten mit forcierten Verfahren ›versuchter Nähe‹,³² wie sie vor allem Beigbeders Text unternimmt – reagiert. Wenn der Performancekünstler in Don DeLillos *Falling Man* die Haltung eines aus dem World Trade Center gesprungenen Opfers auf einem der prominentesten Fotos genau imitiert, indem er dessen tödlichen Sprung irgendwo im New Yorker Alltag wiederholt, ist die verstörende Wirkung gerade der unvermittelten Vergewärtigung des Ereignisses zuzuschreiben, das seinen Schauplatz von Anfang an auf den Fernsehbildschirmen aufgeschlagen hat. Indem er die Gestalt des »falling man« von den visuellen ›screens‹ auf unvorausehbare Weise in die Alltagswirklichkeit ›hinüberkopiert‹, wird das Ereignis erst in jene unwillkürliche Nähe gerückt, welche die mediale Rahmung der Fernsehbilder auf Distanz stellt. Die Performance fungiert als Metapher eines reflektierten Erzählens, das sich bei aller performativen Annäherung an das Trauma eines Überlebenden über die Entzogenheit seines Gegen-

31 Friedrich Nietzsche: »Götzen-Dämmerung«, in: Kritische Studienausgabe (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, München, Berlin, New York: de Gruyter 1988, S. 55-161, hier S. 128.

32 Vgl. den Titel einer Erzählung von Hans-Joachim Schädlich: »Versuchte Nähe«, in: ders.: Versuchte Nähe. Prosa, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 7-15.

standes keine Illusionen macht. Zwar bringt das Erzählen selbst die Nähe zum Erzählten hervor, doch schließt der Rahmen der Fiktion jede Erschließung konkret traumatischer Erfahrung zugleich ins Zeichensystem des Textes ein, der am Ende vor allem über sich selber Auskunft gibt.

Kathrin Röggla's Eröffnungssatz in *really ground zero* behauptet dagegen zusammen mit dem Titel die Wirklichkeit des Ereignisses gleich doppelt, um die eingreifende Affizierung überzeugend zu markieren (und für die eigene Erfahrung zu reklamieren): »Jetzt also hab ich ein leben. ein wirkliches.«³³ Denn selbst für die New Yorker Literaturfonds-Stipendiatin, die den 11. September nur einen Kilometer vom Tatort entfernt erlebte, wird die »reale« Erfahrung sogleich vom Wahrnehmungsparadigma des Films absorbiert – ganz so, wie die »cineastische metaphor« vom Moment der Katastrophe an in seinen Diskursivierungen zu wuchern beginnt: »ja, da unten sehe ich mich stehen, wie ich für einen augenblick nicht mehr in meinem wirklichen leben vorhanden bin, denn ich sehe nicht nur mich, ich sehe auch einen film. der film heißt: ›you can really see it melding.‹ das verrät mir die junge frau aus dem 22nd floor mit tonloser stimme und meint damit den tower.«³⁴ Die chockhafte Erfahrung des »Realen« bricht sich an einem Primat der technischen Bilder, deren »Reizschutz« jedes Ereignis zu verschlucken tendiert.³⁵ Erst durch einen Telefonanruf aus Deutschland wird Röggla auf das katastrophale Ereignis aufmerksam, das in ihrer unmittelbaren räumlichen Nähe geschieht. Es ist die Äquidistanz der simultanen bildtechnischen Repräsentation, welche die Differenz zwischen Zeitgenossen und Zeitzeugen einebnet: Von dem, was am 11. September in New York und Washington geschah, ist am 11. September jeder gleich weit entfernt. Aus der unmittelbaren Nähe des Ereignisses jedoch kann niemand mehr berichten.

33 Kathrin Röggla: *really ground zero*. 11. september und folgendes. Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2001, S. 6. – Zur kritischen Auseinandersetzung mit Röggla sowie dem 11. September als »Realitäts-Marke[]« vgl. Klaus Theweleit: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*. Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld Verlag 2002, S. 137.

34 Ebd., S. 7.

35 Vgl. dazu die Medientheorie Walter Benjamins: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. I.2, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1974, S. 605-653, die an Freuds Begriff des »Reizschutzes« anknüpft; vgl. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*. Studienausgabe Bd. 3, Frankfurt/Main: S. Fischer 1975, S. 213-272.

Statt diese ›unmögliche‹ Nähe oder Präsenz des Ereignisses fiktional nachzuvollziehen, halten sich literarische Texte wie Ulrich Peltzers *Bryant Park*, Barbara Bongartz' und Alban Nicolai Herbsts Briefroman-Fragment *Inzest oder Die Entstehung der Welt* oder Else Buschheuers Internet-Tagebuch *www.else-buschheuer.de* an die Präsenz der Fernsehbilder. Denn der Chock des 11. September wurde vor allem über die Bildschirme multipliziert, der für die kollektive Wahrnehmung zum ›eigentlichen‹ Ort des Ereignisses geworden ist: Dass »[d]as Ereignis [...] die Domäne des Fernsehens« ist,³⁶ gilt auch für das in Rede stehende Datum. Als Erinnerungsort (Philip Nora)³⁷ fungiert nicht so sehr die Literatur wie das Fernsehen, das die Ereignisbilder gleich nach dem 11. September immer erneut wiederholt. »Das einzige, was einen in diesem Zusammenhang ›befriedigte‹, auch wenn es das falsche Wort ist, war schon das Fernsehen«, meinte Thomas Meinecke in einem Interview wenige Tage nach dem Ereignis: »Es gab einem das Gefühl einer ›Live-Übertragung‹, das war ja das Verrückte. Das Reflexive der Printmedien war dagegen oft ziemlich hilflos und konnte auch nicht anders, als sich damit zu beschäftigen, wie sich die Ereignisse auf dem Bildschirm dauernd wiederholten – geradezu mantrisch.«³⁸ Die Präsenz des Datums wird deshalb bei Ulrich Peltzer durch ein Protokoll der Fernsehbilder aufgerufen:

»Es sind auf allen Kanälen plötzlich Bilder zu sehen, die man nicht glaubt, gigantische Staubwolken, einstürzende Wolkenkratzer, Boeing-Flugzeuge, die in Hochhäuser rasen, in Panik wegrennende Menschen, wie von einer klebrigen, weißen Puderschicht bedeckte oder bestäubte Rettungskräfte [...] das Pentagon brennt, wie Puppen segeln Verzweifelte, die sich aus den Fenstern gestürzt haben, knallen im Flug gegen die Fassade, rotschwarz leuchten Feuerbälle aus Kerosin, das eine Flugzeug durchbricht das Gebäude wie nichts, Stahlteile und Betonbrocken wirbeln durch die Luft, es stürzt alles zusammen [...].«³⁹

36 Manfred Schneider: »Ein Himmelreich für ein elektronisches Auge. Die technischen Speicher und das Glück«, in: Weiterbildung und Medien 4 (1990), S. 32-34, hier S. 33.

37 Vgl. Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1998.

38 [Thomas Meinecke]: Glamour und Abgrund.

39 Ulrich Peltzer: *Bryant Park*. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2004, S. 135.

Diese Ekphrasis der technischen Bilder vollzieht mit ihrem Asyndeton von medialen Augenblicken die Form der fernsehmedialen Vermittlung nach, in der der 11. September für ein globales Publikum zum Ereignis geworden ist. Die Kritik an diesem beinahe kommentarlosen »Nachbuchstabieren« der Bilder setzte dagegen auf ein Jenseits der medialen Repräsentation, die das Fernsehen als Ort ereignishafter Präsenz nicht ernst nimmt. Das mediologische Protokollverfahren schafft zugleich, systemtheoretisch gesehen, eine Beobachtung zweiter Ordnung, das die »Sicht der Bilder«⁴⁰ selbst durch ihre Verdoppelung in der Schrift auf neue Weise beobachtbar macht. Die technomediale Vermittlung weist dem Beobachter im Text, der sich nicht einfach hinter die Bilder begeben kann, seine Erzählposition an. Die Narration verzeichnet damit den Chock des 11. September nicht so, wie er den unmittelbaren Opfern hypothetisch widerfahren sein mag, sondern so, wie er sich ins kollektive Gedächtnis der Nicht-Betroffenen faktisch eingeschrieben hat. Sie archiviert wie in den Email- oder Short-Message-Protokollen in Else Buschheuers Internet-Tagebuch⁴¹ oder in Barbara Bongartz' und Alban Nicolai Herbsts Briefroman-Fragment mit dem Ereignis zugleich die zeitgenössischen, medientechnischen Formen, in denen es kommuniziert und perzipiert worden ist:

»16:31 ARABISCHE FLUGZEUGE HABEN DAS WORLD TRADE CENTER ZERSTÖRT. EIN DRITTES FLOG IN

16:32 WOLLEN SIE MICH VERARSCHEN?

16:33 DAS PENTAGON. SPRACHLOS.

16:35 FINDEN SIE DAS KOMISCH?

16:37 NEIN! SCHALTEN SIE EIN RADIO EIN!

.....

16:44 SIND SIE DA?

.....

17:10 HERBST, DIE TÜRME! SEHE TV, BIN IM HOTEL!«⁴²

Die technisch vermittelten Bilder und die darauf reagierenden Nachrichten geben mit dem Countdown bis zum Zusammenbruch der Türme ei-

40 Vgl. Jean Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 29.

41 Vgl. Else Buschheuer: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2002, S. 134.

42 Barbara Bongartz, Alban Nicolai Herbst: Inzest oder Die Entstehung der Welt. Der Anfang eines Romanes in Briefen, hg. und für das Publikum lesbar gemacht von Norbert Wehr. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 58 (2002), S. 1-164, hier S. 50f.

nen irreversiblen zeitlichen Rhythmus vor, der auch die Fiktion und Metafiktion in Beigbeders Roman minutiös zum Ende hinführt.

Aber die physikalische Chronologie ist nicht notwendig auch das Maß der narrativen Zeit. Auch wenn die historische Erzählung dadurch definiert ist, dass sie »ihre Stoffe nicht erfinden« kann (Georg Lukács), verfährt die Zeit der Erzählung mit der chronologischen Abfolge doch weitgehend frei: Den souveränen Fluchtpunkt dieser fiktionalen Freiheit bildet die Uchronie, die kontrafaktische Darstellung apokrypher, nicht realisierter Möglichkeiten der Geschichte.⁴³ Der Erprobung dieses uchronischen Möglichkeitssinns steht freilich die Unwidersprechlichkeit der faktizistischen Bilder entgegen. Stets aber nimmt die Uchronie ihren Abstoßungspunkt bei den Daten der beglaubigten Geschichte. Auf den letzten fünfzehn Seiten von Jonathan Safran Foers Roman *Extremely loud and incredibly close* (2005) gibt die schriftliche Fiktion des Textes ihre Rolle an eine Folge ganzseitiger filmisch-fotografischer Bilder ab: Reproduktionen von »pictures of the falling body«, deren Zeitverlauf in der Abfolge der Bilder jedoch umgekehrt wird. Der Held des Romans, der zehnjährige, obsessiv den letzten Lebensspuren seines beim Anschlag auf das World Trade Center ums Leben gekommenen Vaters nachforschende Ich-Erzähler Oskar Shell, hat sie in Nachrichtenmagazinen, Zeitungen oder im Internet gefunden und in umgekehrter Reihenfolge angeordnet: »Was it Dad? / Maybe.«⁴⁴ Die Irreversibilität des Ereignisses und des Todes wird in der Bildmontage virtuell aufgehoben:

»When I flipped through them, it looked like the man was floating up through the sky.

And if I'd had more pictures, he would've flown through a window, back into the building, and the smoke would've poured into the hole that the plane was about to come out of.«⁴⁵

Die im Roman abgedruckte Bildsequenz simuliert den Ablauf von Fernsehbildern und revidiert diesen zugleich. Sie ermöglicht dadurch eine Ereignis-Lektüre ›gegen den Strich‹: In rascher Abfolge, nach Art eines Daumenkinos in der Leserichtung von vorn nach hinten durch-

43 Vgl. dazu Christoph Rodiek: *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*, Frankfurt/Main: Klostermann 1997.

44 Vgl. Jonathan Safran Foer: *Extremely loud & incredibly close*, London: Hamilton 2005, S. 325.

45 Ebd.

geblättert, synthetisieren sich die Bilder zu einer Art Auferstehung.⁴⁶ Indem er den televisuellen Effekt nachahmt, aber zugleich eine achronologische Lesart des Ereignisses offeriert, behauptet der Roman seine ästhetische Autonomie gegen dem epistemisch-ästhetischen Primat der technischen Bilder, der die Wahrnehmung und Erinnerung des 11. September bestimmt.

4. Kontinuität/Diskontinuität

Das zitierte Protokoll der Fernsehbilder in Ulrich Peltzers Erzählung *Bryant Park* unterbricht ein vielschichtiges narratives Gefüge, dem das Ereignis buchstäblich zustößt: »Bryant Park ist kein Buch über den 11. September, sondern ein Buch, das in den 11. September hineingeraten ist«, schreibt Ursula März in ihrer Rezension der Erzählung.⁴⁷ Für diese bedeutet das Ereignis eine Zäsur, die das Bild New Yorks, wie es der Erzählverlauf über zwei Drittel des Textes entwirft, »einschneidend« verändert: »Wäre Bryant Park ein Gemälde und Peltzer ein Maler, hätte er wohl mit einem Messer in die Leinwand geschnitten.«⁴⁸ Der Vergleich mit der zerschnittenen Leinwand trifft, indem er auf die »Concetto spaziale« betitelten Gemälde des argentinisch-italienischen Künstlers Lucio Fontana von 1957 anspielt, die Erweiterung der narratologischen Struktur um die außerliterarische Dimension des Autors recht genau: Denn mit dem Neuansatz kommt nicht mehr die Stimme des Ich-Erzählers Stefan Matenaar zu Wort, sondern die Autorfigur »ulrich«, die sich nicht zuletzt durch die wiedergegebene EMail-Korrespondenz mit »katrin« Röggla – die zu Peltzers Erzählung auch die Cover-Fotografie beige-steuert hat – mit dem Autor Peltzer selbst identifizieren lässt.

Die Behauptung, dass »nichts mehr so sein werde wie es war«, gehört zu den auch in Erzähltexten am häufigsten zitierten Topoi des 11. September. »Seit dem 11. September 2001 hörten und lasen wir – und konnten es schon nicht mehr hören – daß sich die Welt verändert habe und daß nichts mehr so sei wie bisher«, schreibt Arnold Stadler im Vorwort zu seiner Textsammlung *Tohuwabohu* (2002).⁴⁹ Die Zäsur des Ereignis-

46 Dass das Motiv der Auferstehung auch innerhalb der christlichen Motivik von Oliver Stones *World Trade Center* (USA 2006) eine Rolle spielt (hier aber auf die Rettung der Verschütteten bezogen wird), sei nur am Rande vermerkt.

47 Vgl. U. März: 5 vor 12.

48 Ebd.

49 Vgl. Arnold Stadler: *Tohuwabohu*. Heiliges und Profanes, gelesen und wiedergelesen von Arnold Stadler nach dem 11. September 2001 und dar-

ses schreibt sich der Zeitrechnung ein, die sich an der Markierung »before« und »after the planes« orientiert.⁵⁰ Aber diese Zäsur, welche die Chronologie in ein »Vorher« und ein »Nachher« aufteilt, affiziert offenbar auch die Form des Erzählens. Den instantanen Einbruch des Ereignisses in die Kontinuität der Zeit bringt Bongartz'/Herbsts Romananfang-Fragment ebenso wie Peltzers *Bryant Park* oder Else Buschheuers Internet-Tagebuch in der formalen Aussetzung des Erzählverlaufs zur Geltung. In Peltzers Erzählung schneidet das Ereignis des 11. September in eine komplex geschichtete Montagestruktur ein, die beständig mehrere Handlungsstränge ineinander schiebt: die Gegenwartshandlung eines New Yorker Nachmittags, die Geschichte eines gescheiterten Drogenschmuggels auf einer Reise nach Italien, Krankheit und Tod des Vaters. Im letzten Drittel des Textes aber setzt die Erzählung, typografisch markiert durch die groß gedruckte Majuskel, unvermittelt neu ein. Während die bisherige Erzählmontage die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen inszeniert, reduziert sich die Komplexität der Zeitebenen der Erzählung mit einem Mal auf die Gleichzeitigkeit oder Simultaneität des Ereignis-

über hinaus. Köln: DuMont 2002, S. 12. – Vgl. auch Else Buschheuer: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2002, S. 134 (Eintrag vom 11.9.2001, 10 Uhr 25 New Yorker Zeit): »Nix wird je wieder so sein.« Ebd., S. 179: »Weil eben nichts mehr so ist, wie es war, niemand, ich auch nicht.« Vgl. auch den Roman von Katharina Hacker: *Die Habenichtse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 23, in dem besonders die rituelle Wiederholung der Phrase und der Konstruktionscharakter der behaupteten Zäsur deutlich wird: »später wiederholte sie immer wieder, was sie gehört hatte, daß es nie mehr sein würde wie bisher, die ganze Welt, das Leben [...]«. Von einer anderen Figur, die dem Tod eines Kollegen beim Anschlag auf das World Trade Center seinen Karriereprung nach London verdankt, heißt es: »Er 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- und Al-Quaida-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. [...] Der 11. September war inzwischen nichts als die Scheidelinie zwischen einem phantasierten, unbeschwerten Vorher und dem ängstlichen, aggressiven Gejammer, das sich immer weiter ausbreitete. Nur für Roberts Eltern, dachte Jakob, hatte sich alles geändert, und für ihn selbst. Er hatte Isabelle gefunden, er würde nach London gehen.« (Ebd., S. 93.)

50 D. DeLillo: *Falling Man*, S. 76 und S. 170.

ses und seiner medialen Perzeption, die mit der Einschaltung der Autorfigur »Ulrich« sogar die narratologische Ungleichzeitigkeit von Autor und Erzähler einebnen:

»Als ich gegen siebzehn Uhr aus der Staatsbibliothek nach Hause komme, ist die Stimme Janas auf dem Anrufbeantworter, bestürzt sagt sie, es sei Krieg jetzt, es sei nicht zu fassen. Sofort schalte ich das Radio ein, [...] doch werde ich aus den Worten des Moderators nicht klug, er spricht immer nur von der Katastrophe, dem Terror bisher nicht gekannten Ausmaßes, der die vereinigten Staaten ins Herz getroffen habe, es fallen die Namen der Städte Washington und New York [...]. Was denn nun?«⁵¹

Indem er sich auf unvorhersehbare Weise »plötzlich« unterbricht und das Ereignis als Zäsur des Erzählens markiert, inszeniert der Text das thematische Ereignis zugleich als Text-Ereignis. Anders gesagt: Das Ereignis außerhalb des Textes wird zum Ereignis, das dem Text widerfährt – indem es den bisherigen Erzählverlauf storniert. Es verpflichtet ihn auf seine unabweisbare »monologische« Präsenz, die die bisherige Polyphonie der Stimmen und Zeitebenen unterbricht: Der Anschlag hat die Erzählung, bevor sie zu einem »Schlusspunkt« gelangt, »unterbrochen [...] wie man beim Lesen eine Seite verschlägt, die man nicht auf Anhieb wieder findet«.⁵²

Das letzte Wort der Erzählung ist damit indes nicht gesprochen. Denn das Ereignis des 11. September unterbricht auf katastrophische Weise eine erzählerische Darstellung, die sich selbst immer wieder (oder immer schon) von anderen Geschichten unterbrochen sieht; das Wahrnehmungsprotokoll der Autorfigur erweitert die Montage von Erinnerungen und Bildeindrücken um eine weitere Spur, die sich am Ende in die rhizomartige Struktur des In- und Übereinanders von Geschichten ebenso wieder hineinschiebt wie jene, die den Text bis zur Zäsur bereits konstituierten.⁵³ Die Zäsur fügt sich damit in die »bricolage« des Textes ein, die auch das Unvorhersehbare in ein Moment seiner Poetik zu konvertieren vermag: weil »die andere Geschichte im selben Moment weitergeht, sich

51 U. Peltzer: Bryant Park, S. 134.

52 Ebd., S. 145.

53 Vgl. Claudia Kramatschek: Haltsuche. Haltlose Sprache – neue Bücher von Ulrich Peltzer und Michael Lentz. In: neue deutsche literatur 50 (2002), H. 3, S. 170-173. – Dass sich der »Filmriß« des Ereignisses in die poetische Komposition des Textes einfügt, betont dementsprechend Volker Mergenthaler: »Katastrophenpoetik. Max Goldts und Ulrich Peltzers literarische Auseinandersetzungen mit Nine-Eleven«, in: Wirkendes Wort 55 (2005), S. 281-294, hier S. 290.

einfach in den Text der Gedanken hineinschiebt, als sei es ein ihr unveräußerliches Recht«,⁵⁴ geht der Text nach neun monologischen Seiten erneut in den Modus der komplexen, mehrstimmigen Erzählweise über. Das bedeutet jedoch auch, dass sich das Ereignis des 11. September der symbolischen Stillstellung ebenso entzieht wie alles andere, dessen die Schrift habhaft zu werden versucht.

5. Erwartbarkeit/Unerwartbarkeit. Schweigen

Bereits Arnold Stadlers skeptische Kommentierung der behaupteten Zäsur des 11. September – »und konnten es schon nicht mehr hören« – zeigt einen Umschlag von Ereignis und Erwartbarkeit an, der die Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen oder zu erzählen, zentral betrifft. Die (wenn auch vergebliche) Erwartung, in der die Kinder in Don DeLillos Roman *Falling Man* den Horizont mit dem Fernglas nach weiteren Flugzeugen absuchen (während der Einsturz der Türme aus ihrem Bewusstsein ausgeblendet bleibt) – »they're looking for more planes« –,⁵⁵ »vernichtet« das Ereignis ebenso wie die unablässige bildliche oder diskursive Wiederholung, die den Chock zum vertrauten Datum macht. Spätestens mit den Einlassungen der Politiker hat sich diese Erwartbarkeit in Hinsicht auf das Ereignis vom 11. September definitiv eingestellt: »Angela Merkel sagte das, was Angela Merkel halt zu sagen pflegt, wenn Terroristen in Hochhäuser hineinfliegen«, heißt es in Max Goldts satirischem Tagebuch *Wenn man einen weißen Anzug anhat*; »und dann kam auch noch Edmund Stoiber, und ich glaube, er war es, von dem ich zuerst den Satz hörte, nun sei nichts mehr wie zuvor. / Nach Edmund Stoiber stellte ich den Fernseher aus.«⁵⁶ Dass Goldts »Tagebuch-Buch« nach lediglich vier Seiten, die mit den Datierungen 11., 12., 13. und 15. September überschrieben sind, auf den »ereignisverzerrte[n] Tag« einfach nicht mehr zurückkommt,⁵⁷ kann nicht zuletzt als Konsequenz aus einer Transformation des katastrophalen Ereignisses in ein assoziationsfestes Datum gelesen werden, das dessen Ereignischarakter annulliert. Die »schweigende« Gewalt der Terroristen, die im unüberhörbaren »Knall« des 11. September explodierte, wurde längst von den Diskursen einer »geschwätzigen« Kultur der westlich »zivilisierten« Gesellschaften zugedeckt, die sie um die

54 U. Peltzer: Bryant Park, S. 144.

55 D. DeLillo: *Falling Man*, S. 72.

56 Max Goldt: *Wenn man einen weißen Anzug anhat*. Ein Tagebuch-Buch. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 21.

57 Vgl. ebd., S. 20.

wortkarge Entschlossenheit ihrer terroristischen Tat insgeheim beneidet: »Ungleich ist der Kampf zwischen den Völkern, die diskutieren, und den Völkern, die schweigen, um so mehr als die ersteren, die ihre Vitalität in Spitzfindigkeiten verbraucht haben, sich durch die Wildheit und das Schweigen der letzteren angezogen fühlen«, schreibt der rumänisch-französische Essayist Emil M. Cioran.⁵⁸ In Max Färberböcks Spielfilm *September* äußern die Figuren des Sondereinsatzkommando-Polizisten und seines Sohnes auf gegensätzliche Weise genau diese Attraktion. Die adäquate literarische Antwort auf das Ereignis des 11. September bestünde demnach nicht in Texten, die das feuilletonistische Geschwätz perpetuieren,⁵⁹ sondern im Schweigen davon. Noch radikaler ließe sich Paulus Hochgatterers Erzählung *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen* (2003) mit der – Jean Baudrillards simulationstheoretische Thesen variierenden – Überschrift versehen, dass das Ereignis vom 11. September gar nicht stattgefunden habe.⁶⁰ »Als wir uns treffen«, beginnt in denkbar beiläufiger Weise der Erzähler,

»wissen wir nichts von dem, was an diesen Tag passieren soll, weder von der Sache mit dem World Trade Center noch davon, dass Julian in den Bärenklau [eine Brandverletzungen verursachende Pflanze, C.D.] fallen wird und dann in den Fluss. Das Wetter ist anders, als wir es uns vorgestellt haben, das wissen wir.«⁶¹

Auf den rund einhundert folgenden Seiten wird dann lediglich von einem Ausflug zum Fischen, von Männergesprächen über Frauen, Fischköder und anderen, im Schatten des Datums völlig nebensächlich erscheinenden Ereignissen berichtet. Selbst als der Erzähler auf der letzten Seite auf das buchstäblich verpasste Ereignis des 11. September zurückkommt, wird die Nachricht – die einen der Freunde bezeichnenderweise über einen medientechnisch veralteten »Münzfernsprecher«, vor dem ein »Klappstuhl« steht, erreicht – kaum ernsthaft registriert: »Als der Ire zurückkam, macht er einen komischen Eindruck. Er schüttelt unablässig den Kopf und ist blass, andererseits hat er sichtlich Mühe, das Lachen zu

58 E[mil] M. Cioran: »Skeptiker und Barbar«, in: ders.: *Der Absturz in die Zeit*, übers. von Kurt Leonhard, Stuttgart: Klett-Cotta 1995, S. 46-63, hier S. 62f.

59 Vgl. dazu Thomas Meineckes Kritik an den Reaktionen der deutschen Feuilletons; Meinecke: *Glamour und Abgrund*.

60 Vgl. Jean Baudrillard: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, übers. von Peter Geble und Marianne Karbe. Berlin: Merve-Verl. 1990.

61 Paulus Hochgatterer: *Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen*. Wien, Frankfurt/Main: Deuticke 2003, S. 9.

unterdrücken. »Ihr werdet nicht glauben, was passiert ist«, sagt er, »ihr werdet es nicht glauben.«⁶² Die Erzählung konterkariert damit auf ironische Weise den Topos der Zäsur, den der medienöffentliche Diskurs mit dem Datum des 11. September verbunden hat. Zu sehr ist das Datum bereits zu einem Label, zu etwas Erwartbarem geworden (»die Sache mit dem World Trade Center«), als dass der literarische Text ihm noch eine chockhafte Qualität abgewinnen könnte. »Ja«, quittiert der Erzähler lakonisch die gerade mitgeteilte, unerhörte Nachricht: »manchmal passieren eigenartige Dinge.«⁶³ Gerade dadurch respektieren die Texte Max Goldts und Paulus Hochgatterers das Außerordentliche des Ereignisses, dass sie es beschweigen.

Literatur

- Anders, Günter: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 2., 2. Aufl., München: Beck 2002.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éd. Du Seuil 1980.
- Baudrillard, Jean: *Der Geist des Terrorismus*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen-Verl. 2002.
- Ders.: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, übers. von Peter Geble und Marianne Karbe, Berlin: Merve-Verl. 1990.
- Buschheuer, Else: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2002.
- Beigbeder, Frédéric: *Windows on the World*, Paris: Grasset 2003.
- Benjamin, Walter: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. II,2, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 438-465.
- Benjamin, Walter: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. I,2, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1974, S. 605-653.
- Bongartz, Barbara/ Herbst, Alban Nicolai: »Inzest oder Die Entstehung der Welt. Der Anfang eines Romanes in Briefen«, hrsg. und für das Publikum lesbar gemacht von Norbert Wehr, in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 58 (2002), S. 1-164.
- Bronfen, Elisabeth/ Weigel, Sigrid (Hg.): *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999.

62 Ebd., S. 112.

63 Ebd.

- Mergenthaler, Volker: »Katastrophenpoetik. Max Goldts und Ulrich Peltzers literarische Auseinandersetzungen mit Nine-Eleven«, in: *Wirkendes Wort* 55 (2005), S. 281-294.
- Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*, Musarionausgabe, Bd. 16: *Studien aus der Umwertungszeit 1882-1888*, München: Musarion 1925.
- Nietzsche, Friedrich: »Götzen-Dämmerung«, in: *Kritische Studienausgabe (KSA)*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 6. München, Berlin, New York: de Gruyter 1988, S. 55-161.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, übers. von Wolfgang Kaiser, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1998.
- Peltzer, Ulrich: *Bryant Park*, Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2004.
- Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1970.
- Rodiek, Christoph: *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*, Frankfurt/Main: Klostermann 1997.
- Röggla, Kathrin: *really ground zero. 11. september und folgendes*, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2001.
- Schädlich, Hans-Joachim: »Versuchte Nähe«, in: ders.: *Versuchte Nähe. Prosa*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 7-15.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, übers. von Reinhard Kaiser, München: Hanser 2003.
- Schneider, Manfred: »Ein Himmelreich für ein elektronisches Auge. Die technischen Speicher und das Glück«, in: *Weiterbildung und Medien* 4 (1990), S. 32-34
- Stadler, Arnold: *Tohuwabohu. Heiliges und Profanes, gelesen und wiedergelesen von Arnold Stadler nach dem 11. September 2001 und darüber hinaus*, Köln: DuMont 2002.
- Theweleit, Klaus: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld Verlag 2002.

RISSE IN DER MIMESIS – BEMERKUNGEN ZUR ROMANESKEN DARSTELLUNG DES 11. SEPTEMBER 2001 IN DER FRANZÖSISCHEN LITERATUR

VÉRONIQUE PORRA

Vorbemerkungen: Einige entscheidende Spezifika des französischen Kontextes

Die Ereignisse des 11. September 2001 haben wie selten zuvor in der Nachkriegszeit Denkweisen und Vorstellungen geprägt; die Anschläge wurden gar als Symptom eines modernen Weltkrieges interpretiert. Der französische Literaturwissenschaftler und Philosoph René Girard, der einen wesentlichen Teil seines essayistischen Werkes der Verflechtung von Gewalt und Heiligem gewidmet hat¹, sieht in dem, was als 9/11 in die Geschichte eingegangen ist, eine logische Weiterentwicklung des Denkens von Carl von Clausewitz, wie er es in seinem posthum erschienenen Traktat *Über den Krieg* darlegt²: Diese Lektüre von 9/11 passt sich idealtypisch in die Logik der Ausführungen von Clausewitz ein³ und verrät sehr viel darüber, wie Clausewitz' Denken in heutigen Gesellschaften wahrgenommen wird. Die Analyse Girards gilt sowohl dem Übergang von der Phase eines ›kalten Kriegs‹ (›guerre froide‹) zu einer Phase des ›heißen Kriegs‹ (›guerre chaude‹) als auch dem mimetischen Charakter

-
- 1 Siehe vor allem René Girard: *La violence et le sacré*, Paris: Grasset 1972.
 - 2 Siehe die Sammlung von Girards Gesprächen mit Benoît Chantre in dem Band *Achever Clausewitz: entretiens avec Benoît Chantre* (Paris: Carnets Nord 2007), insbesondere den Epilog (S. 355), in dem er die Ereignisse des 11. September vor der Folie der allgemeinen Entwicklung des kriegerischen Tuns des Abendlandes liest und gleichzeitig einen grundsätzlichen Paradigmenwechsel bzw. eine »Rückkehr zum Archaischen« ausmacht (R. Girard: *Achever Clausewitz*, S. 357).
 - 3 »Le génie de Clausewitz est d'avoir anticipé à son insu une loi devenue planétaire« (R. Girard: *Achever Clausewitz*, S. 363).

der ausgelösten Gewalt, die der der Kreuzzüge ähnelt. In der Folge soll aufgezeigt werden, wie diese besondere Form der Gewalt zum Bruchmoment in der mimetischen Struktur des Romanschreibens avanciert.

Die weltweite Rezeption dieser folgenschweren Ereignisse führte nicht nur breite Implikationen in der Geopolitik mit sich, sondern offenbarte nicht zuletzt auch die vorgebliche Existenz bereits existierender Brüche bzw. eine bereits fortgeschrittene Korumpiertheit der Weltordnung sowie auch erhebliche Wahrnehmungskonflikte. Man denke hier an die – wie wir jetzt wissen zum Teil durch Propaganda inszenierten – Bilder der durch die Nachrichten ausgelösten Begeisterung in einigen arabischen Ländern sowie an die Reden, rituellen Beschwörungsmaßnahmen und medienorganisierten Racheaufforderungen seitens der amerikanischen Regierung. Der Schock der Ereignisse wurde durch das unglaubliche mediale Potential verstärkt, das sich durch eine bislang nie erreichte bildliche Prägung charakterisierte, in seiner Bildhaftigkeit in weiten Teilen an Kino- oder Computeranimationsbilder erinnerte und sowohl eine problematisierte Wahrnehmung als auch ein Ringen um die Modalitäten der Darstellung mit sich zog. Alle diese Elemente werden auch im französischen 9/11-Roman problematisiert, erscheinen aber dennoch vor einem spezifisch französischen Hintergrund.

Das Thema 9/11 als zentrales Thema eines Romans kommt im französischen Kontext sehr früh auf. Bereits zur sogenannten »*rentrée littéraire*« im September 2003 findet man die ersten fiktionalen Werke, die dem Ereignis gewidmet sind: Zum einen *Windows on the World* vom stark mediatisierten Skandalautor Frédéric Beigbeder, der im gleichen Herbst für dieses Werk den Prix Interallié erhält, zum anderen *11 septembre mon amour* von Luc Lang, dessen Titel sich bewusst an den Titel des Kultfilms von Alain Resnais aus dem Jahre 1959 *Hiroshima mon amour* anlehnt⁴. Auch wenn dieser Roman bei einem großen Verlag erscheint, bleibt er dennoch weit hinter dem Riesenerfolg von Beigbeder zurück, der zu diesem Zeitpunkt immer noch von der Erfolgswelle seines 2000 erschienenen Bestsellers *99 francs* getragen wird. Es sind die Besonderheiten des französischen Kontextes, die es hier kurz anzureißen gilt, um diese frühe Reaktion zu erklären. Die in der Folge erwähnten Elemente prägen den Produktionskontext dieser frühen Texte und forcieren durch

4 Die Praxis der Imitation dieses Kulttitels (wörtlich oder strukturell) ist keine Seltenheit: An dieser Stelle kann man zum Beispiel *Timisoara mon amour* des rumänischen Schriftstellers französischer Sprache Tudor Eliad (1992) oder den Film von Dai Sijie, *Chine, ma Douleur* (1989), erwähnen. Sämtliche Werke verweisen auf schmerzhaft historische Ereignisse, sei es Krieg oder Totalitarismus, meist in Verbindung mit Massenmord.

ihre zum Teil soziale, zum Teil ästhetische Relevanz eine literarische Auseinandersetzung mit diesem Motiv.

Auch wenn die literarische Bearbeitung des 11. September in der französischen Literatur zahlreiche Gemeinsamkeiten mit der Bearbeitung des Motivs in anderen europäischen Literaturen aufweist, insbesondere mit dem Metadiskurs über die kathartische Annäherung der Kunst an die Katastrophe, ist sie, über ihr erstaunlich frühes Auftreten hinaus, von einigen Spezifika geprägt, die in der Tat sowohl die Schnelligkeit der Bearbeitung erklären als auch eine entscheidende Rolle in der textuellen Problematisierung der mimetischen Relation spielen.

Das erste Spezifikum ist rein soziologischer Natur: Frankreich ist durch eine große Bevölkerungsgruppe muslimischen Glaubens mit maghrebinischem Migrationshintergrund geprägt. Ein stetig größer werdender Teil dieser Bevölkerungsgruppe verweigert sich in den letzten Jahren immer mehr dem französischen Integrationsmodell, widmet sich verstärkt ethnischen oder religiösen Glaubenssolidaritäten, erlebt immer mehr erwünschte oder erzwungene Ghettoisierungen und zeigt immer häufiger Tendenzen zum Fundamentalismus. Die Tatsache, dass sich der französische Staat nicht als multikultureller Staat versteht, lässt in der Folge insbesondere die Großstadtvororte zu Schauplätzen eines durch den 11. September reaktivierten ›clash of cultures‹ à la Huntington werden. Auch wenn solche Tendenzen nicht überall dominieren, dienen sie dennoch auf der einen Seite zur Identifikation und sind auf der anderen Seite Grund zur Sorge. Insgesamt gesehen sind Migrationsproblematiken ein verbreiteter Diskursgegenstand, nicht zuletzt in den kulturellen Sphären und Produktionen aus den Banlieues und allgemein der Großstadtkultur. Die Problematik dringt vermehrt in die Banlieue- oder Migrationskultur ein, sei es über den Rap, über Poetry-Slams oder auch durch den sich immer weiter entwickelnden Banlieue-Roman, der langsam den viel konsensuelleren, die Integration befürwortenden ›Roman beur‹ ablöst. Der 11. September wird demzufolge im Rap oder auf Poetry-Slams besungen, wie u.a. im Beispiel des berühmten Titels von Abd Al Malik *12 septembre 2001*⁵, dessen Refrain die Verbindung zwischen dem Wahnsinn eines durch Drogen verursachten ›Trips‹ und der Wahrnehmung der Ereignisse herstellt (»J'avais déjà un flow de taré lorsque les tours jumelles se sont effondrées / J'avais déjà un flow de dingue lorsque les tours jumelles se sont éteintes«), der vor allem aber immer wieder auf die Problematik muslimischer Minderheiten im Frankreich nach dem 11. September verweist (»je fus choqué dans mon intime et je vous jure / que

5 Abd Al Malik: 12 septembre 2001, aus dem Album Gibraltar (Atmosphériques, Juni 2006).

si je n'avais pas eu la foi j'aurais eu honte d'être muslim. / Après ça, fallait qu'on montre aux yeux du monde, que nous aussi nous étions que des hommes, / que s'il y avait des fous, la majorité d'entre nous ne mélangait pas / la politique avec la foi » [a].⁶

Wie bereits erwähnt findet diese Thematik gleichfalls Eingang in den französischen Roman von Autoren mit Migrationshintergrund. Im Gegensatz zu den Tendenzen des ›Roman beur‹ der 1980er Jahre geht es hier aber, im Anschluss an die ›littérature de banlieue‹, die sich seit dem Ende der 1990er Jahre entwickelt, weniger um ein Streben nach Assimilation oder Adaption, sondern vielmehr um die Problematisierung unvereinbarer Kulturkonflikte. In Y.B.s *Allah Superstar* (2003) oder in *Tuez-les tous* von Salim Bachi (2006) wird eine kulturelle Kluft hervorgehoben und unterstrichen, gleichzeitig aber immer auch eine ideologische Ambivalenz gepflegt, so dass nicht zu ermitteln ist, ob solche Texte als Denunzierung oder als potentielle Steigerung der geschürten Angst fungieren: Während Y. B. seinen gesamten Roman auf einer Art ironischen und absurden Karneval basieren lässt, verfolgt Salim Bachi die kühle Innenperspektive einer der Selbstmordattentäter.

Der Autor algerischer Herkunft Y.B. unternimmt in *Allah Superstar* eine mythisch/mystisch klingende Neudatierung der Weltgeschichte und stellt den 11. September als Eckdatum heraus, das zentral für den Umgang mit ›interethnischen‹ Beziehungen und für die Verhandlung der Werte der Republik wird, wie zum Beispiel die Problematik des Rassismus, der mit dem Diskurs des Antirassismus konfrontiert wird:

»Elle a un vrai problème avec les *muslims* qui trafiquent les cartes de crédit, donc elle est raciste et ça remonte à avant le 11 septembre après Jésus-Christ, elle kiffe pas les musulmans qu'ils soient noirs, blancs ou gris, d'ailleurs elle pense qu'ils sont tous gris.«⁷ [b]

Der Protagonist ist ein junger Mann aus der Banlieue, der sich als Komiker versucht und immer mehr in die Obhut eines fundamentalistischen Imam gerät, bis er schließlich dessen orthodoxe Weltansicht in Frage stellt

6 Siehe die Übersetzungen im Anhang. Da diese Texte, wie wir in der Folge sehen werden, oft von der Banlieue- oder Popkultur bzw. im Französischen von Anglizismen markiert sind, auf jeden Fall auf eine extrem formbetonte Sprache rekurrieren, erweist sich eine zufriedenstellende Übersetzung als unmöglich. Dementsprechend haben wir es vorgezogen, auch längere Originalzitate im Text zu lassen und die Übersetzungsversuche erst in einem Anhang anzuführen. Soweit diese existieren, verweisen wir auf die offiziellen Übersetzungen ins Deutsche.

7 Y.B.: *Allah Superstar*, Paris: Grasset 2003, S. 104f.

und selbst zum Ziel einer Fatwa wird. Am Ende des Romans begeht der junge Komiker – mehr aus Langeweile denn aus Überzeugung – ein Selbstmordattentat im legendären Konzertsaal Olympia und zieht damit viele Prominente mit in den Tod. Der Roman endet mit der auch graphisch inszenierten Fiktion einer offiziellen Meldung der Agence France Presse, in der die Zusammenhänge dieses Attentats (als ›anderer‹ 11. September bezeichnet) angeblich rekonstruiert werden und in der die Rolle des Fundamentalismus in einer Art Überinterpretation des Kampfs der Kulturen im französischen Kontext völlig falsch eingeschätzt wird. Es folgt ein ›In Memoriam‹, eine Art unsinniges Sammelbecken, in dem auf eine Vielzahl an VIPs sowie kulturellen Orientierungspunkten beider Glaubensgemeinschaften angespielt wird. Man gedenkt Christus und Mekka, Charlie Chaplin und der RATP usw.

Die Pressemeldung wird eindeutig von den Überinterpretationen einer paranoiden Gesellschaft bestimmt, die die Geste eines sich langweilenden Komikers ohne Plan in das Interpretationsmuster eines islamistischen Komplotts hineinzwingt. Die Ereignisse werden in dieser Pseudo-Pressemitteilung wie folgt gedeutet und gedreht:

»ATTENTAT SUICIDE A L'OLYMPIA

12/09/2003 – 09 : 16

PARIS, 12 septembre (AFP)

[...] Les premiers éléments recueillis auprès des enquêteurs laissent penser que l'attentat de l'Olympia a été organisé de longue date par un imam algérien intégriste d'Evry (Essonne), mentor du jeune comique et coauteur du spectacle autobiographique Allah Superstar. L'imam, en fuite, est connu pour ses liens avec la mouvance islamiste ultraradicale des salafistes-djihadistes de la région. Il semblerait que ce dernier ait lui-même commandité la fausse fatwa sur Kamel Léon Hassani, afin de faire diversion et permettre à l'artiste kamikaze de mener à bien son opération suicide et frapper ainsi au cœur de la société du spectacle.⁸ [c]

Ein weiteres französisches Spezifikum ist zweifelsohne der in Frankreich besonders ausgeprägte kritische Diskurs gegenüber den USA, insbesondere des zeitgenössischen Amerika, der oft in einen stark entwickelten Antiamerikanismus mündet. Dieser hatte bereits in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts stark zugenommen, u.a. durch den dortigen Siegeszug des liberalen Denkens und die Angst vor einer Globalisierung nach amerikanischem Modell und dem Verlust der eigenen Kultur und hat sich nicht zuletzt durch die Rezeption der Politik George Bushs zuge-

8 Ebd., S. 255.

spitzt⁹. Diesbezüglich oszilliert die französische Darstellung Amerikas – und demzufolge der Ereignisse des 11. September 2001 – innerhalb eines Spektrums, das von Faszination bis hin zum Feindbild reicht.

Das letzte Spezifikum, das es hier zu erwähnen gilt, ist literarischer bzw. poetischer Natur und hat seinen Ursprung in der Entwicklung des Romans in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg. Durch den Einfluss der Debatte um die Gruppe ›Tel Quel‹ und des ›Nouveau Roman‹ in den 1950er und 1960er Jahren hat sich eine Tendenz entwickelt, die sich entschieden zu einer antimimetischen Poetik bekannt hat und der Autonomie der Zeichen und dem Metadiskurs eine sonst nirgends erreichte Bedeutung zugemessen hat. Ob die Autoren Anhänger dieser Sichtweise sind oder ob sie sich nur im Kontext dieser Debatte de facto haben situieren müssen, prägt dieser Einfluss das Romanschreiben in Frankreich; die antimimetische Haltung ist oft, ob bewusst oder nicht, an zahlreichen Stellen zum Habitus französischen Schreibens geworden.

›Das Infragestellen‹ und ›das Entschwinden der Realität‹

Die Art der Ereignisse, nicht zuletzt in den Formen ihrer Mediatisierung, bietet sich allerdings über den französischen Kontext hinaus dazu an, den Bezug der Realität zur literarischen Darstellung zu reflektieren. Dies formuliert Klaus Theweleit zugespitzt in seinem Essay *Der Knall – 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode*ll aus dem Jahr 2002:

»Überall war zu hören und zu sehen, wie die Wortansonderungsmaschinerie der Profi-Wahrnehmer, Kulturverwalter, Print- und Bildmedienpräger ins Schleudern geraten waren durch den **realen Eintritt** eines Ereignisses, das alle schon vorher nicht nur gekannt, sondern angeblich gesehen hatten... angeblich ... ›im Kino‹ ... auf Monitoren... in Scheherazades Tausendundeiner Milliarde Übertragungsbildchen auf MTV... ›bekannt aus Film und Fernseh‹n... aus Comics... aus der avancierten Romanliteratur... Wörter begannen zu schwirren: **Ausgebur**t unseres ›kollektiven Unterbewusstseins‹ ... **Fantasma... Albtraum... Vision... Trauma**. Die Unfähigkeit, ›das Reale und das Symbolische

9 Der französische Amerikanismus hat eine lange Tradition. Zu den Ursprüngen und derzeitigen Formen des französischen Anti-Amerikanismus siehe Philippe Roger: *L'ennemi américain – Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris: Editions de Seuil 2002.

Infolgedessen ist die Frage, die sich für Theweleit nach dem 11. September 2001 und dessen Mediatisierung stellt: »Was ist Realität?«, bzw. »Wohin ist sie verschwunden?«¹¹

Die Frage bzw. die Herausforderung, mit der die Romanschriftsteller konfrontiert sind, ist keine leichtere. Die Realität des 11. September hat die Fiktion und sogar die Science Fiction – man denke an die schon Jahre zuvor unter anderem in *Independence Day*, *Mars Attacks* oder *Armageddon*¹² erdachten Szenarien – in ihrer Bildhaftigkeit und medialen Verbreitung übertroffen.

Der Gedanke des Verschwindens bzw. der Hinterfragung des Realitätsbegriffs auch durch das Verbale ist nicht neu, sondern uns bereits u.a. durch Foucaults Diskursbegriff bekannt. Den Gedanken der Zerstörung der Realität durch die Fiktion in der Interpretation des 11. September kennen wir auch durch neuere soziologische Ansätze. An dieser Stelle soll hingegen genauer auf den literarischen Umgang mit 9/11 eingegangen werden. Wie geht ein Roman mit dem 11. September um, der einerseits auf ein historisches Ereignis zurückgreift und bei einer solchen Themenwahl entsprechend dem geschichtswissenschaftlichen Gestus den Regeln der Mimesis verpflichtet sein sollte, der andererseits aber durch dieses Verschwinden der Realität mit einer zuvor existierenden Fiktion konfrontiert ist? Offensichtlich ist das Verhältnis von Darstellung und Wirklichkeit in chronologischer und referentieller Hinsicht gestört; die einbrechende Wirklichkeit ist zum einen durch vorhergehende Darstellungen bereits bekannt und vertraut, zum anderen wird jegliche Referenz unsicher.

Diese Idee wird mehrmals von Frédéric Beigbeder in den zahlreichen metatextuellen Passagen seines Romans *Windows on the World* (2003) aufgegriffen. Nachdem er die »killer-cloud«, bestehend aus gigantischen Trümmerteilen, (»image une fois de plus [...] copiée sur des films-catastrophe«; »ein Bild, das aus Katastrophenfilmen kopiert wurde«) erwähnt hat, fährt er fort: »[...] on voyait la même chose au même endroit dans *The Blob*, dans *Godzilla*, dans *Independence Day*, dans *Armaged-*

10 Klaus Theweleit: *Der Knall – 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2002, S. 67 f. Hervorhebung von Klaus Theweleit.

11 Ebd., S. 69.

12 Roland Emmerich: Independence Day. USA 1996; Tim Burton: Mars Attacks USA 1996; Michael Bay: Armageddon USA 1998.

don, dans *Die hard 2* et dans *Deep Impact*: ce matin-là, la réalité s'est limitée à imiter les effets spéciaux.«¹³ [d]

Wie kann man diese Realität wieder bearbeiten oder vielleicht in Fiktion zurückführen, insbesondere in einer Gattung, für die die mimetische Relation so zentral problematisiert worden ist? Eine ähnliche Infragestellung der Realität, eine Reflexion über das, was wahr oder nicht wahr ist, wird auch bei Luc Lang thematisiert:

»Il n'y avait donc aucune raison visuelle de remarquer que ces images n'étaient pas pipeau, peanuts, salt peanuts, du flan et boule de gomme. C'est pourquoi la voix hertzienne nous répète inlassablement: cette fois, c'est vrai, c'est la vérité, la vraie vérité vraie, ladies and gentlemen, it is true, it's the truth! c'est même écrit en sous-titrage, pour les malentendants. Attention! Ce n'est pas Orson Welles qui nous rejoue l'invasion radiophonique des extraterrestres, il faut y croire, guys, it's the truth, the nude truth, guys!«¹⁴ [e]

Auch in Maurice G. Dantecs Erzählung *Vers le Nord du Ciel*, dem ersten Teil eines unter dem Titel *Artefact* erschienenen Triptychon mit starker metadiskursiver Dimension¹⁵, findet man eine Infragestellung von Realität und Wahrheit: Ist es das, was passiert ist, oder das, was man darüber erzählt? Dieses Hinterfragen funktioniert bei ihm über den Rückgriff – so erscheint es zumindest am Anfang – auf Strategien der Science Fiction. Der Erzähler, der sich zum Zeitpunkt der Anschläge gerade in einem der

13 Frédéric Beigbeder: *Windows on the World*, Paris: Grasset 2003, S. 327.

14 Luc Lang: *11 septembre mon amour*, Paris: Stock 2003, S. 243.

15 Der zweite und titelgebende Teil *Artefact* ist in dieser Hinsicht besonders vom Metadiskurs über das Schreiben geprägt. Das ›Ich‹, das die technischen Aspekte des Schreibens mit dem Computer problematisiert (Zeichen, Notwendigkeit einer Schnittstelle), entdeckt sich gleichzeitig als schreibendes Subjekt, insofern als Anderer und schließlich als Artefakt. Mit dieser Erzählung knüpft Dantec sowohl an die Tradition des Metadiskursiven im französischen Roman an, in dem das Thema weniger im Inhalt als im Diskurs zum Roman zu sehen ist sowie auch an die Thematik der Fremdheit, die man durch das Schreiben erlangt: »La lumière me fait renaître à cette présence, cet acte ontologique absolu qui fait de mon je le complément de l'autre-en-moi, pour qu'ensemble nous ne formions qu'une seule entité à la fois synthétique et disjointe, un être humain en son entier« (Maurice Dantec: *Artefact – Machines à écrire 1.0*, Paris: Albin Michel 2007, S. 285) [f]. Diese Thematik wurde z. B. von Julia Kristeva im Anschluss an Proust in verschiedenen Schriften entwickelt und mediatisiert. Siehe insbesondere ihren Aufsatz »L'autre langue ou traduire le sensible«, erschienen 1997 in der von Philippe Sollers edierten Zeitschrift *L'Infini*, die 1983 *Tel Quel* abgelöst hat.

Türme in der 91. Etage befindet, stellt sich als ein Wesen vor, das sterben muss, um wiedergeboren zu werden und vice versa. Bevor die Ereignisse passieren, kennt er schon den gesamten Verlauf im Detail, so dass es ihm gelingt, ein Mädchen mitzunehmen und nach unten zu tragen, indem er sich seiner Kenntnis des zeitlichen Ablaufs bedient. Allmählich dringt die Dimension der Science Fiction ein, spätestens in dem Moment, in dem der Leser erfährt, dass der Erzähler eigentlich ein überirdischer Beobachter unserer Gesellschaften ist:

»Cela fait environ un demi-million d'années que nous vous observons, et un peu plus de douze mille ans que nous envoyons régulièrement des observateurs vivre sur la Terre et s'infiltrer dans vos diverses sociétés.«¹⁶ [g]

Auf die Details der Geschichte muss an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Das Kind verschwindet, wir finden den Mann am Ende wieder, als er sich beklagt, dass niemand ihm Glauben schenkt:

»Bien sûr, ils ne se feront jamais une raison, ils n'admettront jamais que ce qui est impossible pour eux est un mode de vie pour des êtres venus d'ailleurs, ils ne voudront jamais comprendre comment ma fille est partie, aspirée par un champ de traction lumineuse dans la sonde de transfert avant de retourner jusqu'au Vaisseau-Mère.«¹⁷ [h]

Die Auflösung und die eigentliche Tiefe der Erzählung erkennen wir aber durch den Epilog bzw. durch die Unterschrift, die am Ende des Epilogs steht:

»James Curtis Williamson« Newark
Bloomberg and Watermann Neuropsychiatric
Research Medical center
Le 7 juin 2007«¹⁸

Zum Schluss erweist sich also die Erzählung als der Bericht eines Menschen, der durch das erlebte Trauma den Verstand verloren hat und sich in die Fiktion seines eigenen Lebens als Außerirdischer geflüchtet hat, mit Hilfe derer er den Tod als Neugeburt und umgekehrt deuten kann. Rückwirkend gewinnt also die Erzählung eine neue Bedeutung. Vor allem aber wird problematisiert, dass für das Individuum mit den Anschlägen des 11. September der gesamte Bezug zum Realitätsbegriff gestört

16 M. Dantec: Artefact, S. 69

17 Ebd., S. 225

18 Ebd., S. 228

und das Wertesystem unheilbar erschüttert ist und sich nicht weiter mit einer Gesellschaft in Einklang bringen lässt, die sich auf dem gleichen Modell unkritisch reproduziert.

Die Reflexion über die ›écriture‹ und die literarische Stimmergreifung

Über die Feststellung hinaus, dass der Wirklichkeitsbegriff als das erste Glied der mimetischen Relation nicht mehr standhält, folgt oft eine explizite Reflexion über das zweite Glied dieses mimetischen Verhältnisses innerhalb des Romans, über die Darstellungsmodalitäten. Die erwähnten Texte haben gemeinsam, dass sie fast alle eine ausgeprägte metatextuelle Dimension aufweisen, indem die Art, wie man über die Katastrophe zu schreiben oder zu sprechen hat, explizit integriert wird. Bei Beigbender wird dies sowohl direkt verbalisiert als auch durch die stark geprägte interdiskursive Dimension des Textes vermittelt. Auf dem Rückumschlag von *Windows on the World* ist folgender Klappentext zu lesen: »Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé dans le restaurant situé au 107e étage de la tour nord du World Trade Center, le 11 septembre 2001, entre 8h30 et 10h29, c'est de l'inventer«. [i]

In Beigbeders *Windows on the World* alterniert die Haupthandlung, die die letzten Stunden einiger Figuren in einem der beiden Türme beschreibt, mit Kapiteln, in denen der Erzähler, ein Avatar von Beigbender selbst, sowohl sein eigenes Leben in einem kathartischen, wenn auch narzisstisch geprägten Prozess Revue passieren lässt als auch ein tiefgründiges Nachdenken über das Schreiben selbst integriert. Innerhalb seines Romans formuliert Beigbender diese durch das Wesen der Realität selbst inadäquat gewordene Relation zwischen Realität und Schreiben: »L'écriture de ce roman hyperréaliste est rendue difficile par la réalité elle-même. Depuis le 11 septembre 2001, non seulement la réalité dépasse la fiction mais elle la détruit«¹⁹. [j]

Bei Luc Lang wird das Schreiben über den 11. September mit der Frage nach dem Gedächtnis in Verbindung gebracht:

»Ce 11 septembre est encore à peine un événement historique, mais la technique a permis qu'il soit déjà une injonction pour la littérature. Pardonne-moi d'insister, mon amour, mais ces voix des victimes se sont fait entendre dans le temps de leur mort annoncée. [...] Or, on ne peut, de la sorte, demeurer impuissants éperdus face à ceux, condamnés, qui nous parlent... Ne doit-on pas jus-

19 F. Beigbender: *Windows on the World*, S. 18.

tement donner forme écrite à leurs voix sans forme, volatiles, fugitives, éparpillées, accidentelles, conduites jusqu'à nous par le chemin des ondes?»²⁰ [k]

An der Thematik über das Gedächtnis erkennt man, dass der Roman zu dem Ort avanciert, an dem die Legitimierung und die ethische Dimension des Schreibens und somit auch die adäquate Lektüre reflektiert wird. Für Lang geht es darum, zu zeigen, dass ein Text, der über weite Strecken als eine Abrechnung mit Jahrhunderten amerikanischer Politik daherkommt, vor allem darauf abzielt, den Verschwundenen ihre Stimme zurückzugeben und ihnen auf diese Weise ein Fortleben im kollektiven Gedächtnis zu ermöglichen. Lang geht damit auf eine wichtige Dimension dieser Romane ein: die Debatten über die Stimmergreifung zum Holocaust und insbesondere zur Problematik der Pflicht des Erinnerns (»devoir de mémoire«), in die sich die Literatur über das Grauenhafte einzuschreiben hat, um ihrer ethischen Berufung gerecht zu werden und eine diskursive Legitimation zu erhalten²¹.

Bei anderen Autoren erfolgt die Problematisierung des Wahrheitsbegriffs auf struktureller Ebene. In *Allah Superstar* werden die Kommentare über den 11. September in das Spektakel eines Humoristen eingearbeitet, der den Kontext seiner Aussagen explizit und auch ironisch reflektiert und damit das Gesagte filtert und zum Zweifel einlädt.

Im ersten Teil von Maurice Dantecs 2007 erschienenen Roman *Artefact*, »Vers le nord du ciel«, taucht diese Dimension der unzuverlässigen Wahrheitsdarstellung durch die niedergeschriebene Erzählung eines traumatisierten Opfers auf, das in einer geschlossenen psychiatrischen Anstalt sitzt: eine Struktur, die, wie bereits gezeigt, erst in den letzten Zeilen des Textes aufgeschlossen wird.

Die Erzählung als das »Schreiben über« erfolgt stets selbstreflexiv, in einer permanenten Distanzierung oder einer »mise en abyme«; der metatextuelle Kommentar über das Schreiben selbst avanciert zur Funktion des Romans. Ein weiterer Rissmoment in der mimetischen Perspektive, ein weiterer Bruch der Repräsentation ist zweifelsohne die Tatsache, dass die Romane durch mindestens zwei kontextgebundene, zum Teil soziologisch geprägte Interdiskurse durchlaufen werden.

Es handelt sich zunächst um die intertextuellen oder interdiskursiven Bezüge zur Debatte um die ästhetische, insbesondere literarische Darstel-

20 L. Lang: 11 septembre mon amour, S. 246.

21 Zur Wichtigkeit und zur Ambivalenz des Begriffs der »Pflicht zu Erinnerung« / »devoir de mémoire« im französischen Kontext siehe die Studie des Philosophen Emmanuel Kattan: *Penser le devoir de mémoire*, Paris: PUF 2002.

lung des Unsagbaren, die vor allem an die Frage über die Darstellbarkeit des Holocausts anschließt. Diese Dimension, die die Ethik mit der Ästhetik konfrontiert, ist insbesondere bei Beigbeder präsent bzw. strukturierend, sei es explizit formuliert oder in Passagen, in denen über angemessenes Verhalten oder über die Rolle der Literatur in der Bewältigung des Ungeheuerlichen oder des Schreckens reflektiert wird. Eine ähnliche Dimension ist – wie bereits erwähnt – in der Behandlung der Gedächtnisproblematik bei Luc Lang zu finden. Selbst wenn die Autoren nicht an der Notwendigkeit der literarischen Bearbeitung des Motivs als Instrument zur Bewältigung und Möglichkeit der Hommage zweifeln, reflektieren sie alle die Frage nach dem ›wie‹ bzw. nach dem ›wie weit darf man gehen?‹, besonders dann, wenn das kathartische Moment mit Hilfe des schwarzen Humors erreicht werden soll, wie an diesem Beispiel aus *Windows on the World* exemplarisch hervorgeht:

»Autres noms possibles pour le restaurant du World Trade Center:

- *Windows on the Planes*
- *Windows on the Crash*
- *Windows on the Smoke*
- *Broken Windows*

Pardonnez cet accès d'humour noir: bouclier fugace contre l'atrocité.«²² [1]

Der zweite Interdiskurs, der die Werke strukturell prägt, die Mimesis aber destrukturiert, ist der Umgang mit der französischen Amerika-Kritik bzw. mit dem französischen Antiamerikanismus. Sowohl Lang als auch Beigbeder oder Dantec lassen diese Dimension in ihre Romane eindringen. Der Roman wird dann entweder zum Ort des schlechten Gewissens und der Versöhnung in einer westlichen Solidarität oder zum Schauplatz einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Wertesystem und dem Weltbild bzw. dem Selbstbild der amerikanischen Gesellschaft.

Beigbeder, der einige Jahre zuvor mit *99 francs* ein antiliberales Pamphlet abliefern, empfindet das Bedürfnis, in den selbstreferentiellen Passagen seines Romans *Windows on the World* seine Stellung zu Amerika vor dem Hintergrund von 9/11 neu zu definieren. Seine Hommage an die amerikanische Kultur wird von einem Versuch begleitet, den französischen Antiamerikanismus als Produkt von Frust und Neid zu deuten und damit herunterzuspielen. Beigbeder rekonstruiert hier also eine West-Solidarität, die sich in das binär organisierte Modell der Oppositionen der Kulturen einschreibt.

22 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 80.

Wenn auch das Eindringen des Diskurses bei Lang ebenso präsent ist und die gleiche mimesis-destrukturierende Wirkung hat, ist die Ideologie dennoch eine ganz andere. Die Episoden, die 9/11 behandeln, werden in eine eigentliche Haupterzählung integriert – nämlich in die Beschreibung der Reise des Erzählers in die Tiefen Amerikas auf der Suche nach Indianern, wie am Ende des Romans exemplarisch zusammengefasst wird:

»J'étais à la recherche des Indiens d'Amérique, ceux qui ont peuplé mes rêves d'enfance. J'ai rencontré le 11 septembre et manqué mon rendez-vous avec les survivants d'un génocide. Double V Bouche et sa petite bande veulent conquérir la planète, ils travaillent d'arrache-pied à construire les suites méphistophéliques de ce mardi de septembre, ils nous contraignent à dénoncer leur empire qui s'est coloré d'une bannière étoilée et se nomme aujourd'hui l'empire You Esse Eie. Par chance, il y a des Américains, il y a Faulkner, Dos Passos, Caldwell, Carson McCullers, John Fante, Chandler, James Crumley, James Welch, Russel Banks, Philipp Roth... par chance, il y a Yvonne et Jeff, il y a Clark, un quart flathead du côté de sa grand-mère, il y a Ee-Nees-Too-Wah-See, il y a...«²³ [m]

Wir haben es hier also mit einem Erzähler zu tun, der streng zwischen der hohen Kultur und den soziohistorischen Gegebenheiten, zwischen dem Individuellen und dem vermeintlich Kollektiven trennt und der einen ganz spezifischen Blick auf die Tragödie des Massenmords wirft, indem er zwei Amerika-Bilder gegenüberstellt. Auf der einen Seite fungiert Amerika als Opfer, wird aber andererseits mit einem Kontext konfrontiert, in dem Amerika als Täter wirkt: dem des Massenmords an den Indianern. Dieses Motiv der Janusfigur Opfer-Täter zieht sich durch den gesamten Roman, wenn der Erzähler aus der Ferne die Nachrichten aus New York vernimmt und ständig Parallelen mit der Vernichtung der Indianer und mit Hiroshima herstellt.

»Le sentiment compassionnel d'aujourd'hui va donc remonter le temps, contaminer l'Histoire, faire naître une compassion rétrospective pour d'autres populations civiles envers lesquelles les Etats-Unis furent alors les bourreaux.«²⁴ [n]

In Anbetracht einer solcherart geprägten ästhetischen und ethischen selbstreflexiven, interdiskursiven Dimension, der Perturbation der chronologischen Referenzfolge, des Eintritts der Jetztzeit in die Geschichte, (all dies Elemente die die mimetische Praxis als dargestellte Wirklichkeit – um die berühmte Wendung Erich Auerbachs zu paraphrasieren – ver-

23 L. Lang: 11 septembre mon amour, S. 248.

24 Ebd., S. 149.

stören oder herausfordern), ist es nicht überraschend, dass die zur Verfügung stehenden Codes und Zeichensysteme als unzureichend empfunden werden. Besonders charakteristisch ist, dass die meisten Autoren den Umweg über Humor und Popkultur suchen, um die Unzulänglichkeit des Zeichensystems und die unsicheren Referenzen zu bewältigen und zu erfassen.

Das Ergebnis ist also der Bruch mit traditionellen Erzählweisen, der sich durch das Einschleusen verschiedener Störungselemente zusätzlich verstärkt. Dies erscheint bei Beigbender durch den Rückgriff auf andere Codes: das Einfügen von Bildern, die Nummerierung der Kapitel durch die Uhrzeit, die Chronologie der Ereignisse oder aber durch die graphische Zusammenstellung seines Textes am Ende: Das Kapitel » 10h28 « (Uhrzeit des Sturzes des zweiten Turmes) ist typographisch so komponiert, dass der Text die Türme nachbildet.

Ebenfalls in dieser Perspektive ist die Collage-Technik zu sehen, die in mehreren dieser Romane sowohl rhythmisierend wirkt als auch Druck und Beschleunigung ausdrückt und nicht zuletzt die Gattung in Frage stellt, wie zum Beispiel durch die Reproduktion erfundener »multiple choice«-Fragebögen in *Windows on the World*.

Die Natur dieser eingegliederten Referenzen ist darüber hinaus im Kontext der Darstellung eines tragischen Ereignisses vielsagend. Über ihre Funktion als Bruchelemente – oder Elemente der amerikanischen Territorialisierung (als Ausdruck dessen, was Frankreich von Amerika wahrnimmt) hinaus – sagt ihre Natur sehr viel über den zeitgenössischen Umgang mit Tragik aus.

Beigbender, wie auch Y.B. u.a., wenden sich entschieden dem populären Referenzsystem zu und signalisieren damit einen grundsätzlichen Wandel im Umgang mit der Dimension der Katharsis. An dieser Stelle könnte man folgende Hypothese formulieren: In der von Gilles Lipovetsky beschriebenen Ära der Hypermodernität, markiert durch das Verwischen der Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur, die Problematik der Gleichzeitigkeit und des Verlusts der geschichtlichen Perspektive, erfolgt die Katharsis nicht mehr über das Erhabene, sondern rekuriert auf das, was jeder kennt (Popkultur, Fernsehwissen, Alltagsleben, Slang und Jugendsprache) und was jeden berührt, sei es als Identifikationsmöglichkeit oder als Potential zum Skandal. Ein solcher Kult des Trashes sagt viel über die 9/11-Literatur aus, aber auch allgemein über den Wertewandel in der zeitgenössischen französischen Literatur, über ihre Codes und die Neudefinition ihrer hermeneutischen Dimension.

Schluss: Tragik und Katharsis zwischen Hypermodernität und Tradition

Wie wir gesehen haben ist die Darstellung des 11. September 2001 im französischen Roman weit mehr als in anderen Kontexten von Bruchmomenten mit der mimetischen Tradition geprägt. Dies ist auf eine Reihe von den oben genannten französischen, soziologischen und literarischen Besonderheiten zurückzuführen. Zum einen müssen die Romane vor dem Hintergrund der französischen Migrationsproblematik Stellung beziehen oder sich mit dem stark entwickelten Antiamerikanismus auseinandersetzen, zum anderen aber auch mit der literaturhistorisch bedingten antimimetischen Tendenz des französischen Romans in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Dennoch ist die stark ausgeprägte antimimetische Tendenz auch der Art der Ereignisse selbst und derer medialen Übermittlung verpflichtet. Die Ereignisse des 11. September spielten sich ›live‹ ab, ihre Rezeption war unmittelbar, ohne dass jegliche diskursive oder repräsentative Verarbeitung als Prisma dienen konnte. Wir haben es mit Ereignissen zu tun, die die Codes dessen bestätigen, wenn nicht gar übertreffen, was Gilles Lipovetsky und Jean Serroy das für den »écran global« typische »Hyperkino«²⁵ genannt haben, dem wir uns immer mehr ausgesetzt sehen; die Darstellungsmodalitäten entsprechen dabei immer mehr der von Lipovetsky sogenannten Hypermoderne. Der 11. September zählt auf diese Weise zu den ersten großen tragischen Katastrophen, die diesen neuen Codes unterworfen sind. Dies kann die fragmentierten Darstellungen erklären, die hybriden Formen aus Codes der Hypermoderne (von der Metadiskursivität bis zur Abschaffung der Grenze zwischen Tragik und Komik, zwischen Hoch- und Populärkultur) und den Rückgriff auf Traditionen (Tendenzen zu kathartischen Momenten, Interdiskursivität mir dem Diskurs über den Holocaust und dessen literarischer Repräsentation,

25 Lipovetsky und Serroy definieren den »écran global« wie folgt: »Dans sa signification la plus large, il renvoie à la nouvelle puissance planétaire de l'écranosphère, à l'état écranique généralisé rendu possible par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Voici le temps de l'écran-monde, du tout-écran [...] Mais l'écran global désigne également l'état du cinéma-monde à l'heure de la globalisation économique et de l'internationalisation des investissements financiers [...] Écran global encore, parce que le cinéma planétarisé est fait de standards ›blockbusterisés‹ et transnationaux, mais aussi de mélanges et de brassages, d'éléments de plus en plus métissés, multiculturels« (Gilles Lipovetsky/Jean Serroy: L'écran global – Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne, Paris: Gallimard 2007, S. 23f. [o]).

etc.). Der sich im Textkorpus manifestierende Bruch mit der Mimesis könnte sich als ein fundamentaler Bruch in der hypermodernen Darstellung des Tragischen herausstellen, zumindest aber als ein essentieller Moment der poetologischen Repräsentation zu diesem Thema.

Anhang: Übersetzungen

[a]: Ich hatte schon nen Flow wie bescheuert, als die Zwillingstürme einstürzten/ich hatte schon nen Flow wie verrückt, als die Zwillingstürme sich auslöschten.

Ich war in meinem Innersten geschockt und ich schwöre euch/hätte ich nicht den Glauben, ich würde mich schämen, Moslem zu sein/Nach all dem musste man den Augen der Welt zeigen, dass auch wir nur Menschen waren/dass, wenn es auch Verrückte gab, die Mehrheit von uns/Politik und Glaube nicht vermischt.

[b]: Sie hat ein echtes Problem mit den Muslimen, die mit Kreditkarten handeln, sie ist also Rassistin und das war schon vor dem 11. September nach Christi Geburt so, sie kann die Muslime nicht leiden, ob sie schwarz weiß oder grau sind, sie glaubt übrigens, dass alle grau sind.

[c]: Paris, 12. September 2003

Die ersten Ergebnisse der Fahnder lassen darauf schließen, dass das Attentat im Olympia schon vor langem von einem algerischen fundamentalistischen Imam aus Evry (Essone) geplant wurde, einem Berater des jungen Komikers und Ko-Autor der autobiographischen Show Allah Superstar. Der flüchtige Imam ist bekannt für seine Verbindungen zur ultraradikalen islamistischen Bewegung der Salafisten-Djihadisten der Gegend. Es schiene so, als hätte letzterer selbst die falsche Fatwa gegen Kamel Léon Hassani finanziert, um abzulenken und dem Kamikaze-Künstler zu erlauben, sein Selbstmordvorhaben zum guten Abschluss zu führen und somit die Spaßgesellschaft mitten ins Herz zu treffen.

[d]: Dasselbe konnte man am selben Ort schon in *The Blob* sehen, in *Godzilla*, *Independence Day*, *Armageddon*, *Die hard 2* und *Deep Impact*. An diesem Morgen begnügte sich die Realität damit, Special Effects nachzuahmen.

[e]: Es gab also keinen sichtbaren Grund zu behaupten, dass diese Bilder Kinkerlitzchen waren, Peanuts, salt peanuts, irgendetwas, Pipifax. Deshalb wiederholten uns die Hertz'schen Wellen pausenlos: Jetzt ist es

[l]: Andere mögliche Namen für das Restaurant im World Trade Center:

- *Windows on the Planes*
- *Windows on the Crash*
- *Windows on the Smoke*
- *Broken Windows*

Verzeihen Sie diesen Anflug von schwarzem Humor – ein schwaches Schutzschild gegen das Grauen.

[m]: Ich war auf der Suche nach den Indianern Amerikas, die die meine Kinderträume bevölkert haben. Ich traf auf den 11. September und habe mein Rendez-vous mit den Überlebenden eines Genozids verpasst. Double V Bouche und seine kleine Bande wollen den Planeten erobern, sie legen sich gewaltig ins Zeug um mephistophelische Folgen dieses Dienstags im September zu konstruieren, sie zwingen uns dazu, ihr Reich anzuprangern, das sich mit einem Sternenbanner geschmückt hat und sich heute das Reich You Esse Eie nennt. Glücklicherweise gibt es Amerikaner, es gibt Faulkner, Dos Passos, Caldwell, Carson McCullers, John Fante, Chandler, James Crumley, James Welch, Russel Banks, Philipp Roth... glücklicherweise gibt es Yvonne und Jeff, gibt es Clark, ein quart flathead großmütterlicherseits, es gibt Ee-Nees-Too-Wah-See, es gibt...

[n]: Das Mitgefühl von heute wird also die Zeit zurückgehen, die Geschichte kontaminieren, ein rückwirkendes Mitgefühl für andere Zivilgesellschaften entstehen lassen, für die die Vereinigten Staaten einst die Peiniger waren.

[o]: In seiner weitesten Bedeutung verweist er auf die neue weltweite Macht, der flächendeckenden ›Verbildschirmung‹, die durch neue Informations- und Kommunikationstechniken möglich wurde. Die Zeit der Bildschirmwelt ist gekommen, des allgegenwärtigen Bildschirms [...]. Der globale Bildschirm bezeichnet aber auch den Zustand der Kino-Welt im Zeitalter der ökonomischen Globalisierung und der Internationalisierung der Finanzanlagen [...]. Weltweiter Bildschirm auch, weil das weltweite Kino sich aus ›blockbusterisierten‹ und transnationalen Standards zusammensetzt, aber auch aus Gemisch und Gebräu, aus immer mehr gemischten und multikulturellen Elementen.

Literatur

Bachi, Salim: *Tuez-les tous*, Paris: Gallimard 2006.

Beigbeder, Frédéric: *Windows on the World*, Paris: Grasset 2003.

- Dantec, Maurice: *Artefact – Machines à écrire 1.0*, Paris: Albin Michel 2007.
- Girard, René: *Achever Clausewitz: entretiens avec Benoît Chantre*, Paris: Carnets Nord 2007.
- Girard, René: *La violence et le sacré*, Paris: Grasset 1972.
- Kattan, Emmanuel: *Penser le devoir de mémoire*, Paris: PUF 2002.
- Kristeva, Julia: » L'autre langue ou traduire le sensible «, *L'Infini*, n°57, printemps 1997, S. 15-28.
- Lang, Luc: *11 septembre mon amour*, Paris: Stock 2003.
- Lipovetsky, Gilles (avec Sébastien Charles): *Les temps hypermodernes*, Paris: Grasset 2004.
- Lipovetsky, Gilles/Serroy, Jean: *L'écran global – Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris: Gallimard 2007.
- Roger, Philippe: *L'ennemi américain – Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris: Editions du Seuil 2002.
- Theweleit, Klaus: *Der Knall – 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2002.
- Y.B.: *Allah superstar*, Paris: Grasset 2003.

9/11 ALS NEUER HOLOCAUST? – FRÉDÉRIC BEIGBEDERS ROMAN *WINDOWS ON THE WORLD*

URSULA HENNIGFELD

9/11 gilt als Ereignis, das einerseits generationsstiftend ist und andererseits den nationalen Rahmen sprengt und daher – wie auch 1968 oder der Holocaust – zu den transnationalen Medienereignissen zählt.¹ 9/11 wird immer wieder als Zäsur behauptet und interpretiert. Meyer/Leggewie sehen die Zäsur eher in der visuellen Wahrnehmung, da sich mit 9/11 die »Pseudo-Evidenz bewegter Bilder« gezeigt habe.² Mittlerweile gibt es hingegen auch historiographische Arbeiten, die betonen, 9/11 sei als die Welt verändernder Einschnitt überschätzt und missverstanden worden.³ Der Artikel ist im Folgenden der Frage gewidmet, wie 9/11 im Roman dargestellt wird. Dies soll anhand von *Windows on the World*, dem 9/11-Roman des französischen Skandalautors Frédéric Beigbeder untersucht werden.

Der im Jahr 2003 erschienene Roman *Windows on the World* spielt am 11. September 2001 zwischen 8.30 und 10.29 Uhr. Jeder Minute zwischen Crash und Einsturz der Türme ist ein Kapitel gewidmet; dabei wechseln sich hauptsächlich zwei Erzähler ab: zum einen das Alter Ego des Autors, ein frustrierter französischer Yuppie-Schriftsteller, der in Paris im Restaurant des Tour Montparnasse sitzt und Bilanz zieht. Zum anderen Carthew Yorston, ein Amerikaner, der mit seinen beiden Kindern im Restaurant *Windows on the World* frühstückt, als die Twin Towers getroffen werden. 9/11 erscheint im Roman in mehrerer Hinsicht als kulturelle Zäsur: im Hinblick auf das Verhältnis von Fiktion und Realität, im

-
- 1 Vgl. Erik Meyer/Claus Leggewie: »Collecting Today for Tomorrow«, Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des »Elften September«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 281.
 - 2 E. Meyer/C. Leggewie: »Collecting Today for Tomorrow«, S. 283f.
 - 3 Vgl. David Simpson: 9/11. The Culture of Commemoration, Chicago: University of Chicago Press 2006.

Hinblick auf Vertrauen, menschliche Werte, Stabilität, Angst, Utopien, Freiheit und Religion. Am 11. September habe Amerika den Zweifel entdeckt und sei in das Zeitalter Descartes' eingetreten, so die zentrale These von Beigbender.⁴ Aber auch für den Rest der Welt und besonders für seine eigene Generation markiere 9/11 einen fundamentalen Einschnitt. Die Absolutsetzung von Individualität, Freiheit und Unabhängigkeit auf Kosten traditioneller Werte wie Liebe, Familie und Moral sei mit 9/11 fragwürdig geworden.

In der *ästhetischen* Darstellung der Ereignisse vom 11. September knüpft Beigbender jedoch – so meine These – an traditionelle Schilderungen von Gewalt und Katastrophen an, vor allem an Shoah- und Traumadiskurse.⁵ Der erste Teil des Artikels soll daher nachweisen, wie Beigbender den 11. September als kulturelle Zäsur zu inszenieren versucht. Der zweite Teil ist im Unterschied dazu den narrativen Strategien und Diskursen gewidmet, die implizit wie explizit an traditionelle Shoah- oder Traumadiskurse anschließen und somit gerade nicht den Bruch, sondern die Kontinuität sichtbar machen.

-
- 4 Vermutlich bezieht sich Beigbender hier auf die *Meditationes* von Descartes. Dieser wiederum nimmt auf das augustinische Diktum »Si enim fallor, sum« Bezug. Wie Augustinus in *De trinitate* darlegt, kann der Mensch an allem zweifeln, nur nicht am Zweifel selbst.
 - 5 Über den problematischen Terminus »Holocaust« ist viel debattiert und gearbeitet worden. Dennoch ist es schwierig, ihn vollständig zu vermeiden; in der Sekundärliteratur findet man ihn nach wie vor sehr häufig – besonders in der deutsch- und englischsprachigen Historiographie. Selbst KZ-Überlebende wie Primo Levi oder Elie Wiesel sprechen von »Holocaust«. Primo Levi verwendet den Terminus zur besseren Verständigung, auch wenn er ihn für unangemessen hält. Bei Giorgio Agamben kann man die Etymologie von »Shoah« wie von »Holocaust« nachlesen. Beide Termini sind euphemistisch. Agamben weist nach, warum »Holocaust« dennoch der problematischere Begriff ist: »Dieser Ausdruck [Holocaust] schließt nicht nur einen unannehmbaren Vergleich von Krematorien und Altären ein, sondern auch eine von Anfang an antijüdisch gefärbte Bedeutungsgeschichte. Ich werde ihn deswegen niemals benutzen. Wer ihn weiterhin verwendet, beweist Unwissenheit oder Mangel an Sensibilität oder beides.« Giorgio Agamben: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III), Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 28.

9/11 als kulturelle Zäsur?

»8h30

Vous connaissez la fin: tout le monde meurt. Certes, la mort arrive à pas mal de gens, un jour ou l'autre. L'originalité de cette histoire, c'est que tous ses personnages vont mourir en même temps et au même endroit. Est-ce que la mort crée des liens entre les êtres? On ne dirait pas: ils ne se parlent pas. [...] Dans un instant, au *Windows on the World*, une grosse Portoricaine va se mettre à crier. Un cadre en costume-cravate aura la bouche bée. »Oh my God.« Deux collègues de bureau resteront muets de stupéfaction. Un roquin lâchera un »Holy shit!«. La serveuse continuera de verser son thé jusqu'à ce que la tasse déborde. Il y a des secondes qui durent plus longtemps que d'autres. Comme si l'on venait d'appuyer sur la touche »Pause« d'un lecteur de DVD. Dans un instant, le temps deviendra élastique. Tous les gens feront enfin connaissance. Dans un instant, ils seront tous cavaliers de l'Apocalypse, tous unis dans la Fin du Monde.«⁶

Schon gleich am Anfang des Romans macht Beigbeder durch den Vergleich mit den apokalyptischen Reitern seinen Anspruch deutlich, eine kulturelle Zäsur zu behandeln – nämlich nichts weniger als den Untergang der bzw. einer Welt. Wie einer der beiden Erzähler des Romans, das Alter Ego Beigbeders, bemerkt, habe am 11. September die Fiktion die Realität nicht nur übertroffen, sondern ausgelöscht. Seitdem ist nichts mehr so wie vorher: »Ce que nous croyons stable est mouvant. Ce que nous imaginons solide est liquide.«⁷ Das World Trade Center, das Beigbeder als »endroit merveilleux et unique et intact« bezeichnet, gibt es nicht mehr.⁸ Dass die Türme einstürzen könnten, damit habe niemand gerechnet. Warum nicht? Beigbeders Antwort auf diese Frage ist mit Kritik versehen: Die Menschen hatten maßloses Vertrauen in die Technologie, es mangelte ihnen an Fantasie und sie glaubten, dass die Realität immer der Fiktion überlegen sei. 9/11 hat außerdem gravierende Auswirkungen darauf, wie wir das Verhältnis von Realität und Fiktion bewerten:

»L'écriture de ce roman hyperréaliste est rendue difficile par la réalité elle-même. Depuis le 11 septembre 2001, non seulement la réalité dépasse la fiction mais elle la détruit. On ne peut pas écrire sur ce sujet mais on ne peut pas écrire sur autre chose non plus. Plus rien ne nous atteint.«⁹

6 Frédéric Beigbeder: *Windows on the World*, Paris: Grasset 2003, S. 13.

7 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 21.

8 Ebd., S. 53.

9 Ebd., S. 20.

Das Verhältnis von Realität und Fiktion ist in Zusammenhang mit 9/11 verschiedentlich diskutiert worden.¹⁰ Die Frage nach dem Realen, nach Bildern, Fiktion und Virtuellem ist u.a. von Jean Baudrillard behandelt worden.¹¹ Gleichzeitig ist die Frage nach Realität und Fiktion aber auch ein Topos der KZ-Literatur: Man kann über das Erlebte nicht schreiben, man kann es nicht erzählen. Die Reflexion über den Schreibprozess selbst und die Ermöglichungsbedingungen von Literatur sind nicht nur in der postmodernen Literatur allgemein häufig anzutreffen, sondern auch ein spezifisches Merkmal der KZ-Literatur. Auch wenn Beigbeder schreibt »L'écriture m'a rendu la mémoire«¹² kokettiert er mit einem Topos der KZ-Literatur, der durchaus existentielle Tragweite für die Betroffenen hat. Der Buchenwald-Überlebende Jorge Semprún hat dies in einem Romantitel auf den Punkt gebracht: *L'écriture ou la vie*. Immer wieder wird der Gegensatz zwischen Schreiben und Leben im Roman thematisiert: »Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire: il l'aiguissait, le creusait, le ravivait. Il le rendait insupportable.«¹³ Etliche KZ-Überlebende wie Paul Celan, Primo Levi und Jean Améry haben über ihre schrecklichen Erlebnisse geschrieben, konnten aber nicht damit weiterleben und haben sich umgebracht. Pierre Mertens vertritt daher die Ansicht, dass man in diesem Zusammenhang nicht von »Selbstmord« sprechen sollte, sondern von »Mord mit Verspätung«.¹⁴

Die mehr als banale Konsequenz, die Beigbeder aus seiner Beobachtung einer fundamentalen Zäsur mit 9/11 zieht, lautet: Ein Flug nach New York City wird nie mehr so sein wie früher:

»Autrefois: sensation de légèreté, enthousiasme infantile, mélange d'attirance et de jalousie, fatigue feinte pour masquer une excitation trépidante, admiration naïve, esprit d'entreprise [...]. Désormais: impression d'être dans une série B, effroi paranoïaque, compassion sirupeuse, air blasé pour cacher sa troule ridicule, attention décuplée envers tout voisin surtout s'il a le teint mat, surveillan-

10 Mit dem Realen beschäftigt sich beispielsweise Žižek. Er spricht in Zusammenhang mit 9/11 von der »intrusion of the Real«. Slavoj Žižek: *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London, New York: Verso 2002, S. 16.

11 Vgl. Jean Baudrillard: *L'esprit du terrorisme*, Paris: Galilée 2002 (zuerst publiziert in »Le Monde«, 3.11.2001).

12 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 221.

13 Jorge Semprún: *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard, S. 212.

14 Vgl. Pierre Mertens: *Ecrire après Auschwitz? Semprún, Levi, Cayrol, Kertész*, Tournai: Renaissance du Livre 2003, S. 15.

ce du moindre détail, avant-goût de fin du monde, fierté déplacée d'en être sorti vivant quand l'avion atterrit.«¹⁵

Ob vor oder nach 9/11, Beigbender lässt an seinen Zeitgenossen nichts Gutes: Früher waren alle kindisch und naiv. Heute sind alle paranoid, blasiert, übertrieben aufmerksam, unangebracht stolz und heuchlerisch. Kritik wird bei Beigbender immer großzügig verteilt. Doch er spitzt seine Kritik noch mehr zu: Während 1989 für ihn das Ende der kommunistischen Utopie markiert, endet am 11. September 2001 die kapitalistische Utopie. Der Fall der Berliner Mauer hat für ihn und seine Generation weit reichende Folgen gehabt: Das Ende der Ideologien wurde eingeläutet. Hier widerspricht er sich selbst, denn die kapitalistische Utopie endet ihm zufolge erst 2001. Die Folge für diejenigen, die 1989 wie er selbst um die 20 waren, ist: Sie wurden Kapitalisten, gingen in die Werbung und wurden Kokain schnupfende Yuppies mit Designermöbeln, unfähig zu festen Bindungen und echten Gefühlen. Das Wahrzeichen dieser Generation seien die Zwillingtürme gewesen. Die Zerstörung der Türme legt daher auch den Glauben an den Kapitalismus und überhaupt an die Möglichkeit einer Zukunft in Schutt und Asche. Beigbender fasst dies in gewohnter Manier in pathetische Worte: »Notre futur a disparu. Notre futur c'est du passé.«¹⁶

Doch was folgt auf die Katastrophe? Der Tanz auf dem Vulkan: Die Menschen feiern Orgien, betrinken sich und haben hemmungslosen Sex. Statt »Happy Birthday« singen sie nun »Happy blow job to you«.¹⁷ So kommt Beigbender zu dem Schluss: »Les catastrophes sont utiles: elles donnent envie de vivre.«¹⁸ Schlichter kann man es kaum formulieren. Zwei Seiten weiter erfährt der Leser: »Le terrorisme ne terrorise personne; il renforce la liberté.«¹⁹

Eine weitere Veränderung, die der 11. September mit sich bringt, ist nicht auf die ganze Menschheit ausgeweitet, sondern betrifft nur die New Yorker: Sie sind auf einmal freundlich, aufmerksam, höflich und entgegenkommend geworden. Doch auch dies wird gleich wieder in einen größeren kulturtheoretischen Zusammenhang gerückt: »Le Onze Septembre a eu deux conséquences diamétralement opposées: gentillesse à l'intérieur du pays, méchanceté à l'extérieur.«²⁰ Beigbender setzt zu einer allumfassenden Kritik der Gesellschaft und der Globalisierung an: Zu-

15 F. Beigbender: *Windows on the World*, S. 200.

16 Ebd., S. 341.

17 Ebd., S. 230.

18 Ebd., S. 227.

19 Ebd., S. 236.

20 Vgl. ebd., S. 225.

nächst werden die Amerikaner, bei denen er Gedächtnisverlust diagnostiziert, als Kolonialherren kritisiert. Amerika treibe die Unterdrückten in die Enge, bis ihnen als Ausweg nur noch der Tod bliebe. Die ganze Welt befindet sich seiner Meinung nach seit 9/11 im Krieg, dessen Schlachtfeld die Medien sind. Ein Beispiel mag genügen, um zu illustrieren, wie simpel Beigbender seine Zivilisationskritik vorträgt:

»Nous vivons une époque étrange; la guerre s'est déplacée. Le champ de bataille est médiatique: dans ce nouveau conflit, le Bien et le Mal sont difficiles à départager. Difficile de savoir qui sont les bons et les méchants: ils changent de camp quand on change de chaîne. [...] Ce phénomène est récent: on l'appelle la mondialisation mais son vrai nom est télévision. La mondialisation est économique, audiovisuelle, cinématographique et publicitaire, mais le reste ne suit pas: ni le politique, ni le social.«²¹

Man könnte an dieser Stelle jedoch fragen, ob es je einfach war, in kriegesischen Auseinandersetzungen die Guten und die Bösen zu bestimmen: Wer waren die Guten im Krieg um Troja? Wer waren die Guten im Vietnamkrieg? Mit einer geschickten Volte nimmt Beigbender jedoch gleich im Anschluss an die zitierte Stelle möglichen Kritikern den Wind aus den Segeln, wenn er den Leser an Spengler, Huntington, Baudrillard, Adler, Fukuyama und Revel verweist.²²

Ungefähr in der Mitte des Romans gesteht der Erzähler, dass er gewisses perverses Vergnügen an Zerstörung empfindet. Er besucht eine Katastrophen-Ausstellung der Cartier-Stiftung, die Paul Virilio kuratiert hat. Dort sind neben Aufnahmen von Ground Zero auch Fotos von verschiedenen anderen Katastrophen ausgestellt: Zugunfällen, Flugzeugcrashes, Havarien von Tankern, Atomunglücken, Giftgasanschlägen, Naturkatastrophen, Unwettern, Bränden, Erdbeben. Die Konfrontation mit dem Grauen weise den Betrachter auf sich selbst zurück und zwingt ihn, »dem unmenschlichen Teil« des eigenen Ichs ins Auge zu sehen.

Die Verbundenheit der Europäer mit den Amerikanern wird auf genetische Verwandtschaft zurückgeführt, die allerdings nur für Weiße gilt. Diese Blutsverwandtschaft führt wieder einmal zu einer pathetisch vortragenen Solidarisierung mit den Amerikanern: »Si l'on remonte huit générations en arrière, tous les Américains de peau blanche sont euro-

21 Ebd., S. 145.

22 Er belässt es aber beim name-dropping und geht weder auf Spenglers These vom ›Untergang des Abendlandes‹, Huntingtons ›Kampf der Kulturen‹, Baudrillards ›Geist des Terrorismus‹, Fukuyamas ›Ende der Geschichte‹ o.ä. näher ein. Vgl. ebd., S. 136.

péens. Nous sommes pareils: même si nous ne sommes pas tous américains, nos problèmes sont les leurs, et les leurs sont les nôtres.»²³

Die zivilisationskritischen Bemerkungen Beigbeders gipfeln in der These, dass Amerika am 11. September in das Zeitalter von Descartes eingetreten sei – in bester Kolonialherrenmanier schreibt Beigbeder sich hier in eurozentrische Sichtweisen ein. Doch hören wir, was er selbst dazu schreibt:

»Je me demandais depuis quelques jours ce qui avait changé dans le climat de New York. Je viens de comprendre: l'Amérique vient de découvrir *le doute*. Ils n'ont pas connu René Descartes. Freud leur a apporté la peste mais le pays de cocagne de mes parents n'avait pas fait l'expérience du Doute. Or, à présent, où se pose mon regard, je ne vois que le Doute instillé dans l'idéal US. [...] L'Amérique est entrée dans l'ère de Descartes.«²⁴

Damit wird nebenbei auch die Überlegenheit Frankreichs gegenüber Amerika postuliert. Denn Frankreich hat den Zweifel und Descartes eben schon im 17. Jahrhundert kennen gelernt. Diese Beispiele mögen genügen, um zu illustrieren, dass 9/11 von Beigbeder als kulturelle Zäsur verstanden wird. Im zweiten Teil soll nun untersucht werden, wie Beigbeder narrative Elemente traditioneller Shoah- und Traumadiskurse verwendet.

Diskurse der Shoah in *Windows on the World*

Beigbeder benutzt in seinem Roman vielfach typische Elemente der KZ-Literatur und zitiert Diskurse über die Shoah. Dies soll anhand von einigen Beispielen erläutert werden: 1. Beigbeder zitiert kanonisch gewordene Dokumentar- und Spielfilme über die Judenvernichtung im Zweiten Weltkrieg (Resnais, Lanzmann, Benigni, Spielberg). 2. Er verwendet das Paradox, das Unbeschreibliche beschreiben zu wollen bzw. zu müssen. Hier greift er auf die Debatte um die Figur des (Augen-)Zeugen zurück. 3. Er benutzt Leit motive und Metaphern der Lagerliteratur, beispielsweise Rauch, Asche, Schnee. Shoah und 9/11 werden sowohl über diese Metaphern als auch explizit verglichen. 4. Die Frage nach Schuld und Verantwortung (Was hätten wir tun können?) sowie die Frage nach Gott (Wie konnte er das zulassen?) werden explizit aufgegriffen. Auch die Entscheidung zum Suizid angesichts des unausweichlichen Todes wird thematisiert.

23 Ebd., S. 360f.

24 Ebd., S. 326f.

Der französische Erzähler des Romans gibt immer wieder explizite Hinweise auf kanonisch gewordene Werke und Filme zur Shoah. So nennt er Claude Lanzmann, Roberto Benigni oder etwa den Film *Nuit et brouillard* von Alain Resnais. In Zusammenhang mit Claude Lanzmann wird der 11. September mit der Shoah verglichen: »Claude Lanzmann dit que la Shoah est un mystère; le Onze Septembre aussi.«²⁵

Der amerikanische Erzähler, der mit seinen beiden Söhnen das Attentat im *Windows on the World* erlebt und als Toter im Roman berichtet, versucht, seinen Söhnen die Angst zu nehmen und alles als Abenteuerspiel zu verkaufen. Dies nennt er seine »Benigni-Idee«. Einige Seiten später bezeichnet er sich selbst und seine beiden Söhne als Lämmer, die zur Schlachtbank geführt werden und erinnert sich in diesem Zusammenhang an Solschenizyns Beschreibung der Deportierten im Gulag. Der Vergleich der sowjetischen Gulags mit deutschen KZs stand während der Nachkriegszeit lange im Zentrum erbitterter Auseinandersetzungen.

Beigbender verwendet explizit Worte wie »Gaskammer« und »Krematorium« und vergleicht so provokanterweise 9/11 mit der Shoah. Zum Beispiel beschreibt er, dass zwei Dutzend Broker bei einem Meeting im Nordturm erstickten und sich »comme dans une chambre à gaz« stapelten.²⁶ An anderer Stelle schreibt er: »Le *Windows of the World* était une chambre à gaz de luxe. Ses clients ont été gazés, puis brûlés et réduits en cendres comme à Auschwitz. Ils méritent le même devoir de mémoire.«²⁷ Den Ground Zero bezeichnet er als »le plus grand crématoire du monde«.²⁸ Beigbender ist sicher nicht so naiv, dass er aus Unkenntnis der historischen Zusammenhänge heraus diesen Vergleich bemüht. Solch einen Vergleich 2003 in Frankreich anzustellen, während die Auseinandersetzung mit Fragen nach der französischen Beteiligung an der Judenvernichtung und der Kollaboration gerade erhitzt geführt wird, muss man wohl eher als Provokation – wenn auch keine besonders subtile – verstehen. Davon zeugen auch andere Beispiele, etwa die Beschreibung des »Parfum sucré du kérosène, écœurant et effrayant, poudre d'ossements et cendres de viande humaine« oder der Schilderung, wie menschliche Asche wie Schnee herabregnet.²⁹ Auch dies sind typische Elemente der KZ-Literatur.

25 Ebd., S. 321.

26 Ebd., S. 247.

27 Ebd., S. 334. Allerdings fügt Beigbender die metatextuelle Bemerkung »(page coupée)« hinzu.

28 Ebd., S. 367.

29 Vgl. ebd., S. 109 und S. 247f.

Ein weiteres zentrales Motiv in Berichten von KZ-Überlebenden und auch in autofiktionalen Romanen zu diesem Thema stellt die Frage nach der Zeugenschaft dar. Giorgio Agamben hat in *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* das Paradox des Zeugen einleuchtend beschrieben. Viele ehemalige KZ-Gefangene begründen ihren Überlebenswillen mit der Verpflichtung, für die Toten Zeugnis abzulegen. Doch die wirklichen Zeugen sind tot:

»Doch hier beruht die Gültigkeit des Zeugnisses wesentlich auf dem, was ihm fehlt; in seinem Zentrum enthält es etwas, von dem nicht Zeugnis abgelegt werden kann, ein Unbezeugbares, das die Überlebenden ihrer Autorität beraubt. Die ›wirklichen‹ Zeugen, die ›vollständigen Zeugen sind diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. [...] Wer es übernimmt, für sie Zeugnis abzulegen, weiß, daß er Zeugnis ablegen muß von der Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen. Die *so'ah* ist in doppeltem Sinn ein Ereignis ohne Zeugen: Es ist ebenso unmöglich, von innen her davon Zeugnis abzulegen – denn es ist nicht möglich, aus dem Inneren des Todes Zeugnis abzulegen, es gibt keine Stimme für das Verschwinden der Stimme – wie von außen her –, denn der *outsider* ist *per definitionem* vom Ereignis ausgeschlossen.«³⁰

Nach Agamben kann daher nur die »Spur des Unbezeugten« bezeugt werden.³¹ Um das Unbeschreibliche (oder mit Agamben Unbezeugbare) dennoch zu beschreiben, wird von Überlebenden immer wieder auf Intertexte rekurriert: Primo Levi zitiert Dante und Coleridge, Jorge Semprún zitiert Baudelaire, Heine, Goethe, Malraux, Char, Coleridge usw. Auch Beigbender baut immer wieder literarische Intertexte ein, von Whitman, Salinger, Huysmans, Kundera, Auden, Bret Easton Ellis, Baudelaire und J.G. Ballard. Dies ist mehr als nur ein typisches Merkmal postmoderner Romane, da die Intertexte helfen sollen, wo die Erzählung versagt. So zitiert Beigbender z.B. W.H. Auden, der über politische Zäsuren seiner Zeit, wie z.B. über den Spanischen Bürgerkrieg oder den Beginn des Zweiten Weltkriegs schrieb. Beigbender zitiert drei Zeilen aus Audens Gedicht *If I Could Tell You*:

30 G. Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 30f. Vgl. zum Problem des Zeugen auch Anny Dayan Rosenman: *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris: CNRS 2007.

31 Vgl. G. Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*, S. 35. Das Unbezeugbare ist für Agamben das, was in der Lagersprache ›Muselmann‹ genannt wird. Der Muselmann wird auch von Primo Levi und Jorge Semprún thematisiert. In Semprúns *Le mort qu'il faut* beschreibt der Ich-Erzähler, wie er seine Identität mit einem Muselmann tauscht, um im KZ Buchenwald untertauchen zu können.

»The winds must come from somewhere when they blow
 There must be reasons why the leaves decay
 Time can say nothing but I told you so«³²

Im Kontext der Textstelle, die von der Herrschsucht der Amerikaner handelt, erhält der Intertext ein neue Bedeutung: Wörter wie »winds« und »decay« weisen auf drohende Gefahr hin, das Gedicht fragt aber vor allem nach dem Grund (»reason«). Mit den »leaves« wird der Bogen zum Motto von Walt Whitman geschlagen, dessen Auszug aus *Leaves of Grass* dem Roman vorangestellt ist. In dem kurzen Textauszug des Mottos geht es vor allem um die Fahne als »Emblem waving over all«. Hier wird angedeutet, dass die Amerikaner selbst am Unglück von 9/11 schuld sind – eben dadurch, dass sie vorher die Welt zu beherrschen versucht haben.³³ Ähnlich funktioniert die Anspielung auf Bret Easton Ellis und seinen Roman *American Psycho*. Der Protagonist des Romans – auf den ersten Blick ein koksender, gelangweilter Wallstreet-Yuppie – entpuppt sich als brutaler Mörder, der gegen Ende des Romans ein Blutbad anrichtet. Ähnlich reich, berühmt, gelangweilt und potentiell gefährlich sind auch die Protagonisten in Beigbeders *99 francs* und *Windows on the World*. Weitere Texte, die als Gesellschaftskritik gelesen worden sind (Huysmans' *A rebours*, Salingers *Catcher in the Rye*) oder das Hässliche und Morbide behandeln (Baudelaires *Le spleen de Paris*), werden kurz genannt, nie geht Beigbeder jedoch über Andeutungen hinaus. Einmal schreibt er jedoch: »J'écris ce livre parce que j'en ai marre de l'antiaméricanisme hexagonal.«³⁴ Den Antiamerikanismus deutet er als Neid und enttäuschte Liebe. Auch hier stellt Beigbeder keine originellen Gedanken vor, sondern liefert eine »light-Version« aktueller kulturwissenschaftlicher Diskurse. In diesem Fall paraphrasiert er – ohne ihn zu nennen – Jean Baudrillard. Dieser hatte in *L'esprit du terrorisme* eine geheime Befriedigung der Zuschauer beim Anblick der Bilder, die dem Fall der Großmacht Amerika zeigen, konstatiert.³⁵

32 F. Beigbeder, *Windows on the World*, S. 258.

33 Vgl. ebd., S. 244.

34 Ebd., S. 29.

35 Baudrillard schreibt von der »jubilation prodigieuse de voir détruire cette superpuissance mondiale«. J. Baudrillard: *L'esprit du terrorisme*, S. 10. Eine ähnliche Diagnose stellt Žižek: »After the World Trade Center attacks, the big story in the media was the rise of anti-American ›Schadenfreude‹ and the lack of simple human sympathy with American suffering among the European intelligentsia«. S. Žižek, *Welcome to the desert of the Real!*, S. 143.

Auch Bibelzitate durchziehen den Roman *Windows on the World*, vor allem Anspielungen auf Textstellen aus der *Genesis* (hier die Schilderung des Turmbaus zu Babel) oder aus der Apokalypse. Gleich nachdem Beigbeder sein Romanprojekt als Versuch, das Unbeschreibliche zu beschreiben, vorgestellt hat, zitiert er Gen. XI, 1-3. Im Kapitel 08:55, in dem der andere Erzähler, der Amerikaner Carthew Yorston das Wort ergreift, folgt nach der Schilderung, wie verbranntes Menschenfleisch riecht, Gen. XI, 4: »Allons, dirent-ils, bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel; et faisons-nous un nom!«³⁶ Damit wird eine Analogie zwischen den Babyloniern und den Amerikanern gestiftet, die durch den Turmbau Gott gleich sein wollen und Allmachtsphantasien hegen. Beigbeder deutet den Turmbau zu Babel als ersten Versuch einer Globalisierung; dieser wurde – genau wie der Bau der Zwillingtürme des WTC – von Gott bestraft.

Das Problem der Mitteilbarkeit des Erlebten und seine Reflexion im Roman selbst, sind Charakteristika sowohl von KZ-Erlebnisberichten als auch von KZ-Romanen. Der KZ-Überlebende Robert Antelme schreibt über die Schwierigkeit, das Erlebte in Worte zu fassen:

»Il y a deux ans, durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. [...] Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître >inimaginable<.«³⁷

Zu der Frage der Undarstellbarkeit nimmt beispielsweise Jacques Rancière unter Bezugnahme auf Antelme und Lanzmann Stellung. Die unmenschliche Erfahrung muss in einer schon bestehenden Sprache ausgedrückt werden. Das Undarstellbare liegt seiner Meinung nach in »der Unmöglichkeit einer Erfahrung, sich selbst in ihrer eigenen Sprache zu sagen«.³⁸ Doch gerade darin sei die ästhetische der repräsentativen Fikti-

36 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 110.

37 Robert Antelme: *L'espèce humaine*, Paris: Editions de la Cité Universelle 1947, o.S.

38 Jacques Rancière: *Politik der Bilder*, Berlin: diaphanes 2005, S. 146.

»Der Film [gemeint ist Lanzmanns »Shoah«] zeigt nicht, daß die Tatsache der Vernichtung sich der künstlerischen Darstellung oder der Produktion eines künstlerischen Äquivalents entzieht. Er verneint nur, daß dieses Äquivalent durch die fiktionale Verkörperung von Henkern und Opfern geschaffen werden kann. Denn das, was es darzustellen gilt, sind nicht die Henker und die Opfer, sondern der Prozeß einer doppelten Ausmerzung: die Ausmerzung der Juden und die Ausmerzung der Spuren ihrer Ausmerzung. Und das ist vollkommen darstellbar. Es ist nur nicht darstellbar in der Form der Fiktion oder des Zeugenberichts, die die Vergangenheit »wieder aufleben« lassen und es somit unterlassen, die zweite Ausmerzung darzustellen.«³⁹

An dieses Problem der Mittelbarkeit und der Beschreibung des eigentlich Unbeschreiblichen knüpft auch Beigbeder an, wenn er sein Buch einen »une tentative – peut-être vouée à l'échec – de décrire l'indescriptible« bezeichnet.⁴⁰ Gegen Ende des Romans, im Kapitel »10.08« schreibt er: »À partir d'ici, on pénètre dans l'indicible, l'inacontable. Veuillez nous excuser pour l'abus d'ellipses. J'ai coupé des descriptions insoutenables. [...] Je les ai coupées parce qu'à mon avis, il est encore plus atroce de vous laisser imaginer ce par quoi elles sont passées.«⁴¹

Dieses Motiv durchzieht unter anderem auch die autofiktionalen Romane von Jorge Semprún, der Buchenwald-Überlebender ist. Semprún setzt sich mit einem Satz aus Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* auseinander, der lautet: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.« Für Jorge Semprún besteht die Aufgabe der Literatur aber gerade darin, über das Verschwiegene, das Verdrängte, das Unsagbare zu reden und zu schreiben: »Wovon man nicht sprechen kann, weil es verboten oder verdrängt ist, weil es nicht zur Rede kommt, nicht in Rede steht, darüber muß man schreiben. Darüber darf man keinesfalls schweigen.«⁴²

Anlässlich der 50jährigen Befreiung des KZ Buchenwald treffen 1995 Jorge Semprún und Elie Wiesel zusammen. Sie sprechen über die Frage, warum viele Zeugen so lange Zeit geschwiegen haben. Sie sind sich unter anderem darin einig, dass man sie nicht anhören wollte, da mit

39 J. Rancière: Politik der Bilder, S. 146f.

40 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 76.

41 Ebd., S. 331.

42 J. Semprún: Was war und was ist, S. 11

Fazit – Die kalkulierte Provokation

43 »On dérangeait. C'était une époque de fin, la fin de la guerre. C'était une époque où on idéalisait les circonstances, on avait abattu le fascisme, on croyait un peu d'une certaine façon que c'était la fin d'une histoire terrible du XXe siècle et le début de quelque chose de nouveau. Et on a écarté, effacé.« Vgl. Jorge Semprún/Elie Wiesel: *Se taire est impossible*, Paris: Mille et une nuits 1995, S. 14.

44 J. Semprún/E. Wiesel: *Se taire est impossible*, S. 17. Der Bezug zwischen Beigbeder und dem Problem der Unsagbarkeit stellt Alain-Philippe Durand in seinem Artikel zumindest implizit her: Er setzt seinem Artikel ein Motto aus Jorge Semprúns autofiktionalem Roman *L'écriture ou la vie* voran und diskutiert gleich zu Beginn die Frage »can literature transcribe the unspeakable, and if so, how?« Alain-Philippe Durand: »Beyond The Extreme: Frédéric Beigbeder's Windows on the World«, in: Alain-Philippe Durand/Naomi Mandel (Hg.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London: continuum 2006, S. 109-120, hier 109.

<https://doi.org/10.14361/9783839410165> <https://www.inlibra.com/de/page/sgb> - Open Access -  

rückgeworfen. Amerika tritt in das Zeitalter des Zweifels ein. Gerade im Schreiben über 9/11 knüpft Beigbeder aber an narrative Muster des Sprechens und Schreibens über die Shoah an. Der Vergleich mit anderen Romanen zum 11. September zeigt übrigens, dass dies kein Einzelfall ist. Offenbar muss man gerade dort, wo über krisenhafte Schockereignisse gesprochen und geschrieben werden soll, auf bekannte Strukturen und narrative Muster zurückgreifen.⁴⁶ So bezeichnet auch Beigbeder sein Buch als den – vielleicht zum Scheitern verurteilten – Versuch, das Unbeschreibliche zu beschreiben. Immer wieder wird das Paradox der KZ-Überlebenden, das Jorge Semprún und Elie Wiesel mit dem Diktum ›Se taire est interdit, parler est impossible‹ gefasst haben, variiert. Auch die Frage nach der Funktion der Literatur für die Beschreibung des Unbeschreiblichen, die Frage nach der Augenzeugenschaft, die Frage »Was hätten wir tun können?«, die Frage nach dem selbstgewählten Tod usw. werden aus der Holocaust- und Gedächtnisdebatte übernommen. Indem Beigbeder Namen wie Claude Lanzmann, Roberto Benigni, Solschenizyn oder etwa den Film *Nuit et brouillard* anführt, schreibt er sich auch explizit in diese Tradition ein. Vokabeln wie Gaskammer und Krematorium werden wiederholt verwendet, was den Vergleich des 11. September mit der Shoah sicher besonders provokant macht.

Beigbeder knüpft explizit an Diskurse über die Shoah an, indem er Namen wie Lanzmann, Benigni oder Solschenizyn zitiert und Termini wie ›Gaskammer‹ und ›Krematorium‹ in Zusammenhang mit dem Einsturz der Zwillingstürme verwendet. Darüber hinaus greift er Fragen, die in der Debatte um die Shoah zentral sind, in seinem Roman auf: das Problem der Augenzeugenschaft, des Suizids und die Frage nach der Darstellbarkeit und Mitteilbarkeit des Erlebten.

Der Vergleich von 9/11 mit der Shoah ist bei einem Skandalauteur wie Beigbeder sicher als kalkulierte Provokation zu bewerten. Über die Unangemessenheit dieses Vergleichs hat sich – unabhängig von Beigbeders Roman – etwa Slavoj Žižek geäußert:

»The worst thing to do apropos of the events of September 11 is to elevate them to a point of Absolute Evil, a vacuum which cannot be explained and/or dialecticized. To putt hem in the same league as the Shoah is a blasphemy: the Shoah was committed in a methodical way by a vast network of state apparatchiks and their minions who, in contrast to those who attacked the WTC towers, lacked the suicidal acceptance of their own death [...].«⁴⁷

46 Vgl. etwa Safran Foers *Extremely loud and incredibly close*, DeLillos *Falling Man* oder Hettches *Woraus wir gemacht sind*.

47 S. Žižek: Welcome to the desert of the real!, S. 136.

Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III), übers. von Stefan Monhardt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

Antelme, Robert: L'espèce humaine, Paris: Editions de la Cité Universelle 1947.

Antelme, Robert: Das Menschengeschlecht, übers. von Eugen Helmlé, München: Hanser 1987.

Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1958.

Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München: Beck 2007.

Baudrillard, Jean: L'esprit du terrorisme, Paris: Galilée 2002.

Beigbeder, Frédéric: Windows on the World, Paris: Grasset 2003.

Beigbeder, Frédéric: Windows on the World, übers. von Brigitte Große, Berlin: Ullstein 2005.

DeLillo, Don: Falling Man, New York: Scribner 2007.

Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, übers. von Peter Geimer, München: Fink 2007.

48 Dies ist besonders auffällig in dem Hollywood-Film *World Trade Center* (2006, Oliver Stone). Dort erfährt man am Ende des Films durch eine Stimme aus dem Off: »9/11 brought out the goodness we forgot that could exist [...] people taking care of each other [...]«.

49 Vgl. Alain-Philippe Durand: »Beyond The Extreme: Frédéric Beigbeder's »Windows on the World«, in: Alain-Philippe Durand/Naomi Mandel (Hgg.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London: continuum 2006, S. 109-120, hier S. 111 und 114.

- Diner, Dan: Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Durand, Alain-Philippe: »Beyond The Extreme: Frédéric Beigbeder's ›Windows on the World‹«, in: Alain-Philippe Durand/Naomi Mandel (Hgg.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London: continuum 2006, S. 109-120.
- Hettche, Thomas: Woraus wir gemacht sind, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006.
- Jurgenson, Luba: L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?, Monaco: Editions du Rocher 2003.
- Levi, Primo: I sommersi e i salvati, Torino: Einaudi 1986.
- Lindeperg, Sylvie: »Nuit et brouillard«. Un film dans l'histoire, Paris: Odile Jacob 2007.
- Mertens, Pierre: Ecrire après Auschwitz? Semprún, Levi, Cayrol, Kertész, Tournai: Renaissance du Livre 2003.
- Meyer, Erik/Leggewie, Claus: »›Collecting Today for Tomorrow‹. Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des ›Elften September‹«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hgg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 277-291.
- Rancière, Jacques: Politik der Bilder, übers. von Maria Muhle, Berlin: diaphanes 2005 [frz. Rancière, Jacques: *Le destin des images*, Paris: La Fabrique 2003].
- Rosenfeld, Alvin H.: Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust, übers. von Annette und Axel Dunker, Vorwort von Dieter Lamping, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Rosenman, Anny Dayan: Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire, Paris: CNRS 2007.
- Safran Foer: Extremely loud and incredibly close, London: Penguin 2005.
- Semprún, Jorge: Le grand voyage, Paris: Gallimard 1963.
- Semprún, Jorge: L'écriture ou la vie, Paris: Gallimard 1994.
- Semprún, Jorge/Wiesel, Elie: Se taire est impossible, Paris: Mille et une nuits 1995.
- Semprún, Jorge/Gstrein, Nobert: Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Simpson, David: 9/11. The Culture of Commemoration, Chicago: University of Chicago Press 2006.
- Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten, übers. von Reinhard Kaiser, München, Wien: Hanser 2003.

Traverso, Enzo: Gebrauchsanweisungen für die Vergangenheit. Geschichte, Erinnerung, Politik, übers. von Elfriede Müller, Münster: Unrast 2007.

Virilio, Paul (Hg.): Ce qui arrive, Paris: Fondation Cartier 2002.

Y.B: Allah Superstar, Paris: Grasset 2003.

Žižek, Slavoj: Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates, London, New York: Verso 2002.

3. VISUELLE MEDIEN

9/11 UND DAS INSISTIEREN DES ALLTAGS. PRESSEFOTOGRAFIE UND DEUTSCHE GEGENWARTSLITERATUR

WIM PEETERS

Am 11. September 2001 saß die Welt wie gebannt vor dem Fernseher. Traut man sich da noch zu erzählen, dass man 9/11 nur nebenbei registriert hat? Man würde sicherlich auf Unverständnis stoßen und sich erklären müssen. Die Tatsache, dass man ein dramatisches Großereignis nur nebenbei im Alltag registriert hat, ist scheinbar tabuisiert und wird gerne aus dem Gedächtnis gelöscht. Eine wissenschaftliche Umfrage anlässlich der Explosion der Raumfähre Challenger (1986) hat dies belegt.¹ Das Challenger-Unglück war wohl die erste Katastrophe, die in Echtzeit ein Massenfernsehpublikum erreicht hat, noch bevor sie vom offiziellen Kontrollzentrum völlig erfasst werden konnte. Direkt nach dem Unglück wurden Studenten in einer Untersuchung von Ulric Neisser und Nicole Harsch gefragt, was sie in dem Augenblick, als es passierte, gemacht haben. Da gaben die Befragten noch individuell unterschiedliche Antworten. Fast drei Jahre später erneut gefragt, gaben die gleichen Personen an, das Ereignis live im Fernsehen miterlebt zu haben. Die persönliche Erfahrung war gelöscht worden und hatte für eine gefälschte Erinnerung Platz gemacht. Dauerpräsenzte Bilder verdrängen die individuellen Erlebnisse und rücken die kollektiv eingebundene Verarbeitung der unvorstellbaren Ereignisse in den Vordergrund. Der Fernseher scheint bei Großereignissen gemeinschaftsbildend zu wirken.² Wenn man der These

-
- 1 Vgl. Ulric Neisser/Nicole Harsch: »Phantom Flashbulbs«, in: Eugene Winograd/Ulric Neisser (Hgg.), *Affect and Accuracy in Recall*, New York: Cambridge University Press 1992, S. 9-31, hier S. 25. Vgl. Marita Sturken: *Tangled Memories: the Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1997, S. 36.
 - 2 Zur gemeinschaftsstiftenden Rolle der Massenmedien in der modernen Gesellschaft, vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on*

des Literaturwissenschaftlers Manfred Schneider folgt, hat das Medium TV sich darauf spezialisiert, Ereignisse in Jetztzeit zu übertragen³ und sie als Einbruch von Kontingenz in einem stündlichen Gemeinschaftsritual zu verarbeiten. Die Bilder müssen – frei nach Freud – wiederholt, erinnert und durchgearbeitet werden, bis das kollektive Gedächtnis die Ereignisse ausreichend überformt hat.⁴ Für den Philosophen Martin Seel kommen nur solche Ereignisse für die gerade geschilderte ›stellvertretende‹ Bilderinnerung in Frage, die sich nicht problemlos in den »erwartete[n] oder erwartbare[n] Gang der Dinge« einordnen lassen. »Ereignisse sind somit Veränderungen in der natürlichen oder geschichtlichen Welt, die eine Umstellung unserer *Orientierung* bewirken.«⁵ Großereignisse erschüttern nicht nur den Erwartungshorizont, sie decken auch auf erschütternde Weise die unterdrückte Unreflektiertheit unseres Alltags-treibens auf.

Das individuelle Gedächtnis kann mit Hilfe der Medienkommentare den ›Schläfer‹ ›Alltag‹ nachträglich vielleicht noch im Sinne der Allgemeinheit wegzensieren, die Literatur ist da unerbittlich. Sie entlarvt die uns angeblich verbindende Szene vor dem Fernseher als Illusion und setzt bewusst an der Stelle an, an der das jeweilige Ereignis und der Alltag sich nicht mehr vermittelbar zeigen.

the Origin and Spread of Nationalism, New York, London: Verso 1991 (1983), S. 35 ff.

- 3 Die These entwickelte er in einer bisher nicht veröffentlichten Vorlesung zum Thema Fernsehen an der Ruhr-Universität Bochum (Was sieht man im Fernsehen?, Sommersemester 2001). Zugegebenermaßen werden die Wartezeiten zwischen den unterschiedlichen Ereignissen im Fernsehen mit Unterhaltung gefüllt. Aber Reality-Formate wie beispielsweise *Big Brother* oder *Temptation Island* verbinden Unterhaltung mit der Provokation von Skandalereignissen. Noch klarer wird es bei *YouTube*. Viele Kurzbeiträge zeigen mehr oder weniger legal gefilmte Ereignisse aller Art, vom Sturz in bester Slapstickmanier bis zur Erhängung Sadam Husseins.
- 4 Beim Challengerunglück zum Beispiel habe sich die ›gewöhnliche‹ Lehrerin opfern müssen, um den USA klar zu machen, dass eine allzu naive Technikgläubigkeit die eigentliche Bedrohung darstelle.
- 5 Martin Seel: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), ›Ereignis.‹ Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien, Bielefeld: transcript Verlag 2003, S. 37-47, hier S. 39. Hervorhebung durch Seel. Ich kann hier nicht auf die unterschiedlichen Ereignisauffassungen von Heidegger, Agamben, Badiou, Baudrillard, Bataille, Deleuze, Derrida, Foucault, Lévinas, Lyotard, Nancy oder Vattimo eingehen. Sie werden im Band von Müller-Schöll gestreift.

Die sich live vollziehende Katastrophe hebt die Randexistenz am Tresen nahezu hervor. Deren existentielle Not ist scheinbar so groß, dass sie immun ist gegen die hypnotisierende Wirkung der Bilder.

Die Literatur macht explizit, was als Provokation auch von bestimmten 9/11-Fotografien ausgeht. Sie wirken angesichts der ikonischen 9/11-Bilder wie eine Fehlleistung. Was ist von dem folgenden Bild einer auf den ersten Blick selbstbewusst in die Kamera schauenden hochschwangeren Frau zu halten? Erst auf den zweiten Blick bemerkt man, dass mit dem Hintergrund etwas nicht stimmt. Die gebannt auf die brennenden Türme schauende Menschenmenge nimmt dem Bild seine normale Familienalbumqualität. Der ›Mona-Lisa<-Blick¹⁰ der Frau wirkt vor dem Hintergrund verstörend.

Abbildung 1: Isabel Daser, Architektin und Hobby-Pilotin



Quelle: D. Friend: Watching the World Change, [Fotomittelteil].

Warum hat sie sich im Vordergrund einer sich abspielenden Katastrophe fotografieren lassen? War sie eine von den vielen Augenzeugen, die von Verwandten, Nachbarn oder sogar Wildfremden am Tag der Katastrophe fotografiert wurden? Es ist, als ob diese Fotografien mit der Wahl des

10 Vgl. David Friend: *Watching the World Change. The Stories Behind the Images of 9/11*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2006, S. 23.

Motivs die Ohnmacht gegenüber der Katastrophe aufzuheben suchten und auf diese Weise unbewusst zeigen wollten, »*why the calamity mattered.*«¹¹

Nach eigener Aussage habe sich die Architektin und Hobby-Pilotin Isabel Daser von einem Kollegen ablichten lassen. Sie sei selber auch öfters mit einem Kleinflugzeug um die Türme geflogen und sei zu der Zeit davon ausgegangen, dass ein fotografierender Pilot-Tourist, die Kontrolle verloren habe und aus Versehen in die Türme geflogen sei.¹² Es gibt eine ähnliche Fotografie von Alex Webb, die eine idyllische Szene einer jungen Mutter auf einer sonnigen Dachterrasse zeigt. Die Mutter beugt sich fürsorglich über ihr Kind in einer Babywippe, während die Rauchschwaden der Türme über der New Yorker City liegen. Die junge Frau wird von einem länglichen Schatten verdüstert, der aussieht als käme er von einem Turm. Nach Aussage des Magnum-Fotografen hält das Bild nicht nur eine intime Szene zwischen Mutter und Kind fest, sondern auch »a kind of incongruity which I often feel exists in situations of strife and which is often ignored [...]«. ¹³

Mag man hier und bei der Aufnahme der künftigen Mutter noch einwenden können, dass diese Bilder vor allem zeigen, dass das Leben irgendwie immer weitergeht, ist die Szene in der Aufnahme des Magnum-Fotografen, Thomas Höpker, weniger einfach zu entschärfen.

Abbildung 2: Junge Leute in Williamsburg, Brooklyn



Quelle: D. Friend: Watching the World Change, [Fotomittelteil].

11 Ebd. Hervorhebung durch Friend.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 24.

Die auf dem Foto dargestellten fünf jungen Leute scheinen, tief in ein Gespräch verwickelt, sorglos und gelassen, den wunderschönen Septembertag in New York zu genießen, während im Hintergrund die WTC-Türme brennen. Die Tatsache, dass Höpker, in einem Akt der Selbstzensur, das Bild vier Jahre lang unter Verschluss hielt, bevor er es zunächst in Deutschland zum ersten Male gezeigt hat¹⁴, zeugt von einem schlechten Gewissen. Die Aufnahme in Williamsburg, Brooklyn sei nur dadurch entstanden, so gibt Höpker entschuldigend zu bedenken¹⁵, dass er nicht zum Schauplatz vorstoßen konnte; er stand im Stau. Höpker konnte scheinbar seinem Schicksal, Beobachter »[s]tille[r] Dramen im Alltag« (Rolf Winter)¹⁶ zu sein, sogar im Angesicht einer Katastrophe nicht entkommen. Direkt nach 9/11 wurden für eine Magnum-Publikation Bilder selektiert, die er und seine Kollegen gemacht hatten. Höpker berichtet:

»I choose [sic!] three of my own shots that I had taken from the Manhattan Bridge but set the images from that idyllic scene in Williamsburg aside, feeling that they did not reflect at all what had transpired on that day. The picture, I felt, was ambiguous and confusing: Publishing it might distort the reality as we had felt on this historic day [...]. This shot didn't »feel right« at this moment and I put it in the »B« box of rejected images.«¹⁷

14 Nachdem das Bild in einer Übersichtsausstellung über sein Werk in München gezeigt wurde und auf dem Umschlag des Katalogs erschien (Ulrich Pohlmann (Hg.): Thomas Hoepker. Photographien 1955-2005, München: Schirmer/Mosel 2005), wurde es in 15 deutschen Zeitungen gezeigt. In den USA erschien es zunächst nur im oben zitierten Buch von David Friend. (Vgl. Thomas Höpker: »I Took That 9/11 Photo« [Photographer Thomas Hoepker on Frank Rich's column, and why he thought his picture was too »confusing« to publish in 2001], in: Slate vom 14.9.2006; vgl. <http://www.slate.com/id/2149675> vom 15. Mai 2008) Seit Frank Rich in The New York Times darüber schrieb, ist eine rege Debatte entstanden. (Vgl. Frank Rich: »Whatever Happened to the America of 9/12?«, in: New York Times vom 10.9.2006, S. 12.)

15 Vgl. T. Höpker: I Took That 9/11 Photo.

16 Die Kriegsspezialisten der Agentur, Susan Meiselas und Steve McCurry, waren bereits vor Ort und konnten »die schockierenden Facetten des Pandemoniums in Downtown NY hautnah am Ground Zero für Magnum dokumentieren.« (Christian Schaernack: Thomas Hoepker, in: U. Pohlmann (Hg.), Thomas Hoepker, S. 21.) Rolf Winter arbeitete als Texter mit Höpker zusammen, für die berühmten Stern- und Kristall-Reportagen über Amerika etc. Vgl. Wolfgang Till/Ulrich Pohlmann: »Vorwort«, in: ebd., S. 7.

17 T. Höpker: I Took That 9/11 Photo.

Der Fotograf hatte Angst, dass das Bild »would stir the wrong emotions [...]«. ¹⁸ Im Laufe der Zeit, aus der Distanz, entdeckte er allerdings, dass »it grew in importance.« ¹⁹ Auch fünf Jahre nach 9/11 erregte seine Publikation immer noch starke Aufmerksamkeit und löste eine Diskussion über die Bedeutung des Fotos aus ²⁰: »It has been interpreted as yet another example of indifference or the compulsion to return to normal even though, as anyone can see, there is nothing normal about what is happening. It is the emblematic photo of our times.« ²¹

Andere Fotos, die nach 9/11 von den Massenmedien dem ungeschriebenen Konsens nach tabuisiert bzw. nur einmalig und danach konsequent nicht publiziert wurden, waren Bilder von stürzenden Menschen. ²² Solche Bilder wurden als zu schockierend erfahren und konnten darüber hinaus das allgemeingültige Narrativ über den Heroismus des amerikanischen Volkes im Angesicht des terroristischen Anschlags nur schmälern. Im Falle Höpkers und seines Picknick-Bildes handelt es sich offensichtlich um ein anderes Tabu, nämlich um die ausgestellte Uerschütterlichkeit des Menschen. Das eigene Bild erinnert Höpker an das Gemälde *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (1558) von Pieter Bruegel dem Älteren. Die gezeigten Figuren scheinen, parallel zu den Menschen auf dem Foto, von der Tragik des Ereignisses beziehungsweise des sich erfüllenden mythischen Fatums ungerührt zu sein. Bruegel zeigt, so Höpker,

18 D. Friend: *Watching the World Change*, S. 143.

19 Ebd.

20 Zu der Art der Diskussion und ihrem Verlauf siehe Richard B. Woodward: »One 9/11 Picture, Thousands of Words: Rorschach of Meanings«, in: *The Wall Street Journal* vom 19.9.2006, S. D6.

21 Richard Cohen: »When the Camera Lies«, in: *The Washington Post* vom 26.9.2006., S. A21.

22 Das bekannteste Beispiel ist hier ohne Zweifel das Bild *Falling Man* vom AP-Fotografen, Richard Drew, das in den USA nur einmal, und zwar am 12. September 2001, in unterschiedlichen Zeitungen veröffentlicht wurde (u. a. in *The New York Times*) und danach nie wieder:

»In most American newspapers, the photograph that Richard Drew took of the Falling Man ran once and never again. Papers all over the country, from the Fort Worth Star-Telegram to the Memphis Commercial Appeal to The Denver Post, were forced to defend themselves against charges that they exploited a man's death, stripped him of his dignity, invaded his privacy, turned tragedy into leering pornography.« (Ursprünglich veröffentlicht in Tom Junod: »The Falling Man«, in: *Esquire Magazine* 140/3 [September 2003], S. 277-280; vgl. http://www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN vom 15. Mai 2008.)

»a beautiful Flemish landscape and way in the sky this birdlike figure, Icarus, having flown too close to the Sun, [has] caught fire and is crashing down. [Similarly,] this is bucolic and in the background something [awful] is happening. I can only speculate [but they] didn't seem to care. It took a while for the news to sink in. It took a while to know how to react.«²³

Im Gegensatz zur Fotografie Höpkers lässt das Gemälde von Bruegel eine emblematische Lektüre zu: Es war zur Zeit seiner Entstehung fest in einem eindeutigen interpretatorischen Kontext der stoischen Lehre verankert.²⁴

Das Medium Fotografie ist zu langsam und zu statisch, um noch mit seiner Aktualität überraschen zu können. Es ist offensichtlich: Die Provokation der gezeigten Fotos liegt in der Darstellung einer Alltagsszene am Schauplatz einer Katastrophe. Aber wenn man sich jetzt fragt, warum dies schockierend ist, bleibt man stumm oder wird geschwätzig. Vielleicht ist das Geheimnis dieser Bilder mit dem vergleichbar, was Roland Barthes in der *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980) zu fassen versucht. Als Beispiel zeigt er ein Bild des niederländischen Foto-reporters Koen Wessing, das auf dem ersten Blick lediglich die Banalität eines Aufstands in Nicaragua (1979) zeigt. Das »Abenteuer«²⁵ dieses Bildes verdankt sich laut Barthes »der gleichzeitigen Präsenz zweier losgelöster Elemente: heterogen, insofern sie nicht derselben Welt zugehörten (nicht nötig bis zum Kontrast zu gehen)«²⁶; in diesem Falle die erwartbaren patrouillierenden Soldaten im Vordergrund und, diese Szene »skandierend«²⁷, der Spaziergang der zwei Nonnen; bei den 9/11-Bildern

23 D. Friend: *Watching the World Change*, S. 143.

24 Vgl. Rose-Marie/Rainer Hagen: *Pieter Bruegel de Oudere rond 1525-1569. Boeren, zotten en demonen*, Köln: Taschen 2001, S. 61. Es gibt wohl Versuche, die Bilder vom Anschlag auf das WTC als apokalyptische Szene zu deuten. Der Bleiglaskünstler Marc Mulders hat ein solches Foto mit erklärter Absicht in seiner Darstellung des Letzten Gerichts in der Sint-Jans-Kathedrale in 's Hertogenbosch integriert (Vgl. <http://www.marc-mulders.com/?p=galerie&id=21> vom 15. Mai 2008). Aber ohne diese Kontextualisierung funktioniert das Foto nicht. Die Tatsache, dass Muslime das gleiche Foto als Bild des Dschihads auflösen können, mag dafür ein Beleg sein.

25 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], übers. von Dietrich Leube, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985., S. 31.

26 Ebd.

27 Vgl. Herta Wolf: »Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' »Die helle Kammer««, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik*

sind es Alltagsszenen, die die Katastrophe im Hintergrund schon überwunden zu haben scheinen.

Abbildung 3: Nicaragua. Die Armee patrouilliert auf den Straßen 1979



Quelle: R. Barthes: Die helle Kammer, S. 32.

Barthes wittert hier eine »strukturelle Regel«²⁸, die ihm hinreichend plausibel erscheint, um die beiden Elemente begrifflich fassen zu können: nämlich mit Hilfe der Begriffe ›punctum‹ und ›studium‹. ›Punctum‹ ist das, was über das ›studium‹, also über die konventionelle Information der Bilder hinausgeht. Ein ›punctum‹ ist das, was im Gegensatz zum ›studium‹ nicht abschließend diskursivierbar oder in einen Code übersetzbar ist. Es ist im Bild zwar irgendwie enthalten²⁹, aber dennoch nicht präzise benennbar und es manifestiert sich zunächst als unbewusstes Ereignis beim Betrachter³⁰: »Seine Bedeutung wird aber nur in der Übersetzung in den Text manifest. Der latente Inhalt liegt denn auch gar nicht im Bild.«³¹ Die Feststellung eines auffälligen Details oder einer Kon-

am Ende des fotografischen Zeitalters, Band I, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 89-107, hier S. 99.

28 R. Barthes: Helle Kammer, S. 31.

29 Als das »punctum« kann ein »Detail« fungieren, auch »wenn es paradoxerweise die ganze Photographie einnimmt [...]«. « (R. Barthes: Helle Kammer, S. 55.) »[O]b es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist.« (Ebd., S. 65.)

30 Vgl. Ronald Berg: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 242 f.

31 Ebd., S. 243.

trastwirkung zwischen zwei Bildebenen reicht alleine nicht aus: Die Nonnen im Hintergrund konnten Barthes verdeutlichen, was in seinen »Augen das (in diesem Falle wahrhaft elementare) ›punctum‹ war; wenn aber Bruce Gilden eine Nonne Seite an Seite mit Transvestiten fotografiert (New Orleans, 1973), dann ruft dieser gewollte (um nicht zu sagen, nachdrücklich betonte) Kontrast keinerlei Wirkung bei mir hervor (höchstens Verärgerung).«³² Das eigentliche »›punctum‹ einer Photographie«, so Barthes, »das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).«³³

Die Provokation der Bilder ist nicht aufgehoben, wenn die fotografierten Leute, wie zum Beispiel bei Höpker, dem Betrachter haben plausibel machen können, nichts Alltägliches getan zu haben. Die Tatsache, dass die Bilder, sogar Jahre nach dem Ereignis, nachhaltig eine Diskussion auslösen können, ist symptomatisch für den ›wunden Punkt‹, den solche Bilder berührt haben. Sogar wenn alle Daten, die man für das ›studium‹ über die Herstellung und Darstellung des Bildes zusammentragen kann, vergessen sind, und man es aus »seinem üblichen Blabla entfernen[t]«³⁴, überdauert das verstörende ›punctum‹. Das ›punctum‹ der 9/11-Bilder verfügt über die expansive Kraft³⁵, hervorzurufen, wie ungern der Mensch sich im Alltag von Ereignissen größeren oder kleineren Umfangs irritieren lässt. Vielleicht fühlt der Betrachter sich ein wenig ertappt, selber nicht über den alltäglichen Konsum von Ereignissen hinausgehen zu können beziehungsweise von der Paranoia besessen zu sein, dies anderen zu unterstellen. Die Illusion besteht jedenfalls darin, dass unser Alltag sich im Verhalten der porträtierten Personen spiegelt. Man fühlt sich ertappt, ohne genau bestimmen zu können, wieso der eigene Alltag gerade bei Großereignissen so unheimlich wirkt.

Etwas zur Fotografie Analoges lässt sich in der Literatur erkennen. Diese hat eine der Fotografie vergleichbare Position einnehmen können, nachdem das Hollywood-Kino erfolgreich das epische Nacherzählen von Großereignissen vom Roman des 19. Jahrhunderts übernommen hat. Die ersten 9/11-Filme sind bereits im Kino gezeigt worden. Wie in der Verfilmung der heldenhaften Rettung des verschütteten Feuermanns in Oliver Stones *World Trade Center* (2006), steuert der Film gerne linear auf

32 R. Barthes: Helle Kammer, 57.

33 Ebd., S. 36.

34 Ebd., S. 65.

35 Vgl. ebd., S. 55.

licht, das Insistieren des Alltags trotz massenmedial verbreiteten Ereignisdrucks gesellschaftlich zu erklären. Lefebvre geht davon aus, dass die alles überwuchernde Stadtkultur zum Zentrum unseres Referenzsystems geworden ist. Dieses Referenzsystem bricht aber zusammen, da die Stadt kein Gefühl der Gewissheit erzeugen kann.³⁹ Als potenzielle Referenzhoffnungsträger bleiben nur die Erzeugnisse der höchsten oder der trivialsten Kultur, nämlich Philosophie oder Alltäglichkeit. Die Philosophie soll auf der Basis ihrer langen Tradition ein Bild des Universums und des Menschen ausarbeiten. Ohne religiösen Überbau aber hat sie keine Breitenwirkung. Macht man dagegen die Alltäglichkeit zum Referenzlieferanten, wird diese als ›herausgestellte‹ Alltäglichkeit voller unbegründeter Alltagsfetischnismen unerträglich. Die Alltäglichkeit als Referenzersatz würde die entstandene Leerstelle im Referenzsystem eher noch hervorheben. Dennoch gilt für die Kultur überhaupt, dass zwar die Träger der Referenz »verschwunden sind, nicht aber die Erinnerung an und das Bedürfnis nach Referenzsystemen.«⁴⁰

Ein Großereignis wie 9/11 steigert dieses Bedürfnis dadurch, dass es die prekäre Alltagsnormalität durchkreuzt und diese dadurch ihrer letzten Selbstverständlichkeit beraubt. In den von mir gewählten literarischen Beispielen funktioniert 9/11 als willkommener Anlass, die Flucht vor einem brüchig gewordenen Alltag zu intensivieren. Auch diesen Punkt hat Henri Lefebvre in seiner Alltagstheorie bedacht. Droht das Alltägliche seine Selbstverständlichkeit oder Unreflektiertheit zu verlieren, dann steigt der Wert eines Alltags, der mit der Einbildung besetzt ist, nicht-alltäglich zu sein, zum Beispiel das Reise- beziehungsweise Konsumvergnügen oder die vollkommene Intimität zwischen den eigenen vier Wänden.

Die etwas charakterlose Berliner Grafikerin Isabelle, eine der Hauptpersonen in Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse* (2006), beschließt am Tag der Anschläge Schuhe kaufen zu gehen:

»Die Verkäuferin hob mißmutig den Kopf, schob die aufgeschlagene Zeitung vom Tresen, um sie achtlos zu Boden fallen zu lassen, unbekümmert um den weiteren Sturz derer, die auf dem Foto wie in der Luft festgefroren waren. [...] klappernd auf dem dünnen, neuen Parkett, das schon verkratzt war, lief Isabelle vor dem Spiegel auf und ab, – ich habe heute abend ein *date*, sagte sie, und ...

39 Vgl. Henri Lefebvre: *Das Alltagsleben in der modernen Welt* [1968], übers. von Annegret Dumasy, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 162 f.

40 Ebd., S. 164.

– Heute abend? vergewisserte die Verkäuferin, als hätte Isabelle eine Beerdigung angekündigt.«⁴¹

Am Abend trifft sie sich mit Jakob, einem jungen Anwalt, dem sie durch Zufall nach zehn Jahren wiederbegegnet ist. Es gibt noch einen weiteren Zufall. Durch eine Terminverlegung für das Date mit Isabelle verunglückt Jakobs Kollege an dessen Stelle in den WTC-Türmen. Isabelle wechselt daraufhin mit Jakob von Berlin nach London, wo er an Stelle des in New York verstorbenen Kollegen Partner in einer Kanzlei wird, die sich auf Restitutionsansprüche spezialisiert hat. Isabelles Lebenswandel ist von einer »unerbittliche[n] Ziellosigkeit«⁴² gezeichnet. Der Londoner Alltag bietet keinen Ausweg für sie aus der unerträglichen Leichtigkeit ihrer Existenz. Während ihrer langen Streifzüge durch die Stadt erhofft sie sich, den wahren Zugang zum Leben zu finden, dadurch dass sie sich freiwillig der wachsenden Terror-Gefahr nach der Beteiligung Großbritanniens am Irak-Krieg und auch den üblichen Gefahren der Großstadt aussetzt. Ein Raubüberfall auf offener Straße bleibt nicht aus. Dabei sieht Isabelle dem Angreifer direkt in die Augen. Sie »suchte etwas, dachte an die letzten Tage, die Ziellosigkeit, suchte, ob bei diesem Mann etwas zu finden war, während Jakob zusammensackte. Dann fing sie an zu lachen, lachte den Mann an und streckte die Hände nach ihm aus; wie ein Kind [...].«⁴³ Das nur scheinbare Paradox besteht, wie der Rezensent Friedmar Apel triftig formuliert, darin, dass »in dem Roman die, welche wirkliche Verluste zu beklagen haben, nicht mit leeren Händen da[stehen].«⁴⁴ Der von Isabelle herausgeforderte Alltag gibt sich jedoch niemals als Verlustgeschäft zu erkennen.

Die Haltung sich blind dem kontingenten Lauf der Dinge zu überlassen, wird im Roman *Herr Jensen steigt aus* (2006) von Jakob Hein zum Programm. Nur beschränkt sich diese Strategie im Leben des wahllos-zeitarbeitslosen Titelhelden vorwiegend auf die kleinen Ereignisse zwischen den vier Wänden seiner Wohnung. In der Isolation entwirft er eine Theorie der aktiv gelebten Passivität. Seine »gesellschaftliche Rolle« als

41 Katharina Hacker: *Die Habenichtse*. Roman, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2007, S. 12f. Hervorhebung durch Hacker. Die Schuhe haben im ganzen Roman eine Symbolfunktion. Sie vergisst ihre Schuhe beim Umzug einzupacken. Tage lang läuft sie mit ihrem einzigen Paar verschmutzter Sportschuhe herum.

42 Ebd., S. 110.

43 Ebd., S. 169.

44 Friedmar Apel: »Nicht wird gut. Unerbittlich: Katharina Hackers Roman ihrer Generation«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.3.2006, S. 48.

Arbeitsloser bestehe darin, als Wohlstandsbeweis freiwillig auf jegliche Arbeit zu verzichten.⁴⁵ Der Arbeitslosenalltag wird dogmatisch verherrlicht und dadurch zugleich wieder verdrängt. Kein öffentliches Interesse kann die neue Exploration seiner unmittelbaren Umwelt noch verstören. Diese Haltung hat sich Herr Jensen in der selbst erschaffenen Parallelwelt hart erarbeitet. Bevor er sich brachial von seinem Fernseher und damit auch von der Öffentlichkeit verabschiedet, hat er wochenlang alle Talkshows im Fernsehen auf Band aufgenommen und in Aktenordnern dokumentiert. Er gibt diese Unternehmung auf, nachdem es ihm nicht gelingt, zum Zwecke der Aufklärung der Menschheit den Sinn hinter diesen Sendungen zu ergründen.⁴⁶ Die manische Marginalisierung der Außenwelt findet ihre Bewährungsprobe, als er seinem ehemaligen Chef, Boehm, auf der Straße begegnet, der ihn über 9/11 informiert. Im Wettbewerb um das Gewicht und die Relevanz der medialen Ereignislogik und der fetischistischen Verklärung der kleinen Dinge des Lebens gewinnen die blühenden Bäume und das Ziffernblatt einer Uhr gegen 9/11:

»Hören sie, Jensen«, schnaufte Boehm. »Die Baumarten auf der Straße und meine Uhr sind mir egal, wenn irgendwo auf der Welt Hunderte von Menschen auf fürchterliche Weise sterben.«

»Aber woher wissen Sie denn, daß dieses Unglück wirklich passiert? Wenn sich nicht alles geändert hat, seitdem ich nicht mehr dabei bin, sind doch die Fernsehbilder der angeblich echten Katastrophen viel weniger überzeugend als die Fernsehbilder der angeblich inszenierten Katastrophen. Und Sie glauben ernsthaft, das beurteilen zu können, obwohl Sie nicht einmal etwas beschreiben können, das Sie jeden Tag am Handgelenk tragen?«

»Ja, der Herr Jensen, immer noch ganz der alte«, sagte Herr Boehm und blickte ihn von unten an. War das so eine Floskel, wenn Herr Boehm »ganz der alte« sagte, oder wollte er vom Thema ablenken, fragte sich Herr Jensen im stillen.«⁴⁷

Im Roman *Maurice mit Huhn* des Schweizer Autors Matthias Zschokke scheinen die »Alltagsvertiefungsversuche« der Titelfigur strukturell-ähnlich wie bei Hein zu funktionieren, sei es auch – in bester Robert Walser-Manier – eher szenisch und lose gekoppelt. Nachdem eine etwas heruntergekommene Frau die Verwirrung angesichts der 9/11-Bilder in einer Kneipe ausgenutzt hat, um eine Anzeige aus der Zeitung herauszureißen, folgt die Hauptfigur, Maurice, der Frau zur Telefonkabine und überlegt

45 Vgl. Jakob Hein: Herr Jensen steigt aus. Roman, München, Zürich: Piper Verlag 2006, S. 93.

46 Vgl. ebd., S. 72 f.

47 Ebd., S. 124.

»ob er ihr erklären solle, daß das Leben schön sei, daß man sich nur nach dem richtigen umzutun brauche, daß zum Beispiel dasjenige auf dem Land dem Vernehmen nach besser sei als das in der Stadt, daß insbesondere außerhalb Deutschlands, beispielsweise in gewissen Teilen Italiens oder Frankreichs, gerade zu beneidenswerte Arten des Lebens zu finden sein sollen ...«⁴⁸

Nach der alarmierenden Berichterstattung befällt Maurice eine Art Bekehrungseifer. Instinktiv will er der – auch von Lefebvre diagnostizierten – referenziellen Ausrichtung der westlichen Kultur auf die Stadt Einhalt gebieten, die dazu führt, dass kleinere oder größere Schicksalsschläge wie Arbeitslosigkeit oder Anschläge gleichsam überbewertet werden. Es ist fast eine Neugeburt des Stoizismus in naiver Form: Der medial verbreitete Alarmismus sollte nicht über den idyllischen Alltag im Abseits des Trubels hinwegtäuschen.

In Franziska Gerstenbergs Erzählung *Glückskekse* passiert das Großereignis während der Flucht vor der Stadt: Die namenlose Hauptperson reist aufs Land, um dem Stadtalltag zu entkommen. Sie fängt ein Verhältnis mit der Tochter des Hauswirts an. Als ihr zu Ohren kommt, dass das Verhältnis bereits im Dorfgerede kursiert, beginnt das Landidyll brüchig zu werden. Die klare Differenz Stadt/Land stellt sich als Illusion dar. Der Landalltag ist nur noch für die Touristen da. Als die Protagonistin beim Wirt im Fernsehen die Ereignisse des 11. September 2001 sieht, scheinen diese Bilder das Ende ihres Urlaubs zu besiegeln. Der Wirt hat die Meldung vorher im Radio gehört. Wie man das bei einem Ereignis von solchen Ausmaßen erwarten kann, informiert er seinen Gast und schaltet den Fernseher an. Eine geschlossene Gemeinschaft will vor dem Fernseher nicht entstehen. Der Wirt und seine Tochter lassen die Protagonistin nach einer Weile am Fernseher allein im Wohnzimmer zurück. Das Großereignis fällt mit dem Ende des Urlaubsabenteuers zusammen. Die harte Realität der Medienberichterstattung öffnet scheinbar die Augen für die Realität der Beziehung.

»Marianne warf die Fernbedienung auf den Boden, er schlug seine Handflächen gegen die Sofalehne, schüttelte den Kopf und schrie: Die sind alle tot! Ich glaube, ich wollte einen Arm um seine Schultern legen, vielleicht wollte ich seine Hände mit meinen umschließen, seine Schläfe berühren, aber dann stieß Marianne die Gittertür auf und fragte: Warum schreit ihr so? Sie sah zum Bildschirm, öffnete und schloss den Mund, ihre Zähne glänzten weiß. Irgendwo schlug eine Uhr, und plötzlich dachte ich, Marianne ist hässlich, ein hässlicher Fisch, ihr Mund ging auf und zu. Vielleicht lag es am flackernden Fernsehlicht, an den Menschen, die sechstausend Kilometer von uns aus geborstenen Fens-

48 M. Zschokke: Maurice, S. 173.

tern sprangen, vom Wind durch die Luft getrieben wurden wie Fetzen von Zeitungspapier, oder daran, dass Marianne, als sie nach langer Zeit sprach, nur ein einziges Wort sagte: Cool.«⁴⁹

Das Medium Fernseher trennt hier. 9/11 ist scheinbar die Erlösung aus dem verdoppelten Stadtalltag auf dem Land. Die Wirtstochter führt der Urlauberin bedrohlich ihren Stadtalltag vor Augen. Sie verliert den Status einer unverbindlichen Urlaubsphantasie, je mehr sie zu einer Person mit Erwartungen wird. Das Großereignis 9/11 bestätigt, was ohnehin schon der Fall ist: Die Konfrontation des Dorfes mit der Stadt hat die Qualität des Alltags dadurch verändert, dass er wieder reflektierbar geworden ist. Mit 9/11 hat die Urlauberin die Legitimation erhalten, diese Reflektion wieder zu verdrängen.

Abbildung 4: Teneriffa-Touristin leistet Flüchtling erste Hilfe



Quelle: <http://www.arturorguez.com/index.php?opt=portfolio&category=1&page=0&img=135> vom 05. Januar 2009.

Dieses Bild des Fotojournalisten Arturo Rodriguez für die Agentur AP zeigt eine weitere Urlaubsstörung. Es zeigt eine Touristin, die am Tejita-Strand von Granadilla auf Teneriffa bei der ersten Hilfe für einen gelandeten illegalen Flüchtling assistiert.⁵⁰ Er hat schwere Verletzungen von der selbstmörderischen Überfahrt davongetragen. Man kann sich fragen, ob das Foto genauso provozierend wirkt wie die Bilder, die ich am Anfang meines Aufsatzes gezeigt habe. Im Gegensatz zu den anderen Bil-

49 F. Gerstenberg: Glückskekse, S. 93.

50 Vgl. zur Nähe von Flucht und Reise: Tom Holert/Mark Terkessidis: Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006.

dern, findet hier eine direkte Vermischung statt: Urlauber und Flüchtlinge teilen den gleichen Schauplatz. Das ›Bestechende‹ im Sinne von Barthes⁵¹ ist hier der Anblick von Strandtouristen, die im Bikini erste Hilfe leisten. Angesichts des Leids der Anderen fühlt der Betrachter der Bilder sich nicht direkt in seinem Urlaubsalltag ertappt. Das Einbrechen des Flüchtlingsalltags in den Urlaubstalltag könnte man oberflächlich als Störung des Urlaubs auffassen. Das Bild zeigt aber die absolute Aufwertung des Urlaubs. Der Urlaub immunisiert sich gegen den Urlaubsalltag, weil er zugleich als humanitäre Aktion ans nackte Leben anknüpft. Urlaub wird ohne Planarbeit zum Abenteuerurlaub.

Das Abenteuer soll uns das Gefühl geben, den Kern unserer Existenz spüren zu können. Dieses trügerische Gefühl verdeckt aber das Kernproblem des abendländischen Menschen, den Alltag als Referenz seiner Existenz verdrängen zu müssen. Lefebvre vertritt die Position, dass die menschlichen Beziehungen ihre beruhigende Erdung verloren haben und dass nur noch auf die Rede als ihr Fundament zurückgegriffen werden kann. Die Referenzunsicherheit führt zu einer massiven und fast beliebigen Produktion von Signifikanten, die sich mit technisch reproduzierbaren Bildern vermischt. Kein Bild hat jedoch noch die Qualität, die Rede begrenzen zu können. Bilder sind nahezu angewiesen auf die Sprache des Kommentars, die aber ihrerseits auf die Bildproduktion angewiesen bleibt. Es gibt kein emblematisches Bild, das konsensfähig die entleerte Referenz vertreten könnte. In diesem Sinne sind die gezeigten 9/11-Bilder provozierender als das Teneriffa-Foto. Das konkret zuweisbare Leid der Flüchtlinge kann uns in unserer sozialen Empörung vereinen. Der reflektierte Alltag hingegen trennt uns von der Gemeinschaft. Wir können uns auf keine Aussage der verwirrenden 9/11-Bilder einigen. Lieber warten wir auf die kommenden eindeutigen Bilder, die den Alltag überblenden, zum Beispiel Bilder vom Krieg gegen das Böse. Bei Hacker überlegt sich Isabelle, wegen des beginnenden Irak-Krieges einen Fernseher anzuschaffen. Es ist, als ob Isabelle sich ein erlösendes Ereignis herbeisehnt, das das Nebeneinander mit ihrem Mann im Londoner Alltag überblenden kann: »Jakob zeigte sie die Zeitung, erzählte von Decken, Kerzen, Batterien, doch Jakob lachte; es war nicht so, daß sie es wirklich ernst nahm oder sich tatsächlich fürchtete, aber lachen war nicht angemessen. [...] – Vielleicht brauchen wir doch einen Fernseher, rief sie zu Jakob hoch.«⁵²

51 Vgl. R. Barthes: Helle Kammer, S. 36.

52 K. Hacker: Die Habenichtse, S. 141.

Literatur

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Ausgabe, New York, London: Verso 1991.
- Apel, Friedmar: »Nicht wird gut. Unerbittlich: Katharina Hackers Roman ihrer Generation«, In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25.3.2006, S. 48.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], aus dem Französischen von Dietrich Leube, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985.
- Berg, Ronald: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Cohen, Richard: »When the Camera Lies«, in: *The Washington Post* vom 26.9.2006, S. A21.
- Friend, David: *Watching the World Change. The Stories Behind the Images of 9/11*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2006.
- Gerstenberg, Franziska: »Glückskekse«, In: *Dies.: Wie viel Vögel. Erzählungen*, Frankfurt/Main: Schöffling & Co. 2004, S. 82-94.
- Goosen, Frank: *Liegen Lernen. Roman*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2002.
- Hacker, Katharina: *Die Habenichtse. Roman*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2007.
- Hagen, Rose-Marie/Rainer: *Pieter Bruegel de Oudere rond 1525-1569. Boeren, zotten en demonen*, Köln: Taschen 2001.
- Hein, Jakob: *Herr Jensen steigt aus. Roman*, München, Zürich: Piper Verlag 2006.
- Holert, Tom/Terkessidis, Mark: *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006.
- Höpker, Thomas: »I Took That 9/11 Photo«, in: *Slate* vom 14. September 2006 [<http://www.slate.com/id/2149675>].
- Junod, Tom: »The Falling Man«, in: *Esquire Magazine* 140/3 (September 2003), S. 277-280.
- Kluge, Alexander: »Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945«, in: *Neue Geschichten. Heft 1-18: »Unheimlichkeit der Zeit«*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1977, S. 33-106.
- Lefebvre, Henri: *Das Alltagsleben in der modernen Welt* [1968], übers. von Annegret Dumasy, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1972.
- Neisser, Ulric/Harsch, Nicole: »Phantom Flashbulbs«, in: Eugene Winograd/Ulric Neisser (Hgg.), *Affect and Accuracy in Recall*, New York: Cambridge University Press 1992, S. 9-31.

- Nossack, Hans Erich: »Der Untergang«, in: Ders.: Interview mit dem Tode, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 108-138.
- Peeters, Wim/Mączka, Iwona: »Das Großereignis als Störung. Der bedrohte Alltag in *Herr Lehmann* von Sven Regener, *Liegen lernen* von Frank Goosen und *Glückskekse* von Franziska Gerstenberg«, in: Anthonya Visser/Heinz-Peter Preusser (Hg.), Alltag als Genre, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009 [Jahrbuch Literatur und Politik 3] (im Erscheinen).
- Pohlmann, Ulrich (Hg.): Thomas Hoepker. Photographien 1955-2005, München: Schirmer/Mosel 2005.
- Regener, Sven: Herr Lehmann, Berlin: Eichborn 2001.
- Rich, Frank: »Whatever Happened to the America of 9/12?«, in: New York Times vom 10.9.2006, S. 12.
- Schaernack, Christian: Thomas Hoepker, in: Ulrich Pohlmann (Hg.), Thomas Hoepker. Photographien 1955-2005, München: Schirmer/Mosel 2005, S. 21-23.
- Sebald, W.G.: Luftkrieg und Literatur, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001.
- Seel, Martin: »Ereignis. Eine kleine Phänomenologie«, in: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), »Ereignis.« Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien, Bielefeld: transcript Verlag 2003, S. 37-47.
- Sturken, Marita: Tangled Memories: the Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering, Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1997.
- Till, Wolfgang/Pohlmann, Ulrich: »Vorwort«, in: Ulrich Pohlmann (Hg.), Thomas Hoepker. Photographien 1955-2005, München: Schirmer/Mosel 2005, S. 7f.
- Wolf, Herta: »Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' »Die helle Kammer«, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band I, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 89-107.
- Woodward, Richard B.: »One 9/11 Picture, Thousands of Words: Rorschach of Meanings«, in: The Wall Street Journal vom 19.9.2006, p. D6.
- Zschokke, Matthias: Maurice mit Huhn. Roman, Zürich: Ammann Verlag 2006.

DIE FRAGE DER BILDER. 9/11 ALS FILMISCH ABWESENDES

THOMAS WAITZ

Das Kino und die Ereignisse des 11. Septembers 2001 stehen zueinander in einem besonderen Verhältnis. Eine der ersten Wahrnehmungen, mit der die Öffentlichkeit auf die Bilder der Anschläge reagierte, war die eines Déjà-vue: Die Bilder, die uns in endlosen TV-Schleifen begegneten, schienen, das vergaß kaum ein Kommentar zu erwähnen, Hollywood-Filmen und TV-Serien zu entstammen¹, die Anschläge waren »lange, bevor sie stattfanden, bereits Gegenstand populärer Fantasie«².

Die hier offenkundig werdende Verweisstruktur funktioniert freilich auch in umgekehrter Richtung: Der österreichische Filmemacher Michal Kosakowski hat in seinem 2005 entstandenen Kompilationsfilm *Just Like The Movies* nach den imaginären Vorwegnahmen der Anschläge im Hollywoodkino gefahndet. Die Sequenzen, die er zu einer Mikronarration der Anschläge montierte, entnahm er populären Filmen des Unterhaltungskinos und fügte eine an klassische Stummfilme erinnernde Filmmusik hinzu.

»Der Film«, so hat Gilles Deleuze notiert, »macht aus der Welt selbst ein Irreales oder eine Erzählung: mit dem Film wird die Welt ihr eigenes Bild und nicht ein Bild, das zur Welt wird«³. Was aber bleibt von der Feststellung, dass das populäre Kino bereits Bilder von den Anschlägen des 11. September erdacht hatte, bevor diese Wirklichkeit wurden? Georg Seeßlen und Markus Metz haben bereits früh darauf hingewiesen, »das Déjà-vu kann uns von der Sache her nicht überraschen. Jede

-
- 1 Vgl. Bernd Scheffer: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-103.
 - 2 Slavoj Žižek: *Willkommen in der Wüste des Realen*, Wien: Passagen 2004, S. 25.
 - 3 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989, S. 85.

mögliche Katastrophe ist als Angst-Bild in der Bildermaschine gespeichert.«⁴

Wie auch immer man den Zusammenhang zwischen den filmischen Imaginationen des 11. Septembers und den realen Ereignissen bewertet, für jegliche filmische ›Verarbeitung‹ von 9/11 scheint offenkundig, dass sie sich zur Existenz eines solchen in der ein oder anderen Weise verhalten muss. Man kann es tatsächlich so gleichermaßen schlicht wie in seinen Konsequenzen weitreichend zusammenfassen, wie Jean Baudrillard es getan hat: »[D]ie Medien sind Teil des Ereignisses, sie sind Teil des Terrors, und sie wirken im einen oder im anderen Sinne«⁵.

Meine These lautet, dass in den filmischen Repräsentationen von 9/11 notwendigerweise Fragen nach dem Status des Medialen verhandelt werden. Diese kreisen im Falle Hollywoods jedoch nicht um ein – um auf Adorno zu verweisen – ästhetisches ›Darstellungsverbot‹, mithin also die letztlich moralisch induzierte Frage, ob die Anschläge ›überhaupt‹ künstlerisch thematisiert werden können, sondern, wie sich Bilder finden lassen für ein Ereignis, dessen Wirkung sich nicht in dem Ausmaß der Zerstörung und der Zahl der Opfer bemisst, sondern in einem symbolischen Bezug. Die gegenwärtigen filmischen Verarbeitungen des 11. Septembers 2001 antworten damit auch auf eine strukturelle und ästhetische Krise des amerikanischen Kinos. Die Frage, zu der sich diese Krise zuspitzt, lautet: Können Geschichten, können Bilder heilen?

In einem ersten Schritt möchte ich – ausgehend von Slavoj Žižeks und Jean Baudrillards Analysen der Anschläge des 11. Septembers 2001 – einige allgemeine Überlegungen zum Status des Filmischen nach 9/11 vornehmen, der ein spezifischer, ein privilegierter und ein problematischer zugleich ist. Anschließend werde ich meine These anhand von zwei Filmen konkretisieren: *25th Hour* (USA 2002; R: Spike Lee), sowie *Reign Over Me* (dt. *Die Liebe in mir*, USA 2006; R: Mike Binder), Filme des amerikanischen Studiosystems. Welcher medialen und ästhetischen Verfahren bedienen sich diese in ihrer Konstruktion durchaus ähnlichen Filme, um über 9/11 zu erzählen? Diese Frage muss vor allem vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass beide Filme einer direkten Repräsentation der Ereignisse ausweichen. Um welchen Preis wird also ein politischer Akt, wie ihn die Anschläge darstellen, transformiert in

4 Georg Seeßlen/Markus Metz: *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges*. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin: Edition Tiamat 2002, S. 26.

5 Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, Wien: Passagen Verlag 2002, S. 32.

kommerziell und künstlerisch Erfolg versprechende Narrative des postklassischen Hollywoodkinos?

Reagieren auf 9/11: Voraussetzungen und Bedingungen

Sowohl *25th Hour* als auch *Reign Over Me* – und ich behaupte, das ist nicht ganz zufällig so – setzten auf eine Doppelstrategie der Repräsentation von 9/11: Die Überführung des Symbolischen in das Konkrete, die des »höchsten Grad[es] des Spektakulären«⁶ in das Gewöhnliche. Solch eine »Transkription«, die »symbolische Operation wechselseitiger, intermedialer Um-, Ein- und Überschreibungen«⁷ ist freilich immer schon eine spezifische Leistung des Hollywoodkinos. Mit ihr einher geht eine permanente Narrativisierung der Welt, die aus Sicht der kognitivistischen Filmtheorie⁸ die grundlegende Verfahrens- und Funktionsweise des Kinos begründet, das als Agentur der Sinnproduktion fortlaufend damit beschäftigt ist, »aus der unverständlichen Umwelt einen leserlichen Text zu fabrizieren, der seinerseits wiederum vergessen läßt, daß er Erzählung über und nicht Abbild der Welt ist«⁹.

Hollywood ist somit geübt in jenen massenkulturellen Verfahren der Sinnstiftung, mit der noch das scheinbar »sinnloseste« Ereignis (und gerade dieses) reintegriert wird in die ästhetische Sinnggebung einer medialen Figuration – mittels einer »narrative, melodramatic, aethetic, or »poetic« transfiguration«¹⁰.

Tatsächlich hat sich die amerikanische Filmindustrie früh mit der ästhetischen Verarbeitung der Anschläge vom 11. September 2001 befasst. Im Vergleich mit Repräsentationen anderer historischer Ereig-

6 Ebd.

7 Ludwig Jäger: »Transkription. Zu einem medialen Verfahren an den Schnittstellen des kulturellen Gedächtnisses«, in: Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften (15/2004), http://www.inst.at/trans/15Nr/06_2/jaeger15.htm vom 7.11.2008.

8 Vgl. etwa Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*, London/New York: Routledge 1992.

9 Gertrud Koch: »Nachstellungen – Film und historischer Moment«, in: Judith Keilbach/Eva Hohenberger (Hgg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216-229, hier S. 220.

10 Bärbel Tischleder: »Plump with Fuel, Ripe to Explode: Media Aesthetics after 9/11«, in: William Urricchio (Hg.), *Media Cultures*, Heidelberg: Winter 2006, S. 267-273, hier S. 272.

nisse (etwa der japanische Überfall auf Pearl Harbor, die Ermordung John F. Kennedys, vor allem aber der Bürgerkrieg) lassen sich drei kennzeichnende Aspekte benennen, die spezifisch sind für die so entstandenen Filme. Diese betreffen

- erstens die relative zeitliche Nähe zum Ereignis,
- zweitens die Bedingungen einer über Parameter des Visuellen selbst erfolgte Produktion und Rezeption der Anschläge (und damit die Frage nach dem ikonischen Gehalt der Ereignisse und den Möglichkeiten einer ›mimetischen‹ Verarbeitung) sowie
- drittens die mehrheitlich als singulär apostrophierte politische Dimension eines »symbolischen«, eines »absoluten«¹¹ Ereignisses.¹²

Unter den Bemühungen, das Verhältnis von Film und den ›vorfilmischen‹ Ereignissen des 11. Septembers 2001 (der Begriff des ›Vorfilmischen‹ erscheint angesichts der folgenden Diagnosen zumindest problematisch) theoretisch zu fassen, sticht Slavoj Žižeks Auseinandersetzung in besonderer Weise hervor. Žižek beschreibt das Aufprallen der Flugzeuge auf die Türme des World Trade Centers als Einbruch einer »Wüste des Realen«. »Wir, die von Hollywood Verdorbenen«, so konstatiert er, »konnten bei den Aufnahmen, die wir von den einstürzenden Türmen sahen, nur an die atemberaubendsten Szenen der großen Katastrophenfilme denken.«¹³ Und weiter: »Man kann den Zusammenbruch der Türme effektiv begreifen als Klimax, als Höhe- und Schlusspunkt der ›Leidenschaft des Realen‹ in der Kunst des 20. Jahrhunderts – die ›Terroristen‹ selbst waren nicht vorwiegend auf den materiellen Schaden aus, sondern auf dessen spektakulären Effekt.«¹⁴

Žižek behauptet nun, dass die terroristische Bedrohung in den Filmsequenzen »offenkundig libidinös besetzt« gewesen sei. Das Udenkbare, das geschah, war in »ideologischen Fantasievorstellungen«¹⁵ schon Gegenstand des Imaginären, so dass die USA am 11. September dem begegnete, was sie oftmals vorher phantasierte. Das populäre Kino habe in einem buchstäblichen Sinne ›Vor-Bilder‹ geliefert, das Kino ›wusste‹ um die Geschehnisse vom 11. September, lange, bevor sie eintraten, wenn auch vielleicht in einem ganz und gar naiven Sinne.

11 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 11.

12 Zur Spezifik filmischer 9/11-Repräsentationen vgl. Andreas Jahn-Sudmann: »9/11 im fiktionalen Film. ›11'09'01‹ und ›September‹«, in: M. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens, S. 117-136.

13 S. Žižek: Willkommen in der Wüste des Realen, S. 23.

14 Ebd.

15 Ebd.

Der Rekurs auf das von Žižek angesprochene Bilderinventar ist der ›plot point‹ eines Kompilationsfilms wie *Just Like The Movies*. Das Wissen um diese ›Vor-Bilder‹, die symbolische oder ›libidinöse‹ Vorwegnahme der Zerstörungen von 9/11 bilden aber zugleich eine Hypothek – und zwar für jeden Versuch, sich künstlerisch im Medium Film mit den Anschlägen zu beschäftigen. In paradoxaler Zuspitzung ließe sich behaupten, dass nach dem 11. September die lustvollen Bilder der Zerstörung eine Unschuld verloren haben, über die sie nie verfügten.

Aus gutem Grund gibt es bisher keinen ›großen‹ Kinofilm, der die Anschläge in ihrer politischen Bedeutung fokussiert. Bezeichnend scheint, wie Oliver Stone in *World Trade Center* (USA 2006) die Anschläge des 11. Septembers in ihrer symbolischen Bedeutung allein beiläufig wahrnimmt, und umso mehr ein Narrativ entfaltet, das die Politik des Terrors okkasionalistisch adressiert. Als Heldenepos, wie es hundertfach im Hollywoodkino gezeichnet worden ist, findet es zu einer Aussage, die einen Appell darstellt an den als ›genuin‹ amerikanisch apostrophierten Geist des Zusammenhalts, an überindividuelle charakterliche Dispositionen. Noch im Moment der größten Niederlage, auch davon erzählt Stone, gibt es Handlungsmacht. Gerade hierin aber liegt die spezifische ›Leistung‹ seines Films. Birgit Richards These, »America has found no images to put against these images of destruction and collapse – images that can serve to eradicate the horrible event«¹⁶, erscheint angesichts eines Films wie *World Trade Center* und kaum drei Jahre nach ihrer Behauptung fragwürdig. Zwar wird man von einem »Ausrotten« der Bilder nicht sprechen können, aber Stone unternimmt es, in die Zirkulation kollektiver Imagos des 11. Septembers ›andere‹ Bilder einzuspeisen: Sein Film über die Anschläge schließt mit einer Sequenz, die ein Grillfest »zwei Jahre später«, so ein Insert, zeigt. Wir sehen Einstellungen, die fröhliche Menschen im warmen Seitenlicht eines sonnigen Herbsttages zeigen. Der Protagonist, zugleich Voice-Over-Erzähler, ruft seine kleine Tochter zu sich, die auf die Kamera zuläuft, nimmt sie in den Arm, das Bild friert ein und wird in Weiß überblendet. Wir hören seine Stimme: »9/11 showed us what human beings are capable of. The evil, yeah, sure. But it also brought out a goodness we forgot could exist.«

Das schale Gefühl, das ein solches Ende hervorruft, mag einer der Gründe sein, zu argumentieren, dass für eine filmische ›Verarbeitung‹

16 Birgit Richard: »The WTC Image Complex: A Critical View on the Culture of the Shifting Image«, in: Norman K. Denzin/Yvonna S. Lincoln (Hgg.), 9/11 in American Culture, Walnut Creek, CA: AltaMira Press 2003, S. 129-133, hier S. 130.

der Anschläge der zeitliche Abstand zu gering sei. Das freilich ist eine Behauptung, die kaum zu widerlegen sein wird, und die doch, mit zunehmender Distanz, immer mehr an Überzeugungskraft verliert. Angesichts des zuvor Ausgeführten ließe sich vielleicht etwas anderes anführen – dass die Leerstelle, die ein solch hypothetischer 9/11-Film besetzen könnte, gar nicht existiert, weil an seiner Statt bereits jenes kollektives Amalgam aus den Bildern einschlägiger Katastrophenfilme von *Escape from New York* (USA 1981; R: John Carpenter) bis zu *Independence Day* (USA 1996; R: Roland Emmerich) existiert.

9/11 als ›Zäsur‹

Geht man nun davon aus, dass die Anschläge des 11. Septembers tatsächlich eine paradigmatische Zäsur darstellen (und die Beiträge in diesem Band eint eine solche Diagnose), dann stellt sich die Frage, worin diese bestehe. Im Hinblick auf das Kino lässt sich diese Frage zuspitzen: Was bedeutet 9/11 im Hinblick auf die Möglichkeitsbedingung filmischer Repräsentationen des Ereignisses?

In seinem wenige Tage nach den Anschlägen erstveröffentlichten Aufsatz *Der Geist des Terrorismus* verweigert sich Jean Baudrillard der schlichten Artikulation von Entsetzen. Die Absicht seines Schreibens ist, mit der analytischen Schärfe der Kulturtheorie der Komplexität des Geschehens gerecht zu werden. So führt er aus, wie der Terrorismus, indem er ein weithin sichtbares Symbol der ökonomischen Hegemonie, das World Trade Center, zerstört hat, »jene terroristische Imagination, die in uns allen wohnt«¹⁷, in die Tat umgesetzt habe. Ohne diese »tiefgreifende, unbewusste Komplizenschaft«¹⁸ hätte das Ereignis »nicht jenen Widerhall gefunden, den es hatte, wobei die Terroristen in ihrer Strategie genau einkalkuliert haben, dass sie auf diese Komplizenschaft, die nie eingestanden werden kann, zählen konnten«¹⁹.

Wie Žižek betont auch Baudrillard, dass die Wirkungsdimension von 9/11 sich nicht aus den knapp 3.000 Opfern, sondern in seiner symbolischen Bedeutung begründe. Denn, so schreibt er, »[d]ie Faszination des

17 J. Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, S. 12.

18 Ebd., S. 13.

19 Axel Schmitt: »Die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Gedanken zum 11. September 2001«, in: *literaturkritik.de*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5336 vom 12.04.2008.

Attentats ist in erster Linie eine Faszination durch das Bild«. ²⁰ In seiner symbolischen Gewalt, die er von einer »realen«, »banalen« Form abgrenzt, verortet er das Alleinstellungsmerkmal des 11. Septembers. Unter Bezugnahme auf seine früheren theoretischen Arbeiten, die als Abrechnung mit den Massenmedien konzipiert sind, konstatiert er: »Die terroristische Gewalt ist nicht ›real‹. In einem gewissen Sinn ist sie schlimmer: Sie ist symbolisch. Gewalt an sich kann vollkommen banal und harmlos sein. Nur symbolische Gewalt vermag Singularität zu schaffen.« ²¹

Konsequent nennt Baudrillard die Anschläge des 11. Septembers einen »Katastrophenfilm aus Manhattan«. In ihnen sieht er »in höchstem Maße die beiden Phänomene der Massenfaszination des 20. Jahrhunderts vereint: die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Das weiße Licht des Bildes und das schwarze Licht des Terrorismus.« ²²

Man muss Baudrillard nicht in den Konsequenzen, und, mehr noch, den Voraussetzungen seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem 11. September zur Gänze folgen. Eines immerhin scheint kaum zufällig: Wie bei Slavoj Žižek bildet das Kino und dessen ›Vor-Bilder‹ nicht nur den Ausgangspunkt seiner Überlegungen. »Am Ende«, so stellt Baudrillard lakonisch fest, »behalten wir vor allem die Sicht der Bilder zurück«, sie seien »unsere Urszene« ²³.

Wenn Baudrillard hier den Freud'schen Begriff der »Urszene« aufruft, dann rekurriert er nicht nur auf eine Vorstellung der Psychoanalyse, sondern zugleich auf einen Gegenstand der Filmtheorie, den Christian Metz in der Rede von der »Skopophilie der Urszene« ²⁴ geprägt hat. Das Vergnügen am Blicken, am »gaze« ²⁵ geht einer solchen Konzeptualisierung zufolge einher mit der Angst vor dem Ertappt-werden, und der 11. September bildete dabei jenen Moment, an dem die schützende Dunkelheit des Kinosaals zerstört worden ist.

Baudrillards frühe Einschätzung, was die Möglichkeitsbedingungen einer Sinnkonstruktion betrifft, sind indessen ernüchternd: »Man versucht, dem Ereignis nachträglich irgendeinen Sinn beizulegen, irgendeine Interpretation dafür zu finden. Die aber gibt es nicht, und es bleibt als

20 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 30.

21 Ebd., S. 31.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 29.

24 Christian Metz: Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier, Bloomington: Indiana University Press 1982.

25 Laura Mulvey: »Visual pleasure and narrative cinema«, in: Screen 3 (1975), S. 6-18.

einzig ursprüngliche und irreduzible Gegebenheit die Radikalität und die Brutalität des Spektakels.«²⁶

Die Konsequenzen des zuvor Gesagten sind für das Kino nachhaltig: Es muss die Ebene seiner medialen Involviertheit in das Ereignis reflektieren und zwar um den Preis, dass es das Ereignis in seinem politischen Kontext selbst, wenn schon nicht ausblendet, dann doch transkribiert. Denn, um noch einmal auf Stones *World Trade Center* zurückzukommen, was ist ein funktionierendes Rettungswesen, was sind selbst die heldenhaften Taten Einzelner gegen die »irreduzible Gegebenheit«?

An die Stelle des Symbolischen tritt das Konkrete, an die Stelle des Spektakulären das Gewöhnliche. Die Normalität von heute verrät einiges über das Desaster von Gestern. Was aber sind die Möglichkeitsbedingungen von Normalität? Wie kann ein »Weiterleben« möglich sein? Das sind die Fragen, mit denen sich die beiden Filme konfrontieren, die abschließend betrachtet werden sollen.

Sowohl *25th Hour* als auch *Reign Over Me* zeigen »gewöhnliche« Menschen, die betroffen sind vom brutalen Einbruch eines Ereignisses, das als abwesende Ursache dargestellt wird: als ein unsichtbares, aber schmerzhaftes Reales. Indem die Filme Normalität diskursivieren, konstituieren sie einen flexibel normalistischen Blick auf gesellschaftliche Wirklichkeit. Sie formieren somit einen operativen Anschluss, mittels dessen die traumatische Erfahrung von 9/11 (re-)integriert wird in ein sich zuvor als brüchig und nicht tragfähig erwiesenes, gesellschaftliches Gegenwartsfeld. Sie tun dies freilich über die Tilgung von 9/11 auf der Ebene einer direkten Referenz. Indem nicht die Anschläge selbst, sondern deren Folgen für die individuelle Subjektivität filmischer Figuren thematisiert werden, artikuliert sich die Hoffnung einer Errettung »des weißen Lichts des Bildes«. Beide Filme handeln von Trauerarbeit, und sie sind Trauerarbeit – in einem medialen Sinne.

Spike Lee: Der filmische Optativ

Spike Lee ist ein Filmemacher, der seit seinen ersten Kurzfilmen immer wieder New York nicht nur zum Setting, sondern auch zu einem wesentlichen »Darsteller« seiner Filme gemacht hat und dadurch – wie vielleicht mit ihm nur Woody Allen – das filmische Bild und das Selbstbild der Stadt entscheidend geprägt hat.

26 J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 31.

Spike Lees schon bald nach dem 11. September in die Kinos gekommener Film *25th Hour* ist auf den ersten Blick keine Repräsentation von 9/11. Dennoch wurde er in Kritiken häufig mit Bezugnahme auf die Anschläge gelesen. Dafür sprechen mehrere Gründe. Zum einen ist sein Setting das New York nach 9/11, die Anschläge bilden einen intrinsischen Teil des Lebensgefühls der Protagonisten. Zahlreiche Verweise finden sich zudem auf der Ebene der ikonografischen Gestaltung: etwa die anstelle der ›twin towers‹ installierten Lichtsäulen des ›tribute in light‹ zu Beginn, die zahlreichen, auffällig im Bild erscheinenden Sternenbanner, schließlich ›ground zero‹, das in einer Szene den Bildhintergrund einer Konversation zweier Protagonisten abgibt.

Vor allem aber gibt es mehrere direkte Bezüge auf die Attentate, etwa, wenn die Hauptfigur ein Selbstgespräch vor dem Spiegel führt, das einerseits eine berühmte Szene aus dem Film *Taxi Driver* (USA 1976, R: Martin Scorsese) zitiert, andererseits unschwer eine Verhandlung der krisenhaften Infragestellung vormaliger Gewissheiten durch die Anschläge darstellt, die in dem Ausruf, »Fuck you, Osama Bin Laden« gipfelt.

Der Name dieses von Edward Norton dargestellten Protagonisten, der im Zentrum des Films steht, lautet Monty Brogan. In mehreren Rückblenden erfahren wir, dass er als Drogenhändler zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt worden ist. Der Film beschreibt die letzten 24 Stunden, die Brogan bleiben, bevor er den Gefängnisaufenthalt anzutreten hat. Im Laufe des Tages und der Nacht nimmt er Abschied von seinem Vater, seiner Freundin und seinen beiden besten Freunden.

Die Figur durchlebt angesichts des Bevorstehenden eine Krise, die als Parallele zur traumatischen Erfahrung der Anschläge gelesen werden kann. Zwei Aspekte werden im Laufe des Filmes wiederkehrend verhandelt: Zum einen bleibt lange Zeit ungeklärt, ob Brogan von einem unbeteiligten Dritten oder – was er fürchtet – seiner Freundin an die Polizei verraten worden ist. Zum anderen bildet die bevorstehende Zeit in einem als grausam und brutal geschilderten Strafvollzug, der von den Figuren des Films als höchst gefährvoll charakterisiert wird, eine konstante Bedrohung.

Um nicht schon beim Einzug in das Gefängnis aufgrund seines makellosen Äußeren den Hass und die Gewalt der Mitgefangenen auf sich zu ziehen, bittet Brogan einen seiner beiden Freunde, ihn zusammenzuschlagen. In den letzten Minuten des Films sehen wir ihn, wie er, mit geschwellenem Gesicht und zahlreichen Blutergüssen, auf dem Beifahrersitz des von seinem Vater gesteuerten Wagens Richtung New Jersey und – wie wir vermuten müssen – Richtung Gefängnis fährt. Dabei versucht der Vater seinen Sohn in einem emphatischen Monolog zu

überreden, sich der Gefängnisstrafe durch Flucht zu entziehen. Er entwirft das – filmisch tatsächlich realisierte – Bild einer möglichen Zukunft, die sich für seinen Sohn ergeben könne, wenn dieser nur in den mittleren Westen flüchte und dort unerkant, alle Bindungen hinter sich lassend, lebe. *25th Hour* imaginiert diesen Möglichkeitshorizont mittels eines allein filmisch möglichen Verfahrens des Was-wäre-Wenn, eine Art filmischem Optativ, indem er die sprachlichen Imaginationen der filmischen Figur um die eigenen, filmischen ergänzt. Doch der Film schließt mit Brogans Blick aus dem fahrenden Wagen: Das glückliche Ende, das in der rhetorischen Figur des unzuverlässigen Erzählens möglich schien, bleibt in der Schweben. Aus der Vogelperspektive sehen wir das Auto auf einem Highway an der Küste entlang fahren. Inmitten des Verkehrsstroms verschwindet es am Horizont.

Zwei Lesarten scheinen im Hinblick auf *25th Hour* zu konkurrieren. Vordergründig erzählt der Film das Scheitern eines Drogendealers, und legt Zeugnis davon ab, wie die Lebensmodelle einer weißen, männlichen Mittelschicht untauglich geworden sind. Damit steht er in der Tradition der Filme Paul Schraders, dem Drehbuchautor des von Spike Lee zitierten *Taxi Driver*.

In einem über diese engere Lesart hinausweisenden und übertragenen Sinne ist *25th Hour* ein Film über 9/11, und zwar dann, wenn er von einer tief greifenden Ratlosigkeit berichtet und die Frage stellt nach der Möglichkeit des ganz Anderen.

David Benioff, der Autor der Romanvorlage, hat das Drehbuch zu einem Zeitpunkt verfasst, der vor den Anschlägen vom 11. September 2001 lag. Erst später entschied sich Spike Lee zu einer Thematisierung der Anschläge. Anders jedoch, als es diese Produktionshintergründe nahe legen, ist die Bezugnahme auf 9/11 nicht vordergründig oder aufgesetzt, sondern erschließt dem Film erst eine tiefere Bedeutungsebene. Die Unsicherheit, Angst und uneingestandene Traurigkeit, die das Verhalten der filmischen Figuren prägt, wird erst vor dem Hintergrund der Anschläge des 11. Septembers in ihrer ›symbolischen‹ Bedeutung, die über individuelle ›Schicksale‹ auf eine grundlegende Orientierungslosigkeit verweist, evident. Mehr als ein Film über Drogendealer und Freundschaft unter Männern ist *25th Hour* daher ein Film über etwas, das eigentlich abwesend bleibt – und für das sinnbildlich jene ›fünfundzwanzigste Stunde‹ steht, die dem Film den Titel gibt, selber aber ausgespart wird, die Stunde, in der sich die Frage nach dem Weiterleben stellt.

Die genuin filmischen Imaginationen eines Neuanfangs, die Spike Lee entwirft, verweisen nicht auf den individuellen Lebensentwurf einer filmischen Figur, der so oder ganz anders ausfallen könnte, sondern rufen

Man mag das idealisierte Bild, mit dem der Film schließt, in seiner Sentimentalität als eine von Anfang an ›falsche‹ Idylle empfinden. Es ist aber auch – und in erster Linie – medienreflexiv, weil es in der Form eines allein filmisch möglichen Entwurfs des Weiterlebens eine essentielle Differenz von Fiktion und Realität thematisiert. In dieser Figur des Trostes eines »go on and on« ist *25th Hour* einem Film wie etwa *Titanic* (USA 1997; R: James Cameron) und seinem Projekt einer Errettung des Augenblicks, der die Katastrophe aufzuwiegen imstande ist, freilich näher als etwa *Roma, Città Aperta* (I 1945; R: Roberto Rossellini), mit dem ihn die amerikanische Filmkritik vielfach verglichen hat.²⁷

Während es in *25th Hour* zu einer narrativen Verhandlung der Folgen des 11. Septembers kommt – und zwar mittels genuin medialer Verfahren –, ist es die Rolle des Kinos selbst, die in Mike Binders Film *Reign Over Me* thematisiert wird.

27 Vgl. Ann Hornaday: »25th Hour«: Stunningly True to Its Time«, in: Washington Post, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2003/01/10/AR2005033116234.html>; LaSalle, Mick: »Spike Lee's ›25th Hour‹«, in: *San Francisco Chronicle*, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2006/09/10/PKGPMKU4661.DTL>.

Johnson, ebenfalls Zahnarzt, ein schwarzer Angehöriger der ›upper middle class‹. Beide Figuren werden einander in ihrer psychologischen Tiefenstruktur als paradigmatische Typen gegenübergestellt, die in gegensätzlicher Weise Verlusterfahrungen zu verarbeiten haben. Der Film setzt sich mit dem Prozess des Trauerns und mit der dafür quintessenziellen Freundschaft auseinander. Der dramatische Konflikt der Erzählung besteht nun gerade darin, dass Fineman seine eigene, aus der Sicht seines Freundes nur schwer zu akzeptierende Form der Trauerarbeit gefunden hat – das Trauern mit dem Kino.²⁸

In einer Sequenz, die einen Wendepunkt sowohl in der Beziehung der beiden Figuren zueinander als auch im Sinne der die Figuren jeweils charakterisierenden Subplots darstellt, wird diese Medienreflexion spezifisch sichtbar.

Fineman und Johnson, die sich, nachdem sie sich vor längerer Zeit aus den Augen verloren haben, nach einem zufälligen Wiedersehen häufiger abendlich treffen, streifen durch das nächtliche Greenwich Village, wobei sie an einem Kino vorbei kommen. Die Kamera fährt an der Fassade des Gebäudes hinab und kadriert die Leuchttafel, die eine Filmnacht mit Mel-Brooks Klassikern ankündigt. Die Filme *Young Frankenstein*, *Blazing Saddles* (jeweils USA 1974) und *High Anxiety* (USA 1977) sind angeschlagen.

Fineman stellt seinen motorbetriebenen Stehroller, dessen stetige Nutzung ihn seit Beginn des Films als different markiert, an einer Laterne ab und geht kurz entschlossen auf das Kino zu. Der ihm zu Fuß folgende Johnson hält inne. Zunächst weigert er sich, mitzukommen. Er müsse, so gibt er zu bedenken, am nächsten Morgen arbeiten. Fineman wischt seine Einwände beiseite und nennt ihn »faggot«, »Schwuchtel«. Johnson ist entsetzt, blickt sich betreten um und bittet Fineman, dem die pejorative und diskriminierende Dimension des Ausdrucks, mit dem er den (heterosexuellen) Freund öffentlich bedenkt, gleichgültig zu sein scheint, ihn nicht so anzureden. Der jedoch entgegnet, es sei nicht rüde, so etwas zu sagen, »to a gay guy it is. To you it's just... a funny word, like ›pound cake‹ or ›pickle‹. (...) You are fucked-up, dude. You really need some Mel.« Johnson gibt sich geschlagen, die beiden betreten das Kino. Bereits diese kurze Diskursivierung der Anrede »faggot« verweist darauf, wie in *Reign Over Me* die performative Aushandlung von Normalität einen wesentlichen Bezugspunkt von Sujet und Fabel bildet.

28 Der Vollständigkeit halber muss angeführt werden, dass es in *Reign Over Me* auch eine Diskursivierung von Videospielen gibt, die jedoch aus Platzgründen an dieser Stelle nicht weiter thematisiert werden kann.

Die sich anschließende Sequenz eröffnet mit einer sekundären Inszenierung. Zunächst hören wir das verhaltene Lachen eines Publikums. Aus der Perspektive von Zuschauern blicken wir auf eine Kinoleinwand, auf der ein Ausschnitt aus *Blazing Saddles* zu sehen ist. Ein reverse shot dechiffriert die vorhergehende Einstellung als point of view der beiden Protagonisten, die im Dunkel des Kinosaals in ihren Sesseln sitzen. Fineman lacht, Johnson blickt skeptisch zu ihm herüber, kann aber sein Amusement nicht verbergen. Diese Montagestruktur aus shot/reverse-shot wird weiter fortgesetzt, und mit zunehmender Dauer wird die Stimmung im Publikum sowie bei Johnson und Fineman immer gelöster, bis die beiden zum Schluss ausgelassen lachen, oder, um mit Christian Metz und Laura Mulvey zu sprechen, die Skopophilie von ihnen Besitz ergriffen hat, die Figuren sich sowohl konkret als auch in einem übertragenen Sinne in jener »Urszene« wieder finden, als die Jean Baudrillard zugleich die Erfahrung der Bilder des 11. Septembers beschrieben hat.²⁹

Derweil ist heftiges Lachen zu hören; die Filme, die wir in Ausschnitten sehen, scheinen einen immer absurderen Non-Sense-Humor zu bedienen. Einer dieser Ausschnitte – er wirkt wie ein nachträglicher, innerfilmischer Kommentar zum Geschehen vor dem Kinoeingang – zeigt einen Protagonisten, dem es durch komische Zwischenfälle verwehrt wird, eine andere Figur mit dem Begriff »nigger« zu belegen. Schließlich erscheint ein Zwischentitel, der den Zwischenruf eines weiteren Protagonisten grafisch realisiert: Er lautet »Help!«. In jenem Moment, in welchem er aufscheint, sind die innerdiegetische Leinwand und das Kader des tatsächlichen Films eins: Das Insert füllt das ansonsten schwarze Bild. Ein Schnitt: Wir sehen Fineman und Johnson, lachend, im Sessel versunken. Die Szene endet. Draußen vor dem Kino erhält Johnson einen Anruf: Sein Vater ist überraschend verstorben. Jäh bricht seine Freude zusammen.

Reign Over Me stellt die wiederkehrende Frage nach den Möglichkeiten der Kunst im Angesicht von Leid und Katastrophen und bezieht sie auf den 11. September und das Kino. Kann es angesichts der Erfahrung von 9/11 Momente der Unschuld geben? Für diese »Unschuld« stehen die Filme Mel Brooks'. Die Möglichkeit einer Erlösung, die der Film in der Figur von Fineman imaginiert (und als deren Voraussetzung sich das Kino stilisiert), scheint zugleich fragwürdig und brüchig, denn sie ist verknüpft mit seiner Wahrnehmung als anormal. Wenn Finemans alter ego Johnson nach dem kurzen, selbstvergessen Moment der kindlichen Freude, die ihm das Kino zu geben imstande war, umso hef-

29 Vgl. J. Baudrillard: Der Geist des Terrorismus, S. 29.

- Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 117-136.
- Koch, Gertrud: »Nachstellungen - Film und historischer Moment«, in: Judith Keilbach/Eva Hohenberger (Hgg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 216-229.
- LaSalle, Mick: »Spike Lee's ›25th Hour‹«, in: San Francisco Chronicle, <http://www.sfgate.com/cgi-in/article.cgi?f=/c/a/2006/09/10/PKGPMKU4661.DTL>.
- Metz, Christian: Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier, Bloomington: Indiana University Press 1982.
- Mitchell, W.J.T.: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago (Ill.): University of Chicago Press 2005.
- Mulvey, Laura: »Visual pleasure and narrative cinema«, in: Screen 3 (1975), S. 6-18.
- Richard, Birgit: »The WTC Image Complex: A Critical View on the Culture of the Shifting Image«, in: Norman K Denzin/Yvonna S. Lincoln (Hgg.), 9/11 in American Culture, Walnut Creek, CA: AltaMira Press 2003, S. 129-133.
- Scheffer, Bernd: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-103.
- Schmitt, Axel: »Die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus. Gedanken zum 11. September 2001«, in: literaturkritik.de, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5336 vom 12.04.2008.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin: Edition Tiamat 2002.
- Tischleder, Bärbel: »Plump with Fuel, Ripe to Explode: Media Aesthetics after 9/11«, in: William Urricchio (Hg.), Media Cultures, Heidelberg: Winter 2006, S. 267-273.
- Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen, Wien: Passagen 2004.

›BATTLESTAR 9/11‹ – DER 11. SEPTEMBER 2001 ALS ZÄSUR IN AMERIKANISCHEN FERNSEHSERIEN

SASCHA SEILER

In den letzten Jahren hat die kulturelle Bedeutung von amerikanischen Fernsehserien stark zugenommen, auch was die Rezeptionsprozesse etwa in der Medienwissenschaft angeht. Dies ist primär darin begründet, dass das narrative Prinzip der Serialität viel mehr Raum bietet, die Komplexität einer als postmodern empfundenen Gegenwart adäquat darzustellen als beispielsweise ein 2-stündiger Kinofilm dies zu leisten vermag. Noch bis Ende der 90er Jahre folgten amerikanische TV-Serien jedoch fast ausschließlich dem ästhetischen Prinzip der abgeschlossenen Narrative in ca. 40-minütigen Episoden – von den Zuschauern gerne als ›Monster of The Week‹ tituliert und einem strikt determinierten erzählerischen Aufbau verpflichtet. Dieses vor allem marktabhängige Prinzip, dem die von den Werbeeinnahmen abhängigen sogenannten ›Network‹-Sender wie ABC, NBC und CBS allesamt folgten, unterlag in erster Linie dem Gebot der Spannungssteigerung vor jeder der beiden zeitlich genau abgepassten Werbepausen, was eine streng hierarchisch organisierte und leicht durchschaubare Narrationsästhetik zur Folge hatte. Mit dem Aufkommen des Pay-TV, vor allem in Gestalt des Senders HBO – dessen Schwerpunkt die exklusive Übertragung gigantomanischer Sportereignisse sowie relativ schnelle TV-Verwertung von Kinokassenschlagern war –, wurden plötzlich neue narrative Möglichkeiten für Fernsehserien erschlossen, die sich jenseits von Quotendruck und Werbepausenästhetik bewegten. HBO produzierte seine ersten Shows *Oz* und *The Sopranos* ohne jeglichen Druck jenseits der Erhöhung des ohnehin hauptsächlich wegen dem Sport zahlenden Kundenstamms. Plötzlich wurden Serien erschaffen, deren Autoren lange Erzählbögen ersannen, die sich zwar immer noch auf 60-minütige Episoden verteilten, die jedoch erstens ohne Werbeunterbrechung auskommen durften, und zweitens nicht mehr unter dem unbedingten Zwang zum ›Cliffhanger‹, also dem vorherrschenden Gebot einer im Grunde bewusst abgehackten Serialität litten. So entstand der Frei-

raum für eine Umorientierung der TV-Serie hin zur visualisierten Form des Romans samt tiefgehender Figurenpsychologisierung und komplexen Erzählsträngen. Zudem war man auch frei von politischen Einschränkungen wie etwa dem großen Einfluss der sogenannten ›Moral Majority‹ auf das Network-Fernsehen, wo in Serien beispielsweise nicht geflucht werden darf, politisch kontroverse Themen nur verschlüsselt diskutiert werden können und am Ende immer ein positiv leuchtendes Bild von Amerika stehen sollte.

HBO produzierte fortan Serien wie das Familiendrama *Six Feet Under*, die im Gegensatz zu den Standards des ›network television‹ politisch höchst unkorrekten Comedy-Reihen *Curb Your Enthusiasm* und *Entourage*, die höchst brutale sowie verbal die Grenzen des im US-Fernsehen erlaubten überschreitende Western-Serie *Deadwood* sowie die Polizeiserie *The Wire*, deren Schöpfer David Simon als künstlerisches Vorbild Charles Dickens angibt und laut eigener Aussage bestrebt ist, ein zeitgenössisches visuelles Pendant zu dessen großen Romanen zu schaffen.¹

Zahlreiche Sender wie der Fox-Ableger FX oder Sci-Fi-Channel folgten dem HBO-Prinzip und produzierten Serien, die nicht den wirtschaftlichen und moralischen Zwänge der Network-Sender unterworfen waren.

9/11 und das amerikanische Fernsehen

Natürlich ist in diesem Zusammenhang eine Problematik wie die Verarbeitung der Anschläge des 11. September von besonderem Interesse; schließlich gab es im amerikanischen Serien-Fernsehen auch zahlreiche unmittelbare Reaktionen; es musste sie ja aufgrund der angestrebten Plausibilität der Serialität und der ›Story-Arcs‹ auch geben, zumindest, wenn die jeweilige Reihe einen direkten Gegenwartsbezug aufweist. Dies ist insbesondere bei Serien der Fall, die entweder die amerikanische Politik, die Polizeiarbeit oder das amerikanische Alltagsleben zum Thema haben, unter anderem Serien wie *24*, *The Sopranos* oder *The Shield*. Während nämlich ein Spielfilm, der plötzlich nicht mehr ins politische Klima passt, einfach nicht in die Kinos kommen würde, muss eine seriell angelegte Narrative ja mehr oder weniger plausibel fortgesetzt werden, will man die Serie nicht gleich absetzen.

1 Vgl. hierzu Margaret Talbot: »Stealing Life. The crusader behind The Wire«, in: The New Yorker vom 22.10.2007. (www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa_fact_talbot)

Das Ergebnis dieses Zwangs zur Thematisierung eines Ereignisses, das sich in den Augen der kommerziellen Sender kaum eignet, dem Publikum verstärkt präsentiert zu werden, war erst einmal ein faktisches Verschweigen, das vom Entfernen der Türme aus der New Yorker Skyline bis hin zum mehr oder weniger geschickten ›Umgehen‹ des Themas reichte, bis zu einem späteren Zeitpunkt, an dem die Anschläge ein Teil der offiziellen amerikanischen Geschichtsschreibung werden würden. Kein Satzanfang fällt in amerikanischen Fernsehserien derzeit wohl häufiger als: »After 9/11...«²

Wie aber bricht die Realität in die serielle Fiktion ein, wenn die Fiktion ein Abbild der gegenwärtigen Realität zu sein vorgibt? Die NBC-Serie *The West Wing* war im Herbst 2001 im Begriff nach der regulären Sommerpause in ihr drittes Ausstrahlungsjahr zu gehen, als am 11. September 2001 die Attentate auf das World Trade Center und das Pentagon geschahen. In *The West Wing* geht es um eine stark an Bill Clintons frühe Jahre erinnernde demokratische Administration, wobei der Einblick in die täglichen Abläufe im Weißen Haus ebenso im Mittelpunkt steht wie die persönlichen Verwicklungen des äußerst liberal agierenden Präsidenten Bartlett und seines jungen Teams. *The West Wing* inszenierte vom Jahr 2000³ an bewusst eine Anti-Bush-Regierung, die sich tolerant und weltoffen zeigte und der der Schutz von Minderheiten oder das Bekämpfen der Armut zentrale Themen waren. Wie aber geht diese Serie, die letztlich eine Parallelwelt inszeniert, die sich dennoch bislang äußerst detailgerecht am politischen Tagesgeschehen orientierte, mit einer solchen Zäsur, wie der des 11. Septembers um? Wie kann sie weiter eine an der politischen Realität orientierte Fiktion repräsentieren?

- 2 Vgl. die Begründungen der verschärften Sicherheitsbedingungen in *Prison Break*, die Diskussionen über veränderte Polizeistandards in *The Shield* oder neue Vorgaben an das FBI, welche die Terrorismusbekämpfung vor die alltäglichen Verbrechensbekämpfung stellen in *The Wire* oder *Without A Trace*.
- 3 Chronologisch wurde *The West Wing* mit dem Wahlerfolg Bartletts 1998 gestartet, ein erster Hinweis auf das hier portraitierte politische Paralleluniversum, da sich 1999 genau zwischen zwei Präsidentschaftswahlen und dem noch keinesfalls sich abzeichnenden Siegs der Republikaner befindet. So war der ursprüngliche Plan, nicht unbedingt einen Gegenentwurf sondern eine leichte Fiktionalisierung der regierenden liberalen Demokraten zu zeichnen. Erst mit dem kontroversen Wahlsieg George W. Bushs im Jahr 2000 musste sich die Serie der Aufgabe stellen, eine politische Parallelwelt zu inszenieren, in der das in den Augen der Produzenten ›Gute‹ gewonnen hat.

In der am 3. Oktober 2001 ausgestrahlten Episode *Isaac and Ishmael* bricht die Realität für einen kurzen Moment in die Fiktion ein. Die Figuren bleiben in ihrer Rolle, und doch sind es die tatsächlichen Schauspieler – Martin Sheen, Bradley Whitford, Allison Janney und andere Hauptdarsteller – die zum Publikum sprechen und sich beim Zuschauer für dieses Eindringen der Realität in die geordnete Welt der Bartlett-Administration gewissermaßen entschuldigen:

»MARTIN SHEEN: Good evening, I'm Martin Sheen, and I'm with the cast of *The West Wing*. For those of you who tuned in tonight to see our season premiere, I'm afraid you won't. That'll be next week.

ROB LOWE: We're eager to get back to our continuing storylines, but tonight we wanted to stop for a moment and do something different.

ALLISON JANNEY: You'll notice a few things different about this show tonight, for instance, in place of our usual main title sequence, we'll be putting phone numbers up on the screen where you can pledge donations to groups that are able to help with victims' assistance.

JOHN SPENCER: By now, nobody needs to be convinced that when they named New York's finest and New York's bravest, they knew what they were talking about. So we're pleased to tell you that the profits of tonight's episode will be donated to New York firefighters, 9/11 Disaster Relief Fund, and the New York Police and Fire, widows and children's benefit fund.

DULE HILL

A helping hand from our family to theirs.

BRADLEY WHITFORD

Now, don't panic! We're in show business, and we'll get back to tending our egos in short order. But tonight we offer a play. It's called ›*Isaac and Ishmael*‹. We suggest you don't spend a lot of time trying to figure out where this episode comes in in the timeline of the series. It doesn't. It's a story-telling aberration, if you'll allow.

RICHARD SCHIFF

Next week, we'll start our third season. That's when you'll see stories about a reelection campaign, an MS disclosure, an embassy in Haiti...

STOCKARD CHANNING

Repealing the estate tax...

ROB LOWE

A fight against Big Tobacco...

[...]

MARTIN SHEEN

That's all for us. Thank you for listening.«⁴

Dieser plötzliche Einbruch der Realität setzt sich in der Storyline der Episode fort: Aufgrund eines nie näher erläuterten oder diskutierten Terroralarms, der sich aber in der erzählten Zeit eindeutig ›nach‹ 9/11 abspielt, wird in einer Parallelhandlung einerseits ein arabisch-stämmiger Mitarbeiter des Weißen Hauses zu Unrecht des Terrorismus verdächtigt, andererseits wird eine Gruppe von Schülern während einer Besichtigungstour im Weißen Haus aufgrund des Alarms festgehalten und beginnt mit den Mitarbeitern eine Diskussion über Menschenrechte in Krisenzeiten. Es scheint, als würde die sonst so liberale Bartlett-Administration ebenfalls einen Einbruch der Realität erleben, indem sie plötzlich radikale Standpunkte einnimmt, welche die Freiheit der Bürger beschränken, etwa die Schüler zu Gefangenen und den muslimischen Mitarbeiter automatisch zum Verdächtigen machen und diese neue Situation mit dem ›Kriegszustand‹ begründet. Was als deutliche Kritik am absolutistischen Weltbild der Bush-Administration intendiert war, relativierte sich dann aber recht schnell wieder durch die Fortsetzung der ursprünglichen West Wing-Fiktion – fiktive Krisenherde, zwischenmenschliche Verwicklung, die Darstellung innenpolitischer Strategien – in den folgenden, schon vor 9/11 gedrehten Folgen. Der 11. September war zwar nun auch im *West Wing*-Kosmos geschehen, spielte aber vorerst keine Rolle mehr.

Ein besonders prägnantes Beispiel für das Eindringen von 9/11 in den fiktiven Serienkosmos ist anhand der Erfolgsserie *24* zu beobachten, die vor 9/11 konzipiert wurde, und in den USA erstmals am 6. November 2001 ausgestrahlt wurde. Die Gefahr des Terrorismus ist für *24* jedoch von zentraler Bedeutung, denn immerhin steht in Mittelpunkt der Echtzeithandlung die fiktive CTU, die Counter Terrorist Unit, ein verlängerter Arm der CIA zur staatlichen Terroristenbekämpfung.

Da man beim Sender ABC vom Erfolg der Serie überzeugt war, wollte man sie auch kurz nach den Anschlägen weder zurückhalten noch die Gefahr von öffentlicher Bezeichnung der Missachtung des amerikanischen Trauerzustandes eingehen, also waren die Terroristen serbische Milizen, die sich von der amerikanischen Regierung nach dem Jugoslawien-Krieg im Stich gelassen fühlten. In Staffel drei waren es kolumbianische Drogenbarone, in Staffel fünf korrupte amerikanische Politiker, die sich zu terroristischen Akten bekannten; erst spät, 2005 in Staffel vier, traute sich Produzent Joel Surnow, eine arabische Schläfer-Familie

4 Transcript aus: *The West Wing*. Season 3 Episode 0: Isaac and Ishmael. 2001.

zu portraituren, die zwar islamistischen Extremisten gehorchten, jene aber wurden wiederum von korrupten Amerikanern ferngesteuert.

In den letzten Jahren ist *24* vor allem in die Schlagzeilen geraten, weil die Serie sehr explizite Darstellungen von Folter in den Mittelpunkt stellte und diese dadurch legitimierte, dass zur Informationsbeschaffung von Terroristen jedes Mittel recht sei. Das amerikanische Militär, so berichtet Jane Mayer in einem Essay, das Anfang 2007 in der Zeitschrift *The New Yorker* erschien, habe daraufhin hochrangige Offiziere zu Surnow entsandt, um ihm mitzuteilen, dass seine Darstellungen großen Beifall bei einigen im Irak stationierten amerikanischen Soldaten fände, und dass einige von ihnen die brutalen Folter-Methoden des Protagonisten Jack Bauer gerne ebenfalls anwenden würden. Aus diesem Grund solle er doch bitte in Zukunft solche Sequenzen aus der Serie rauslassen. Mayer, die die Kommission begleitete, berichtete nun, dass Surnow sich mit seinem ›Märtyrerstatus‹ als einer der wenigen right-wing Produzenten Hollywoods brüstet und dass er nicht auf den Wunsch des Militärs eingehen wollte, sondern vielmehr von einer geheimen Parallelregierung träume, die den Amerikanern, die ganze ›Drecksarbeit‹ nicht mehr zumuten würde, weil sie im Verborgenen operiert: »Every American wishes we had someone out there quietly taking care of business. [...] Jack Bauer fulfills this fantasy.« Folter sei schließlich das einzige wirksame Mittel, um das amerikanische Volk vor dem islamistischen Terrorismus zu bewahren, denn: »We love to torture terrorists – it's good for you!«⁵

Im Reich der Zylonen

Keine amerikanische Fernsehserie hat sich so intensiv mit den Auswirkungen der Anschläge des 11. September und einer Welt nach 9/11 beschäftigt wie die Science-Fiction-Reihe *Battlestar Galactica*. Dabei ist diese in erster Linie ein Remake, oder, wie die Macher es ausdrücken ein ›re-imagining‹ einer eher simpel gestrickten in den Jahren 1978 und 1979 gelaufenen Serie gleichen Namens; ein typisches Genre-Produkt das zwar nach einem Jahr wieder aus dem Programm genommen wurde, im Zuge des Science-Fiction Booms Ende der 70er Jahre im Kontext von Blockbustern wie *Star Wars* jedoch vielen Zuschauern noch in guter Erinnerung ist.

5 Jane Mayer: Whatever it takes. The politics of the man behind *24*, in: *The New Yorker* vom 19.2.2007. (www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer)

Umso überraschter waren diese Zuschauer, als die neue Version am 8. Dezember 2003 erstmals gesendet wurde. Die Erzählung beginnt – in Form einer vorab ausgestrahlten, 180 Minuten langen so genannten ›Mini-Serie‹, die den Boden für die erste Staffel bereiten sollte – mit der Vernichtung der gesamten menschlichen Zivilisation durch eine Armee von Robotern, den ›Zylonen‹, die Jahrzehnte zuvor von den Menschen selbst gebaut worden waren. Vierzig Jahre vor Einsetzen der Handlung war mit einem stillschweigenden Friedensabkommen zwischen Menschen und Zylonen ein langer Krieg mit den Maschinen, die sich gegen ihre Schöpfer erhoben hatten, beendet worden. Nun tauchen die Androiden plötzlich wieder auf und zerstören ohne Vorwarnung die 12 Kolonien der Menschheit⁶, so dass nur noch die Crew des Raumschiffs ›Galactica‹ und die mitreisende zivile Flotte, ca. 50.000 Menschen, am Leben bleiben. Doch auch diese letzten Menschen werden von den Zylonen gejagt, und bald wird ersichtlich, warum die Androiden ihren Angriff so präzise planen konnten: Sie haben sich so weit entwickelt, dass sie die menschliche Gestalt organisch nachbauen können und so computergesteuerte Menschenklone als ›Schläfer‹ in die Gesellschaft infiltrieren konnten. Den letzten Menschen bleibt, gejagt von den Zylonen und unsicher, wer unter ihnen denn alles ein Schläfer sein könnte, nur die Hoffnung auf jenen mythischen Planeten, auf den in den alten Schriften ihrer Götter als Wiege der Menschheit hingewiesen wird: die Erde.

Dies mutet auf den ersten Blick wie eine typische Science-Fiction-Handlung an, jedoch wird im Laufe der Serie schnell deutlich, worum es den Autoren wirklich geht: den Zustand Amerikas nach dem 11. September mit Hilfe einer Science-Fiction-Allegorie regelrecht zu sezieren. Samuel L. Delaney formuliert in seinem Aufsatz *Some Presumptuous Approaches to Science Fiction* die oft diskutierte These: »Science Fiction is not about the future; it uses the future as a narrative convention to present significant distortions of the present.«⁷ Der Produzent von *Battlestar*

6 Die Menschen in *Battlestar Galactica* leben hoch technisiert im Weltall, in ihren auf mehrere Planeten verteilten 12 Kolonien. Die Allegorie auf die 12 Völker Israels ist hier recht eindeutig platziert und wird dadurch verstärkt, dass die Religion der Menschen, wie noch gezeigt werden wird, eine polytheistische ist, die sich an alten Schriften orientiert, in denen stets vom Paradies, der Wiege der Menschheit, die Rede ist: der Erde. Man weiß bislang nicht, wie die Serie auf einer Zeitachse angesetzt werden kann; ob die Handlung nun in unserer Zukunft spielt, oder vielleicht gar in ferner Vergangenheit, so dass die Menschen die Erde am Ende der auf vier Staffeln angelegten Serie erst noch besiedeln werden.

7 Samuel R. Delaney: »Some Presumptuous Approaches to Science Fiction«, in: James Gunn/Matthew Candelaria (Hgg.), *Speculations on Speculations*:

Galactica, Ronald D. Moore, beschrieb diese vor ihrem Start wie folgt: »Call it »Naturalistic Science-Fiction«. This idea, the presentation of a fantastical situation in naturalistic terms, will permeate every aspect of our series.«⁸

Die Themen, die hierbei im Mittelpunkt stehen, deklariert C.W. Marshall in ihrem Aufsatz zu *Battlestar Galactica* zur »American experience«⁹, namentlich Terrorismus, Religion, Folter und das Ignorieren von Gefangenerechten, Krieg, Abtreibung, Rassentrennung, Selbstmordattentate, die Trennung von Kirche und Staat, Polizeigewalt, Untergrund-Ökonomie und letztlich sogar Völkermord.¹⁰

Im Folgenden sollen die zentralen Allegorien der Serie behandelt und sie auf ein Post-9/11-Amerika bezogen werden: Terrorismus, Religion, Krieg und Folter. Abschließend soll am Beispiel der »Präsidentin der 12 Kolonien«, Laura Roslin, die Ambivalenz, die allen Figuren der Serie innewohnt, aufgezeigt werden. Denn gerade diese Ambivalenz der Charaktere unterscheidet *Battlestar Galactica* letztlich von den gewohnt schematischen Darstellungen nicht nur in Film und Fernsehen, sondern auch in der amerikanischen Literatur nach dem 11. September, wo Ambivalenzen oft einem Täter-Opfer-Schema weichen müssen, das die Welt in Gut und Böse zu spalten versucht.

Terrorismus

In der Originalserie aus den 70er Jahren repräsentieren die Zylonen die menschliche Angst vor dem unkontrollierten Fortschreiten der technologischen Entwicklung. Die Androiden wurden hier noch von einer gleichnamigen amphibischen, und vor allem außerirdischen Rasse konstruiert und in feindlicher Absicht auf die Menschheit angesetzt. In der neuen Version von *Battlestar Galactica* gibt es keine Außerirdischen mehr. In einer deutlichen Anspielung auf die Bewaffnung des Nahen Ostens durch die USA sind es die Menschen selbst, die den Feind erschaffen haben, der sich nun gegen ihre Alleinherrschaft auflehnt. Die Zylonen repräsentieren unsere Angst vor dem kulturell Fremden, das als Fremdes ausge-

Theories of Science Fiction, Lanham: Scarecrow 1994, S. 95-118, hier S. 291.

8 C.W. Marshall/Tiffany Potter: »»I See the Patterns«: Battlestar Galactica and the Things That Matter«, in: Dies. (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 1-10, hier: S. 5.

9 Vgl. ebd., S. 6.

10 Vgl. ebd., S. 6.

stoßen und sich selbst überlassen wurde und nun zurückkehrt, um dem ›Westen‹ seinen irrationalen Herrschaftsanspruch streitig zu machen – die Urangst des (politischen) ›Westens‹.

Nach ihrem vernichtenden Angriff auf die Menschheit werden die Zylonen naturgemäß von dieser als intrusiver Feind wahrgenommen. Doch auch als die Menschen selbst bemerken, dass die Androiden einen Weg gefunden haben, ›organisch‹ zu werden, geschieht die Verteufelung des Feindes vor allem aufgrund von dessen Entmenschlichung. Dies ist, wie die Debatte um Folter etwa im Kontext von Guantanamo zeigt, eine typisch militärische Strategie zur Kriegsführung. Brian Ott schreibt hierzu:

»The repeated references to Cylons as ›machines‹, as well as the more derogatory use of the terms ›toasters‹ and ›skin jobs‹ function rhetorically to justify violence against all Cylons, such language homogenizes them, reinforcing the prevailing perception that they are all the same and can thus be treated as one nameless, faceless enemy.«¹¹

Die Entmenschlichung des Feindes war bislang naturgemäß beim Anblick der stählernen Roboter nicht schwierig, doch wandelt sich das Bild, das der Zuschauer anfangs von den Zylonen als Kampfmaschinen hat, im Laufe der Serie hin zur Erkenntnis, dass es sich bei den Maschinen um empfindsame Geschöpfe handeln könnte. Dies wird vor allem in der zehnten Episode *Flesh and Bone* deutlich, in der die Zylonen erstmals das Ziel ihres Vernichtungskriegs gegen die Menschheit andeuten.

Der Weg zur Folter beginnt letztlich mit dem ›Benennen‹ des kulturell Anderen, mit der Entindividualisierung des Feindes und der damit zusammenhängenden Konstruktion eines gesichtslosen Kollektivs mit dem Ziel der Entmenschlichung. Die Parallele zu George W. Bushs Rhetorik der ›Achse des Bösen‹, des gesichtslosen Fundamentalismus und unmenschlichen Extremismus ist hier unübersehbar. Dass dies, für den Zuschauer wie für die Protagonisten am Anfang von *Battlestar Galactica* allein aufgrund des optischen Erscheinungsbilds der Zylonen auch die Realität ist, bleibt unbestritten. Doch das Bild des Zylonen als gefühllose Kampfmaschine wird in *Flesh and Bone* bewusst gebrochen, als ein ›Schläfer‹ namens Leobon an Bord der *Galactica* identifiziert und verhaftet wird. Die Offizierin Starbuck, bis zu diesem Zeitpunkt eigentlich eine der Sympathieträgerinnen der Serie, soll Leobon nun mit Hilfe von Foltermethoden dazu bringen, das den Menschen bislang nicht bekannte Ziel

11 Brian L. Ott: »(Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World«, in: C.W. Marshall/T. Potter (Hgg.), *Cylons in America*, S. 13-26, hier: S. 17.

der Zylonen und somit den Grund ihres Vernichtungsfeldzuges preiszugeben.

Der Zuschauer bekommt den Androiden Leobon als menschliches Wesen vorgeführt, das unter dem ihm zugefügten Schmerz leidet, auch wenn Starbuck insistiert, dass er nur den dafür vorgesehenen Knopf drücken müsse, damit sich sein Schmerzempfinden ausschalte.

»STARBUCK

Machines shouldn't feel pain. Shouldn't bleed, shouldn't sweat.

LEOBEN

Sweat, that's funny, that's good.

STARBUCK

See, now, a smart Cylon would turn off the ol' pain software about now. But I don't think you're so smart.

LEOBEN

Maybe I'll turn it off and you won't even know.

STARBUCK

Hmm. Here's your dilemma, turn off the pain, you feel better but that makes you a machine, not a person. You see, human beings can't turn off their pain. Human beings have to suffer and cry and scream and endure because they have no choice. So the only way you can avoid the pain you are about to receive is by telling me exactly what I wanna know. Just like a human would.

LEOBEN

I knew this about you. You're everything I thought you would be. But it won't work, I won't tell you anything.

STARBUCK

Maybe not. But then you'll know, deep down, that I beat you. That a human being beat you. And that you are truly no greater than we are. You're just a bunch of machines, after all.«¹²

Was Starbuck von dem Gefangenen jedoch zu hören bekommt, und was sie im ersten Moment nur mit einem abwertenden »Bullshit« quittiert, ist die Weltsicht eines monotheistischen Fundamentalismus, der sich be-

12 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 1 Episode 8: *Flesh and Bone*. 2005.

wusst von dem Polytheismus der Menschen abgrenzt. Erst mit dieser in der Mitte der ersten Staffel spielenden Szene wird dem Zuschauer bewusst, warum die Menschen beispielsweise immer mit einem »Gods!« aufstöhnen anstatt mit dem typisch amerikanischen »God!« und auch warum sich ihre bislang nur am Rande dargestellten religiösen Riten so sehr von denen der christlichen Religion unterscheiden. Die polytheistische Religion der Menschen ist zwar sichtbar rituell organisiert, wie am Ende des Pilotfilms angedeutet wird, jedoch in ihrer Ausübung scheinbar liberal und mehr oder weniger richtungslos. Das Ende eines jeden ›Gebets‹ mündet in dem kollektiv ausgesprochenen Mantra »So say we all«, eines der Leitmotive der Serie, das auf die Anwesenheit eines nicht näher definierten, polytheistischen Glauben hinweisen soll. Die Zylonen allerdings verfolgen, das bekennt Leobon nach der Folter durch Starbuck, einzig und allein das Ziel, zu ihrem monotheistisch empfundenen Gott zu finden.

»LEOBEN

(laughing) I was right. See, our faiths are similar but I look to one god, not to many.

STARBUCK

I don't give a damn what you believe.

LEOBEN

To know the face of god is to know madness. I see the universe. I see the patterns. I see the foreshadowing that precedes every moment of every day. It's all there, I see it and you don't. And I have a surprise for you. I have something to tell you about the future.

STARBUCK

Is that so?

LEOBEN

It is. But we have to see this through to the end. What is the most basic article of faith? This is not all that we are. See, the difference between you and me is, I know what that means and you don't. I know that I'm more than this body, more than this consciousness. A part of me swims in the stream but in truth, I'm standing on the shore the current never takes me downstream.

[...]

LEOBEN

I am more than you could ever imagine. I am god.

STARBUCK

(Stifles laugh) I'm sorry, you're god? Wow... nice to meet ya. That's good, that's good. We'll give you a couple of minutes for that.

LEOBEN

It's funny, isn't it? We're all god, Starbuck, all of us. I see the love that binds all living things together.

STARBUCK

Love? You don't even know what the word means.

LEOBEN I know that god loved you more than all other living creatures and you repaid his divine love with sin, with hate, corruption, evil. So then he decided to create the Cylons.

STARBUCK

The gods had nothing to do with it. We created you... us. It was a stupid, fraked-up decision and we have paid for it. You slaughtered my entire civilization ! That is sin ! That is evil, and you are evil.«¹³

Während die Menschen auf der Suche nach der Erde sind, ihrem Schicksal, das ihnen die ›Götter‹ in alten Schriftrollen vorausgesagt haben, wollen die Zylonen ihre selbsternannten Schöpfer, die Menschen, auslöschen. Dies scheint für sie der einzige Weg zu sein, zu ihrem wahren Schöpfer, Gott, zu gelangen, der ihnen, so ihr Glaube, bei ihrer ›Geburt‹ gegen den Willen der Menschen eine Seele schenkte. Diese ›Seele‹ manifestiert sich in dem Vorhandensein eines ›Bewusstseins‹, und die Zuschauer sowie die Besatzung des Raumschiffs *Galactica* werden im Laufe der Serie erkennen müssen, dass die nicht humanoiden Zylonen tatsächlich über eine Art von Bewusstsein verfügen, dass es ihnen erlaubt, individuelle Entscheidungen zu treffen, die dem Willen des Kollektivs widersprechen.

Religion

Der religiöse Fundamentalismus der Zylonen steht in *Battlestar Galactica* in erster Linie als Allegorie für den radikalen Islamismus. Ob dieser Fundamentalismus jedoch rein doktrinär ist, oder ob er sich auch aus tatsächlichen religiösen Erlebnissen speist, bleibt erst einmal offen, denn

13 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 1 Episode 8: *Flesh and Bone*. 2005.

die vierte, letzte und somit alles aufklärende Staffel der Serie steht noch aus.

Während sich die öffentliche Wahrnehmung des Feindes also weiterhin auf dessen Entmenschlichung und Entindividualisierung konzentriert, wird dem Zuschauer verstärkt klar gemacht, dass die Vorstellung vom kollektiv gesteuerten Zylonenheer eine Illusion ist. In der Episode *Downloaded* gegen Ende der zweiten Staffel wird man Zeuge eines radikalen Perspektivwechsels, der beweist, dass im Zuge der Vermenschlichung der Zylonen auch verstärkt Subjektivität aufkommt, die Einige dazu verleitet, ihr Verhältnis zu Gott, also ihren religiösen Fundamentalismus, in Frage zu stellen. In dieser Folge wird deutlich, dass die Androiden nicht nur über Bewusstsein und Schmerzempfindlichkeit, sondern über emotionale Merkmale und sogar über ein sich fortlaufend entwickelndes Gewissen verfügen.

Nun scheinen die Zuordnungen im Lichte dieses Glaubenskrieges relativ eindeutig: Die Zylonen repräsentieren die islamistischen Fundamentalisten, die ihrem doktrinären Monotheismus blind folgen, weil sie die geistige Entwicklung der Menschen noch nicht erreicht haben und nicht dazu in der Lage sind, aus ihrem Glauben heraus eine subjektive Sichtweise zu entwickeln. Die Menschen wiederum stehen für die Amerikaner, die ihren Glauben nur noch zur Inszenierung und Rechtfertigung verwenden, allerdings den Feind als entmenschlertes Kollektiv sehen müssen, welches ausnahmslos bekämpft werden muss.

Verstärkt wird allerdings klar, dass der Monotheismus der Zylonen letztlich dem Polytheismus der Menschen entspringt, was eine deutliche Anspielung auf die Verbindung der Weltreligionen ist und die spalteristischen fundamentalistischen Gesetze, welche die Zylonen vertreten, auf den Kopf stellen. Zynisch stellt in der Episode *Occupation* ein Zylone fest:

»To save humanity from damnation by bringing the love of ›God‹ to these poor, benighted people...

And it's been a fun ride, so far. But I want to clarify our objectives. If we're bringing the word of ›God‹, then it follows that we should employ any means necessary to do so, any means.«¹⁴

Interessant wird die Beobachtung des Fundamentalismus, wenn die Zuordnung zu islamistischen Extremisten nicht mehr eindeutig ist und auch die Ideologie konservativer evangelikaler Christen ins Visier genommen

14 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 3, Episode 1: *Occupation*. 2006.

wird, wie die Rhetorik des eben zitierten Zylonen beweist, die doch stark an die Rhetorik George W. Bushs erinnert.

Auch wird zunehmend deutlich, dass das theologische Element der Zylonen niemals klar definiert wird – ihr Fundamentalismus wird im Laufe der Serie als zunehmend gespalten dargestellt. Bedeutet das Wort Gottes zu den Menschen zu bringen tatsächlich, die Ungläubigen durch einen Völkermord auszulöschen?

Interessant wird es, als der Zuschauer herausfindet, dass der Weg der Zylonen zu Gott über eine Affirmation des ihnen fremden Organischen geht. Als es den Menschen gelingt, einen zerschellten Zylonen-Kampffjet zu untersuchen, merken sie, dass das Innere des Fliegers aus organischer Materie besteht, die mit einem Computer vernetzt ist. Die Szenen, als das Raumschiff im wahrsten Sinne des Wortes ausgeweidet wird, erinnern an David Cronenbergs organische Videospiele in *Videodrome* und *eXisTenz* und sollen vor allem auf Eines hinweisen: Dieser Affirmation des Organischen liegt ein anthropologisches und theologisches Ziel zugrunde, und dieses Ziel ist der Weg zum Fleischwerden, zum Schmerz empfinden – auch der von Starbuck verhörte Zylone wollte seinen Schmerzsensoren trotz schlimmster Folter nicht ausschalten – als Weg zum Gefühl, zur Emotion, zur Entwicklung eines Gewissens und schließlich zur Vermenschlichung. Und dieser Weg zur Vermenschlichung führt direkt zu Gott. Die Menschen wiederum sind in den Augen der Zylonen aufgrund ihres blinden Glaubens an die Technik und ihres moralischen Verfalls – viele Götter, kaum Glauben, ambivalente Ethik – in den Augen der Zylonen von diesem Kurs abgekommen. Die Zerstörung der Menschheit fundiert also auf der Vorstellung, dass diese vom Glauben abgefallen sind und den wahren Gläubigen den Weg zu Gott versperren.

Die Problematik hierbei wird von C.W. Marshall und Mathew Wheeland in ihrem Aufsatz aufgezeigt:

»Humanity is the Cylon purpose, and this has locked the post-Singularity Cylons in a recursive loop, from which they might not ever escape. For, while striving for God, their creator, the Cylons have only the image of humanity on which to base their speculations. They have created God, and they have created themselves, in humankind's image, and at least part of the reason for this is to help fulfil God's revealed commandment.«¹⁵

Die Menschheit ist also das große Hindernis auf dem Weg zu Gott, weil es ›Ungläubige‹ sind, die aufgrund ihrer reinen materiellen Existenz den

15 C.W. Marshall/Mathew Wheeland: The Cylons, the Singularity, and God, in: Dies. (Hg.): Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica. New York, London: Continuum 2008, S. 91-104, hier: S. 101.

Zylonen den Weg zum Paradies blockieren – und gleichsam mit der Erde ein eigenes, heidnisches Paradies suchen. Gleichzeitig haben die Zylonen lediglich ein Abbild des Menschen, ihres eigentlichen Schöpfers, um ihr Streben nach Gott zu determinieren, was eine endlose Schleife zur Folge hat, die sie immer wieder auf den Menschen als Grundlage ihrer Religiosität zurückführt. Sie streben sozusagen nach einer regressiven Identität.

In ähnlicher Weise äußerte sich Boris Groys zu den Anschlägen des 11. September und der Verbindung konträrer Ideologien, als er mutmaßte, dass der »11. September der Anfang unserer Liebesbeziehung mit dem Islam« gewesen sei, da die »entführten Flugzeuge den Körper unserer Zivilisation penetrieren, um sich mit ihm in einem zerstörerischen Orgasmus zu vereinen.«¹⁶ Slavoj Žižek bemerkte zu den Anschlägen: »Die absolute Wahrheit des kapitalistischen, utilitaristischen, entgeistigten Unversums ist die Entkörperlichung des ›realen Lebens‹ selbst, seine Umkehrung in eine gespenstische Show.«¹⁷ Auf diese Theorien bezieht sich wohl auch Don DeLillo, wenn in seinem 2003 erschienenen Roman *Cosmopolis* der Protagonist Eric Packer den Tod sucht, weil er als milliardenreicher Börsenmakler nur noch in einem hoch technisierten Reich ohne menschliches Empfinden lebt:

»But his pain interfered with his immortality. It was crucial to his distinctiveness, too vital to be bypassed and not susceptible, he didn't think, to computer emulation [...] He'd come to know himself, untranslatably, through his pain.«¹⁸

In dieser Szene, wie auch in den Äußerungen von Groys, wird deutlich, wie sehr das Konzept von realem, körperlichen ›Schmerz‹ im Kontext einer Technisierung und Virtualisierung der ›westlichen‹ Konsumgesellschaft abhanden gekommen zu sein scheint. Nur im Schmerz ist das Empfinden möglich, und nur im Schmerz erkenne ich den Anderen und mich selbst. In *Battlestar Galactica* greifen die Zylonen diese Konzeptualisierung von Schmerz auf, indem sie ihren Weg zu Gott nur in der Affirmation körperlicher Pain zu finden glauben, während die Menschen, ihre Erschaffer, durch eine absolute Technisierung dem Schmerz entkommen wollen und somit den Glauben, der das Menschsein ausmacht, negieren. Aus diesem Grund bauen die Zylonen organische Raumschiffe, deren Computer an ein dem Menschen nachempfundenen ›Körper‹ ange-

16 Boris Groys: Szenen einer Liebesbeziehung, in: Der Schnitt 03 (2002), S. 94.

17 Žižek, Slavoj: Willkommen in der Wüste des Realen, in: Die Zeit 39 (2001) (www.zeit.de/2001/39/Willkommen_in_der_Wueste_des_Realen)

18 Don DeLillo: *Cosmopolis*. London: Picador 2003, S. 207.

geschlossen ist, der über ein Nervensystem und gar über – wie die ›Ausweidung‹ eines dieser Raumschiffe zeigt, übel riechende Innereien verfügt. Während die Menschen also vom Glauben abgefallen ihr Schicksal in die Hände der Technik legen, versucht die Technik den Glauben durch organische Vermenschlichung zu finden.

Krieg

Doch werden auch Ambivalenzen in der allegorischen Dimension allzu deutlich: Die Zylonen repräsentieren spätestens ab Staffel Drei nicht mehr ausschließlich den islamistischen Terrorismus sondern auch den christlichen Fundamentalismus. Die theologische Dimension beginnt, die einzelnen Charaktere zu polarisieren, was ein eindeutiger Kommentar zur Offenbarung eines komplexen religiös-politischen Weltbilds nach 9/11 ist, das sich nicht in Kategorien wie gut und böse einteilen lässt.

Die Darstellung des kriegerischen Konflikts, die einen Großteil der Serie einnimmt, verfolgt den Weg der US-Regierung auf ihren invasiven Feldzügen durch Afghanistan und den Irak und konstruiert politische Allegorien über Guantanamo, ›Homeland Security‹ und Ethik im Krieg. In der Folge 33 debattiert man die Frage, ob ein ziviles Schiff der Flotte mit hunderten von unschuldigen Passagieren abgeschossen werden muss, weil sich ein nicht identifizierbarer Zylon auf ihm befindet. In der dritten Staffel hat man eine biologische Waffe entwickelt, die dazu in der Lage wäre, auf einen Streich die Zylonen auszulöschen. Aus ethischen Gründen verzichtet man letztlich auf den Schlag. Doch die in den ersten beiden Staffeln recht eindeutige Annahme, dass es sich bei den überlebenden Menschen um ein Post-9/11-Amerika handelt und bei den Zylonen um die, wie im Laufe der Narrative deutlich wird, missverstandene islamische Bedrohung, ändert sich schlagartig mit der Folge *Occupation* am Anfang von Staffel Drei.

Die Flotte lässt sich auf einem Planeten nieder, auf dem sie sich vor den Zylonen in Sicherheit fühlt. Doch diese finden sie, marschieren ein und besetzen das Land. Die allegorische Rollenverteilung wird kurzerhand umgekehrt, denn die Invasion der Zylonen weist deutliche Parallelen mit der amerikanischen Invasion des Irak auf. Im Kontext der Kontinguität, dem ästhetischen Hauptmerkmal zeitgenössischer TV-Serien, erscheint diese Entwicklung besonders interessant¹⁹, denn plötzlich werden Figuren, mit denen sich der Zuschauer identifiziert hat, gefoltert,

19 Siehe auch: Sascha Seiler (Hg.): Was bisher geschah. Narrative Strukturen in zeitgenössischen amerikanischen TV-Serien. Köln: Schnitt Verlag 2008.

während bislang nur die scheinbar ›Bösen‹ die Qualen zu erleiden hatte. So gewinnt die Darstellung von Folter eine neue Dimension, da der Zuschauer nun mitfühlt und gleichsam Rachegefühle entwickeln soll.

Im Folgenden werden diese Identifikationsstrategien bewusst ausgenutzt, wenn nämlich gezeigt wird, wie die gefolterten und unterdrückten Menschen anfangen, Selbstmordattentate zu verüben, um die invasive Macht zu terrorisieren. Die Serie reflektiert hier auf recht direkte Weise die Sichtweise von Teilen der irakischen Bevölkerung auf die Besatzer. Der reale ›Feind‹, der irakische Selbstmordattentäter, wird mit den Mitteln einer lang laufenden Fernsehserie als Umkehr der medialen Entmenschlichung radikal ›vermenschlicht‹ und dessen Sichtweisen somit entradikalisiert, indem man sie mehr oder weniger plausibel begründet, wenn auch nicht rechtfertigt. Dadurch, dass die Selbstmordattentate aus der Perspektive der uns wohl bekannten menschlichen Täter gezeigt werden, kann man sie zwar aufgrund ihrer Brutalität noch verurteilen, nicht aber weiterhin als Tat von radikalisierten Irren abtun. Diese Art von Ambiguität ist ein wichtiges Element der Serie. Auch die Folter von Zylonen wird nur solange vom Zuschauer abgenickt, wie er in ihnen das sieht, was die Menschen sich selbst einreden: dass es sich um Maschinen handelt. Sobald der Zuschauer von ihrem Bewusstsein und ihrem religiösen Streben erfährt, beginnt er die Foltersequenzen auf andere Weise zu rezipieren. Dies wird besonders deutlich, als in der aufgrund ihrer politischen Allegorie äußerst aufschlussreichen Folge *Pegasus* die Galactica auf ein weiteres menschliches Schiff stößt, das den Vernichtungsfeldzug der Zylonen überlebt hat. Der anfänglichen Freude über weitere Überlebende der menschlichen Rasse folgt die grausame Feststellung, dass es sich beim weiblichen Kapitän des Schiffs um eine menschenverachtende politische Diktatorin handelt, die jedes Vergehen gegen ihre Vorstellung von Recht und Ordnung mit dem Tod ahndet und die ihre eigene zivile Flotte ausbeutete und dem Tod überlies, um die Verstärkung ihres militärischen Apparats zu gewährleisten. Auf diesem Schiff ist eine Zylonen-Frau gefangen, die seit Wochen Opfer geduldeter sexueller Misshandlungen durch die Crew geworden ist.

Schluss

Letztlich gibt es noch zahlreiche weitere Verweise auf die kulturellen und religiösen Konflikte in einer Welt nach 9/11, die sich in *Battlestar Galactica* abspielen. So wächst die anfangs sympathische Präsidentin Laura Roslin²⁰, an ihrer Rolle und der Zuschauer vernimmt öfter Zitate des echten Bush, wenn sie ihre Taten begründet: »The good thing about being president is that you don't have to explain your actions«²¹. Und auch in der als Präsidentin einst untauglichen Roslin erwacht plötzlich ein religiöser Eifer, wenn sie ihr Volk ins gelobte Land führen will und ihre religiöse Mission über rationale Entscheidungen setzt. Immer wieder wenn sie krieglerische Entscheidungen trifft, wird betont, dass sie nicht rechtmäßig vom Volk gewählt ist, »she doesn't have the popular vote«, im Amerikanischen eine deutliche Anspielung auf den 43. Präsidenten George W. Bush.

Auch die eingangs erwähnten und in der Serie debattierten ethischen, sozialen und politischen Fragen liefern ein Spiegelbild des heutigen Amerika: Abtreibung, die aus dem Ruder laufende Ökonomie, die Trennung von Kirche und Staat, ethische Grundsätze in einer Zeit des Krieges, ja, die klare Definition eines Krieges, der nicht mehr territorial geführt wird – all das wird mit den Mitteln des Science-Fiction verschlüsselt und debattiert; ein Deckmantel, der offensichtlich im heutigen Amerika ausreicht, um vor vernichtender Kritik seitens der Regierung, der religiösen Rechten oder anderen mächtigen Verbänden relativ sicher zu sein. Vielleicht liegt es aber auch daran, dass ein Widerspruch zu dem Bild eines entmenslichten Feindes, der nur als gesichtsloses Kollektiv unter diktatorischer Führung wahrgenommen wird, in der öffentlichen Wahrnehmung mittlerweile so absurd erscheint, dass es bereits zu spät ist, die Botschaft zu entschlüsseln, so dass die Menschen ihre Erde nicht mehr finden können.

20 Die ehemalige Kultusministerin Laura Roslin war die 43. in der Präsidentschafts-Abfolge. Nach dem Tod der anderen 42 durch den Zylonen-Angriff wird die im Grunde inkompetente und politisch unbedarfte ältere Dame zur Präsidentin ernannt; George W. Bush ist der 43. US-Präsident.

21 Transcript aus: *Battlestar Galactica*. Season 1 Episode 8: *Flesh and Bone*. 2005.

Literatur

- Baudrillard, Jean: Der Geist des Terrorismus, Wien: Passagen Verlag 2002.
- Delaney, Samuel R.: »Some Presumptuous Approaches to Science Fiction«, in: James Gunn/Matthew Candelaria (Hgg.), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Lanham: Scarecrow 1994, S. 95-118.
- DeLillo, Don: *Cosmopolis*, London: Picador 2003.
- Franklin, Nancy: »Across the universe. A battlestar is reborn«, in: *The New Yorker* vom 23.1.2006, (http://www.newyorker.com/archive/2006/01/23/060123crte_television)
- Groys, Boris: »Szenen einer Liebesbeziehung«, in: *Der Schnitt* 3 (2002), S. 94.
- Marshall, C.W./Potter, Tiffany: »»I See the Patterns«: Battlestar Galactica an the Things That Matter«, in: Dies. (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 1-10.
- Marshall, C.W./Wheeland, Matthew: »The Cylons, the Singularity, and God«, in: Dies. (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 91-104.
- Mayer, Jane: »Whatever it takes. The politics of the man behind 24«, in: *The New Yorker* vom 19.2.2007, (http://www.newyorker.com/reporting/2007/02/19/070219fa_fact_mayer)
- Ott, Brian L.: »(Re)Framing Fear: Equipment for Living in a Post-9/11 World«, in: C.W. Marshall/Tiffany Potter (Hgg.), *Cylons in America. Critical Studies in Battlestar Galactica*, New York, London: Continuum 2008, S. 13-26.
- Römers, Holger: »To Be Continued«, in: *Ray* 9 (2007), S. 40-43.
- Seiler, Sascha (Hg.): *Was bisher geschah. Narrative Strukturen in zeitgenössischen amerikanischen TV-Serien*. Köln: Schnitt Verlag 2008.
- Schuler, Bettina: »Provokation, Innovation und Popkultur«, in: *Ray* 9 (2007), S. 36-38.
- Talbot, Margaret: »Stealing Life. The crusader behind *The Wire*«, in: *The New Yorker* vom 22.10.2007, (www.newyorker.com/reporting/2007/10/22/071022fa_fact_talbot)
- Žižek, Slavoj: »Willkommen in der Wüste des Realen«, in: *Die Zeit* 39 (2001), (www.zeit.de/2001/39/Willkommen_in_der_Wueste_des_Realen).

EIN-BRÜCHE/TROTZ ALLEM. ZUR »POLITIK DER BILDER« IM AMERIKANISCHEN THEATER SEIT DEM 11. SEPTEMBER 2001

ANNEKA ESCH-VAN KAN

»Und doch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen.« (Antonin Artaud)

Im unmittelbar nach den Anschlägen im *Theatre Journal* erschienenen *Forum on Theatre and Tragedy in the Wake of September 11th, 2001* sind kurze Aufsätze von Theaterwissenschaftlern und Künstlern zu den Attentaten selbst sowie zur Rolle, die Theater in Reaktion auf diese einnehmen könne, versammelt. Vielen erscheint die Wiederbelebung eines – selbstverständlich immer utopisch bleibenden – Theaters der Grausamkeit, eines unerbitterlichen Theaters, das die Logik der Repräsentation durchbräche, die einzige Möglichkeit der ästhetischen Verarbeitung der Attentate, die als unfassbar, unsagbar und undarstellbar aufgefasst werden.

»Artaud believed that the function of theatre was to teach us that ›the sky can still fall on our heads‹. We've known for some time that this vision of theatre is impossible, Utopian, possibly even hysterical [...]. But the Slapstick Tragedy that opened on September 11th was also a Theatre of Cruelty and might warrant some utopian explorations. The sky has fallen on our heads, and what we are seeing...threatens to blind us. At a time when every cultural practice is reassessing itself and its role, perhaps we will re-entertain Artaud's mad vision of theatre as a place to encounter the unknown and the unimaginable, a place that teaches the necessary humility of not knowing.«¹

1 Statement von Una Chaudhuri aus »A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September 11, 2001«, in: *Theatre Journal* 54/1 (March 2002), S. 97-99, hier S. 98.

Während Ausführungen wie diese programmatisch, jedoch rein theoretisch bleiben, sollen die folgenden Überlegungen den tatsächlichen Verarbeitungen von 9/11 und in einem zweiten Schritt noch spezifischer den visuellen Re-Präsentationen des Einsturzes der Türme auf den Theaterbühnen New Yorks gewidmet sein.

Vom etwaig kryptisch wirkenden Titel dieses Aufsatzes ausgehend, eröffnen sich verschiedene Wege und ineinander verwobene Perspektiven: *Ein-Brüche / trotz allem. Zur ›Politik der Bilder‹ im amerikanischen Theater seit dem 11. September 2001*. Unübersehbar enthält dieser Titel drei Anspielungen auf kürzlich erschienene Publikationen und Theoriegebäude weltbekannter Philosophen: Slavoj Žižeks Überlegungen zum Einbruch des Realen (bzw. zum Einbruch des Bildes in unsere Realität) in *Welcome to the Desert of the Real*, Georges Didi-Hubermans Reflexionen zur Frage der Darstellbarkeit des Holocaust in *Bilder trotz allem* sowie Jacques Rancières in *Politik der Bilder* entwickelte Bildtheorie. Ohne den Anspruch zu erheben die Werke und Theorien detailliert vorzustellen, werden sich überlappende Fragenkomplexe skizziert, die sich in den genannten Werken niederschlagen und die unabdingbar für eine Auseinandersetzung mit den Anschlägen des 11. September 2001 sowie mit deren künstlerischen Verarbeitungen sind: die Frage nach der Ereignishaftigkeit von 9/11, die Frage nach der prinzipiellen Darstellbarkeit der Anschläge und schließlich die Frage nach spezifischen Inszenierungsstrategien künstlerischer Verarbeitungen (im Rahmen dieses Aufsatzes insbesondere im Bereich des Theaters).

9/11 als (kulturelle) Zäsur?

»Ein-Brüche« verweist auf das Zusammenstürzen der Zwillingstürme, ebenso wie auf die philosophische Diskussion um deren an- oder abzuerkennende »Ereignishaftigkeit«. Slavoj Žižek diskutiert in *Welcome to the Desert of the Real*² vor dem Hintergrund der Anschläge des 11. September 2001 das Verhältnis von Bild und Realität. Während weithin der »Einbruch des Realen« in Bild und Simulation behauptet wird, wendet sich Žižek von diesem Gedanken, mit dem er vorerst sympathisierte, ab und behauptet das Gegenteil. Er deutet die Anschläge als Einbruch des Bildes in unsere Realität, wobei er mit »Realität« das symbolische Koordinatensystem bezeichnet, das festlegt, was als »Realität« erlebt und verstanden wird. »Nicht die Realität brach in unser Bild ein, sondern das

2 Vgl. Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Relate Dates*, London, New York: Verso 2002.

Bild betrat und zerschmetterte unsere Realität³. Die Annahme, dass das Bild der zusammenstürzenden Türme sowie der Live-Charakter der weltweiten Fernsehübertragung unsere »Realität« zerschmettert habe, legt es nahe 9/11 als Ereignis zu begreifen, das die Grundfesten unseres Weltverständnisses erschütterte, als eine Zäsur, die grundlegende Strukturveränderungen ankündigt.

Andreas Hetzel⁴, der sich in seinem Aufsatz *Das Reine Ereignis* mit den gegensätzlichen Positionen Baudrillards, Žižeks und Derridas zu den Anschlägen des 11. September 2001 auseinandersetzt, hebt die Implikationen, die eine Deutung von 9/11 als »Ereignis« im Heideggerschen Verständnis⁵ mit sich brächte, hervor:

»Würde man das, was am 11. September geschehen ist, [...] als »Ereignis« interpretieren, dann bekäme der Anschlag den Charakter einer absoluten Zäsur: Nichts bliebe so wie zuvor, die gesamte kulturelle und soziopolitische Ordnung der Welt stände auf dem Kopf. Der Anschlag würde eine Epochenschwelle markieren, eine epoché im strengen Sinne, einen radikalen geschichtlichen und geschichtsphilosophischen Einschnitt.«⁶

- 3 Slavoj Žižek: »Willkommen in der Wüste des Realen«, in: Heinz Peter Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 64f.
- 4 Vgl. Andreas Hetzel: »Das Reine Ereignis«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens – Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 267-286.
- 5 »Das Ereignis unterbricht und ent-setzt eine gesetzte Ordnung, es interveniert in einer bestimmten historischen Situation, ohne dabei aus den Elementen dieser Situation abgeleitet werden zu können. [...] Das Ereignis lässt sich nicht voraussagen, es erscheint plötzlich und wird nie als es selbst, sondern nur in seinen Wirkungen sichtbar. Es bleibt singulär, lässt sich nicht wiederholen oder repräsentieren; es ist im strengen Sinne undarstellbar und letztlich sogar – in den Begriffen der Situation, auf die das Ereignis antwortet – unmöglich. Als unmögliches, monströses und verrücktes wird das Ereignis aber zugleich zur Möglichkeitsbedingung von Neuem; es bindet sich eng an die menschliche Freiheit, an das den Menschen als solchen auszeichnende Vermögen, anfangen zu können. Ohne das Ereignis, so Heideggers Credo, gebe es keine Geschichte und keine Kultur, keinen Sinn und keine Norm, keine Kontinuität und keine Welt. Als Bedingung der Möglichkeit von Welt (verstanden als sinnhaft vorstrukturierte Welt des Menschen) macht Heidegger genau jene Anti-Struktur des Ereignisses aus, die jeden Strukturierungsprozess bedroht, in dem sie den Horizont der Welt immer wieder neu öffnet« (Ebd., S. 268).
- 6 Ebd., S. 279.

Wo Jean Baudrillard⁷ genau diese Maximal-Hypothese vertritt, nach der 9/11 einen Epochenchnitt markiert, vertritt, zieht Žižek die Option in Erwägung, 9/11 als Ereignis und radikalen Bruch zu fassen, weist den Gedanken aber schließlich, insbesondere zugunsten der Reflexion welt-politischer Zusammenhänge, zurück.

Ogleich Žižek zur uneingeschränkten Solidarität mit allen Opfern aufruft, betont er die Überschätzung der Wichtigkeit und Tragweite der Anschläge. Um als ›Ereignis‹ im Heideggerschen Sinn gelten zu können, müssten die Attentate unvorhersehbar und in bestehenden Verstehenssystemen nicht beschreibbar sein. In vielem ließen sich jedoch Kontinuitäten und Zusammenhänge aufzeigen, die 9/11 weltpolitisch verankern und dem Beschreibungsmodell ›Ereignis‹ widersprechend die Behauptung der Unvorhersagbarkeit und Undarstellbarkeit der Anschläge relativieren. Derrida⁸ schließlich ist in seiner Abweisung jeder Deutung von 9/11 als Ereignis noch entschiedener und entlarvt diese als Teil einer Rhetorik, die 9/11 zur Legitimation machtpolitischer Interessen instrumentalisiert. Ein »reines Ereignis« könnte nach Derrida einzig die kommende (und immer im Kommen bleibende) Demokratie (»la démocratie à venir«) sein.

Von zentraler Bedeutung scheint diese Diskussion hier insbesondere, als der vorliegende Sammelband unter dem Titel *9/11 als kulturelle Zäsur* steht und somit eine Entscheidung in Bezug auf die Frage des Status von 9/11 als Ereignis oder eben als keines vorweggenommen zu sein scheint. Dieser Vorwegnahme gegenüber soll hier eine Irritation eingeführt sein, die dem Titel ein Fragezeichen nachstellt.

Ein Zusammenhang zwischen 9/11 und einer »kulturellen Zäsur« scheint, insbesondere ob der Vielzahl an Publikationen und Untersuchungen zu Gesellschaft/Kunst/Politik nach 9/11, empirisch belegt und kaum mehr bestreitbar. Es soll hier nun aber die Frage reflektiert werden, ob 9/11 per se eine absolute Zäsur ›ist‹, ein Ereignis, das zwangsläufig und unmittelbar zu einem Paradigmenwechsel führt, oder ob es sich vielmehr um eine Konstruktion handelt, 9/11 also in Politik, Medien und Kunst als ›Ereignis‹ konstruiert, inszeniert und gesetzt wird. In letzterem Fall könnte das vorliegende Buchprojekt eben diese Konstruktion untermauern, oder diese aber gegebenenfalls auch subversiv unterwandern. Wenn die These einer politischen und kulturellen Inszenierung von 9/11 als absoluter Zäsur auch nur in Teilen gelten gelassen wird, dann er-

7 Vgl. Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism*, London/New York: Verso 2002.

8 Vgl. Jacques Derrida: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

scheint es eminent wichtig, dass jeder Autor, der über 9/11 schreibt, sich seiner eigenen Positionierung und Funktion immer bewusst ist.

Zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit: theatrale Verarbeitungen der Frage nach der Ereignishaftigkeit der Anschläge

Während eine Vielzahl von Aufführungen angeführt werden könnte, die beispielhaft dafür stünden, dass das Theater an der Untermuerung der Annahme einer (kulturellen) Zäsur auf verschiedenen Ebenen teil hat, sollen im Folgenden zwei Aufführungen im Zentrum stehen, die nicht die These einer absoluten Zäsur durch die Betonung des Grauens und der Unmöglichkeit einer Sinngebung stützen, sondern sich auf thematischer wie struktureller Ebene mit der philosophischen Frage auseinandersetzen, ob es sich bei den Anschlägen um ein ›Ereignis‹ im Sinne einer Epochenschwelle handelt oder nicht.

Neil La Bute: *The Mercy Seat*

In Neil LaButes *The Mercy Seat* erscheint 9/11 vorerst ganz eindeutig als Zäsur: Jede Zeitangabe im Stück verweist auf die Anschläge, ohne dass diese selbst jemals benannt würden. »It's X hours since IT happened«⁹. Es scheint gar so, als habe mit dem 11. September 2001 eine neue Zeitrechnung begonnen, die an die Stelle des christlichen Kalenders träte. Ein Motiv, dem man in verschiedenen künstlerischen Verarbeitungen des 11. September sowie in Berichterstattungen begegnen kann. In Y.B.s Roman *Allah Superstar* wird, die Deutlichkeit der Anspielung noch unterstreichend, folgende Zeitangabe gemacht: »vor dem 11. September nach Christi Geburt«¹⁰.

Werden nun aber Plot und Struktur von *The Mercy Seat* einer näheren Analyse unterzogen, so wird die oberflächliche Lesart, die die Ereignishaftigkeit und den Zäsur-Charakter von 9/11 untermauern und die Annahme unterstreichen würde, dass »nichts mehr so ist wie es vorher war«, schnell revidiert. *The Mercy Seat* ist – entgegen der Behauptung einiger Kritiker¹¹ – nicht nur ein Beziehungs-drama, dass sich der Anschlä-

9 Neil LaBute: *The Mercy Seat*, London: Faber & Faber 2003.

10 Y.B.: *Allah Superstar*, Paris: Grasset 2003.

11 Elyse Sommer schließt ihre Kritik in *Curtain Up* mit dem Satz: »Some may even accuse him of being as opportunistic as Ben in using tragedy to give a sense of the extraordinary to what would otherwise be ordinary«

ge als Rahmung und Aufreißer bedient und deren gesellschaftlichen und politischen Stellenwert affirmiert, sondern ebenso eine kritische Verhandlung der Frage nach der Ereignishaftigkeit der Anschläge sowie eine offene Kritik an deren gesellschaftlicher und politischer Ausnutzung.

Ben und seine Chefin Abby, die beide im World Trade Center arbeiten, haben ein Verhältnis. Am Morgen des 11. September besucht er sie in ihrem nahe der Tower gelegenen Apartment, um die Affäre zu beenden und sich damit endgültig für seine Frau und Kinder zu entscheiden. Während des Besuches kommt es zum Attentat: Die Türme stürzen zusammen. Ben sitzt nun in Abbys Apartment, mit dem Handy in der Hand, und diskutiert mit Abby darüber, ob er seine Familie anrufen oder ob sie die Gelegenheit nutzen sollten, gemeinsam ein neues Leben aufzubauen, während die Welt und seine Familie beide für tot halten – und als Helden feiern – würde.

Wenn Ben die Situation als »possibility for us« bezeichnet, wirft Abby ihm sein unmoralisches Denken vor und entgegnet: »Who in their right mind is going to see...*this*...as having ›unlimited potential‹?«¹². Es ist nicht unwahrscheinlich, dass einem amerikanischen Publikum hier die Worte des Präsidenten George W. Bush in seiner Rede zur Lage der Nation von 2002 in den Sinn kommen könnten:

»For too long our culture has said, ›If it feels good, do it.‹ Now America is embracing a new ethic and a new creed: ›Let's roll.‹ (Applause.) In the sacrifice of soldiers, the fierce brotherhood of fire fighters, and the bravery and generosity of ordinary citizens, we have glimpsed what a new culture of responsibility could look like. We want to be a nation that serves goals larger than self. We've been offered a unique opportunity, and we must not let this moment pass.«¹³

(Elyse Sommer: »The Mercy Seat – A Curtain Up Review«, in: Curtain Up, <http://www.curtainup.com/mercyseat.html> vom 25. Mai 2008.)

- 12 N. La Bute: The Mercy Seat, S. 11. Der Ausdruck »unlimited potential« ist im Stück in Anführungsstriche gesetzt und erscheint als Zitat. Es wird allerdings nicht bestimmt, auf wen dieses Zitat zurückgeht, da der Ausdruck im Stücktext selbst kein zweites Mal auftaucht. Möglicherweise könnte hiermit auf eine Rede Rumsfelds im August 2002 angespielt sein, in der er einem demokratischen Irak ein unendliches Potential (»unlimited potential«) zuspricht und somit schon auf den 2003 beginnenden Krieg vorausweist (Vgl. Donald Rumsfeld: Rede bei der 103. Nationalen Konvention am 26.08.2002, The White House, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/08/20020826.html> vom 25. Mai 2008.).
- 13 George W. Bush: State of the Union Address im Januar 2002. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> vom 25. Mai 2008.

Ebenso wie sich die Anschläge für Ben als Möglichkeit darbieten sein Leben grundsätzlich zu ändern, eine Zäsur zu machen und mit Abby an einem anderen Ort nochmal ›ganz von vorne‹ zu beginnen, so bieten sich auch gesellschaftlich und politisch Möglichkeiten zu tiefgreifenden Änderungen. Die Anschläge bedeuten somit weniger eine Zäsur, als das Angebot einer Zäsur, das Angebot eine Zäsur setzen zu können. Während *The Mercy Seat* das Ende und damit die Entscheidung offen lässt, belegen sowohl die innen- und außenpolitischen Entscheidungen der US-amerikanischen Regierung als auch die Vielzahl an Publikationen zu ›Kunst/Politik/Gesellschaft seit dem 11. September 2001‹ und ebenso die Anlage dieses Sammelbandes sowie des vorangegangenen Symposiums, dass das Angebot zur Setzung einer Zäsur angenommen worden zu sein scheint.

Craig Wright: *Recent Tragic Events*

Es sei in aller Ausschnitthaftigkeit ein zweites Theaterstück betrachtet: Craig Wrights *Recent Tragic Events*. Am Abend des 12. September 2001 treffen sich Andrew und Waverly, die – so wird sich herausstellen – nach den Anschlägen noch immer auf Rückmeldung ihrer Zwillingsschwester aus New York wartet, zu einem Blind Date in Waverlys Appartement in Minneapolis. Ohne an dieser Stelle näher auf die Gesprächsinhalte zwischen den beiden sowie dem zu Besuch kommenden Nachbarn Ron und der von einer Puppe gespielten Tante Waverlys, Joyce (Carol Oates) einzugehen, sollen einige Überlegungen zur Struktur des Stückes und zu den mehrfachen Bühnenauftritten des Stagemanagers angestellt werden.

Zu Beginn des Stückes tritt der Stagemanager ein erstes Mal auf und fordert einen Zuschauer auf, eine Münze zu werfen. Er erläutert, dass dieser Wurf den Handlungsverlauf des Stückes bestimmen würde. Die Momente, an denen die Geschichte eine andere Wendung hätte nehmen können, sollen durch das Erklingen eines bestimmten Tones signalisiert, jedoch nicht weiter kommentiert werden. Der Wurf der Münze steht somit als ein Ereignis, das den weiteren Verlauf der Dinge determiniert, und damit – so könnte interpretiert werden – eben auch für das Attentat und den Einbruch der Türme, der die Welt veränderte.

»Well, *of course*, that was a lie. I'm not a stage manager; I'm an actor, and this is a play. And the truth is, as most of you probably figured out, that in Act One, the tone of ›chance‹... (*Tone sounds.*) remember that?... was sounded whenever the playwright indicated it *should* be sounded, and everything that occurred on stage only happened because *that was the only way it ever could have happened*. [...] No matter how free the characters might seem, they never are. They're trapped. And nothing they do can stop *Recent Tragic Events* from pro-

ceeding toward its predetermined conclusion; predetermined, of course, because it is already *written*«. ¹⁴

Zu Beginn des zweiten Aktes tritt der Stagemanager abermals auf und verkündet, dass die Behauptung des Zufalls eine Lüge gewesen sei und das Stück selbstverständlich schon geschrieben, festgeschrieben und der Ausgang entschieden gewesen sei, bevor die Münze oder die Türme fielen. Der Münzwurf kann an dieser Stelle als Analogie zu den Attentaten des 11. September 2001 gelesen werden und würde, nach der hier vorgeschlagenen Lesart, in der Auseinandersetzung mit Zufall und Determination zur Relativierung des Einflusses der Attentate auf eine schon geschriebene und bewusst gelenkte Weltgeschichte führen.

9/11 als (kulturelle) Zäsur? Veränderungen der New Yorker Theaterlandschaft

Während in diesem Aufsatz – Žižek und Derrida, ebenso wie den soeben vorgestellten Stücken folgend – die Behauptung von 9/11 als ›Ereignis‹ und damit als (absoluter) kultureller und politischer Zäsur abgewiesen werden soll, ist es doch unbestreitbar, dass die Anschläge lokal in den USA und insbesondere bei den Downtown Künstlern Manhattans einen bedeutenden Einfluss genommen haben. Wilfried Dickhoff schreibt, dass

»die Hilflosigkeit, Unwichtigkeit, ja Fragwürdigkeit der Kunst angesichts von Terror und Gewalt [...] plötzlich wieder zu Bewusstsein gekommen zu sein [scheint]. [...] [Dass] Fragen der Verantwortlichkeit von Kunst und der Notwendigkeit, sich dem Unaussprechlichen und Undarstellbaren zu stellen, [...] plötzlich wieder Thema [seien].« ¹⁵

Insbesondere seit der Erklärung des Irak-Krieges zeichnet sich in den USA – kulminierend in New York – eine Politisierung der Theaterszene ab und es lässt sich bereits mit einiger Berechtigung von einer zweiten Blüte Politischen Theaters ¹⁶ in den USA nach 1968 sprechen, wie auch

14 Craig Wright: *Recent Tragic Events*, New York: Dramatist's Play Service 2004, S. 37.

15 Wilfried Dickhoff: »Das Unmögliche Erfinden«, in: Heinz P. Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 23.

16 Der Begriff ›Politisches Theater‹ wird hier in erster Linie auf eine thematische Politizität angewendet und bezeichnet im Rahmen der folgenden Überlegungen eine Vielzahl von Aufführungen verschiedenster Stile, die sich kritisch mit den innen- und außenpolitischen Entwicklungen der USA

schon Marvin Carlson in seinem Aufsatz 9/11, Afghanistan, Iraq: The Response of the New York Theatre«¹⁷ betont hat. Es sind in den vergangenen Jahren mehrere hundert dezidiert politische Stücke zur Aufführung gebracht worden, Festivals ausgerichtet und verschiedene Netzwerke gegründet worden¹⁸.

Es lässt sich nun durchaus die These vertreten, dass dieser Aufschwung des Politischen Theaters, der im Widerstand gegen Sicherheits- und Kriegspolitik der US-Regierung insbesondere seit 2003 erwuchs, sich nur auf Basis der Anschläge des 11. September 2001 und eines spätestens hier beginnenden Wandels des Verständnisses der gesellschaftlichen Funktion von Theater und von Kunst im allgemeinen erklären ließe. In diesem Sinne könnte 9/11 lokal für New York als ›kulturelle Zäsur‹, wenn auch nicht als ›Ereignis‹ betrachtet werden. Es soll hier jedoch betont werden, dass dies lediglich in Hinblick auf Teile der Downtown-Theaterszene New Yorks zuträfe und sich nur mit Schwierigkeiten und einer Vielzahl an Einschränkungen verallgemeinern ließe. Am Broadway beispielsweise versprechen mit wenigen Ausnahmen weiterhin realitätsferne Musicals eine heile Welt und einen Prinzen auf weißem Ross, so dass schon die Behauptung einer Zäsur in der Theaterszene New Yorks eine unzulässige Verallgemeinerung darstellen würde. Der Begriff der ›kulturellen Zäsur‹ wäre also vielleicht schon hier zu stark, müsste aber in jedem Falle entschieden präzisiert und in seinem Geltungsbereich eingeschränkt werden.

seit 2001 auseinandersetzen. Es ist im Rahmen dieses Aufsatzes nicht der Raum gegeben, auf die Komplexität des Begriffs insbesondere im Spannungsfeld von »thematischer Politizität« einerseits und den »Neuen Politiken des Ästhetischen« andererseits (Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hgg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 243ff.) einzugehen, dennoch sei darauf hingewiesen, dass eine Analyse eben dieses Spannungsfeldes, die hier aufgrund der thematischen Ausrichtung des Aufsatzes vernachlässigt werden kann, in einer dezidiert dem ›Politischen Theater‹ New Yorks gewidmeten Studie nicht fehlen dürfte.

17 Vgl. Marvin Carlson: »9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre«, in: Theatre Survey 45/1 (2004), S. 3-17.

18 Um an dieser Stelle nur die bekanntesten Beispiele hervorzuheben, sei auf das Festival Impact – Where Culture and Politics Collide (2006) des Culture Project sowie auf die Gründung des Netzwerkes THAW – Theaters Against War im Winter 2002 verwiesen.

Undarstellbarkeit – Zwischen Unmöglichkeit der Darstellung und Darstellungsverbot

›Ein-Brüche‹ verweist auf das Zusammenstürzen der Zwillingstürme, auf die philosophische Diskussion um deren an- oder abzuerkennende ›Ereignishaftigkeit‹ aber auch auf den Modus einer künstlerischen Darstellung, die in ästhetischen Brüchen ihre eigene Unmöglichkeit reflektiert. Die Attentate des 11. September scheinen sich – so wird verschiedentlich betont – einer Übersetzung in dramatische Strukturen zu widersetzen.

Ohne den Begriff der ›Undarstellbarkeit‹ an dieser Stelle philosophisch ausarbeiten oder, wie verschiedentlich geschehen, in Bezug zu Theorien des Erhabenen stellen zu können, sollen erste Überlegungen zum Verhältnis von Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit sowie zu jenem zwischen der Unmöglichkeit einer Darstellung und einem Darstellungsverbot zur Sprache kommen¹⁹.

Traumatische Bilder und visuelles Darstellungsverbot

Bridenstine unterscheidet in *Identity or Ideology, Assumed or Otherwise – Second Wave Responses to the Idea of 9/11*²⁰ zwischen einer ersten und einer zweiten Welle theatraler Verarbeitungen von 9/11. Während fiktionale Verarbeitungen wie *The Mercy Seat* und *Recent Tragic Events* erst ab dem zweiten Jahr nach den Anschlägen auf die Bühne kamen, beherrschten im ersten Jahr ›Authentizität‹²¹ beanspruchende Augenzeugen-

19 Nicht selten – wie beispielsweise in Frédéric Beigbeders Roman *Windows on the World* – wird über die behauptete ›Undarstellbarkeit‹ insbesondere im Spannungsfeld einer Unmöglichkeit der Darstellung einerseits und einem Darstellungsverbot andererseits ein Bezug zwischen den Attentaten des 11. September und dem Holocaust, der bislang als nahezu alleiniger Gegenstand solcher Betrachtungen diente, hergestellt. Der Vergleich siedelt sich nicht auf einer faktischen Ebene an, sondern vielmehr auf der Ebene ästhetischer Diskurse über die Darstellbarkeit, sowie auf der Ebene von Strukturähnlichkeiten in Rede- und Inszenierungsweisen.

20 Vgl. Evan Bridenstine: »Identity as Ideology, Assumed or Otherwise: Second-Wave Responses to the Idea of 9/11«, in: M. Scott Phillips (Hg.), *Theatre, War, and Propaganda: 1930 – 2005*, Southeastern Theatre conference, Volume 14, Alabama: University of Alabama Press 2005, S. 124–137.

21 »Zarrilli [versteht] Authentizität als diskursive Konstruktion, als »signs read as »presence««. In gleicher Weise lehnt auch das Hildesheimer Graduiertenkolleg »Authentizität als Darstellung« einen substanziellen Authentizitätsbegriff ab.

genberichte mit einem deutlichen Akzent auf den therapeutischen Funktionen eines Theaters der ›kollektiven Trauer‹ die kleinen Spielstätten der Metropole. Viele dieser Produktionen wurden in aller Eile auf die Bühne gebracht, nur wenige Male aufgeführt und fanden nie ein breiteres Interesse. Die beiden bekanntesten Stücke der ersten Welle sind Annie Thoms *With their Eyes*²² und Anne Nelsons *The Guys*. Letzteres gewann insbesondere durch Starbesetzungen und schließlich eine Verfilmung im Jahr 2002 auch internationales Interesse.

Anne Nelson: *The Guys*

In ihrem Vorwort zu *The Guys*, dem wohl bekanntesten Stück der ersten Welle theatraler Verarbeitungen von 9/11, in dem die Journalistin Anne Nelson ihre Treffen mit einem Feuerwehrhauptmann dokumentiert, für dessen verstorbene Männer sie Grabreden formulierte, verbietet die Autorin regelrecht jede Bebilderung ihres Textes:

»Likewise, one of the recurring ideas of the play is that our society can suffer from the impact of recurring traumatizing images following catastrophe, many of them emanating from the electronic media. I would greatly prefer it if productions could treat their audiences with the kindness of not subjecting them to footage of the planes hitting the towers, the physical devastation of the aftermath, images of stunned rescue workers, etc. These ideas are approached more gently, I hope, through the use of words in the play, and the images will be present in the minds of the audience for years to come. The theme, and the intent, of the play is to comfort through language, and I hope this will not be undermined by directorial and design choices that wound, however unintentionally.«²³

zitätsbegriff ab.« (Geesche Wartemann: Theater der Erfahrung – Authentizität als Forderung und als Darstellungsform, Hildesheim: Universitätsbibliothek 2002, S. 11). »Die ›instrumentelle Authentizität‹ versteht den Authentizitätseindruck als Effekt der Darstellung und zielt auf eine vermittelte Unmittelbarkeit. Das bedeutet, dass Authentizität nicht länger als Gegensatz zu Darstellung oder Vermittlung verstanden wird. Eine Gestaltung im Medium Theater wird nicht geleugnet, sondern ihre Bedingungen zu reflektieren, wird zur *conditio sine qua non*, um einen Authentizitätseffekt herstellen zu können. Dieser wird immer über eine Differenz verschiedener Darstellungsebenen oder Darstellungsformen hervorgerufen« (Ebd., S. 154f.).

22 Vgl. Annie Thoms: *With Their Eyes: September 11th--The View from a High School at Ground Zero*, New York: Harper Collins 2002.

23 Anne Nelson: *The Guys*, New York: Random House 2002, S. 4.

Es scheint hier vorerst weniger die Frage im Mittelpunkt zu stehen, ob die Anschläge des 11. September darstellbar seien, als vielmehr ein – bei Anne Nelson offen ausgesprochenes, in vielen auf Berichten von Augenzeugen basierenden Stücken implizites – Darstellungsverbot: Das Bildmaterial des 11. September verletze – so Nelsons Annahme – die Hinterbliebenen und sei somit letztlich unmoralisch. Künstlerische Auseinandersetzungen mit 9/11 seien als therapeutische Maßnahme zu betrachten, als Versuche Linderung und Heilung zu verschaffen. Die Ausstellung der Bilder aber sei eine Verletzung, die sich in keinsten Weise legitimiere, da es – so ließe sich etwas polemisch fassen – hier nicht in erster Linie um Kunst geht, sondern um den Versuch, der eigenen Gemeinschaft Heilung zu verschaffen und auf diese Weise dem Theater wieder eine stärkere gesellschaftliche Funktion zuzuweisen. Die Stücke meiden hierbei jede Fiktionalisierung und versuchen »Authentizität« zu behaupten. In *The Guys* beispielsweise wird »Authentizität« dadurch herzustellen versucht, dass es nie zu einer Inszenierung, sondern lediglich zu szenischen Lesungen mit Starbesetzungen (u.a. Sigourney Weaver und Bill Murray) kommt. In anderen Theaterstücken setzten sich gar Augenzeugen selbst auf die Bühne und berichteten unmittelbar von ihren Erfahrungen. Auf gewisse Weise lassen sich die frühen Stücke in ihrer Ablehnung visueller Elemente sowie in ihrem Beharren auf »Authentizität« als geradezu theaterfeindlich auffassen. Das Theater wird zu einem Versammlungsort, zum Ort der gemeinsamen Trauer und des Austausches von Geschichten, wobei jeder Kunstcharakter der Stücke sowie jede visuelle Komponente und jedes »als ob« einzudämmen versucht wird.

Bilder trotz allem

Georges Didi-Huberman betont in *Bilder trotz allem* die Verquickung der Behauptung einer »Undarstellbarkeit« – im Falle seiner Untersuchungen des Holocaust – mit einem Darstellungsverbot und stellt, unter anderem im Rückgriff auf jüngste Überlegungen der französischen Philosophen Nancy und Rancière²⁴, die These der »Undarstellbarkeit« in Frage.

Von vier Fotografien aus Birkenau ausgehend, die unter größten Gefahren von Mitgliedern des Sonderkommandos gefertigt wurden, betont Georges Didi-Huberman die ethische Notwendigkeit der Betrachtung und Wertschätzung der Fotografien nicht einzig als Dokumente, sondern

24 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, übers. von Emanuel Alloa, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006; Jacques Rancière: *Die Politik der Bilder*, übers. von Maria Muhle, Zürich, Berlin: Diaphanes 2005.

als (partielle) Darstellungen des Holocaust. Er stellt sich der These der Undarstellbarkeit der Shoa, wie sie insbesondere von Claude Lanzmann behauptet und anhand seines Dokumentarfilms (der auf Fotografien verzichtet) diskutiert wird, entgegen. Dieser Einspruch geschieht auf zwei Ebenen: Zum einen wird die Behauptung der Undarstellbarkeit als normatives Darstellungsverbot entlarvt, zum anderen wird auf die Möglichkeit verwiesen, durch spezifische ästhetische Strategien Aspekte einer Undarstellbarkeit in die Darstellung selbst zu integrieren.

»Was man nicht sehen kann, muß man zeigen.« [...] Die erste und einfachste Möglichkeit, zu zeigen, was sich der Wahrnehmung entzieht, besteht darin, das Dargestellte in der Montage nur indirekt zum Vorschein zu bringen [...] Was man nicht sehen kann, muß man also *zu einer Montage machen*, um die Differenzen, die einige lückenhafte visuelle Monaden voneinander trennen, so gut es eben geht zu *denken* zu geben. Auf diese Weise läßt sich *trotz allem erkennbar* machen, was niemals vollständig erfäßbar ist und in seiner *Gesamtheit* unzugänglich bleibt.«²⁵

Auf Godard verweisend, dessen Technik der Montage als Beispiel einer sich ihrer Grenzen bewussten ästhetischen Strategie der Darstellung dient, betont Didi-Huberman, dass kein Bild »ein genaues Bild« (*une image juste*), sondern jedes Bild »bloß ein Bild« (*juste une image*) sei.²⁶ Die Frage wird also in Hinblick auf eine allgemeine »Krise der Repräsentation« ausgeweitet. Wenn der Holocaust oder auch die Anschläge des 11. September 2001 als »undarstellbar« bezeichnet werden können, dann nur deshalb, weil prinzipiell kein schlicht mimetisches Verhältnis mehr zur Realität behauptet werden kann. Die »Krise der Repräsentation« lässt nun zwei Wege offen: visuelles Schweigen oder »Bilder trotz allem«.

Im Folgenden soll skizziert werden, wie auf amerikanischen Bühnen mit den traumatischen Bildern von 9/11 umgegangen wurde. In einem ersten Schritt scheint ein – bei Nelson sogar ganz explizites – Darstellungsverbot im Vordergrund zu stehen, das erst in den folgenden Jahren künstlerischen Bearbeitungen der Frage der Darstellbarkeit von 9/11 Raum geben soll. Während in den frühesten Stücken jede Bebilderung vermieden wurde, tauchen in den bereits erwähnten fiktionalen Bearbeitungen *The Mercy Seat* und *Recent Tragic Events* Bilder als immer schon dem Blick der Zuschauer entzogene Medienbilder auf. In beiden Stücken steht ein Fernseher auf der Bühne, dessen Flackern zum Symbol wird für

25 Georges Didi-Huberman: Bilder trotz allem, übers. von Peter Geimer, München: Fink 2007, S. 191 und 196.

26 Vgl. ebd., S. 19.

ein permanentes Bombardement an Bildern, dem das Publikum aber eben gerade nicht ausgesetzt ist. Während man diesen Umgang als Fortsetzung der Kritik an einer Ausstrahlung der Bilder lesen könnte, stellt er umgekehrt den Entzug der Bilder auf der Bühne doch bewusst aus. Es könnte gemutmaßt werden, dass ein erster Schritt zur Reintegration des Bildes auf der Bühne geleistet wird, wobei dessen eigene Unmöglichkeit im sich immer schon entziehenden Bild augenscheinlich wird.

In einigen – wenn auch wenigen – Aufführungen kommt es schließlich zum Versuch, die Bilder der Einbrüche der Türme auf der Bühne visuell zu inszenieren. Dieses spezifische Phänomen von ›Bilder trotz allem‹ soll im Folgenden in der New Yorker Produktion von David Hares *Stuff Happens*²⁷ und im *Circus and Passion Play of the Correct Moment* des Bread and Puppet Theatre betrachtet werden. Zur Analyse dieser Inszenierungen wird punktuell Jacques Rancières in *Politik der Bilder* entwickelte Bildtheorie herangezogen.

Die Politik der Bilder: Visuelle Strategien politischen Theaters

Es seien vorerst einige Begrifflichkeiten aus Jacques Rancières »Politik der Bilder« eingeführt: seine Untergliederung in drei Arten von Bildern (nacktes, ostensives und metamorphisches Bild), die Bestimmung von drei Vermögen des Bildes (Kraft der Singularität, pädagogischer Wert und kombinatorisches Vermögen) sowie sein Konzept des ›Bild-Satzes‹.

Rancière unterscheidet zwischen drei Arten von Bildern. Nackte Bilder produzieren keine Kunst, da sie jede Unähnlichkeit und Exegese ausschließen²⁸. Repräsentation wird hier als 1:1-Abbildungsverhältnis gedeutet, dass keiner kritischen Reflexion unterzogen wird. Ostensive Bilder behaupten ebenso wie nackte Bilder eine »rohe bedeutungslose Präsenz«, tun dies aber im Namen der Kunst und stellen die eigene Bildproduktion einer »medienwirksamen Zirkulation von Bildern und Sinneinheiten«²⁹ entgegen. Als Beispiel könnten hier die nicht-figurative Malerei sowie die selbstreflexiven Kunstwerke der Avantgarden dienen. Auf Basis der Annahme einer ›Krise der Repräsentation‹ wird im Verzicht auf außerkünstlerische Referenzen und in der Selbstrepräsentation der Kunst durch sich selbst ein scheinbarer Ausweg gefunden. Metamorphische Bilder schließlich, und hierum soll es im Folgenden gehen, produzieren

27 David Hare: *Stuff Happens*, London: Faber & Faber 2004.

28 Vgl. J. Rancière: *Die Politik der Bilder*, S. 31.

29 Vgl. ebd., S. 32.

durch die singuläre Verknüpfung bestehender Bilder temporäre Sinneinheiten und fortwährend Sinnverschiebungen.

»Dieser Logik zufolge ist es unmöglich, eine spezifische Sphäre der Präsenz abzustecken, die die Operationen und die Produkte der Kunst von den Formen der Zirkulation der Bildproduktion der Gesellschaft und des Marktes sowie von den Interpretationsweisen dieser Bildproduktion unterscheiden würde. Die Bilder der Kunst verfügen nicht über eine ihnen eigene Natur, die sie für immer vom Handel mit den Ähnlichkeiten und der Diskursivität der Symptome trennen würde. Die Aufgabe der Kunst ist es vielmehr, mit den Ambivalenzen der Ähnlichkeiten und der Unbeständigkeit der Unähnlichkeiten zu spielen und eine lokale Neuordnung, eine singuläre neue Verknüpfung der zirkulierenden Bilder zu bewirken.«³⁰

Die temporäre Verknüpfung von Bildern wird über das kombinatorische Vermögen des Bildes, das Rancière neben die Bartheschen Kategorien des ›punctum‹ (die Kraft der Singularität) und des ›studium‹ (den pädagogischen Wert des Dokuments) stellt, ermöglicht. Das kombinatorische Vermögen des Bildes ist imstande, beliebige Elemente verschiedener Serien miteinander zu verbinden und somit temporäre Bedeutungen zu generieren. Die in fortwährender Transformation befindlichen Sinneinheiten werden unter dem Begriff des »Bild-Satzes« gefasst, der einer parataktischen Syntax folgend der »Montage« verwandt ist³¹ und sich durch die Verbindung der dreifachen Vermögen des Bildes auszeichnet.

»Ich verstehe darunter [unter Bildsätzen] etwas anderes als den Zusammenschluß einer verbalen Sequenz mit einer visuellen Form. [...] Der Satz ist nicht das Sagbare, das Bild ist nicht das Sichtbare. Unter Bild-Satz verstehe ich die Verbindung von zwei auf ästhetische Weise definierten Funktionen, das heißt durch die Art definiert, wie sie die repräsentative Beziehung des Textes zum Bild auflösen.«³²

Abschließend seien – mit der Perspektive der soeben vorgestellten Begrifflichkeiten – zwei Inszenierungen in den Blick genommen, die 9/11 in Sequenzen metamorphischer Bilder inszenieren, die fortwährend sich verschiebende Bedeutungen (Bild-Sätze) hervorbringen und gleichzeitig ›Undarstellbarkeit‹ als Inszenierungsstrategie entwerfen.

30 Ebd., S. 33f.

31 Vgl. ebd., S. 49f.

32 J. Rancière: Die Politik der Bilder, S. 57.

David Hare: *Stuff Happens*

Stuff Happens ist der Titel des 2004 in London am National Theatre ur-aufgeführten und 2006 am New Yorker Public Theatre gespielten Theaterstücks des renommierten britischen Dramatikers David Hare. Während der Fokus des Stückes auf dem Entwurf einer Dramaturgie des politischen Vorlaufs zum Einmarsch der amerikanischen und britischen Truppen in den Irak liegt, ist 9/11 inszeniert als ein Moment der Unterbrechung. Das Stück basiert zu großen Teilen auf Nachrichtentexten und Reden verschiedener Politiker – auf Worten. Der Sturz der Tower ist das einzige Moment dauernder Wortlosigkeit und Stille: 9/11 erscheint als Bild, das seine eigene Negation und Unmöglichkeit bereits in sich trägt.

Dunkelheit. Ein lautes Krachen. Zwei an die Installation ›Tribute in Light‹ mahnende Lichtvierecke erstrahlen auf dem Bühnenboden. Die Blicke der Zuschauer wandern in die Höhe, so wie die fokussierten Blicke der Besucher am Ground Zero, die minutenlang in den leeren Himmel starren. Ein drittes Lichtrechteck erleuchtet kurz und zeigt den Präsidenten – mutmaßlich im Klassenzimmer, als er von den Attentaten unterrichtet wird. Im nächsten Moment tritt ein Schauspieler in eines der beiden verbleibenden Rechtecke und verwandelt den metaphysischen Ort der Vergegenwärtigung des Abwesenden in sein Rednerpult: »Terrorism against our nation will not stand«³³. In einer folgenden Sequenz treten verschiedene Politiker in das zweite Lichtrechteck.

Das Auseinanderfallen der Sinneseindrücke, die Trennung von Akustischem und Visuellem, lässt sich ebenso wie die Verbildlichung der Türme durch die Lichtrechtecke als Beispiel von »Undarstellbarkeit« als Inszenierungsstrategie beschreiben. Die Überlagerung der Bilder, die Verwandlung der Lichtrechtecke in Rednerpulte von Politikern, verweist auf die kombinatorische Kraft der Bilder und lässt Bildsätze entstehen, die sich in ihren Bedeutungen eindeutig fixieren lassen. Im vorliegenden Falle beispielsweise die in den Bildern aufscheinende Annahme der Instrumentalisierung der Attentate durch die US-amerikanische Regierung. Während die Rechtecke vorerst eindeutig für Ground Zero zu stehen scheinen, verweisen sie im nächsten Moment auf eine räumliche Distanz: Politiker verschiedenster Nationen melden sich zu Wort. Die beiden Lichtquellen dienen nun also zur Markierung zweier Orte. Gleichzeitig zeichnet sich in einer Spiegelung der Figur der Zwillingstürme eine Zweiteilung und Blockbildung ab: »Either you are with us or you are

33 N. LaBute: *The Mercy Seat*, S. 16.

with the terrorists»³⁴. Ohne dass jemals Sinn eindeutig festgeschrieben wird, bieten sich an den Schnittpunkten, in der Verkettung von Bildern Sinnzusammenhänge an, die durch die folgenden Bilder schon wieder in Frage gestellt und relativiert werden können.

Bread and Puppet Theatre: *The National Circus and Passion Play of the Correct Moment*

The National Circus and Passion Play of the Correct Moment des Bread and Puppet Theatre, aufgeführt im Dezember 2005 am »Theater for the New City« in New York, schafft mit überlebensgroßen Puppen eine stumme Bilderwelt. In einem permanenten Prozess der Transformation werden kausale Zusammenhänge zwischen einzelnen Momenten und Bildern suggeriert. In einem der insgesamt drei Abschnitte des *Passion Play of the Correct Moment* wird die neuere Geschichte der USA bis zum heutigen Tag nachempfunden. Körper stürzen vom Himmel, Bilder, die nicht nur an 9/11 gemahnen, sondern an die Opfer der Kriege der USA. Frauen mit Kopftüchern treten auf und bejammern ihre Söhne und Gatten, die sie schließlich begraben werden. Eine Figur in weißem Kostüm, die ununterbrochen den Rhythmus des ablaufenden Lebens klopft, der Tod, empfängt die Masken der Frauen und bindet ihnen weiße Pappmasken mit dem Wort »TEETH« anstelle eines Mundes um. Die Köpfe der Frauen werden neben den Leichen zu Füßen des Publikums gebettet. Schließlich greifen die gesichtslosen hinkelsteinförmige Puppen, in denen sich wie in Stein und Lehm gemeißelte leidende Gesichter abzeichnen. Vier Puppenoperateure bilden gemeinsam aus diesen menschlichen Steinen ein Flugzeug, während zwanzig weitere mit eben solchen Puppen zwei Türme formen. Nach kurzem ist deutlich, was kommen wird. Das Flugzeug nähert sich in zehrender Zeitlupe und bedrohlicher Stille den Türmen. Die Zeitdehnung scheint unendlich und verlängert sich noch durch das Wissen des Unvermeidlichen. Schließlich schlägt der Flieger, der stellvertretend für jene zwei Flugzeuge steht, nacheinander in die beiden Türme ein. Die Puppen und Performer lassen sich langsam zu Boden fallen, ins Massengrab. Schon bald aber bilden sie einen Kampfjet, der sich über die Bühne bewegt und immer mehr Performer, als Bomben, fallen läßt. Die Abgeworfenen verwandeln sich unmittelbar in die anderen Opfer und die Bilder schmerzverzerrter Gesichter, die einzeln mit einem tragbaren Strahler von der Todesfigur beleuchtet werden, mahnen an Zivilopfer und »Kollateralschäden«. Die Bilder in der Auffüh-

34 George W. Bush: Address to a Joint Session of Congress and the American People vom 20. September 2001, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> vom 12. Juni 2008.

rung des *Bread and Puppet Theatre* befinden sich in fortwährendem Wandel und lösen durch diesen die allzu eindeutige Dichotomie zwischen ›gut‹ und ›böse‹ sowie ›Opfer‹ und ›Täter‹ auf. Während *Stuff Happens* nur in einer kurzen Sequenz mit wiederholten Umdeutungen von durch die Verknüpfung von Bildern entstehenden Sinneinheiten spielt, besteht *The National Circus and Passion Play of the Correct Moment* aus einer einzigen langen Sequenz sich immer wieder überlagernder – metamorphischer – Bilder, die fortwährend Bild-Sätze generieren und zu permanenten Sinnverschiebungen führen. Obgleich die Eingebundenheit von 9/11 in einen weltpolitischen Zusammenhang und Kreislauf deutlich wird, lässt sich dem Stück doch im Spezifischen keine Eindeutigkeit abgewinnen. Es werden temporär Bedeutungen erzeugt, die sich jedoch nicht festschreiben lassen, sich in permanentem Wandel befinden, ohne dadurch aber ihr kritisches Potential einzubüßen.

Fazit

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit der Frage der ›Ereignishaftigkeit‹ von 9/11 wurden über die Frage der Un-/Darstellbarkeit der Anschläge Bezüge zu spezifischen auf ›Undarstellbarkeit‹ rekurrierenden visuellen Strategien hergestellt.

Während die Deutung von 9/11 als ›Ereignis‹ im Heideggerschen Sinne zurückgewiesen wird und auch die Annahme es handele sich um eine ›kulturelle Zäsur‹ kritisch hinterfragt und relativiert wird, bleibt zu konstatieren, dass es in Bezug auf die alternative New Yorker Downtown Theaterszene durchaus einen Einschnitt gab, der sich insbesondere in einer Repolitisierung und der Suche nach einer Funktionsbestimmung des Theaters in der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft niederschlug.

Sowohl *Stuff Happens* als auch *The National Circus and Passion Play of the Correct Moment* sind Teil des erwähnten Aufschwungs Politischen Theaters in den USA und bringen, ausgehend von visuellen Strategien der Darstellung, die im Auseinanderfallen von Sinneseindrücken sowie in der Montage und Generierung von Bild-Sätzen bestehen, die Undarstellbarkeit der Anschläge selbst zur Darstellung und weisen auf die ästhetischen Herausforderungen voraus, die einem Politischen Theater des 21. Jahrhunderts gestellt sein dürften.

Literatur

- »A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September 11, 2001«, in: *Theatre Journal* 54/1 (March 2002), S. 95-138.
- Artaud, Antonin: »Schluß mit den Meisterwerken«, in: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: Fischer 1969, S. 79-88.
- Baudrillard, Jean: *The Spirit of Terrorism*, London/New York: Verso 2002.
- Bridenstine, Evan: »Identity as Ideology, Assumed or Otherwise: Second-Wave Responses to the Idea of 9/11«, in: M. Scott Phillips (Hg.), *Theatre, War, and Propaganda: 1930 – 2005*, Southeastern Theatre Conference, Volume 14, Alabama: University of Alabama Press 2005, S. 124-137.
- Bush, George W.: State of the Union Address im Januar 2002. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> vom 25. Mai 2008.
- Bush, George W.: Address to a Joint Session of Congress and the American People vom 20. September 2001. <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2001/09/20010920-8.html> vom 12. Juni 2008.
- Carlson, Marvin: »9/11, Afghanistan, and Iraq: The Response of the New York Theatre«, in: *Theatre Survey* 45/1 (2004), S. 3-17.
- Chaudhuri, Una aus »A Forum on Theatre and Tragedy: A Response to September 11, 2001«, in: *Theatre Journal* 54/1 (March 2002), S. 97-99.
- Derrida, Jacques: *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Dickhoff, Wilfried: »Das Unmögliche Erfinden«, in: Heinz P. Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 22-42.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, übers. von Peter Geimer, München: Fink 2007.
- Dolan, Jill: *Utopia in Performance – Finding Hope at the Theater*, Michigan: University of Michigan Press 2005.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hgg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.
- Hare, David: *Stuff Happens*, London: Faber & Faber 2004.
- Hetzel, Andreas: »Das Reine Ereignis«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens – Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 267-286.
- LaBute, Neil: *The Mercy Seat*, London: Faber & Faber 2003.

- Lorenz, Matthias N. (Hg.): *Narrative des Entsetzens – Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, übers. von Emanuel Alloa, Zürich/Berlin: Diaphanes 2006.
- Nelson, Anne: *The Guys*, New York: Random House 2002.
- Rancière, Jacques: *Die Politik der Bilder*, übers. von Maria Muhle, Zürich, Berlin: Diaphanes 2005.
- Rumsfeld, Donald: Rede bei der 103. Nationalen Konvention am 26.08.2002, The White House, <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2002/08/20020826.html> vom 25. Mai 2008.
- Schwerfel, Heinz Peter (Hg.): *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002.
- Sommer, Elyse: »The Mercy Seat – A Curtain Up Review«, in: *Curtain Up*, <http://www.curtainup.com/mercyseat.html> vom 25. Mai 2008.
- Thoms, Annie: *With Their Eyes: September 11th--The View from a High School at Ground Zero*, New York: Harper Collins 2002.
- Wartemann, Gesche: *Theater der Erfahrung – Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*, Hildesheim: Universitätsbibliothek 2002.
- Wright, Craig: *Recent Tragic Events*, New York: Dramatist's Play Service 2004.
- Y.B.: *Allah Superstar*, Paris: Grasset 2003.
- Žižek, Slavoj: *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, London/New York: Verso 2002.
- Žižek, Slavoj: »Willkommen in der Wüste des Realen«. In: Heinz Peter Schwerfel (Hg.), *Kunst nach Ground Zero*, Köln: Dumont 2002, S. 57-65.

9/11, YouTube UND DIE NEUE EMPFINDSAMKEIT

GEORGIANA BANITA

»9/11 erzeugt einen effet de secret: Es wird als das Hervortreten von etwas Verborgenen gesehen, aber als ein Sich-Zeigen von etwas, das noch immer (teilweise) verborgen ist. Verborgен in der Zukunft, verborgen aber auch in den ›open societies‹, den Gesellschaften, in denen wir leben.«¹

Die Ereignisse des 11. September markieren einen Wandel im Umgang mit Bildern, der nicht nur durch das Verschwinden des Realen in der medialen Persistenz der Bilder geprägt ist, sondern vor allem auch vom Aufeinanderprallen visueller Erinnerungs- und Aufmerksamkeitskulturen.² Diese Doppelung des Sichtbaren durch Faktizität und Virtualität steht weniger im Kontext einer postmodernen De-Realisierung der Wirklichkeit, wie sie dem Ereignis mehrfach bescheinigt wurde, sondern ist vielmehr im Zusammenhang mit der ethischen Struktur eines Politischen zu sehen, das 9/11 zur Schnittstelle innerhalb der aktuellen Konjunktur des Affektiven erklärt.³ Die Doppelung des Sichtbaren gründet dabei

-
- 1 Eva Horn: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/Main: Fischer 2007, S. 459.
 - 2 Zum Begriff der Aufmerksamkeit im Medienzeitalter vgl. Aleida und Jan Assmann (Hgg.): *Aufmerksamkeiten (Archäologie der literarischen Kommunikation VII)*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001; Aleida Assmann: »Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur«, in: *Archiv und Wissenschaft* 36 (2003), S. 5-12; Aleida Assmann: »Aufmerksamkeit im Medienwandel«, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hgg.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Schmidt 2007, S. 209-227.
 - 3 Marie-Luise Angerer sieht die Hinwendung zum Affekt in einer Linie mit dem ›performative turn‹ und dem ›pictorial turn‹. Die digitale Netzwelt stellt gewissermaßen einen Umschaltpunkt zwischen diesen Tendenzen dar

nicht so sehr darauf, dass 9/11 das Ende einer visuellen Latenzzeit darstellt, in der sich die Feindschaftssemantik der Nachkriegszeit noch nicht manifestiert hatte, sondern sie beruht vor allem auf der Tatsache, dass visuelle Darstellungen des Ereignisses als ethische Inszenierungen auftreten, im Sinne einer affektbeladenen Meta-Vision. Zweifellos repräsentiert 9/11 eine neue Taktik der visuellen Gewalt, die nicht nur mit ihrem medialen Effekt rechnet, mit der viralen Kraft⁴ der katastrophalen Bildlichkeit, sondern auch mit der ethisch-politischen Dimension, die ihre Medien-Kanäle am deutlichsten entfalten. Die folgende Studie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll dazu dienen, am Beispiel der Internet-Plattform *YouTube* die Interdependenzen von Medium, Ereignis und dessen Spuren im kollektiven Gedächtnis zu illustrieren. Zudem sollen bildethische Aspekte der Abrufbarkeit visueller Inhalte rekonstruiert und kritisch geprüft werden. Hierbei werden sowohl die Ästhetisierung und Ikonisierung des Grauens, als auch die Ethik der visuellen Vermittlung exemplarisch aufgezeigt. Im Unterschied zu anderen, als abgeschlossen geltenden Medienereignissen⁵ lässt 9/11 die Frage zu, ob die Anschläge immer noch in Echtzeit stattfinden, auch nach der realen Zerstörung der Türme, die im kollektiven Imaginären noch nicht zu einem Schlusspunkt geführt hat, sondern weiterhin massenmedial transportiert wird.

(vgl. Marie-Luis Angerer: Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007).

- 4 ›Virales‹ Marketing bezeichnet eine Marketingform, die zunehmend Internet-Netzwerke ausnutzt um Nachrichten über Produkte epidemisch auszubreiten und dadurch Aufmerksamkeit auf die Marken zu lenken. Siehe z.B. die Verbreitungseffekte der Netzpropaganda für *Blair Witch Project* (1999) und *Cloverfield* (2008).
- 5 Der Begriff Massenereignis als feste Kategorie der Medienforschung dient als Schablone für die Ereignisse am 11. September 2001 (vgl. dazu Daniel Dayan/Elihu Katz: *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1992; Michael Beuthner (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003; Thomas Knieper (Hg.): *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln: Halem 2005; Stefan Leifert: *Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007).

Authentische Fiktionalität

Neben einer Reihe intellektueller Referenzen und unterschwelliger Hommagen an die terroristischen Anschläge des 11. September wartete Hollywood kürzlich mit *Cloverfield* (2008) auf – einem in Manhattan spielenden Katastrophenfilm in der Tradition des Godzilla-Genres. In *Cloverfield* wird die Attacke eines riesigen Monsters ausschließlich durch die Videoaufzeichnung eines unerfahrenen Dokumentarfilmers erzählt, der eine Gruppe Mittzwanziger auf ihrer Flucht vor der Kreatur verfolgt. Das Monster bahnt sich seinen Weg durch Wolkenkratzer und eine nutzlose und konfuse Kriegsmaschinerie. Als ein Lehrstück visueller Desorientierung und reißerischer, Themenpark gerechter 9/11-Simulation beweist die Hollywoodproduktion nicht nur, bis zu welchem Ausmaß Massensterben als Motor kommerzieller Unterhaltung dienen kann, sondern belegt auch den Einfluss der neuesten Medien auf gängige Technologien der Wahrnehmung. Die durchweg unruhige Kameraführung reproduziert sowohl den Amateurstil privater *YouTube*-Beiträge, als auch die düstere, erbarmungslose Stimmung einer monumentalen Katastrophe. Einzelne Sequenzen können buchstäblich als akribische Rekonstruktionen echter Amateuraufnahmen gesehen werden, die Zeugen des Anschlags vom 11. September über *YouTube* im Internet veröffentlicht haben. Mit nervenbetäubender Beharrlichkeit fängt der Amateurfilmer, der zu Beginn des Films eine Abschiedsfeier aufzeichnet, unglaubliche und unglaublich verwackelte Bilder einer Gefahr ein, vor der jeder vernünftige Beobachter entweder fliehen oder Schutz suchen würde. Auch dieses Element spiegelt Videos des brennenden World Trade Centers wider, aufgenommen durch staubbedeckte Fensterscheiben und Kameraobjektive, die Teenager in den umliegenden Apartments Manhattans drehten, anstatt die Flucht zu ergreifen. Man könnte diese Hollywoodproduktion als aktuellste Verwebung individueller Reflektion und einer Massenkatastrophe kennzeichnen, die eine Periode politisch faszinierender, gegenseitiger Befruchtung umfasst.

Im Folgenden möchte ich die Vermutung nahe legen, dass der rasanteste Erfolg der Web 2.0-Medien in den letzten Jahren nicht nur die Konstruktion von Subjektivität in der politischen Sphäre beeinflusst hat, sondern tatsächlich eine Konsequenz dynamischer Tendenzen ist, die sich auf die weite Verbreitung der Medien (und eine kollektive Identität) stützen: Diese Tendenzen verdeutlichen zum einen eine Schwerpunktverlagerung im demokratischen Diskurs – weg von der herkömmlich rationalen Argumentation, hin zum emotionalen Ausdruck. Zudem fußen sie auf der weiten Verbreitung kollaborativer Medien und einer kollektiv geformten Identität. Um dieses Argument zu verdeutlichen, verfolge ich die

Entwicklung der Internetplattform *YouTube* parallel zu den theoretischen Debatten über »Netroots«-Technologie, mit dem Ziel, eine Krise der visuellen Empfindsamkeit zu definieren, sowohl in der Speicherung und Verwaltung des emotionalen Exzesses, der im Zuge der Katastrophe vom 11. September entstanden ist, sowie auch in ihrer Bewältigung durch kollektive Strategien der Sublimierung und Traumaresistenz. Indem ich Gedanken von Chantal Mouffe und Henry Giroux aufgreife, schlage ich vor, dass sich eine eingehende Betrachtung des emotionalen Subtexts der Konflikterschaffung und -bewältigung als unentbehrlich für unser Verständnis dafür erweisen kann, wie heutige Medien wirkungsvoll zwischen individuellen Sichtweisen vermitteln; oder in anderen Worten, wie der Zuwachs von kleinen Videobildflächen und handlichen Kameras eine angemessene Grundverpflichtung zu relationaler statt rationaler Politik verlangt.

Architekturen der Beteiligung

Nicht zuletzt dank seiner extremen Simplizität und Zugänglichkeit hat die Popularität von *YouTube* in den letzten Jahren explosionsartig zugenommen. *YouTube* nutzt die Software Macromedia Flash, um den Upload, die Visualisierung und das Verteilen von Videodateien zu ermöglichen. Diese können zudem leicht in andere Webseiten eingebettet werden, wodurch sich das Publikum der Stammseite erweitert. Als kostenloser und benutzerfreundlicher Hybrid aus Blog, Datenaustausch- und sozialem Netzwerk bietet *YouTube* alle Möglichkeiten und keines der Defizite konkurrierender Anbieter, die es einst emulieren wollte und längst verdrängt hat. Das Unternehmen mit Firmensitz in San Mateo, Kalifornien wurde im Februar 2005 von drei Angestellten des Online-Zahlungsdienstes *PayPal* gegründet. Da die Plattform zur kostenlosen Nutzung steht, finanziert sich *YouTube* komplett über Beteiligungskapitalanlagen in einer Größenordnung von mehreren Millionen US-Dollar. Aus diesem Grund misstrauen viele Analysten dem Geschäftsmodell des Unternehmens, insbesondere da sich die monatlichen Kosten der Bandbreite allein auf ca. eine Million US-Dollar belaufen.

Im letzten Jahr etablierte sich *YouTube* zunehmend als ernstzunehmender politischer Kanal, der die Meinungsbildung in privaten Haushalten beeinflusst. Die Brisanz dieser Entwicklung rückte insbesondere ins Blickfeld, als der englische Zweig des Nachrichtensenders Al Jazeera ein Abkommen über einen eigenen Kanal auf *YouTube* unterzeichnete. Dies geschah, nachdem mehrere Versuche in das amerikanische Kabelfernsehtzwerk aufgenommen zu werden an politischem Druck gescheitert

waren. Zentrale Programme des Senders wie z.B. ›Inside Iraq‹ konnten von nun an mehr Aufmerksamkeit im Westen generieren und dazu beitragen, den dem Sender anhaftenden Ruf einer terroristischen Propagandamaschine zu verbessern. In Anbetracht der Schätzungen, die sich auf monatlich über 20 Millionen Besucher des Portals belaufen, kann man mit Sicherheit annehmen, dass wenige politische Plattformen vergleichbare Potenz aufweisen, die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Am 9. Oktober 2006 wurde *YouTube* für 1,65 Milliarden US-Dollar von *Google* gekauft, was eine flächendeckende Medienberichterstattung auslöste und somit das enorme Interesse bestätigte, das an von Konsumenten generierten Internetinhalten besteht. *YouTube* verspricht, das neue Meta-Medium der Globalisierung zu sein, das als Instrument alternativer Berichterstattung und Geschichtsschreibung erfolgreich die monologische Struktur und den monolithischen Wahrheitsanspruch traditioneller Medien umgeht. Die unbeschränkten Möglichkeiten der Nutzer, ihrerseits zu kommunizieren, bricht den klassischen Frontaljournalismus der Printmedien auf, der Konsument wird dabei zum Produzenten, zum ›Pro-Sumer‹ in einer Architektur der Beteiligung, in der sich Werte im freien Fluss der Aufmerksamkeit ausbilden. Im Gegensatz zu den Einweg-Verbreitungsmedien ist Netz-Veröffentlichung immer ein dialogisches »Zurück-Schreiben«⁶, was schließlich in eine grundsätzlich andere Form des politischen Diskurses einmündet: dialogisch, plural, dezentriert.

Die Schwerpunktsetzung der Webseite auf reale Augenzeugenberichte – die populärsten Videos zeigen ungestellte, dramatische Szenen, die vom Kollaps des World Trade Centers über Bilder des Irakkriegs bis hin zum Mitschnitt eines Tauziehens zwischen Löwe und Krokodil um den Kadaver eines Pflanzenfressers reichen – bestärken den Verdacht, *YouTube* nehme nicht nur die Zukunft des Fernsehens vorweg, sondern könne auch eine Ära kollektiver Affektivität abbilden. Die Ereignisse des 11. Septembers stellen eine Art Katalysator für eine melodramatische Inszenierung dar, die angesichts der zahlreichen Videoaufnahmen eine Welle visuell-heroischen Verhaltens und moralisierender Selbstdarstellung auslöste, indem sie Augenzeugen in Positionen der Anteilnahme zwang, die sich später in Usergemeinden potenzierten. Der hohe Anteil von Video-beichten unter den populärsten Clips der Webseite reflektierte zudem in den Folgemonaten des 11. September eine Wiederbelebung des »autothanatographischen Diskurses«⁷, in einer Flut aus so genannten »zufäl-

6 E. Horn: Der geheime Krieg, S. 471.

7 Ich entleihe diesen Ausdruck Susanna Egan Studie der autobiographischen Polyphonie, die die diversen Formen der krisengetriebenen Autobiographie umfasst (vgl. Susanna Egan: *Mirror Talk: Genres of Crisis in Con-*

ligen Memoiren«, die sich aus den privaten Erfahrungen eines öffentlichen, historischen Traumas zusammensetzt.

Von essentieller Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Elisabeth Ankers Argument, die Berichterstattung des 11. Septembers habe dank ihrer melodramatischen Schilderung eine spezifisch amerikanische, kollektive Identität kreiert, die es den USA in der Folge erlaubt hat, als moralisch mächtiges Opfer in Erscheinung zu treten, verbunden mit dem Zwang, die erleidete Schikane in eine heroische Vergeltungsaktion zu verwandeln.⁸ Während Anker diesen Gedankenstrang erfolgreich erörtert und überzeugend den Reiz einer Narrative demonstriert, die Amerikas duale Rolle als Opfer und Held profiliert, übersieht sie jedoch die eindeutige Funktion aktueller Massenmedien wie *YouTube* in der Verewigung melodramatischer Szenarien und, in diesem Zusammenhang, den massiven Missbrauch von Emotionalität, die als zentrales Kriterium für die erfolgreiche Verbreitung der Medienprodukte diesen unabdingbar inhäriert. Auch die offizielle Berichterstattung nach dem 11. September betonte die heroische Viktimisierung und die daraus resultierende Selbstgerechtigkeit. Das Gros entsprechender Materialien auf *YouTube* suggeriert erstens, dass Identitätspolitik in den Medien, und zwar über alle geographischen Grenzen hinweg, dazu tendiert, sich auf die Dämonisierung eines Anderen zu stützen, dessen permanente Drohungen entweder bekämpft oder verhöhnt werden muss (wie z.B. in zahllosen Schmähvideos und Witzen auf Kosten arabischer Charaktere oder Maskottchen). Zweitens demonstrieren unzählige *YouTube*-Filme, dass der Einsatz von Affekt auch außerhalb der Reichweite manichäistischer Politik und staatlichen Handelns verstanden werden kann; mehr ethische Debatte als moralistischer Deizisionismus. In der Zeit nach dem 11. September blieben auf den Straßen Lower Manhattans Passanten stehen, um sich Poster von vermissten Personen anzusehen, die biometrischen Daten unter deren Fotos zu lesen und um Worte der Unterstützung und Empathie auf die Wände zwischen den Bildern zu schreiben⁹ – ein Verhalten ähnlich dem des Internetbenutzers, der sich die Zeit nimmt, einen Kommentar zu einem *YouTube*-Video zu verfassen, welches seine Aufmerksamkeit gefangen hat. Der Affekt, der diesen Interaktionen innewohnt, ist Bestand-

temporary Autobiography, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1999, S. 225-226; vgl. hierzu auch David Wyatt: *And the War Came: An Accidental Memoir*, Wisconsin, Madison: Terrace Books 2004.

8 Vgl. Elisabeth Anker: »Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11«, in: *Journal of Communication* 55/1 (2005), S. 22-37.

9 Detaillierte Beschreibungen dieser Begegnungen von Betrachter und Bild finden sich bei David Friend: *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, New York: Picador 2006.

teil einer ethischen Ästhetik der Hoffnung, die auf dem visuellen und verbalen Wechselspiel von Emotion und privatem Handeln basiert, selbst wenn es sich dabei nur um einen zufälligen Kommentar im Cyberspace handelt.

Falling Man: Beschleunigte Vergänglichkeit

Der Übergang von Photographie zum Fernsehen und letztendlich zu User-generierten Internetinhalten verlief in den vergangenen Jahrzehnten parallel zum gesellschaftlichen historischen Wandel und kulminierte in der technologisch ›glücklichen Fügung‹, dass die Anschläge vom 11. September nicht vor der Revolution der digitalen Photographie und der weiten Verbreitung handlicher Apparate stattfand. Dieser Umstand hatte nicht nur die einfachere Erinnerung von Bildern zur Folge, sondern den Einzug von Bildern ›als‹ Erinnerung:

»Im Zeitalter der Massenmedien ist das historische Bewußtsein untrennbar verbunden mit den kanonischen Bildern, in denen die Medien den Augenblick des Zersplitterns festhalten, einen Augenblick, der von diesem Moment an weit über sich selbst hinausweisende Bedeutung und assoziative Wirksamkeit erhält, einen Augenblick, der von diesem Moment an ein Bild ist, durch das die Medien auf die Wirklichkeit blicken und ihr ihren eigenen Sinn geben.«¹⁰

In diesem Sinne verweist jede visuelle Darstellung der Tragödie nicht nur auf die Damaligkeit der Anschläge, sondern auch auf eine noch weiter zurückliegende Zeit, die vor der historischen Zäsur existierte. Es folgte eine doppelte temporale Transposition – nicht nur der Vergangenheit, sondern einer ›perfekten‹ Vergangenheit. In einem maßgeblichen Artikel über Richard Drews ikonische Photographie des ›Falling Man‹, der 2003 im Magazin *Esquire* veröffentlicht wurde, hob Tom Junod Amerikas Abneigung gegen dieses Bild positiv hervor.¹¹ »The jumpers – and their images –«, schrieb er,

10 Reinhold Viehoff/Kathrin Fahlenbrach: »Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte«, in Michael Beuthner/u.a. (Hgg.): *Bilder des Terrors, Terror der Bilder?* Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, S. 42-60, hier S. 44.

11 Leifert legt Wert auf die Feststellung, dass die individuelle Identität des Abstürzenden nicht zu erkennen sei, es werde ein namenloses Opfer des Anschlags abgebildet, wobei die Rücksicht auf den Sterbenden und die Angehörigen gewahrt bleibt (vgl. Stefan Leifert: *Bildethik: Theorie und*

»were relegated to the Internet underbelly, where they became the provenance of the shock sites ... where it is impossible to look at them without attendant feelings of shame and guilt. [It was] as though the jumpers' experience, instead of being central to the horror, was tangential to it, a sideshow best forgotten.«¹²

Dabei ist es genau diese den Bildern anhaftende visuelle Vergänglichkeit, die durch die Amateurgeschichtsschreibung auf Plattformen wie *YouTube* in Frage gestellt wird. Videos von Opfern des Anschlags, die sich in grotesker Haltung und in Gruppen aus dem World Trade Center stürzen, haben sich schnell im Netzwerk graphischer, ausbeuterischer Clips ausgebreitet, deren bloße Masse den grauenhaften Verlust menschlichen Lebens zu vertuschen scheint. Manche Videos behaupten sogar fälschlicherweise zu zeigen, was aufgrund der Gefahren, die von den brennenden und im Anschluss einstürzenden Türmen ausging, nie auf Video hätte gebannt werden können: Die über den Boden verstreuten Leichen der Springer. Die Anziehungskraft dieser Videos ist nicht nur durch ihren quasi-pornographischen Inhalt und dessen voyeuristischen Reiz zu erklären. Die bewegten Bilder des Videos sind unendlich viel eindrucksvoller als unbewegte Bilder desselben Sturzes. Wie David Friend in seiner Analyse visueller Darstellungen der Ereignisse erkennt, isolieren die photographischen Bilder der Springer den Moment unmittelbar vor dem sicheren Tod und rücken dadurch den Betrachter selbst »to the very ledge of terror itself«¹³. Doch während eine Photographie dem Betrachter Raum für Spekulation und subjektive Interpretation lässt, indem sie ihm erlaubt, das Bild im eigenen Rhythmus zu betrachten und zu re-kontextualisieren, setzt das dazugehörige Video die individuelle Wahrnehmung von Zeit außer Kraft und injiziert eine Vielzahl von Fragen, die nicht in Fallgeschwindigkeit verarbeitet werden können.¹⁴ Das endlose Wiederholungspotential des bewegten Bildes trägt ebenso zu einem verwirrenden Überschuss an Emotionen bei. Die Springer scheinen sich in der Wiederholung der Betrachtungsvorgänge – mit jedem Maus-

Moral in *Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 189). Es gab jedoch mehrere Versuche, aus Bilddetails und Detektivarbeit im WTC Geschäftsmilieu zu eruieren, wer der Falling Man war und wie seine Familie mit diesem grausamen Tod umgeht.

12 Zitiert in David Friend: *Watching the World Change: The Stories behind the Images of 9/11*, New York: Picador 2006, S. 139.

13 Ebd., S. 134.

14 Dieser Kontrast wird besonders deutlich, wenn man Bilder des ›Falling Man‹ mit den schmerzhaft entblößenden Videos vergleicht, die Alejandro González Iñárritu für das Segment »Mexico« der Gemeinschaftsproduktion 11'09"01 (2002) gesammelt hat.

klick – zu multiplizieren, während umgekehrt Sympathie und Sensitivität gegenüber dem Bild schwinden, je stärker wir seiner Brutalität ausgesetzt sind. Ein CBS-Nachrichtenproduzent, der von Friend zitiert wird, schließt sich dieser Einschätzung an und befürchtet, dass die Hilflosigkeit, die sich beim Betrachten der Todessprünge einstellt, die Schicksale der Springer als zunehmend gewöhnlich und, wie als kostenlose Dreingabe, schmerzhaft übersetzen wird.

Indem er auf Beispiele aus dem 2. Weltkrieg und Vietnam zurückgreift, stellt Friend zur Diskussion, dass die Entstehungsumstände eines Bildes oder Videos den Vorrang bestimmen, mit dem sie einen historischen Moment emotional erfassen. Doch spätestens bei der Konfrontation eines chinesischen Demonstranten mit einem Panzer der roten Armee auf dem ›Platz des himmlischen Friedens‹ erwiesen sich starre photographische Bilder als unterlegen gegenüber der monumentalen Kraft eines Films, der sich in Stille abspielt. Der Widerstand des chinesischen Arbeiters gegen die diktatorische Kriegsmaschine folgte einer humanistischen Mechanik, wie sie auch im Akt der Springer des World Trade Centers gesehen werden kann, deren Sprung sich als ein verzweifelter Protestakt lesen lässt, gegen den illusorischen Schutz des kapitalistischen Gebäudes, das sie gefangen hielt. Beide enthalten eine suizidale Geste, welche einer erdrückenden Kraft, die nur durch ein hyperbolisches Opfer bezwungen werden kann, mikroskopische Basishumanität entgegen setzt. Die Katastrophe, so Seeblen und Metz, »ist vollkommener Ausdruck der Verhältnisse von innen und außen in einer modernen und immer kapitalistischer werdenden Gesellschaft, die sich beständig über sich selbst hinaus entwickelt.«¹⁵ Als Lust am Katastrophalen und an einer Ästhetik des Schreckens beschreibt diese Deutung eine politische Dimension, die im Falle von 9/11 besonders deutlich geworden ist. Darüber hinaus verwenden Videos des 11. September, die auf *YouTube* veröffentlicht wurden, – die sowohl Beschädigung als auch Zerstörung von Menschen und Bauten zeigen – in ihrer Kürze und Intensität das visuelle Vokabular, dass Paul Virilio zum zentralen technologischen Antrieb unserer Zeit bestimmt hat.¹⁶ Der senkrechte Sturzflug der Springer sowie die enorme Geschwindigkeit der Flugzeuge, mit der sie in die Türme rasten, dehnen die Verwundbarkeit der Opfer auf den Betrachter aus. Die Bewegungslin-

15 Georg Seeblen/Markus Metz: *Krieg der Bilder, Bilder des Krieges: Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin: Edition Tiamat 2002, S. 103.

16 Vgl. Paul Virilio: *The Original Accident*, Cambridge: Polity 2007; Georgiana Banita: »Scorched Earth Tactics: Preemptive Ecopolitics in the Aftermath of 9/11«, in: *Parallax* 14/3 (2008), S. 125-138.

nie der Angst, die von der Oberfläche des Sehens hinabführt, in die Abgründe der persönlichen und physischen Verunsicherung, erklärt den intuitiven Effekt des Terrorismus und bescheinigt Derridas Aussage, dass »the real terror consisted of, and, in fact, begins by exposing and exploiting ... the images of this terror by the target itself.«¹⁷ Die Betrachtung von *YouTubes* 9/11 Darstellungen funktioniert nicht nur als Aggressionsabfuhr, sondern auch im Sinne einer Steigerung der Rezeptionsempathie als »Milieu der Verständigung und des Ein-Sehens«¹⁸. Mit der Ausweitung der Bildlichkeit, so Viehoff und Fehlenbach, gehe »ein grundlegender Wandel medialer Repräsentationsästhetik und -ethik einher: An die Stelle hierarchisch regulierter Perspektiven und Blickwinkel tritt das Primat medialer Partizipation, die nicht mehr auf Belehrung und Lenkung des Zuschauers abzielt, sondern auf sein emphatisches, emotionales Miterleben.«¹⁹

Politisches Engagement im digitalen Zeitalter

In seiner Sammlung *Public Spaces, Private Lives: Democracy Beyond 9/11* behauptet Henry Giroux, dass seit den Anschlägen des 11. Septembers Zynismus eine wesentliche Triebkraft amerikanischer Politikultur ist, ein Motor der Passivität, der sowohl Kritik als auch sozialpolitisches Handeln als zwecklos verworfen hat.²⁰ An deren Stelle soll laut Giroux eine, wie er sie nennt, neue »Sprache des Widerstands und der Möglichkeit« treten, die in »geschulter Hoffnung« kulminiert, auf z.B. eine gleichsam utopische und praktikable soziale Vision. Wir müssen nur die hochtrabende Rhetorik der Hoffnungsversprechen der Präsidentschaftswahlkampagne 2008 betrachten, um zu erkennen, dass Giroux eine größere Tendenz benennt, die von den Medien zu einem ethischen Lauffeuer entfacht wurde, das sich durch den weitverbreiteten Zynismus und die postkantische Politik der Vernunft hindurch frisst. *YouTube* und die Medien, die in Zukunft daraus hervorgehen könnten, gelten als eine potentielle Gegenbewegung zu dem, was Giroux seit dem 11. September als die Kommerzialisierung des öffentlichen Lebens und die Abnahme von Investitionen in öffentliche Güter bedauert. Laut Giroux sind wir Zeugen

17 Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press 2003, S. 108.

18 K. Fahlenbach/R. Viehoff, *Medienikonen*, S. 44.

19 Ebd., S. 46.

20 Vgl. Henry Giroux: *Public Spaces, Private Lives: Democracy Beyond 9/11*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2003.

und Teilnehmer eines »collapse of public discourse, the increasing militarization of public space, and the rise of a state apparatus bent on substituting policing functions for social services.«²¹ Daraus resultiert eine grundlegende Abneigung gegen alles Soziale, Öffentliche und Kollektive,²² der in erster Instanz die Sprache sozialer Verantwortung zum Opfer fällt.

Zweifellos haben die melodramatischen Szenarien der Berichterstattung des 11. September, die Elisabeth Anker betont, zum wachsenden Desinteresse an einem kritischen Bewusstsein innerhalb der Bevölkerung der USA beigetragen. In seinem Plädoyer für eine »geschulte Hoffnung«, einem Konzept, das auf einem erweiterten Modell der Pädagogik – beruht und dafür unterschiedliche Kulturkreise berücksichtigt,²³ gibt Giroux uns reichlich Anlass, die gleichzeitig utopischen und konkreten Formate von Plattformen wie *YouTube* zu bedenken. Auch wenn es verstörend wirken mag, ist es dennoch lohnenswert, User-generierte Inhalte auf eine Ebene mit Girouxs »sozial-engagierter Bürgerschaft«²⁴ zu stellen, insbesondere hinsichtlich der Merkmale Wissen, Verständnis und Reform. *YouTube* stellt derzeit 60% des gesamten Videomaterials im Internet zur Verfügung und bietet die ausführlichste Videodatenbank jüngster historischer Ereignisse wie dem 11. September und dem Irakkrieg²⁵, die zudem kostenlos zugänglich ist. Die Bedeutung von *YouTube* hat aufgrund seiner Rolle als unmittelbarer Protokollant und Chronist rasant zugenommen, eine Entwicklung, die in den USA und anderswo in den vergangenen Monaten im enormen Einfluss der Internetplattform auf öffentliche Politik und politisches Marketing kulminierte. In ihrer wegweisenden Studie *Millennial Makeover: MySpace, YouTube, and the Future of American Politics* (2008) argumentieren Winograd und Hais, dass der 11. September mit großer Wahrscheinlichkeit in einem nicht zu unterschätzenden »virealen« Prozess (z.B. in der Anwendung digitaler Netzwerke) für die Widerbelebung der Bürgerschaft, des zivilen Engagements und basispolitischer Allianzen verantwortlich ist. Die Autoren des Buchs legen die Vermutung nahe, dass die Mitglieder der so genannten »Jahrtausendgeneration«, die großen Wert auf die Meinung von Freunden und

21 H. Giroux: *Public Spaces*, S. 31.

22 Ebd., S. 55.

23 Ebd., S. 129.

24 Ebd., S. 3.

25 Brian de Palmas Film *Redacted* (2007) richtet sein Augenmerk z.B. auf die mediatisierte Darstellung des Irakkriegs und zeigt unter anderem Bildschirmabbilder *YouTube*-ähnlicher Plattformen, die die Übertragung von Kriegsbildern und persönliche Interaktionen von Soldaten mit Angehörigen zuhause ermöglichen.

Kollegen legen, dazu neigen, diejenigen Schlussfolgerungen zu favorisieren, die aus dezentralisierter oder multilateraler Beobachtung entstanden sind. Während bestimmte Eigenschaften des Videoformats wie Fairness und Genauigkeit darauf hindeuten, dass es ›unwiderlegbar‹ ist und zudem unsere Wahrnehmung der Medienspeicherung und des Echtzeitzugangs zu Erinnerungen in großem Maße zu ändern vermag, bleibt die Frage bestehen, über wie viel Urteilsvermögen jeder einzelne Betrachter im Internet verfügt. Es ist eine Sache, Aufnahmen vom 11. September anzusehen und das Ereignis wieder erleben zu können, doch es ist eine ganz andere Leistung, zu wissen, wie viel Bedeutung man den Verschwörungstheorien beimessen soll, die mit diesen Bildern assoziiert sind.²⁶

Digitalisierung und Weltpolitik

Chantal Mouffes genaue Berechnungen des entweder stromlinienförmig verlaufenden oder erstickenden Effekts der neuen Medien auf die demokratische Agenda sind im Ergebnis ambivalenter als Girouxs Arbeiten, aber ebenso überzeugt von der Notwendigkeit öffentlichen Debattierens und Engagements. Stärker als Carl Schmitts Darstellung von Freund/Feind-Beziehungen, Wendy Browns Konzept der Viktimisierung als Paradigma der Identitätsstiftung²⁷ und sogar stärker als die essentielle demokratische Herausforderung des Antagonismus, betont Mouffe die Wertigkeit, die der Mobilisierung menschlicher Leidenschaften, deren »triebhafter Investition« und der kollektiven Identifikation mit Partisanenkämpfen innewohnt. Mouffe begründet ihre Alternative zur rationalen Herangehensweise auf der Unterscheidung von »dem Politischen« und »der Politik«, wobei »das Politische« die Dimension der Feindseligkeit als permanente Möglichkeit jeder menschlichen Gesellschaft bezeichnet, und »Politik« hingegen das Ensemble der Praktiken benennt, die nach der Organisation menschlicher Koexistenz streben.²⁸ Demokratische Politik setzt daher die Domestizierung der Feindseligkeit und die Entschärfung der wiederkehrenden Gefahr potentieller Antagonismen in menschlichen Beziehungen voraus. Obwohl neue Medien wie *YouTube*

26 Einen wegweisenden Beitrag im Bereich der 9/11 Verschwörungstheorien hat Eva Horn beige-steuert (vgl. E. Horn: *Der geheime Krieg*, S. 457-503).

27 Vgl. Wendy Brown: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton: Princeton University Press 1995.

28 Vgl. Chantal Mouffe: *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.

ihr Argument, dass kollektive Identitäten durch relationale statt rationale Mittel geformt werden sollten, stützen könnten, unterlässt Mouffe es, die von ihr verteidigte pluralistische Demokratie an die Technologien moderner Kommunikation zu knüpfen. Mouffe verweist auf das Potential neuer Medien, die Realisierung direkter Demokratie zu erleichtern, erkennt aber auch die Gefahr, dass sie als unmittelbarer Ausdruck privater Vorurteile rationale Debatten ersetzen und öffentliche Entscheidungen in private Konsumentenentscheidungen verwandeln könnten. Im Widerspruch zu ihrer eigenen, wiederholt geäußerten Betonung der Vorzüge privater Beteiligung an dem Politischen stellt Mouffe dann die rätselhaft anmutende Frage, ob die Entwicklung der neuen Medien durch politische Entscheidungen reguliert werden sollte, oder man diese weiterhin den Märkten überlassen dürfe (wie es heute der Fall ist). So wurden z.B. zahlreiche *YouTube*-Videos, die auf mehr oder weniger radikale Weise zum Kampf gegen »die Ungläubigen« aufrufen aufgrund ihrer ungeeigneten Inhalte (»inappropriate content«) ohne Vorwarnung gelöscht – was die Frage aufwirft, ob *YouTube* dadurch die Meinungsfreiheit beschneidet. Seit *YouTube* im Oktober 2006 die Liste der Gründe, aus denen ein Beitrag als »ungeeignet« gemeldet werden kann, um einen weiteren – die »Hate Speech« – erweitert hat, können alle Beiträge gelöscht werden, die jemand als bedrohlich oder herabsetzend empfindet. In der Folge darf jedes Video, das eine kontroverse Meinung transportiert, zensiert werden. So fungiert die *YouTube* Plattform kaum noch als nahezu rechtsfreier Schonraum, da die Gesetze, die für andere Medien gelten und zur Gründung jeder Rechtsstaatlichkeit gehören, auch hier systematisch zur Geltung gebracht werden.

Es ist unwahrscheinlich, dass eine Kontrollmaßnahme, die aus der demokratischen Debatte heraus geboren wurde, jemals den Einfluss der neuen Medien auf den öffentlichen Diskurs eingrenzen kann, zumal in Anbetracht des nur äußerst geringen Ausmaßes, in dem dies bereits geschehen ist. Die politische Steuerung der neuen Medien in der Folgezeit des 11. September hat sich als unendlich schädlich für die amerikanische Außenpolitik erwiesen, – vor allem im Bereich jener Medienformate, die beeinflussbar und in der Lage sein könnten, die manichäische Botschaft der Identitätsbildung zu absorbieren. Dieser Eingriff in die Souveränität des Volkes hat den Weg für die Kreation öffentlicher Plattformen wie *YouTube* geebnet, zumal diese hervorragend dazu in der Lage sind, die Vielfalt der Stimmen einer pluralistischen Gesellschaft und die Komplexität ihrer Meinungen zu beherbergen. Zusätzlich zersetzen solche Plattformen – mit ihrem Fokus auf Metaphorik, Symbolik und Vision sowie ihrer Obsession mit Ironie, Wahrheit und Beglaubigung als Modi für Divergenz und Konsens- den demokratischen Wunsch, hegemoniale

Wahrnehmungen zu naturalisieren und zu essentialisieren, wodurch sie gänzlich im Dienste der Konsumrhetorik von Gefallen und Missfallen (die Videos können zustimmend oder ablehnend bewertet werden) stehen, anstatt zum illusorischen Ideal einer wohlgeordneten Welt beizutragen.

Das Politische als Mustererkennung

Für ein leichteres Verständnis dieser Idee führe ich folgenden Vergleich an, der sich nicht nur im medialen Diskurs sondern auch in fiktionalen Darstellungen der Anschläge des 11. September eingebürgert hat (wie z.B. in William Gibsons Roman *Pattern Recognition*, dessen Geschichte sich um virales Marketing und Verschlüsselung rankt). Kurz nach den Anschlägen begann die amerikanische Regierung die digitale Privatsphäre im Namen nationaler Sicherheit einzuschränken, indem sie Datenverschlüsselung für den Mangel an Geheimdienstinformationen vor der Attacke verantwortlich machte und folglich verbot. Gerüchten zufolge hatten Terroristen aus dem Umfeld Osama bin Ladens ihre Angriffspläne per Steganographie durch Sicherheitsfilter geschmuggelt, indem sie z.B. Daten in Pixel von Photographien oder anderen Bildern versteckten. Angeblich verwendete bin Laden diesen Trick, um seine Pläne in unverfänglichen Sportbildern oder auf pornographischen Webseiten zu verbergen. Es ist unnötig zu erwähnen, dass diese Hypothese nicht nur technisch möglich sondern auch sehr wahrscheinlich ist, so sehr sogar, dass Sicherheitsexperten gut beraten sind, ihre Strategie zu überdenken, bevor sie sich der Dechiffrierung aller erdenklichen Codes widmen, was mit Sicherheit ein so nutzloses wie teures und ineffizientes Vorhaben ist. Ebenfalls häufig obskurer Natur, jedoch weitaus weniger schädlich sind die visuellen Botschaften der Benutzer von *YouTube*, die die Plattform für ihre persönliche und oft emotionsgeladene Kommunikation nutzen, indem sie im täglichen Durchschnitt 60.000 Clips ins Internet einstellen und sogar noch mehr betrachten. Steganographie²⁹ könnte tatsächlich eine geeignete Kurzschrift zur Erfassung der Verbindung von kurzlebiger Berühmtheit und genereller Anonymität im Netzwerk von *YouTube* sein,

29 Steganographie funktioniert nicht viel anders als so genannte »Schlüsselbilder« (Peter Ludes: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder: Fernsehnachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion*, Wiesbaden 2001, S. 67f.). Ludes versteht hierunter Bilder, die visuelle Information verdichten und auf eine knappe, auffällige Formel bringen.

obwohl natürlich die Politik des Verdachts, die mit terroristischen Plänen assoziiert wird, nicht auf die Atmosphäre gegenseitigen Interesses und Neugier einer Videoplattform anwendbar ist, trotz der leichten Brutalität von ›Happy Slapping‹-Videos oder negativen Darstellungen in der amerikanischen Wahlkampfpolitik. Dass Bilder ihr kulturübergreifendes Massenpublikum eher emotional als intellektuell ansprechen, liegt auf der Hand. *YouTube* füttert diese Wende hin zum Affekt, indem es die Rolle des Bildes als universeller, emotionaler Fetisch betont, in dem sich persönliche Spannungen sammeln oder voneinander abweichen können. Im Hintergrund steht die Annahme, dass Bilder – als Zeichen einer Globalisierung gesellschaftlichen Wissens – schneller und einfacher verstanden werden als sprachliche Zeichen, und deshalb eher in der Lage sind, die Grenzen von Kulturen und Sprachräumen zu überspringen, als jede andere Diskursform.³⁰ Zusätzlich bereitet es den Weg zu einer globalen Transparenz, und zwar in einer Dimension, die Ideale planetarischer Ethik und Gerechtigkeit wieder beleben könnte. Die Möglichkeiten, die *YouTube* und ähnliche Medienplattformen bereitstellen, erschaffen einen Raum für ideenreiche Perspektiven für ein Leben mit, für die Sublimierung von und sogar den Aufbau auf all das, was wir als visuelle Konsumenten nicht verstehen oder verarbeiten können: von den Leichen der Springer des 11. September bis hin zum zynischen Einprügeln auf Präsidentschaftskandidaten im amerikanischen Wahlkampf 2008. Da individuelle Emotionen zu kollektiven Praktiken führen können, kann man sagen, dass *YouTube* nicht nur affektive Dimensionen projiziert, sondern auch ethische. So wie Mouffe darauf besteht, dass »the creation of democratic forms of individuality is a question of identification with democratic values and this is a complex process that takes place through a diversity of practices, discourses, and language games«³¹, trägt *YouTube* mit Sicherheit zur Konstruktion kollektiver, politischer Identitäten und

30 Vgl. vor allem in Bezug auf den Begriff der globalen Mediensphäre Lydia Haustein. Ikonische Bilder, so Haustein, »schaffen eine ›Aura‹ und durchdringen mit ihren Inhalten und Ideen die verschiedenen Welten, die in allen komplexen Gesellschaften existieren und üblicherweise durch Mauern gegenseitiger Unkenntnis und Verständnislosigkeit voneinander getrennt sind« (Lydia Haustein: Videokunst, München: Beck 2003, S. 129). Vgl. dazu auch Stefan Leifert: »Unter den Bedingungen der globalen Mediensphäre sind Bilder die wohl schnellste und grenzüberschreitendste Form der Kommunikation und – angesichts der Sprachbarrieren – des Verstehens« (Stefan Leifert: Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 177).

31 Chantal Mouffe: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), Deconstruction and Pragmatism, New York: Routledge 1996, S. 5.

deren diskursiven Ausdrucksweisen bei. Mehr als alles andere ist die subjektiv kontextualisierende, bildorientierte Videoplattform dazu in der Lage, die Mängel der rationalen Argumentation zu verdeutlichen und der Mobilisierung des Affekts in der Verfolgung politischer Ziele einen höheren Stellenwert zu verleihen.

Susan Sontag bezeichnete die Kanonisierung von Bildern als »ethisches Handeln«, vor allem dort, wo das Leiden Unschuldiger festgehalten und erinnert wird.³² Die 9/11-Videos auf *YouTube* wurden in der Absicht hergestellt und hochgeladen, die Gegenwart rückwirkend zu visualisieren, was die These veranschaulicht, dass jedes Bild oder Video gleichzeitig seine Vorgeschichte abbildet und seine Nachgeschichte vorwegnimmt. Aus der Masse dieser Videos bildet sich ein Kanon von Schlüsselbildern heraus, der eine Art digitales (nicht analoges) Gedächtnis formt, in dem die Historie als Funktion ethischen Handelns aufbewahrt und weitergegeben wird. Im Falle des großen Medienereignisses 9/11 tritt die Komponente des emotionalen Miterlebens in besonderer Weise hervor, wobei es das zentrale Charakteristikum dieses Medienereignisses ist, dass seine Video-Darstellungen (als performative Elemente in einem interaktiven Milieu) visuelle Strukturen für das Ereignis schaffen, welche ihm eine ethische Kohärenz hinzufügen. *YouTube* kann als Faktor der visuellen Krise angeführt werden, die im Überschneidungsbereich der Themenkreise persönlicher und kollektiver Verantwortung und der demokratischen Meinungsbildung angesiedelt ist und als die Zuspitzung des bewussten und berechnenden Spiels mit Emotionen durch visuelle Medien verstanden werden kann. In einem seit dem 11. September anschwellenden Konflikt verdeutlicht diese Krise die zentrale Rolle, welche die digitale Alphabetisierung bei der aktuellen politischen Verlagerung vom Antagonismus hin zur agonistischen Gemeinschaft,³³ von der Viktimisierung zur Hoffnung, übernimmt.

32 Susan Sontag: Das Leiden anderer betrachten, München: Hanser 2003, S. 134.

33 Zum Unterschied zwischen Antagonismus und Agonismus im demokratischen Diskurs vgl. Chantal Mouffe: »Während der Antagonismus eine Wir-Sie-Beziehung ist, in der sich Feinde ohne irgendeine gemeinsame Basis gegenüberstehen, ist der Agonismus eine Wir-Sie-Beziehung, bei der die konfligierenden Parteien die Legitimität ihrer Opponenten anerkennen, auch wenn sie einsehen, daß es für den Konflikt keine rationale Lösung gibt. Sie sind ›Gegner‹, keine Feinde« (Chantal Mouffe: Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 29).

Literatur

- Angerer, Marie-Luise: Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
- Anker, Elisabeth: »Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11«, in: *Journal of Communication* 55/1 (2005), S. 22-37.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hgg.): *Aufmerksamkeiten (Archäologie der literarischen Kommunikation VII)*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Assmann, Aleida: »Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur«, in: *Archiv und Wissenschaft* 36 (2003), S. 5-12.
- Assmann, Aleida: »Aufmerksamkeit im Medienwandel«, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hgg.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Schmidt 2007, S. 209-227.
- Banita, Georgiana: »Scorched Earth Tactics: Preemptive Ecopolitics in the Aftermath of 9/11«, in: *Parallax* 14/3 (2008), S. 125-138.
- Beuthner, Michael (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003.
- Borradori, Giovanna: *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press 2003.
- Brown, Wendy: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton: Princeton University Press 1995.
- Dayan, Daniel/Katz, Elihu: *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1992.
- Egan, Susanna: *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- Fahlenbach, Katrin/Reinhold Viehoff: »Medienikonen des Krieges: Die symbolische Enthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung«, in: Thomas Knieper (Hg.), *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln: Halem 2005, S. 356-87.
- Friend, David: *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, New York: Picador 2006.
- Gibson, William: *Pattern Recognition*, New York: Viking 2003.
- Giroux, Henry: *Public Spaces, Private Lives: Democracy Beyond 9/11*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2003.
- Haustein, Lydia: *Videokunst*, München: Beck 2003.

- Horn, Eva: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/Main: Fischer 2007.
- Knieper, Thomas (Hg.): *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln: Halem 2005.
- Leifert, Stefan: *Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Ludes, Peter: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder: Fernseh-nachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion*, Wiesbaden 2001.
- Mouffe, Chantal: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Deconstruction and Pragmatism*, New York: Routledge 1996.
- Mouffe, Chantal: *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus: *Krieg der Bilder, Bilder des Krieges: Ab-handlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin: Edition Tiamat 2002.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003.
- Virilio, Paul: *The Original Accident*, Cambridge: Polity 2007.
- Winograd, Morley/Hais Michael D.: *Millennial Makeover: MySpace, YouTube, and the Future of American Politics*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2008.
- Wyatt, David: *And the War Came: An Accidental Memoir*, Wisconsin, Madison: Terrace Books 2004.

»THE SKY IS FALLING« – DER 11. SEPTEMBER IN DEN COMICS VON ART SPIEGELMAN UND PETER KUPER

JONAS ENGELMANN

»Das Schattenbild der Türme hallt nach und
behauptet durch die Schwärze seine Gegenwart.«
Art Spiegelman

Die größte Angst der unbeugsamen Gallier in den *Asterix*-Comics ist bekanntlich, dass ihnen der Himmel auf den Kopf fallen könnte. Doch die Götter meinen es gut mit ihnen: der Himmel bleibt wo er ist und dank des Zaubertranks können sie der weltlichen Gefahr durch die römische Besatzung trotzen.

»The Sky is Falling« betitelt Art Spiegelman das Vorwort zu seiner Auseinandersetzung mit dem 11. September und seinen Folgen in Comicform. Der Himmel ist für den New Yorker Künstler mit den Anschlägen eingestürzt und hat seine Bruchstücke in den Comic *In the Shadow of no Towers* einschlagen lassen. Keine Götter waren am Werk, sondern Terroristen, und anders als bei *Asterix*, wo weder Blut noch Tod zu finden sind und die verprügelten Römer nach der Schlacht wieder ihren Heimweg antreten können, meint der Einschlag der Realität in den Comic bei Spiegelman auch eine Auseinandersetzung mit der Realität des Todes.

Doch wie kann diese Realität des Todes und der Zerstörung in Bilder gefasst werden, ohne dabei die Klischees der Auseinandersetzung mit dem 11. September immer wieder zu reproduzieren? Wie kann mit den übermächtigen Bildern umgegangen werden, die 9/11 dominieren? Für das Bild-Medium Comic stellt sich die Frage, wie auf diese Übermacht der Bilder, aber auch auf die Diskussionen um die Macht der Bilder, zu reagieren ist, auf eine besondere Weise. Die beiden hier vorgestellten Versuche einer solchen Auseinandersetzung teilen zwei wichtige Aspekte: Beide Künstler, Peter Kuper wie Art Spiegelman, waren als Einwohner New Yorks unmittelbare Augenzeugen des Anschlags und beide ver-

suchen, in den daraus oder danach entstandenen Comics das eigene Verhältnis zu den Bildern, die Reflexion der Bilder, mitzuliefern. Beide Comics schließlich fragen nach dem Vorgang des Erinnerns, dem Verblasen der Erinnerung, Spiegelman auf den 11. September fokussiert, Kuper bezogen auf eine größere Zeitspanne amerikanischer Geschichte.

Ceci n'est pas une pipe

Stop Forgetting to Remember ist Kupers halb-fiktive Autobiographie betitelt – oder besser »auto-lie-ography«, wie er sie in einem Interview (mit sich selbst) bezeichnete.¹ Sie umfasst das Leben von Kupers alter Ego Walter Kurtz von 1995 bis 2005. Eingeschoben sind Erinnerungen, die bis ins Jahr 1972 zurückreichen und zum Teil aus Kupers 1995 erschienen Comic *Stripped* übernommen sind.² Diese Zeitspanne ist wichtig, da Kuper die 1970er als den Zeitpunkt beschreibt, an dem seine Politisierung in den Nachwehen der 68er-Generation und dem noch immer andauernden Vietnamkrieg begann; für 2005 wird dagegen ein Rückzug ins Private nach dem 11. September beschrieben. Dieser Kontrast eines Vorher/Nachher bildet auch den Rahmen des Comic: die Vorsatzpapiere des Buches am Anfang und Ende sind identisch, zeigen jeweils die Skyline New Yorks. Auf dem hinteren Vorsatzpapier sind allerdings die Zwillingstürme verschwunden, bereits eingestürzt, während vorne die Flugzeuge gerade im Anflug sind und jeden Moment in die Türme einschlagen werden. So wird bereits im Paratext des Albums klar: »Danach« gibt es kein »davor« mehr, die Zäsur 9/11 kontaminiert für den Künstler Kuper auch die Vergangenheit, die er versucht festzuhalten, ehe ihm die Erinnerung an sie entgleitet. *Stop forgetting to remember*.

Obwohl er die Geschichte gewissermaßen rahmt, spielt der 11. September als Ereignis im Gesamtkontext des Buchs inhaltlich keine zentrale Rolle, wohl aber die dadurch ausgelöste Frage nach dem Verhältnis von Abbild, Erinnerung und Wirklichkeit, die im Kontext »Autobiographie« natürlich ohnehin von entscheidender Bedeutung ist. Kuper zeichnet Kurtz wie er versucht, 9/11 in einem Bild festzuhalten. Er sieht durch das Fenster seines Ateliers die brennenden Türme, stürzt zu ihnen und beginnt ihre Zerstörung zu übermalen. Gerade weil das Medium Comic nicht vorgibt, die Realität wiederzugeben, sondern immer schon eine

1 Vgl. Peter Kuper: »Kuper remembers Kuper«, in: Publishers Weekly vom 17.4.2007.

2 Vgl. Peter Kuper: *Stripped. An Unauthorized Autobiography*, Seattle: Fantagraphics Books 1995.

Übertragungsleistung des Lesers voraussetzt, ermöglicht es diese Form der Umsetzung: Kurtz wird zum Riesen, der, obwohl er die Größe der Türme erreicht, ihre Zerstörung nicht aufzuhalten vermag, vor allem nicht mit dem einzigen Mittel, das ihm zur Verfügung steht: seinem Zeichenstift. Er scheitert, die Realität ist zu übermächtig, er kann nur eine Zerstörung als Bild festhalten. Seine hinzukommende Tochter versucht, diese Realität beziehungsweise das Abbild der Realität zu verstehen. »Hi Daddy, what are you drawing?«, fragt sie ihn. »A picture.« »A picture of what?« »Reality ...« »It's not very pretty.« (Vgl. Abb. 1) Solche Reflexionen über das Verhältnis von Abbildung und Realität im Kunstwerk selber hat es schon viele gegeben, zu den Bekanntesten zählt sicherlich Rene Magrittes *La trahison des images*. Genau dieses berühmte Bild, die Abbildung einer Pfeife und den Satz »Ceci n'est pas une pipe«, stellt Kuper seinem Comic als Motto voran.

Michel Foucault hat die Verwirrung hervorgehoben, die Magrittes Bild beim Betrachter erzeuge. »Das Verwirrende ist, dass es einerseits unvermeidlich ist, den Text auf die Zeichnung zu beziehen, und dass es andererseits unmöglich ist, die Ebene zu definieren, auf der der Satz für wahr, falsch oder widersprüchlich erklärt werden könnte.«³ Die sonst in der Malerei übliche Hierarchisierung von Text und Bild – die Unterteilung in Kunstwerk und Titel – wird unterlaufen; gleichzeitig wird der Aspekt der Repräsentation von Wirklichkeit in Frage gestellt. Magritte nötigt den Betrachter mit seinem Bild zu der Frage, wer einen Verrat begeht. Denn nicht der Malerei kann dies unterstellt werden, sondern nur dem Betrachter, wenn er glaubt, was er sieht: er sieht keine Pfeife sondern das Abbild einer Pfeife, welches wiederum darauf verweist, dass es eine bloße Frage der Konvention ist, die Pfeife eine Pfeife zu nennen. Der Titel »Verrat der Bilder« formuliert die Intention Magrittes, zu zeigen, dass unser Blick auf die Welt nur eine Möglichkeit darstellt, auf die Welt zu blicken. Die Aufforderung zur Reflexion dessen, was man sieht, der Bilder, die produziert werden, steht Kupers Comic somit als Motto voran: nicht die »Wahrheit« wird abgebildet, sondern subjektive Bilder, deren historische Entstehungsbedingungen mit aufgezeigt werden. Es geht Kuper dabei nicht um die Konstatierung von einem Ende der Wirklichkeit, wie dies beispielsweise Klaus Theweleit im Kontext des 11. September formuliert hat: »Es gibt die Wirklichkeit wohl nicht mehr

3 Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife, übers. von Walter Seitter. Frankfurt/Main: Ullstein 1983, S. 12.

[...]. Es gibt nur mehr diese Begriffssysteme, die leer im Raum rotieren. Es gibt in dem Sinne auch nicht mehr das dokumentarische Bild.«⁴

Abbildung 1: Peter Kuper: *Stop Forgetting to remember*. S. 168. © Peter Kuper 2007.



4 Klaus Theweleit: *Der Knall*: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2002, S. 79.

Gerhard Scheit hat herausgearbeitet, wie die Leerstelle, wenn es die »Wahrheit« oder »Wirklichkeit« nicht mehr gibt, ohne weiteres von Verschwörungstheorien besetzt werden kann, die kurz nach dem 11. September schließlich auch zu grassieren begannen.⁵ Kuper, wie auch Spiegelman, versuchen dagegen nicht, hinter den Bildern, die nach den Anschlägen auf die Menschen einstürzten, andere Bilder, wahrere Bilder, herauszulesen. Vielmehr stellen sie Versuche dar, die Bilder, die Projektionen von Bildern, die Interpretationen der Bilder im Kontext des 11. September zu reflektieren, indem die eigene Konstruiertheit, die Bilder, mit denen das Ereignis abzubilden versucht wird, mit reflektiert werden.

No Towers

In besonderem Maße hat dies Art Spiegelman herauszuarbeiten versucht. Seine für verschiedene Zeitungen, darunter die jüdische Wochenzeitung *Forward* und die *Zeit* produzierten Folgen *In the Shadow of no Towers*, die im Gegensatz zu Kupers Comic 9/11 zum zentralen Thema haben, wurden 2004 auch in Buchform publiziert. Es stellt seine erste größere Arbeit seit der Vollendung von *Maus* (1991) dar. Das Unglück scheine seine Muse zu sein, bemerkt er an anderer Stelle. »Der Anschlag in meiner unmittelbaren Nachbarschaft war wie ein Memento mori für mich.«⁶

Der Kritiker Douglas Wolk bezeichnete das Buch als »god-awful mess«.⁷ Dem Album fehle der Sinn für »Drive« und ein Vorwärtstreiben der Handlung: »Spiegelman's drawing is overworked and overcomputerized, and there's no sense of drive or closure to it – it just kind of ends after a while.«⁸ Damit beschreibt er das Buch zwar ganz gut, koppelt in seiner Kritik aber Form und Inhalt völlig voneinander ab. Spiegelman behandelt nämlich genau die Frage, ob der 11. September im Comic repräsentiert werden kann, ein Erzählen des Ereignissen im »Comic-Drive« möglich ist und wie. Wie schon in *Maus* geht er von seiner persönlichen, familiären Ebene aus, um sich weitreichenderen Fragen anzunähern. Ging es in *Maus*, ausgehend von den Berichten seines Vaters, einem KZ-Überlebenden, um die Reflexion über das Verhältnis von Kunst und

5 Vgl. Gerhard Scheit: Suicide Attack. Zur Kritik der politischen Gewalt, Freiburg: ça ira 2004, S. 460f.

6 Art Spiegelman: Küsse aus New York, übers. von Waltraud Götting, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2003, S. 110.

7 Douglas Wolk: Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean, Cambridge: Da Capo Press 2007, S. 346.

8 Ebd.

Auschwitz, so ist es diesmal eine persönliche Betroffenheit, die die eigene Auseinandersetzung in Gang setzt: am 11. September 2001 besuchte Spiegelmans damals 14-jährige Tochter Nadja eine High School am Fuße der Türme. Nach dem Anschlag eilten Spiegelman und seine Frau Françoise Mouly dorthin, um sie fortzuholen.⁹ »Es dauerte über eine Stunde, bis wir unsere Tochter im Chaos von 3000 konfuse Schülern in dem zehnstöckigen Gebäude gefunden hatten. Die Eltern einiger ihrer Klassenkameraden arbeiteten in den Türmen; einige hatten gesehen, wie vor ihren Fenstern Menschen in die Tiefe stürzten.«¹⁰

Für ihn sei der 11. September ein Punkt gewesen, an dem Weltgeschichte und persönliche Geschichte kollidierten, so Spiegelman im Vorwort, und keine dieser beiden Ebenen ist ohne die andere zu betrachten. Spiegelman thematisiert die historische Bedingtheit von Bildern wie jenen des 11. September und versucht eben nicht, diesen eigene Bilder entgegenzusetzen, sondern vielmehr die Machtverhältnisse zu analysieren, die Bilder immer durchdringen und jene des 11. September in besonderer Weise. Dies tut er unter anderem, indem er aufzeigt, woher die Bilder stammen, die er in seiner 9/11-Version heranzieht.

Das Album *In the Shadow of no Towers* baut sich aus komplex montierten Seiten auf, die mehrere Erzählstränge neben-, unter- und übereinander laufen lassen und so keine Einheit ergeben. Versteht man Montage im Sinne Adornos nicht als rein technischen Begriff, sondern als Stilmittel, das sich auf formaler Ebene mit der Sinnkrise auseinandersetzen kann, so ist dieses Verständnis auch bei Spiegelman zu erkennen. Und angesichts der einstürzenden Türme ergeben Adornos Ausführungen auch einen ganz handfesten Sinn: »Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert«, schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*.¹¹

Spiegelmans fragmentarische Gedanken werden von einem Bild leitmotivisch vorangetrieben: dem aufglühenden Gerüst eines der beiden Türme, kurz vor dem Einsturz. Dieses Bild bezeichnet er im Vorwort als sein »traumatisches 9/11-Bild«¹², das sich in seinen Kopf eingegraben hat und dieses Motiv ist dann auch der Schlüssel zu tiefer liegenden Schich-

9 Vgl. Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon 2004, S. 3.

10 A. Spiegelman: *Küsse aus New York*, S. 81.

11 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 232.

12 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, unpaginiert.

ten in Spiegelmans Auseinandersetzung mit dem Anschlag. Seine Reaktion ist von zwei Faktoren beeinflusst: Er ist nicht nur direkter Augenzeuge von 9/11, sondern auch sekundärer Zeuge der Shoah. Es gibt nun mehrere Ebenen, an denen diese beiden Faktoren aufeinandertreffen.

Jens Balzer und Martin tom Dieck beschreiben den Comic generell, aufgrund seiner Verschränkung von Bild- und Textebene, als Medium einer ungleichzeitigen Gegenwart, »als Topographie einer zerstreuten Erzählung, die in der Verschränkung verschiedener Zeitlichkeiten die Form des Gedächtnisses erhält. Es ist das Gedächtnis des Raums.«¹³ *Maus* nutzt diese Möglichkeit der ungleichzeitigen Gegenwart für die Verschränkung der verschiedenen Zeitebenen, die Verlinkung von Vergangenheit und Gegenwart. Diese ungleichzeitige Gegenwart bildet das Erklärungsmuster für die Traumatisierungen des Vaters. Die Traumatisierungen korrespondieren teilweise mit den Deformationen des Sohnes, und färben den Bericht ein, wodurch deutlich wird, wie die traumatische Vergangenheit nicht nur die Überlebenden betrifft, sondern eben auch ihre Kinder. In *Maus* wird die Verknüpfung der Zeitebenen beispielsweise über die metonymische Nachahmung des Krematoriumsrauchs in der Gegenwartsebene durch Arts Zigarettenrauch vollzogen, wodurch die Präsenz des Holocaust von einer Zeitebene in eine andere überführt.¹⁴ In *the Shadow of No Towers* zitiert nicht nur an einigen Stellen den *Maus*-Comic, sondern auch gerade diese Verlinkung der Zeitebenen über den Rauch. Dies geschieht einmal inhaltlich, wenn Spiegelman sagt: »I remember my father trying to describe what the smoke in Auschwitz smelled like. The closest he got was telling me it was ... indescribable. That's exactly what the air in lower Manhattan smelled after Sept. 11!«¹⁵ Jedoch auch die Verwendung des Rauchs wird wiederholt: Er nimmt immer mehr Raum ein, nimmt sich sogar den der Schrift zugewiesenen Ort der Sprechblasen und überlagert die Schrift. Der Kunsthistoriker David Carrier hat sich intensiv mit den Sprechblasen im Comic auseinandergesetzt. Er betont, dass die Worte in Sprechblasen die seltsame Position haben, sowohl inner- wie auch außerhalb der Panels zu stehen.¹⁶ Die Worte in den Sprechblasen sind nicht Elemente im Bild, aber dennoch sind die Worte nicht außerhalb des Bildes; sie repräsentieren Gedanken in den

13 Jens Balzer/Martin tom Dieck: »Nicht versöhnt: Bilder und Texte im Comic«, in: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 51 (1998), S. 47-50, hier S. 48.

14 Vgl. Art Spiegelman: *Maus II. And here my troubles began*, London: Penguin 1992, S. 69.

15 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 3.

16 Vgl. David Carrier: *The Aesthetics of Comics*, University Park: Pennsylvania State University Press 2000, S. 40.

Köpfen der Figuren. Wenn nun die metonymische Verlängerung des Rauchs auch diesen Ort der Repräsentation der Gedanken einnimmt, der in der Regel im Comic unangetastet bleibt, so zeigt Spiegelman auf einer weiteren Ebene, dass eben genau dies, seine Gedanken, nicht unabhängig sind und angegriffen von der Geschichte, von Traumatisierungen, die nun wieder zum Vorschein kommen. Der Rauch seiner Zigarette, der über den Rauch von Auschwitz reflektiert, wird zur Reflexion über den Rauch und die Asche des WTC. Ebenso reflektieren seine gezeichneten Repräsentationen der Türme, bzw. deren Schatten, über das Verschwinden der realen Türme. Dass es Spiegelman dabei nicht darum geht, den 11. September und die Shoah zu vergleichen wird klar, wenn man, ähnlich wie bei Peter Kuper, die Paratexte des Comic mit in Betracht zieht.

Gerahmt wird das Album von dem Titelblatt der New Yorker Tageszeitung *The World* vom 11. September 1901. Ein anderes kollektives Trauma Amerikas wird über diesen Bezug angesprochen: Die Ermordung eines Präsidenten. Der 25. Präsident der USA, William McKinley, wurde am 6. September 1901 angeschossen und starb am 14.9. Am 11.9. meldeten die Zeitungen, dass seine Wunden neu geöffnet werden müssen, um sie zu reinigen: der Artikel trägt die Überschrift: *President's Wound Reopened*. Um den konkreten Fall geht es Spiegelman hier vermutlich nicht, sondern vielmehr um den 11. September 2001 als neuestes Ereignis eines fortschreitenden Traumas seiner persönlichen Geschichte, das die Wunden, die die Familiengeschichte in ihm hinterlassen haben, wieder öffnet.¹⁷ Spiegelman, der sich im Zuge seiner Arbeit an Maus intensiv mit dem Komplex Trauma bei KZ-Überlebenden wie seinen Eltern, aber auch mit der Thematik transgenerationaler Traumatisierungen bei deren Nachkommen auseinandergesetzt hat, dürfte die Wortherkunft von Trauma aus dem griechischen für ›Wunde‹ nicht unbekannt gewesen sein.¹⁸

Diese Lesart bestätigt sich an einer weiteren Stelle, an der sich Vergangenheit und Gegenwart verschränken und über diese Verschränkung reflektieren: »He keeps falling through the holes in his head, though he no longer knows which holes were made by Arab terrorists way back in 2001, and which ones were always there ...«¹⁹

17 Vgl. Kristiaan Versluys: »Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers: 9/11 and the Representation of Trauma«, in: *Modern Fiction Studies* 52/4 (2006), S. 980-1003, hier S. 982.

18 Vgl. Gertrud Koch: »Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust«, in: Gertrud Koch (Hg.), *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 295-313, hier S. 299.

19 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 6.

Diese Worte begleiten den fallenden Spiegelman vor dem traumatischen Leitmotiv des Buches, dem aufglühenden Gerüst eines Turmes. Im Moment des Aufpralls auf den Boden verwandelt sich der gezeichnete Spiegelman in eine Figur der Comic-Geschichte, den »Happy Hooligan« des Zeichners Frederick Burr Oppen. Während dieser Metamorphose distanziert sich Spiegelman zusätzlich durch ein Sprechen in der Dritten Person von seinem gezeichneten Ebenbild, wodurch er eine plumpe Identifikation mit den Opfern vermeidet: »He is haunted now by the images he didn't witness... images of people tumbling to the streets below...«²⁰ Spiegelman wird verfolgt von dem, dessen Zeuge er eben nicht geworden ist; und dies betrifft wieder beide Ebenen, die Toten der deutschen Konzentrationslager wie die Toten des 11. September. Die sich öffnende Wunde reicht weiter zurück.

Oppen entstammt wie Spiegelman einem jüdischen Elternhaus, wenn dies auch für seine Comics keine Rolle gespielt hat.²¹ Seine Figur des »Happy Hooligan«, die auch im weiteren Verlauf von Spiegelmans Comic einen zweiten Auftritt hat – er »repräsentiert« Spiegelman bei einem Radio-Interview, sagt zu deutlich seine nicht erwünschte Meinung und wird daher aus dem Studio geworfen – ist ein Tramp (den Charlie Chaplin sich zum Vorbild nahm), dem das Leben eine Katastrophe nach der anderen liefert, der sich aber dennoch nicht unterkriegen lässt und nach jedem Unglück wieder von neuem beginnen kann.²² Dieser Charakter ist nur einer von vielen Bezügen Spiegelmans auf die Tradition des Zeitungscomic vom Beginn des 19. Jahrhunderts. Gerade diese Kontrastierung einer historischen Comicfigur mit bestimmten, festgelegten Attributen, zu denen auch eine Resistenz gegenüber dem Tod gehört, und seiner eigenen Person, auf die als Comicfigur die Trümmer der Realität einschlagen, lässt den Comic zu einer mehrschichtigen Auseinandersetzung mit dem 11. September im Kontext einer jüdischen Biographie des 20. Jahrhunderts werden. Das Sterben ist im Zeitungscomic kein Thema, der Happy Hooligan und seine Kollegen haben den Tod nicht zu fürchten, vielmehr wird ihre Unsterblichkeit abgebildet: In jeder Episode beginnen die Protagonisten von der gleichen Ausgangssituation, egal wie sehr es sie zuletzt gebeutelt hat. Spiegelman spielt mit diesem Episodenhaften und dem Motiv der Unsterblichkeit, lässt aber dagegen den Tod Einzug

20 Ebd.

21 Vgl. Helena Frenkil Schlam: »Contemporary Scribes: Jewish American Cartoonists«, in: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies 20/1 (2001), S. 94-112.

22 Vielen Dank an Andreas C. Knigge und Christian Maiwald für Denkanregungen zur Figur des »Happy Hooligan«.

halten in den Zeitungscomic, so wie er mit 9/11 in sein Leben getreten ist. Ebenso wenig ist der Tod von seinem Leben als Sohn von Auschwitzüberlebenden zu trennen. Der Tod und das Sterben werden zu zentralen Themen in Spiegelmans Neuinterpretation der traditionellen Zeitungscomics.

Neben diesem fallenden ›Happy Spiegelman‹ ist eine Episode aus Spiegelmans Alltag montiert, die antisemitische Reaktionen auf den Anschlag beschreibt. Konkret die Begegnung mit einer Obdachlosen, die nach dem 11. September, anders als vorher, wo sie lediglich unverständliche Laute gebrabbelte hatte, Spiegelman als Juden bedroht: »Dirty Jew. We'll hang you from the lamp posts, one by one!«²³ Wieder also werden verschiedene Ebenen verknüpft: Der Anschlag ist für Spiegelman nicht ohne seinen jüdischen Hintergrund und die antisemitischen Implikationen, die er beinhaltet, lesbar: »I mean, it's not like I love the way my nose looks... I just don't want somebody ramming a damn plane into it!«²⁴, fasst er seine Gedanken zusammen.

»Kein Antisemit, dem es nicht im Blute läge, nachzuahmen, was ihm Jude heißt. Das sind immer selbst mimetische Chiffren: die argumentierende Handbewegung, der singende Tonfall [...], die Nase, das physiognomische principium individuationis, ein Schriftzeichen gleichsam, das dem Einzelnen den besonderen Charakter ins Gesicht schreibt«, formulieren Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung*.²⁵ Das antisemitische Klischee der jüdischen Nase weist auf die Konstruiertheit des Bildes des Juden, das »zum Juden gemacht werden«, wie beispielsweise Jean Améry es beschrieben hat.²⁶ Damit spielt es auch erneut auf *Maus* und die Darstellung der Juden als Mäuse an. Spiegelman hatte mit dieser Form der Darstellung auch deutlich zu machen versucht, dass das System Konzentrationslager das Individuum, wie Adorno formulierte, des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war, beraubte, nämlich seiner Individualität, indem es zum Exemplar, zum Juden, gemacht wurde²⁷: Alle Mäuse sehen gleich aus, sowohl diejenigen in den deutschen Konzentrationslagern, wie auch jene im New York der Gegenwart. So werden diese beiden Zeiten wiederum verknüpft, die New Yorker Juden der

23 A. Spiegelman: In the Shadow of No Towers, S. 6

24 Ebd., S. 2.

25 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 208.

26 Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München: dtv 1988, S. 105.

27 Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 355.

Gegenwart an den Holocaust rückgebunden, wie Axel Dunker herausgearbeitet hat.²⁸

Spiegelman zeichnet seine eigene Person in *In the Shadow of no Towers* mal als Karikatur, mal als Maus und mal mit Maus-Maske. Damit verdeutlicht er die unterschiedlichen Blickwinkel, die zum einen der Anschlag ihn einnehmen lässt und zum anderen auf ihn geworfen werden, mal als New Yorker Künstler und Intellektueller, mal als New Yorker Jude mit der Vergangenheit als Nachkomme von Auschwitz-Überlebenden und mal als derjenige, der gewissermaßen zum Juden gemacht wird. An einer Stelle bildet er gar über drei Panels hinweg seine eigene Verwandlung vom Menschen in eine Maus ab, um einmal mehr zu verdeutlichen, wie sehr die Vergangenheit und die Ereignisse der Gegenwart für ihn zusammenhängen.

Black Paintings

Hinter dem Sichtbaren bleibt ein Rest, eine Unsicherheit: »It's almost two years later and most New Yorkers seem to have picked up the rhythms of daily life ... but right under the surface, we're all just a bunch of stunned pigeons«²⁹, schreibt Spiegelman. Nicht nur die Schrift der Sprechblasen und damit die Gedankenwelt der Personen ist wie beschrieben belastet von der Vergangenheit, auch die Substanz des Comic selber, das ›Unter der Oberfläche‹, bleibt von 9/11 nicht unangetastet. Der Hintergrund, das ›Gutter‹, ist im Comic nicht neutral, als passives Element zu lesen, vielmehr konstituiert er einen markanten visuellen Anteil, wird zu einem aktiven Bestandteil der Bilder, wie Carrier in seiner Ästhetik des Comic formuliert.³⁰

Bei Spiegelman nun liegen hinter den Bildern weitere Bilder, oder vielmehr Schatten von Bildern, gebildet aus den die Türme repräsentierenden Panels. Sie materialisieren sich zu den Türmen des World Trade Center, indem sie sich zu drehen beginnen und eine Dreidimensionalität vorgeben, die in der Lage ist Schatten zu werfen. Doch auch dies sind nur Abbilder von Türmen und diese Bilder werfen Schatten hinter die

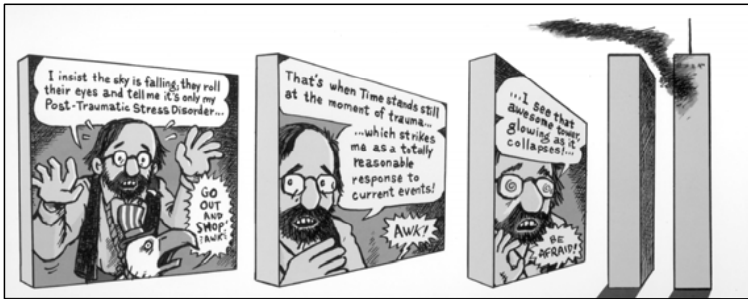
28 Vgl. Axel Dunker: »Time flies«. Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmans Holocaust-Comic ›Maus‹, in: Matías Martínez (Hg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld: Aisthesis 2004, S.79-98, hier S. 87.

29 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 9.

30 Vgl. D. Carrier: *The Aesthetics of Comics*, S. 55.

Panels, die Versuchen, das Ende der Türme, ihre Zerstörung abzubilden. Der Titel *In the Shadow of No Towers* und die Covergestaltung, die, ähnlich der, die Spiegelman für die erste Ausgabe des »New Yorker« nach den Anschlägen entwarf,³¹ zwei schwarze Türme vor schwarzem Hintergrund zeigt, geben diesen Interpretationsrahmen bereits vor. Stilistisch sind die beiden Cover angelehnt an die so genannten »Black Paintings« des New Yorker Avantgarde-Künstlers Ad Reinhardt.

Abbildung 2: Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 2. © Art Spiegelman 2004.



In seinem Vorwort zu *Küsse aus New York*, einer Zusammenstellung von Spiegelmans Arbeiten für den *New Yorker*, weist Paul Auster ebenfalls auf diese Parallele hin und beschreibt Reinhardts Bilder als aufs Äußerste abstrahierte und minimalistische Antiberder, »mit denen er das Malen an die Grenzen des Möglichen geführt hat.«³² Damit habe Spiegelman seine Form der Auseinandersetzung mit dem 11. September gefunden: »Nicht im Schweigen, sondern in der Sublimierung.«³³

Reinhardts mit verschiedenen Schwarztönen arbeitende Bilder der 1960er-Jahre hat die Kunsthistorikerin Stefanie Rosenthal als »Bausteine seines Manifests der großen Verweigerung«³⁴ bezeichnet. Auch Spiegelman verweigert sich mit diesen Coverentwürfen: Er verweigert sich

31 Vgl. A. Spiegelman: *Küsse aus New York*, S. 83.

32 Ebd., S. 7.

33 Ebd.

34 Stefanie Rosenthal: Die Farbe Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko. http://kups-ub.uni-koeln.de/volltexte/2005/1465/pdf/Dr._Rosen_formatiert-DRUCK.pdf, S. 176.

Abbildung 3: Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 10. © Art Spiegelman 2004.



den Bildern der einstürzenden Türme, die die meisten anderen Bücher und Zeitschriften zum Thema reproduzieren, ebenso verweigert er sich patriotischen Stellungnahmen.³⁵

Keine Türme werfen einen Schatten, bleiben lediglich als Nachbild, das sich in seinen Kopf im wahrsten Sinne des Wortes eingebrannt hat, wie auch die letzten drei Panels des Comic deutlich machen, die noch einmal das glühende Gerüst zeigen, das langsam verblasst, bis wiederum nur noch, wie auf dem Cover, ein schwarzer Abdruck zurückbleibt. Verblässende, jedoch nicht vergehende Erinnerung: »The towers have come to loom far larger than life... but they seem to get smaller every day... Happy Anniversary.«³⁶

Diese drei letzten Panels im Gesamtkontext der Seite erfüllen noch eine weitere Funktion: sie sind Teil der sich zu den Türmen formierenden Panels, die attackiert werden, während neben der Familie Spiegelman mit Maus-Masken viele andere Figuren der Comic-Geschichte versuchen, sie zu verlassen.³⁷

Über einen weiteren Bezug zur Tradition des Zeitungscomic verweist Spiegelman gleichzeitig auf die Angst vieler New Yorker vor einem weiteren Anschlag, den »second shoe to drop«. Entschlüsseln lässt sich dieses Bild des Schuhs, die auch buchstäblich auf die fliehenden Menschen herabregnen, nur über die Kenntnis des Motivs bei früheren Comic-Autoren. Spiegelman zitiert dieses klassische Motiv an anderer Stelle in seinem Comic unter dem ironischen Titel »Etymological Vaudeville« und stilistisch an die Ästhetik der klassischen Zeitungscomics angelehnt ausführlicher: Ein Mann lässt vor dem Zubettgehen den ersten Schuh neben seinem Bett mit einem lauten Knall zu Boden fallen, stellt den zweiten dagegen leise ab, woraufhin sich die Nachbarn beschweren, dass das Warten auf den Knall des zweiten Schuhs sie nicht einschlafen lasse. Das Warten und die Angst vor einem weiteren Anschlag wird so wiederum über den Bezug auf ein klassisches Comic-Motiv aufgerufen. Der Schuh wird mit dieser Bedrohung und Stimmung nach dem 11. September aufgeladen, ein neutrales Motiv mit einer neuen Bedeutung versehen, die bei seiner Abbildung nun immer wieder aufgerufen wird.³⁸

35 Vgl. Ole Frahm: »Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September '01«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Königshausen & Neumann 2005, S. 169-182, hier S. 171.

36 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 10

37 Vgl. ebd.

38 In doppelter Weise verweist dieses Motiv des Schuhs auch wiederum auf Auschwitz, in dessen Motivgeschichte die Schuhberge, neben Haaren, Zü-

Was Spiegelman hiermit reflektiert ist, dass die Bilder des 11. September nicht ohne den biographischen wie historischen Hintergrund, vor dem sie entstanden sind, gelesen werden können. Dem entgegen setzt er eine Analyse der Machtverhältnisse, die die Bilder durchdringen. Diese Reflexion hat für ihn sowohl die Anschläge selber, wie auch die traumatischen Bilder im Kopf und die Reaktionen auf die Anschläge zu umfassen, seine persönlichen, wie auch die politischen. Im Vorwort hat er beschrieben, wie er nach den Anschlägen instinktiv und nur für einen kurzen Augenblick der Meinung war, hinter diesen Anschlägen müsse die amerikanische Regierung stecken; erst als er im Radio arabische Amerikaner die Juden hinter den Anschlägen vermuten hörte, wurde ihm die Dimension einfacher Erklärungsmuster klar: Antisemitische Projektionen arbeiten damit, »den Juden« nach ihren Vorstellungen zu modellieren – »I mean, it's not like I love the way my nose looks...« – um in ihm all die Bedrohungen auszumachen, die sie in ihm sehen wollen, wie Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* herausgearbeitet haben. Auch sie betonten die Körperlichkeit in der Bestimmung des Bildes des Juden, in der »das bloße Wort Jude als die blutige Grimasse [erscheint], deren Abbild die Hakenkreuzfahne [...] entrollt; daß einer Jude heißt, wirkt als die Aufforderung, ihn zuzurichten, bis er dem Bilde gleicht.«³⁹ Auch Spiegelman versuchte dies bereits im Kontext von *Maus* mit den Tier-Masken klar zu machen: Es gibt hinter den Masken kein wahres Ich, nur Zuschreibungen, wie Ole Frahm in seiner Dissertation über *Maus* gezeigt hat.⁴⁰ Und ebenso gibt es hinter den Bildern in Spiegelmans Comics keine wahren Bilder. Gegen pathische Projektionen gibt es keine Gegenmittel, keine »wahren Bilder«, weil die Projektionen hinter den Zeichen immer eine Erklärung suchen und diese auch finden, es keine Reflexion der Bilder mehr gibt: »Das zwanghaft projizierende Selbst kann nichts projizieren als das eigene Unglück, von dessen ihm selbst einwohnendem Grund es doch in seiner Reflexionslosigkeit abgeschnitten ist.«⁴¹ Hinter den Bildern bei Spiegelman gibt es nur die Schatten gezeichneter Türme.

gen, etc, eine eigene Bedeutung aufgebaut haben und metonymisch für den Gesamtkomplex »Auschwitz« stehen. Dieser Bezug ist bei Spiegelman nicht zufällig. Zur Motivgeschichte des Schuhs im Comic vgl. Adam Gopnik/Kirk Varnedoe: *High & Low. Moderne Kunst und Triviale Kultur*, München: Prestel 1990, S. 322.

39 T.W. Adorno/M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 195.

40 Vgl. Ole Frahm: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*, Paderborn: Fink 2006, S. 40 ff.

41 T.W. Adorno/M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 201.

Auch der Bezug auf die Comic-Tradition des Zeitungscomics ist in einer doppelten Weise zu lesen: Spiegelman hat dem Buch eine Reihe von Tafeln mit Auszügen aus historischen Zeitungscomics von Anfang des letzten Jahrhunderts beigefügt, um dem Leser die zahlreichen Zitate verständlicher zu machen: Die Beispiele reichen von Lionel Feiningers *The Kin-der-Kids* über Winsor McCays *Little Nemo* bis zu Herrimans *Crazy Cat*. Inhaltlich behandeln die abgebildeten Comics Themen wie Patriotismus,⁴² die arabische Welt,⁴³ Stadtarchitektur,⁴⁴ oder einstürzende Türme.⁴⁵ Zu letzterem Beispiel, »Bringing up Father« von George McManus, bemerkt Spiegelman in seinen Erläuterungen zu den Tafeln: »This episode takes place in a dreamland where cartoon characters can keep towers from tumbling.«⁴⁶ Die Zeitungscomics des frühen 20. Jahrhunderts bilden für ihn einen Fluchtpunkt. Für ihn selbst, der ja mit seiner Arbeit *In the Shadow of No Towers* genau an jene Tradition des Zeitungscomics anknüpft, ist jedoch klar, dass es diese unbefangene Darstellung nicht mehr geben kann. Den Einsturz der Türme kann bei ihm niemand stoppen. Genau wie seine Gegenwart durch die Vergangenheit seiner Familie belastet ist, sind diese Bilder der Comic-Vergangenheit für ihn nun durch die Ereignisse der Gegenwart belastet. Zwar schöpft sich seine persönliche Auseinandersetzung mit dem 11. September, sein Versuch sich dem Anschlag im Comic reflexiv anzunähern, aus diesem Bild-Fundus und kann daher nicht ohne diesen Hintergrund gelesen werden. Aber gleichzeitig fordert er damit auch beim Betrachter eine Reflexion über die »Wahrheit« von Bildern ein, über die Bedeutung von Bild und Projektion.

Ambivalenzen

Interessant ist, dass sowohl Kuper wie auch Spiegelman sich recht ambivalent den Folgen des 11. September gegenüber positionieren. Kuper, der sich wie Spiegelman als Vertreter eines linken Amerika versteht, bezieht in dem von ihm mitherausgegebenen Magazin *World War 3 Illustrated* eindeutige Position gegen die Regierung Bush wie auch gegen den Irak-

42 Vgl. Richard F. Outcault: »Hogan's Alley«.

43 Vgl. Frederick Burr Oppen: »Happy Hooligan«.

44 Vgl. Winsor McCay: »Little Nemo in Slumberland«.

45 Vgl. George McManus: »Bringing up Father«.

46 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, unpaginiert.

Krieg.⁴⁷ Auch Spiegelman äußerte sich an verschiedenen Stellen hierzu: »I've worn an peace button since Sept. 12, 2001... upside down, like a flag on some sinking ship.«⁴⁸ Dennoch ist deutlich geworden, dass beide Autoren im Kontext des 11. September diese eindeutigen Positionen zumindest in der Ästhetik ihrer Comics aufgegeben haben und gerade auf die Ambivalenz scheinbar objektiver Bilder (oder Meinungen) hinweisen: »Ceci n'est pas une pipe«.

Wenn man im Kontext des 11. September von einer Zäsur sprechen möchte, so ist diese wohl vor allem in der Infragestellung eindeutiger Positionierungen zu finden. Gerade Spiegelman setzt diese Forderung in einer verstörenden Weise um, die viele Fragen offen lässt, und viele offene Enden produziert, was eher für den Comic spricht als gegen ihn. Insofern kann man für Spiegelman und seine Annäherung an den 11. September sicherlich von einer Zäsur sprechen. Für ihn bedeutet 9/11, die Frage nach der Dar- bzw. Undarstellbarkeit, die ihn bereits in *Maus* beschäftigte, neu zu stellen. Das bemängelte Fehlen von ›Drive‹ jedenfalls kann man *In the Shadow of No Towers* nur zugute halten.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München: dtv 1988.
- Balzer, Jens/Martin tom Dieck: »Nicht versöhnt: Bilder und Texte im Comic«, in: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 51 (1998), S.47-50.
- Carrier, David: The Aesthetics of Comics, University Park: Pennsylvania State University Press 2000.
- Dunker, Axel: »›Time flies‹. Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmans Holocaust-Comic ›Maus‹«, in: Matías Martínez (Hg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-

47 Vgl. World War 3 Illustrated #36 (2005). Edited by Ryan Inzana and Peter Kuper.

48 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 7; vgl. auch Art Spiegelman: »›Ich bin nicht das Gewissen des Holocaust‹. Art Spiegelman im Gespräch mit Barbara Mauersberg und Martin Scholz«, in: Frankfurter Rundschau vom 13.4.2002, Magazin S. 4f.

- Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld: Aisthesis 2004, S.79-98.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/Main: Ullstein 1983.
- Frahm, Ole: »Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September '01«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001, Königshausen & Neumann 2005, S. 169-182.
- Frahm, Ole: Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale, Paderborn: Fink 2006.
- Gopnik, Adam/Varnedoe, Kirk: High & Low. Moderne Kunst und Trivalkultur, München: Prestel 1990.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Koch, Gertrud: »Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust«, in: Gertrud Koch (Hg.), Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 295-313.
- Kuhlman, Martha: »The Traumatic Temporality of Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers«, in: The Journal of Popular Culture 40/5 (2007), S. 849–866.
- Kuper, Peter: »Kuper remembers Kuper«, in: Publishers Weekly vom 17.4.2007.
- Kuper, Peter: Stop Forgetting to Remember, New York: Crown Publishers 2007.
- Kuper, Peter: Stripped. An Unauthorized Autobiography, Seattle: Fantagraphics Books 1995.
- Rosenthal, Stefanie: Die Farbe Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko. http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2005/1465/pdf/Dr._Rosen_formatiert-DRUCK.pdf
- Scheit, Gerhard: Suicide Attack. Zur Kritik der politischen Gewalt, Freiburg: ça ira 2004.
- Schlam, Helena Frenkil: »Contemporary Scribes: Jewish American Cartoonists«, in: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies 20/1 (2001), S. 94-112.
- Spiegelman, Art: »Ich bin nicht das Gewissen des Holocaust«. Art Spiegelman im Gespräch mit Barbara Mauersberg und Martin Scholz«, in: Frankfurter Rundschau vom 13.4.2002, Magazin S. 4f.

- Spiegelman, Art: In the Shadow of No Towers, New York: Pantheon 2004.
- Spiegelman, Art: Küsse aus New York, übers. von Waltraud Götting, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2003.
- Spiegelman, Art: Maus I. My father bleeds history, London: Penguin 1986.
- Spiegelman, Art: Maus II. And here my troubles began, London: Penguin 1992.
- Theweleit, Klaus: Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell, Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2002.
- Versluys, Kristiaan: »Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers: 9/11 and the Representation of Trauma«, in: Modern Fiction Studies 52/4 (Winter 2006), S. 980-1003
- Wolk, Douglas: Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean, Cambridge: Da Capo Press 2007.
- World War 3 Illustrated #36, hrsg. von Ryan Inzana und Peter Kuper, Portland: Top Shelf 2005.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Peter Kuper: Stop Forgetting to Remember, New York: Crown Publishers 2007, S. 168. © Peter Kuper 2007.
- Abb. 2: Art Spiegelman: In the Shadow of No Towers, New York: Pantheon 2004, S. 2. © Art Spiegelman 2004.
- Abb. 3: Art Spiegelman: In the Shadow of No Towers, New York: Pantheon 2004, S. 10. © Art Spiegelman 2004.

»WHOSE SIDE ARE YOU ON?« ZUR ALLEGORISIERUNG VON 9/11 IN MARVELS CIVIL WAR-COMICS

STEPHAN PACKARD

Civil War ist der Titel einer umfangreichen und vierteiligen Erzählung in den Superheldencomics des Marvel-Verlags. Sie war als großformatiges »Crossover-Event« angelegt, erstreckte sich also neben zwei neuen Serien und einigen einzelnen Publikationen auf zahlreiche laufende Heftserien und verband deren unterschiedliche Protagonisten und Antagonisten in gemeinsamen Handlungsfäden. Diese im Genre beliebte Form betont, daß die verschiedenen Serien vom selben fiktiven Universum berichten, entwickelt dabei besondere ästhetische Möglichkeiten und animiert zugleich Konsumenten zum Kauf weiterer Serien, die andere Teile der gemeinsamen Geschichte enthalten. Insgesamt dauerte die Publikation von *Civil War* zwischen 2006 und 2007 ein gutes Jahr und umfasste mit allen Ablegern in den verschiedenen Reihen die Arbeit von etwa 20 Textern und 40 Zeichnern in 25 Serien, 60 Heften und 1500 Comicseiten.¹

Die Handlung von *Civil War* zeigt wesentliche Ähnlichkeiten mit politischen Ereignissen und Diskussionen in den Vereinigten Staaten seit dem 11. September 2001: In dem kleinen Ort Stamford führen einige Superhelden und -schurken bei einem Kampf eine Explosion herbei, durch

1 Das Corpus orientiert sich an der von Marvel veröffentlichten »Civil War Checklist«, archiviert u.a. im Eintrag »Civil War (Comic Book)«, in: Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_War_\(comic_book\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_War_(comic_book)), Fassung vom 21. 3. 2008 (zit. 1. 4. 2008). Es umfasst außerdem Fortsetzungen und Vorbereitungen in den angrenzenden Episoden der enthaltenen Serien, insbesondere die unmittelbar vorausgehenden Ausgaben von J. Michael Straczynski in *Amazing Spiderman* und *Fantastic Four* sowie die folgenden Ausgaben von Dwayne McDuffie in *Fantastic Four* und von Ed Brubaker in *Captain America*. Der Übersichtlichkeit halber wird jeweils nur der Name des Texters als Autor zitiert, was mit Hefttitel und -nummer für eine eindeutige Identifikation ausreicht.

bindung von Historiographie und visuellen Medien im post-9/11-Diskurs?

Im Folgenden soll demonstriert werden, dass die *Civil War*-Erzählung eine Diskursivierung der ästhetischen Behandlung von 9/11 betreibt, indem sie ihr eine vermittelnde Regularität einschreibt; dass sie damit zum Zusammenhalt eines übergreifenden post-9/11-Diskurses beiträgt; und dass sie sich dabei einer ästhetischen Aufwertung von Kontiguitätserzählungen bedient, die schon in den 1990er Jahren vorbereitet wurde. Dazu werden zunächst auf der Folie der Darstellung von 9/11 als Einbruch, der keine diskursiven Anschlussmöglichkeiten bietet, semiotische Alternativen der Behandlung von Zäsuren diskutiert. Neben ikonischen und deiktischen Aufnahmen zeichnet sich *Civil War* demgegenüber insbesondere durch die groß angelegte Allegorisierung des 11. Septembers aus. Dabei nutzt die Erzählung das Irritationspotential von narrativer Irreversibilität im Superheldengenre als Chance für eine besondere ästhetische Signifikanz und Markierung.

9/11 bricht ein

Vor allem in den ersten beiden Jahren nach den Anschlägen erschienen zahlreiche avancierte³ ebenso wie populäre⁴ Comics, die sich mit den Geschehnissen um den 11. September 2001 auseinandersetzten. Ihnen allein ist gemein, dass die Anschläge und der Zusammensturz der Türme des WTC als Kollaps oder Suspension gewöhnlicher Genre-, Form- und Denkmuster, als unerklärliches, ultimativ ereignishaftes Anderes und

-
- 3 U.a. Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon Books 2004 [2001-2]. Peter Kuper: *Stop Forgetting to Remember. The Autobiography of Walter Kurtz*, New York: Crown 2007. Elein Fleiss: *Septembre*, Paris: Onestar 2002. Vgl. dazu auch Ole Frahm: »Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September 01«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 169-182, sowie den Beitrag von Jonas Engelmann in diesem Band.
 - 4 Vgl. besonders die Anthologie des Marvel-Konkurrenten DC: Paul Levitz (Hg.): *9-11. The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember*, New York: DC 2002, sowie John Ney Rieber/John Cassaday: *Captain America. The New Deal*, New York: DC 2003.

damit als Einlösung des oft zitierten Einbruchs eines Realen in imaginäre und symbolische Ordnungen⁵ inszeniert wurden.

J. Michael Straczynski hat bald nach dem 11. September ein Heft in Marvels Reihe *Amazing Spider-Man* vorgelegt,⁶ das der Auseinandersetzung mit 9/11 gewidmet ist und die Suspensionsästhetik paradigmatisch vorführt. Auf das vollständig schwarze Cover der sogenannten ›Black Issue‹ folgt eine wiederum schwarze erste Seite, in deren Mitte nur der kurze Blocktext steht: »We interrupt our regularly scheduled program to bring you the following Special Bulletin.«⁷

Der Satz zitiert zum einen die Einleitung typischer Fernseh- und Rundfunkberichte über die Anschläge. Zum anderen erklärt er das Heft, das er eröffnet, zur Ausnahme: Die Handlung der folgenden Seiten hat keinen Platz im fiktiven Marvel-Universum, es ist anderen Ereignissen im Leben des Protagonisten weder zeitlich noch kausal vor- oder nachgeordnet. Als Tribut und erste Aufarbeitung der Ereignisse steht das Heft für sich, und gerade aus der Betonung dieses Bruchs mit der Serienform zieht es eine erste rhetorische Markierung: Was folgt, ist so außerordentlich, dass es die Erzählkonventionen von *Spider-Man* außer Kraft setzt. Auf den nächsten Seiten wird schnell klar, dass die Regeln des fiktiven Universums ebenso suspendiert sind: So erscheinen Spider-Man und zahlreiche weitere Marvel-Helden deutlich schwächer als gewohnt, sie stehen der Zerstörung zweier Wolkenkratzer fast hilflos gegenüber und können nur unter erheblichem Kraftaufwand einzelnen Verschütteten und Verletzten das Leben retten. Damit wird einerseits die Grenze zwischen Realität und Fiktion verhandelt, indem eine unplausible und gerade deshalb sublimierbare Antwort auf die naheliegende Frage gegeben wird, wie in einer Welt mit Superhelden Katastrophen und Angriffe wie diese überhaupt geschehen können, ohne dass einer der Helden sie verhindert: »You cannot hear us for the cries, but we are here.«⁸ kommentiert Spider-Mans Ich-Erzählung in weiteren Blocktexten das Fehlen der Helden in der Krise. Straczynski verbindet damit die fiktionale Grenze um das Genre mit dem Thema des Leids vom 11. September und stellt die Abwesenheit der Retter in den Kontext eines unfassbaren Erhabenen. Auf dem seitenfüllenden Makropanel zeigt Zeichner John Romita Jr. dabei

5 Vgl. Slavoj Žižek: *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London u.a.: Verso 2002.

6 Vgl. J. Michael Straczynski: *Amazing Spider-Man* 2.36, New York: Marvel 2001.

7 Ebd., S. 1. – Zu einem ähnlichen Verfahren in der TV-Serie *The West Wing* vgl. den Beitrag von Sascha Seiler in diesem Band.

8 Ebd., S. 8.

Spider-Man in den Ruinen des WTC, gebeugt unter dem Gewicht eines überdimensionalen Stahlträgers. Wie in allen vorausgehenden und folgenden Illustrationen sind die Helden klein gegenüber riesigen Darstellungen der Zerstörung gezeichnet, sie werden von hinten oder von der Seite in passiven oder angestrengten, fast unbewegten Körperhaltungen gezeigt, und stets ist ihr Blick nach oben gerichtet, auf die sie umgebenen und überragenden Ruinen. Den Eindruck des Erhabenen unterstützt neben der Größe auch die Architektur der Trümmer: Mehrmals sind die Mauerreste, abgebrochenen Fundamente und zersplitterten Möbelstücke eher Kathedralen mit gotischen Spitzbögen, Galerien und kleinteiligen Kirchenfenstern nachempfunden als den tatsächlichen Bestandteilen des WTC.

Wiederholt auch der intern fokalisierte Bericht Spider-Mans im Schrifttext die Einschätzung des Ereignisses als unvorstellbar, unerklärlich und überwältigend, so wird diese Evaluation schließlich auch von einer Gruppe Superschurken gestützt, die mit den Helden gemeinsam über das Ausmaß der Vernichtung staunen: Dr. Doom, der in der jüngeren Geschichte des Marvel-Universums mehrmals ganze Planeten mit schrecklichen Waffen entvölkert hat, steht vor dem Angriff auf New York in hilfloser Ergriffenheit:

»Even those we thought our enemies are here. Because some things surpass rivalries and borders. Because the story of humanity is written not in towers but in tears. In the common coin of blood and bone. In the voice that speaks within even the worst of us, and says *This Is Not Right!* Because even the worst of us, however scarred, are still human. Still feel. Still mourn the random death of innocents.«⁹

Über drei seitenbreite Panels hinweg fährt die Einstellung näher an Dooms Gesicht heran, und in den Augenlöchern seiner metallenen Gesichtsmaske stehen Tränen. Wurde diese Pathetik, die im Rückblick und losgelöst von den Konventionen des Genres kaum ernst genommen werden kann, von zahlreichen Lesern und Rezensenten akzeptiert und mit Hochschätzung honoriert,¹⁰ so dürfte dies nicht nur durch die zeitliche Nähe zu den Anschlägen, sondern ebenso sehr durch die markierte Brechung der Genre- und Formerwartungen zu erklären sein, die erfolgreich die Suspension und Irritation gewohnter Strukturen in eine ästhetische Erfahrung eines Erhabenen wendet, in dem Spider-Man und die anderen übermenschlichen Figuren für die Leser das wahrnehmen, und an der be-

9 Ebd, S. 9.

10 Vgl. u.a. die zahlreichen unter <http://marvel.com> (am 3.3.2008) bibliographierten Rezensionen.

grifflichen Bewältigung dessen scheitern, was diesen damit erst als Ende der Semiose und Überstieg ihrer sinnlichen Erkenntnismöglichkeiten präsentiert wird.¹¹

Dem entspricht auch die direkte Anrede der gewöhnlichen Sterblichen: »You cannot hear us...«, denen die Superhelden an der Grenze des Vorstellbaren gegenüberstehen und damit einen Bereich abstecken, in dem gewöhnliche Menschen zu Helden werden dürfen: »We stand blinded«, so Spider-Mans innerer Monolog weiter, »by the light of your unbroken will. Before that light, no darkness can prevail.«¹² Doch in einem anderen Teil desselben Hefts kündigt sich mit einem Wechsel in der Redehaltung noch eine ganz andere Perspektive an. Denn außer in der direkten Anrede kommen Menschen ohne Superkräfte noch in einer zweiten Funktion vor: Als Kinder, über die in der dritten Person gesprochen wird. »What do we tell the children? [...] Perhaps we tell them that we are sorry. Sorry that we were not able to deliver unto them the world we wished them to have.«¹³ In dem angesprochenen und verfehlten Anspruch, die Welt für jene Dritten zu gestalten, über die die Mächtigen miteinander kommunizieren, kehrt bereits die sonst genretypische Sonderrolle der aktiven, die Welt formenden, und über das Schicksal der Normalsterblichen bestimmenden Übermenschen wieder. Wenn *Civil War* wenige Jahre später das Thema rediskursiviert, das hier noch zur Suspension des gewöhnlichen Diskurses führt, wird diese Position entscheidend.

Kleine Semiotik der Zäsur

Um diese Positionsänderung besser verstehen zu können, bedarf es einer groben Typologie semiotischer Möglichkeiten im Umgang mit Zäsuren (Abb. 1). Ob und inwiefern kulturell, psychologisch oder gar faktisch eine Zäsur vorliegt, soll dabei gegenüber der Frage in den Hintergrund treten, wie in Zeichenvorgängen ausdrückliche Repräsentationen oder spezifische semiotische Verweisverfahren Zäsuren ausdrücken können. Es bietet sich eine grundlegende Differenzierung entlang den Kategorien der Ersttheit, Zweitheit und Drittheit im Sinne von Charles Sanders Peirce' trichotomischer Zeichentheorie an.¹⁴

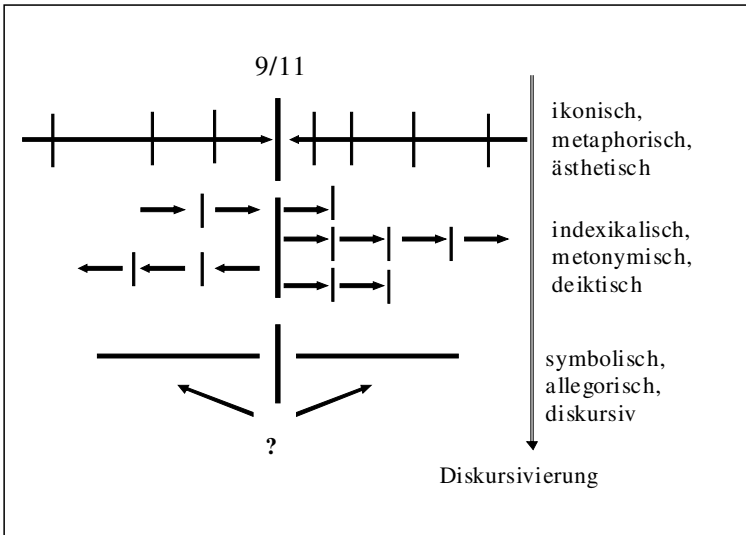
11 Vgl. Neil Hertz: *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York: Columbia UP 1985, bes. Kap. 10.

12 J.M. Straczynski: *Amazing Spider-Man* 36, S. 14.

13 Ebd., S. 21.

14 Vgl. z.B. Charles Sanders Peirce: »A Guess at the Riddle«, in: *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*, hrsg. von Peirce Edition Project: Max H. Fisch u.a., Bloomington: Indiana UP 1982-, hier Bd. VI, S.

Abbildung 1: Kleine Semiotik der Zäsur



Eine Zäsur ist semiotisch durch mindestens zwei Bedingungen bestimmt: Sie muss von ihrer Umgebung isoliert sein, indem ihr ein Repräsentationsverhältnis zu einem äußeren Objekt, eine abweichende Darstellungsweise oder eine differierende Zeichenoberfläche zugeordnet wird, damit sie als Zäsur wahrgenommen wird; und sie muss für die fortlaufende Zeichenkette ein Bezugspunkt sein, der neue Verweismöglichkeiten einführt oder alte ändert, so dass sie als Zäsur semiotisch wirksam werden kann.

Die Isolation von 9/11 als Zäsurzeichen wäre als ›Einbruch des Realen‹ in der Degeneration einer vermittelten Drittheit auf eine Zweitheit denkbar, die in ihrer unüberbietbaren Faktizität als Ereignis die triadische Zeichenkette unterbricht; das entspräche all jenen Deutungen, die dem Geschehen die besondere traumatische Kraft des schlechthin Geschehenen, des indexikalischen Fingerzeigs aufs Reale zusprechen. Damit konkurriert jedoch eine andere Art der Isolation, die das Zeichen vom 11. September bis auf eine Erstheit degeneriert: Auf die ikonische Repräsentation einer ähnlichen Qualität, aufs ›Bild‹. Es sind die Bilder als wiederholbare Form, die die opake Gegenständlichkeit von 9/11 in sehr vielen Diskursen ausmachen, jene wenigen ikonischen, von knappen Stichworten sofort aufrufbaren Photo- und Fernsehbilder: Türme, Rauch, zweites

Flugzeug. An den emphatisch ästhetischen Darstellungen des WTC vor den Anschlägen orientiert, die die ohnehin doppelte Turmgestalt sich nicht selten noch einmal im Wasser vor Manhattan spiegeln lassen, sind diese Darstellungen wiederum endlos wiederhol- und spiegelbar, in Farbbildern, Schattenrissen und noch in abstrakten Doppelrechtecken. Diese Ikons identifizieren den konstituierten Gegenstand mit seinem Zeichen auf Leinwänden und Schirmen, so dass das Reale das Imaginäre gerade nicht unterbricht, sondern mit ihm gleichgesetzt wird: Das äußerste Maß an semiotischer Isolation erfährt 9/11 nicht als Trauma einer plötzlichen Faktizität, sondern als Ideologie seines Bildes.¹⁵

Eine solche bildhafte Isolation des Ereignisses 9/11 als Ausschnitt der fortlaufenden Zeichenkette erlaubt über die Suspension hinaus in der weiteren Kette ikonische Zeichen für die Zäsur: Eben jene weiteren Bilder, die dieselbe Qualität nach dem Ereignis in ähnlicher Form und unter ständigem Rückbezug auf die Zäsur wiederholen. Genauso ist die Antizipation von 9/11 in ähnlichen Bildern schon vor dem 11. September möglich, und es gehört gerade zur besonderen Markierung dieses Bildes, dass es in verschiedenen populären Darstellungen zerstörter Wolkenkratzer von *Fight Club* bis *Independence Day* vorbereitet zu sein scheint.¹⁶ Diese ikonischen Darstellungen schreiben der Zäsur ästhetische, teilweise erhabene Qualitäten zu und lassen generell optisch-metaphorische Wiederaufnahmen¹⁷ und Annäherungen wie in den Lichtinstallationen am Ground Zero oder in den vagen Umrissen der fehlenden Türme auf neueren New York-Postkarten zu; die Form des Abwesenden kann dabei

-
- 15 Vgl. Stephen Heath: *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana UP 1981, bes. Kap. 1 und 10. – Die Unterscheidung zwischen 9/11 als Trauma und als Ideologie bedarf einer eingehenderen Untersuchung. In diesem Rahmen kann stattdessen nur auf die weithin belegte Wiederkehr der Ikons vom 11. September als Phänomen verwiesen werden, das nicht ignoriert werden kann.
- 16 Vgl. Bernd Scheffer: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Mathias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische medial und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-103.
- 17 Metapher, Metonymie und schließlich Allegorie werden hier im Sinne der französischen Psychoanalyse mit Peirce' semiotischen Kategorien verknüpft. Vgl. dazu Jacques Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *Écrits. Le champ freudien*, Paris: Seuil 1966, S. 493-528, sowie zur Verknüpfung von Semiotik und Psychoanalyse in Bildmedien Stephan Packard: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen: Wallstein 2006, v.a. Kap. 1 und 6.

zur Form des Bildes selbst werden, insofern sich das Zeichen auf die Bildform beschränkt.

Ganz anders die Repräsentation von 9/11 als Index. Gegenüber der ideologischen Identifikation des Geschehens mit seinem Bild ist bereits die kausale Einordnung des 11. Septembers und die Kombination seiner Form mit konkreter Faktizität ein Schritt zur Rediskursivierung: Wo immer schon das Bild als das Reale erscheint, kann eine zusätzliche reale Kausalität die Zeichenrelation redifferenzieren; denn diese Zweitheit kommt zur generell vorhandenen Erstheit des Bildes immer schon als weitere Komplexität hinzu. Deiktische Zeichen können auf dieses durch seine Ereignishaftigkeit zunächst isolierte Andere über die Möglichkeit des unmittelbaren Verweises, durch kausale Verknüpfungen des Geschehens mit Ursachen und Wirkungen, vor allem aber auch durch die metonymische Ersetzung des 11. Septembers durch seine Gründe oder Folgen referieren. Degeneration dieser Zeichen erlaubt es insbesondere überall dort, wo das ikonische Bild von 9/11 bereits zur Verfügung steht, weitere konkrete Gegenstände und Geschehen in einer Trope als kausales Pendant zu präsentieren, auch wenn der kausale Zusammenhang nicht explizit hergestellt werden kann: So in dem in Karikaturen wiederkehrenden Motiv der Türme vor dem überschwemmten New Orleans.¹⁸ Diese Option erlaubt es außerdem auch noch, Ereignisse vor dem 11. September nicht nur als Ursachen mit der Zäsur zu verknüpfen, sondern apokalyptische Antizipationen vor den Anschlägen als deren Wirkung in der Vergangenheit zu präsentieren, als ›Symptom, das aus der Zukunft zurückkehrt‹.¹⁹

Symbolische Vollständigkeit können Darstellungen der Zäsur allerdings erst erreichen, wenn ein vermittelndes drittes Moment, etwa eine Regel der Anwendung, ihre Repräsentation regiert. Dazu ist die Beobachtung einer Differenz als Idee einer Zäsur zwischen durch sie unterschiedenen Zeit- und Bezeichnungsräumen notwendig, die mit den Ereignissen vom 11. September konkret wird. Diese Beobachtung tritt daher als dritte Instanz aus der bidirektionalen Linie der Geschehnisse heraus, um an ihr eine Qualität zu beobachten, die sich mit der Zäsur ändert. Ihre im vollen Sinne diskursive Repräsentation urteilt aus einer dritten Perspektive über die primäre Semiose und versteht dabei Zäsuren als referenzierbare Gegenstände wie alle anderen, die Aussagen über den Un-

18 Vielleicht erstmals in Steve Bells Karikatur »The Spirit of 9/11« im Guardian vom 12. 9. 2005, in der zwei Türme mit den Gesichtern von Präsident Bush und Vizepräsident Cheney im Wasser stehen. Sprechblase von Bush: »It's time to declare war on wet people!«

19 Vgl. u.a. Žižek: Welcome to the desert of the real.

terschied zwischen ihrem Vorher und ihrem Nachher erlauben und dabei denselben Diskursregeln unterworfen sind wie andere darstellbare Urteile. Die bildhafte Qualität der Erstheit und das faktische Moment der Zweitheit werden dann durch Regularität miteinander verbunden und in der Zeichenfolge aufgehoben. Die Semiose schließt sich damit um die repräsentierte Zäsur und trennt sie von ihrem isolierten, unzugänglichen Realen: Die Darstellung kann allegorisch werden, indem jede noch so explizite Referenz auf das Geschehen schon von einem anderen reden muss, weil vom isolierten Gegenstand an sich nicht geredet werden kann. Eine solche Allegorie kann simulierend heißen: Waren dissimilierende Allegorien in künstlerischen Bearbeitungen kurz nach dem 11. September häufig, die statt von den Anschlägen auf das WTC von anderen faktischen oder fiktiven Ereignissen sprachen,²⁰ wird nach einer zweiten Phase mit scheinbar direkten, degeneriert ikonischen und indexikalischen Bezugnahmen auf das isolierte Ereignis nun die Erzählung von den Anschlägen selbst zur Allegorie.

In Marvels Superheldencomics läßt sich eine Progression von ästhetisch aufbereiteten ikonischen Bildern über deren deiktische Koordination bis zur allegorischen Bewältigung der Zäsur als regulärer Differenz nachzeichnen: Folgen schon bald nach der ikonisch isolierten Black Issue von *Amazing Spider-Man* komplexere Bildkonstellationen, beginnt *Civil War* mit einer deiktischen Veränderung eine systematische Rediskursivierung der Ereignisse.

Ikonische und deiktische Aufnahmen

Nach der Black Issue setzt Straczynski die gewohnte Handlung um Spider-Man Episode für Episode fort. Während die Ereignisse des 11. Septembers suspendiert bleiben und nicht Teil der Fortsetzungsgeschichte werden, leben Peter Parker und die anderen Figuren nun zunehmend in einem Amerika, das 9/11 erlebt hat. Zwischen der Black Issue und dem Beginn von *Civil War* ergeben sich immer wieder Gelegenheiten, auf die Anschläge Bezug zu nehmen: Aber sie werden nicht mehr als radikale Suspension der Erzählung inszeniert, sondern nach und nach in verschiedener Weise in die Handlung und die Darstellung eingeordnet und dadurch kommentiert.

In ASM 2.43 vom Juli 2002 will Peter Parker in seiner zivilen Identität mit dem Flugzeug von New York zur Westküste reisen. Bei der Si-

20 Vgl. dazu die Beiträge von Véronique Porra, Ursula Hennigfeld, Heide Reinhäkel und Christoph Deupmann in diesem Band.

cherheitsüberprüfung am Flughafen wird er aufgehalten: Geräte aus seinem Spider-Man-Kostüm in seinem Gepäck haben den Metalldetektor ausgelöst, Parker, sein Gepäck und seine Begleitung werden einer intensiven Überprüfung durch zwei Sicherheitsbeamte unterzogen. 9/11 wird von keiner der handelnden Figuren erwähnt, aber an der Wand hinter den Beamten ist ein gerahmtes Plakat zu sehen: Der grobe, rechteckige Umriss der beiden Wolkenkratzer und der Schriftzug »Never forget«.²¹ Dass Parker wegen seines Kostüms bei einer Überprüfung in Schwierigkeiten gerät, war in der fiktiven Welt der Serie schon immer möglich. Doch diesmal wird eine thematische Verbindung zum Amerika post-9/11 angespielt, ohne dass sie je explizit zum handlungsrelevanten Element würde. Die Anspielung gelingt, indem die gleiche ikonische Form mehrmals wiederholt wird: Das Bild vom einzigartigen Geschehen wird nicht nur an der Wand wiederholt, das Plakat wiederholt sich auch in mehreren Panels. Die rechteckige Umrisslinie der doppelten Türme auf dem Plakat entspricht der Gestalt des rechteckigen Plakats selbst, ebenso wie der Panelgestalt zweier aufeinander folgender, senkrechter, schmaler Panels, die wiederum an die Türme erinnern. Ist in dem Rahmen um das Plakat an der Wand dann ein Echo des »Rinnsteins«, des Freiraums zwischen den Panels zu erkennen, erscheinen die beiden großgewachsenen, dünnen Beamten schließlich auch als Wiederaufnahmen derselben ungefähren Form.

Diese ikonische Aufnahme unterstreicht einerseits die etablierte Ästhetik des sich unbegrenzt wiederholenden und spiegelnden Bildes von 9/11. Andererseits aber wird die damit aufgerufene Ästhetik gebrochen, indem sie in die Folge der Panels, den fortgesetzten Gang der Handlung und damit die Sequenz des Comics aufgenommen wird. Die immerfort gespiegelte ikonische Form steckt auf der Comicseite zahlreiche weitere Formen an; zugleich aber wird sie der Sequenz unterworfen, die die Kunstform auszeichnet, und den Blicken der Figuren, die die einzelnen Elemente im Comicbild regieren.

Auch die neue Deixis, die die Erzählhaltung von *Civil War* erst ermöglicht, nutzt die Blickführung²² durch die Cartoons im Comic, um die allgegenwärtigen Bilder vom 11. September aufzunehmen, dann aber neuen Gesetzmäßigkeiten und Relationen zu unterwerfen, die ihre Isolation auflösen. Als zentrales Zeichen in so vielen Comics, und insbesondere in den maskenbesessenen Erzählungen von Superhelden, ist der von

21 J. Michael Straczynski: *Amazing Spider-Man* 2.43, New York: Marvel 2002, S. 11f.

22 Vgl. zum Folgenden Packard: *Anatomie des Comics* (2006), S. 161ff.

Scott McCloud beschriebene²³ Cartoon als reduzierte Wiedergabe von menschlichen Gesichtern und Körpern der erste Referenzpunkt für jede Gliederung von Panels: Er orientiert zugleich die Aufteilung der Darstellung, die Rolle der einzelnen Gegenstände, die Reihenfolge und Wertigkeit der Betrachtung und die soziale Orientierung der dargestellten Figuren.

In der Black Issue standen Spider-Man, andere Helden sowie einige Schurken klein, hilflos und passiv vor den riesigen Zeugnissen der Zerstörung. Spider-Mans innerer Monolog paßte zu den anderen Charakteren, die vereinzelt oder beziehungslos neben- und vor allem hintereinander standen: Das ›you‹ richtete sich an gewöhnliche Sterbliche, die unter den Ereignissen litten oder den Comic lasen. Ganz anders die erste Darstellung der Zerstörung, mit der die Handlung von *Civil War* einsetzt. Die erste Ausgabe der gleichnamigen Reihe²⁴ wird nach einem kurzen Prolog von einem doppelseitigen Makropanel von Zeichner Steve McNiven eröffnet, auf dem über dem Schriftzug mit dem Serientitel das Trümmerfeld von Stamford zu sehen ist. Aber diesmal schaut die Perspektive von schräg oben auf die Ruinen, und sie blickt dabei den Superhelden über die Schulter, die teils vom Himmel herangeflogen kommen, teils groß und im Vordergrund stehend gezeichnet sind, wie sie auf die Trümmer unter ihnen deuten und sich miteinander unterhalten. Aus der passiven Stimme, die im ›you‹ den Menschen ohne Superkräfte anspricht, ist sowohl im Bild als auch im Text eine selbstbewusste erste Person geworden, die für eine Gemeinschaft spricht: Und diesem ›we‹ stehen die einfachen Sterblichen und ihre zerstörten Gebäude als dritte Person gegenüber, auf die der Zeigefinger Iron Mans zeigt, um Captain Americas Blick auf sie zu lenken. ›What will we tell them?‹, die aus dem Rahmen fallende Frage nach den Kindern in der Black Issue, wird jetzt zur deiktischen Orientierung für die ganze Erzählung von einem ›we‹ der Superhelden und der die Blickführung regierenden Cartoons, das über das ›them‹ der verwalteten einfachen Bürger entscheidet, die von den ums Leben gekommenen Kindern nicht mehr zu unterscheiden sind:

»I'm told they've got a lead [...].«

»Does it matter? All these children, Tony. The F.E.M.A. chief said there could be eight or nine hundred casualties [...].«

»They should have called us [...], they] knew they were out of their league.«²⁵

23 Vgl. Scott McCloud: *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Collins 1994, hier S. 29ff.

24 Vgl. Mark Millar: *Civil War 1*, New York: Marvel 2006, S. 8f.

25 Ebd., S. 10.

Und in Antizipation des Superhero Registration Act: »They'll be coming after us with torches and pitchforks.«²⁶ Hier und da wiederholt sich in den folgenden Ausgaben auch das Bild des kleinen Superhelden im Vordergrund, der passiv nach oben sieht: Aber dann begegnet ihm dort kein überwältigendes Bild menschlichen Leids, sondern der zu ihm herabschauende Blick eines mächtigeren Helden, so etwa der von Captain America, der als riesige leibgewordene amerikanische Flagge Peter Parkers Blick auffängt und eine patriotische Rede hält, die einerseits seinen Standpunkt für Freiheit und gegen totalitäre Tendenzen einer Regierung betont, dies andererseits erreicht, indem die Regierung gemeinsam mit den übrigen gewöhnlichen Bürgern zu jenen ›they‹ werden, über die sich die Helden – und mit ihnen die Erzählperspektive – erheben:

»Doesn't matter what the press says. Doesn't matter what the politicians or the mobs say. Doesn't matter if the whole country decides that something wrong is something right. This nation was founded on one principle above all else: The requirement that we stand up for what we believe. No matter the odds or the consequences. When the mob and the press and the whole world tell you to move, your job is to plant yourself like a tree beside the river of truth, and tell the whole world – ›No, you move.‹«²⁷

Durch die veränderte Deixis werden sowohl die Ereignisse, die 9/11 allegorisch wiedergeben, als auch die bekannten Reaktionen zu einem Gegenstand gemacht, auf den sich ein weiterer Diskurs beziehen und über den dieser urteilen kann. Denn während die gewöhnlichen Sterblichen der fiktiven Welt in die thematisierte dritte Person wechseln, folgt der Leser den Blicken und Kommunikationen der Helden, die seinem Blick begegnen und ihre Rede seiner Lektüre anbieten. Der Diskurs ihrer Gemeinschaft ergibt gerade die Stimme der Erzählung, zu deren Partizipation der Leser – noch vor jeder im engeren und naiven Sinne identifizierenden Lesart – eingeladen ist.

Diskursivierung

Ist Captain Americas Rede eine emphatische Verurteilung der auf Sicherheit konzentrierten Politik einer regierungstreuen Gegenseite, so gehört es zu den wesentlichen Regeln von *Civil War*, dass jeder Argumentation für die eine Seite ein Gegenstandspunkt folgt. Die dramatis perso-

26 Ebd., S. 12.

27 J. Michael Straczynski: *Amazing Spider-Man* 1.537, New York: Marvel 2007, S. 14.

nae sind nicht in Helden und Schurken aufgeteilt, sondern die beliebtesten Protagonisten und Autoren, deren Comics Marvel verlegt, beziehen unterschiedlich Stellung. Dass gerade Captain America gegen die US-Regierung aufsteht, ist zwar eine ironische Pointe; ihm stehen jedoch mit Iron Man, Reed Richards und anderen ebenso etablierte Sympathieträger gegenüber, die die Geltung des demokratisch verabschiedeten Gesetzes, die Sicherheit der Bürger und die Einheit der Nation (auf deren historische Gefährdung der Titel der Serie ja verweist) höher schätzen als die Freiheit des einzelnen Superhelden, weiterhin anonyme Selbstjustiz zu üben. »Whose Side Are You On?« fragen die gelben Banderolen, mit denen die Serie auf den Heftcovern beworben wird: Es bleibt dem Leser überlassen, die dichotomische Darstellung zu entscheiden. Was der Text ihm liefert, ist die Darstellung der Differenz als solcher, in der die Unterscheidung zwischen dem Vorher und dem Nachher der Anschläge zugleich zur Binarität des politischen Streits wird: Nach 9/11 leben heißt, mit einer Spaltung der öffentlichen Meinung konfrontiert zu sein, hinter die es ebensowenig ein Zurück gibt wie hinter die Zäsur selbst. Diese Grenze ist damit ebenso unüberwindbar wie die Grenze des Diskurses, die ihn semiotisch von dem kurz aufgeschienen, nun verlorenen Realen der Anschläge trennt.

Stattdessen beweist sich der Diskurs gerade in seiner nahtlosen Fortsetzung über die Zäsur hinweg. Eine entscheidende thematische, aber auch ästhetische Rolle spielt dabei eine historiographische Tendenz, die in *Civil War* nicht weniger dominant ausgeprägt ist als in den meisten avancierten Comicreaktionen auf 9/11: Während Art Spiegelman in *In the Shadow of No Towers* im Ringen um eine Form, die 9/11 angemessen sein könnte, die Comic Strips der Tageszeitungen um die letzte Jahrhundertwende zitiert, paraphrasiert und parodiert, aus denen die heutige Kunstform entstanden ist, wendet sich *Civil War* auf die Geschichte und Vorgeschichte seiner Helden, seiner Publikationsform und ebenso sehr seiner Zeichenkunst. In der Episode *Captain America* 1.25, in die die *Civil War*-Handlung mündet,²⁸ rekapituliert Ed Brubaker in Rückblenden noch einmal die Ursprungsgeschichte seines Helden in den Jahren des Zweiten Weltkriegs. Anders als so viele Neuerzählungen des ›secret origin‹, die den Konventionen des Genres voll entsprechen, verweist der Sepiafarbton von Steve Eptings Panels auf alte Photographien und damit auf eine dokumentarische Haltung, die in dem erzählten Ursprung keine allgemeingültige Präsenz mehr sieht, sondern gerade eine Vergangenheit, die von der Gegenwart absticht. Indem er darin außerdem den Stil früherer Captain America-Zeichner, vor allem Jack Kirbys, zitiert, läßt er die-

28 Vgl. Ed Brubaker: *Captain America* 25, New York: Marvel 2007.

ses Geschichtsbewusstsein über die Fiktion hinaus auf die Vergangenheit des Genres weisen.

An zahlreichen anderen Stellen werden Tropen eingesetzt, um die Allegorie mit 9/11 zu verbinden, zugleich aber weitere Themen und andere Ereignisse zu einem damit konstituierten Ganzen zu kombinieren. So findet sich einer der in die Geschehnisse von Stamford verwickelten Superhelden in einem Gefangenenlager wieder, das optisch und durch einige namentliche Anspielungen offensichtlich Guantanamo Bay entsprechen soll: Die wiederum heftig umstrittene Gefangenhaltung dort wird metonymisch als Folge der Ereignisse um Stamford und damit um 9/11 präsentiert.²⁹ In einem weiteren, lyrischen Comic von Paul Jenkins überblendet Zeichner Kei Kobayashi in jedem Panel Motive aus dem gegenwärtigen Bürgerkrieg der Superhelden mit Abbildungen aus amerikanischen Internierungslagern für japanische Bürger aus dem zweiten Weltkrieg sowie mit der Abbildung eines amerikanischen Bürgers japanischer Abstammung mit seinem Sohn in der Gegenwart, der sich an seine Internierung erinnert. In Blocktexten wird ein anonymes Gedicht wiedergegeben, das 1943 in den Lagern geschrieben wurde.³⁰ Das Auseinandertreten des Abgebildeten und des in der fiktiven Welt Sichtbaren nimmt als optische Metapher gerade jene Ikonizität wieder auf, die in der ideologischen Darstellung von 9/11 gegenüber jeder anschließenden Semiose isoliert war. Eine andere, diskursive Ideologie ersetzt die frühere Repräsentation von 9/11 als uneinholbar einzigartiges Ereignis durch zahlreiche Verbindungen mit historischen und aktuellen politischen Geschehnissen. *Civil Wars* verschiedene politische Standpunkte und Deutungen zeigen die Variabilität und Biegsamkeit dieser diskursiven Ideologie, aber auch ihren semiotischen Hunger, der zahlreiche Themen und Geschehnisse in einen größeren Zusammenhang stellt: In einen symbolischen Monolith, der ganz zum Komplex post-9/11 zu gehören scheint, ohne dass dafür Gründe außerhalb des Diskurses referenziert werden.³¹

Die Strategie verwendet die dichotomische Logik der Zäsur, um den Diskurs gegen die Einbrüche des Realen zu schließen: Aus dem totalen Vorher/Nachher wird die regulär vermittelte Erfahrung einer Differenz auf dieser Seite der Grenzen der Semiose. Die Irreversibilität, die zum

29 Vgl. Paul Jenkins: *The Accused*, in: *Civil War Frontline 2*, New York: Marvel 2007, S. 15-24.

30 Vgl. Paul Jenkins: [Ohne Titel], in: *Civil War Frontline 1*, New York: Marvel 2006, S. 30-33.

31 Was natürlich weder heißt, daß es solche Gründe nicht gibt, noch dass sie tatsächlich vorliegen. Entscheidend ist hier die Analyse der semiotischen Strategie, mit der diese Frage von vornherein umgangen und 9/11 zugleich zum verfügbaren Element produktiver Zeichenprozesse gemacht wird.

Wesen der Zäsur gehört, scheint an anderen, produktiv dem fortgesetzten Diskurs zuarbeitenden Stellen neu auf: In der Unausweichlichkeit der ubiquitären Herausforderung, eine Seite zu wählen, was zugleich konstitutiv unmöglich gemacht wird; in der Unzugänglichkeit des hinter der Allegorie nur mehr indirekt referenzierten historischen Ereignisses; in der Uneigentlichkeit der metonymischen und metaphorischen Mechanismen, die die Kohäsion des neuen Diskurses garantieren; und in der Fremdheit, mit der die fiktive und künstlerische Geschichte des Comics in seine eigene Textoberfläche wiedereintritt.

Die Irritation, mit der diese Irreversibilität verbunden ist, wird dabei zum Genremerkmal der Comicserien selbst. Und gerade in diesem Aspekt wird die Strategie durch Genreveränderungen begünstigt, die schon seit den späten 80er und massiv in den 90er Jahren diese besondere semiotische Darstellung einer Zäsur vorbereitet haben. Denn spätestens seit den ersten beiden großen Crossover-Events in Superheldencomics, seit DCs *Crisis on Infinite Earths* (1985) und Marvels *Secret War* (1984), kreist gerade das Interesse an der Zusammenfügung zahlreicher Serien zu einem kohärenten fiktiven Universum um die Brüche und Probleme, die damit aufgeworfen werden. Sie sind zweifach: Zum einen sind Widerstände zwischen den einzelnen Serien zu überwinden. Zum anderen widerspricht die fortlaufende Progression von irreversiblen Ereignissen einigen Gesetzen, die für populäre Serien bis dahin unverrückbar schienen: Jede Episode sollte demnach jeder anderen gleichgestellt sein; die Ausgangssituation für jede Folge musste identisch sein, damit nicht nur neue und unregelmäßige Leser leicht in die Lektüre finden, sondern auch, damit regelmäßige Fans sicher sein konnten, eine weitere Geschichte nach jenem Schema präsentiert zu bekommen, das sie an die Serie band. Und damit musste jede mögliche Geschichte im Wesentlichen zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren.

War damit Serialität lange Zeit auf Similarität festgelegt, vermehrte sich in den letzten 20 Jahren in Comics wie in Spielfilmserien, Fernsehserien und Computerspielen die Faszination für Kontiguität als Strukturprinzip: Einzelne Episoden wurden als besonders bedeutsam ausgezeichnet, indem sie den Status Quo tatsächlich ändern durften – wenigstens für einige Zeit, für einen kurz- oder mittelfristigen Handlungsbogen oder ›story arc‹.³² Die Vermählung, Veränderung oder der Tod einer Hauptfi-

32 Vgl. dazu allgemein Stephan Packard: »Homerische Intentionen. Notizen über Continuity«, in: Bernd Scheffer/Oliver Jahraus (Hg.), *Wie im Film, Bielefeld: Aisthesis* 2004, S. 165-200, sowie Steven Johnson: *Everything Bad is Good for You. How Popular Culture is Making Us Smarter*, London/New York: Berkley 2005.

gur zeichneten diese Episoden aus, die man gesehen haben musste, um der Serie weiter folgen zu können. Zunehmend wurden die irreversiblen Ereignisse die Regel; heutige populäre Serien setzen häufig für jede Episode ein umfangreiches Vorwissen voraus und kehren nur noch zyklisch und asymptotisch zur allgemeinen Form ihrer Standarderzählung zurück. Zunehmend gilt in den späteren 90er Jahren in populären Serien genau dasjenige Ereignis als erzählenswert, »nach dem nichts mehr so sein wird, wie es vorher war« – was gerade die Form beschreibt, in der 9/11 als Zäsur beobachtet wird. Insofern die diskursive Behandlung von 9/11 just die Form einer intensiven Irreversibilität für einen story arc ausnutzt, könnte die Tendenz zu dieser Form vor 2001 geradezu als kulturelle Erwartung einer solchen Zäsur gelesen werden; sie mag durchaus zu der großen Menge der Möglichkeitsbedingungen oder günstigen Voraussetzungen für die entsprechende Deutung des 11. Septembers gezählt werden.

Gehörte die Irreversibilität der Zäsur vom 11. September bereits zu den Grundlagen der Erzähllogik und der Ästhetik von *Civil War*, so endet die Erzählung in der Niederlage und schließlich im Tod von Captain America mit einem noch entschiedeneren Signal, das die Irritation der neuen Erzählweise betonte und noch einmal Aufmerksamkeit für Marvels Comics in den Nachrichtenmedien und bei politischen Kommentatoren erzielte. So wurde allenthalben sofort anerkannt, dass damit ein pointierter Kommentar zur Tagespolitik vorlag; ob es sich allerdings um eine Anklage gegen »the toxic state of Bush and Cheney's America« oder um das Symbol für den Ruin einer Nation handelte, »that has been hijacked by liberalism and is slowly being destroyed by democrat-ick socialism [...], the acceptance of atheism and the homosexual agenda«, konnte im Sinne von *Civil Wars* Leitfrage: »Whose Side Are You On?« verschiede beantwortet werden.³³

Entscheidend ist, dass mit dem weiterhin ambivalenten, aber eindeutig als Allegorie aufs Tagesgeschehen bezogenen³⁴ Tod Captain Ameri-

33 Die Zitate stammen aus: Ari Emanuel: »Did Bush and Cheney Kill Captain America?«, in: Huffington Post vom 8. März 2007, http://www.huffingtonpost.com/ari-emanuel/did-bush-and-cheney-kill-_b_42967.html (zit. 30. März 2007), sowie Michael John McCrae: »Captain America, the Death of a Republic«, in: The Conservative Voice vom 8. März 2007, <http://www.theconservativevoice.com/article/23328.html> (zit. 30. März 2007).

34 Diesen allegorischen Bezug dürfte ein Kommentator auf Fox News am 8. März 2007 gemeint haben, der Marvel für Captain Americas Tod mit dem verblüffenden Verweis auf seinen Realismus kritisierte: »Comic books sell

cas der Handlungsbogen von *Civil War* an einer Stelle endet, die das Modell der irreversiblen Zäsur ein weiteres Mal wiederholt, indem sie sie in die fortgesetzte Produktivität des anschließenden Diskurses wendet: Denn Captain America ergibt sich inmitten eines abermals zerstörten, an 9/11 gemahnenden New York, nachdem der Kampf der beiden Parteien weite Teile von Manhattan in Schutt und Asche gelegt hat. Die Zerstörung wird wiederum aus einer Vogelperspektive gezeigt,³⁵ die diesmal allerdings auch den Helden als verfügbares Detail zwischen den Trümmern präsentiert; in den folgenden Panels blickt der Leser jeweils von oben auf sein Gesicht, das zu ihm aufschaut. Und die Reihe *Captain America* erscheint weiterhin, bis jetzt mehr als ein Jahr nach dem Tod des Protagonisten. Ihr gleichbleibender Titel zeigt als ihr Thema die zurückliegende Zäsur an, die die Erzählung antreibt, statt sie zu suspendieren.

Literatur

- Brubaker, Ed: Captain America 25, New York: Marvel 2007.
- Emanuel, Ari: »Did Bush and Cheney Kill Captain America?«, in: Huffington Post vom 8. März 2007, http://www.huffingtonpost.com/ari-emanuel/did-bush-and-cheney-kill_b_42967.html (zit. 30. März 2007).
- Fleiss, Elein: Septembre, Paris: Onestar 2002.
- Frahm, Ole: »Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September 01«, in: Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens* (2004), S. 169-182.
- Heath, Stephen: *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana UP 1981.
- Hertz, Neil: *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York: Columbia UP 1985.
- Jenkins, Paul: [Ohne Titel], in: *Civil War Frontline 1*, New York: Marvel 2006, S. 30-33.
- Jenkins, Paul: *The Accused*, in: *Civil War Frontline 2*, New York: Marvel 2007, S. 15-24.
- Johnson, Steven: *Everything Bad is Good for You. How Popular Culture is Making Us Smarter*, London/New York: Berkley 2005.

because they are somewhat realistic. [...] My point is, you should not kill Captain America while we're at war.«

35 Mark Millar: *Civil War 7*, New York: Marvel 2007, S. 20.

Straczynski, J. Michael: *Amazing Spider-Man 1.537*, New York: Marvel 2007.

Žižek, Slavoj: *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London u.a.: Verso 2002.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Banita, Georgiana (Konstanz), ist Doktorandin am Lehrstuhl für Anglistik und Amerikanistik an der Universität Konstanz. Sie hat englische und amerikanische sowie deutsche Literatur in Konstanz und an der Yale University studiert. Ihr Dissertationsprojekt untersucht die Konfluenz von Ethik und Visualität in Lyrik- und Prosatexten der amerikanischen Postmoderne nach dem 11. September 2001. Sie hat Artikel über Literaturtheorie, den kanadischen Multikulturalismus-Diskurs und die amerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts veröffentlicht.

de Simoni, Christian (Bern), geb. 1979, ist Doktorand am Institut für Germanistik der Universität Bern und arbeitet als Ghostwriter und Redakteur. Sein Dissertationsprojekt untersucht Betroffenheitsgesten in öffentlichen Diskursen vor und nach den Anschlägen des 11. September 2001.

Deupmann, Christoph (Karlsruhe), geb. 1967, ist wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Karlsruhe (TH). Er veröffentlichte Arbeiten aus dem Themenbereich von der Literatur des 17. Jahrhunderts bis zur unmittelbaren Gegenwart.

Engelmann, Jonas (Mainz), geb. 1978, promoviert mit einem Stipendium der Hans-Böckler-Stiftung am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz und arbeitet außerdem als Lektor im Ventil Verlag. Jonas Engelmann ist Mitherausgeber des Magazins *testcard – Beiträge zur Popgeschichte*. Letzte Buchveröffentlichung: »*Welches Vergessen erinnere ich?*« – *Auschwitz im Werk von Paul Auster und Hubert Fichte* (2007).

Esch-van Kan, Anneka (Gießen), studierte von 2001 bis 2007 Theaterwissenschaft in Frankfurt, Gießen und Stony Brook (New York, USA). Im August 2006 bekam sie von der S.U.N.Y. Stony Brook den Master of Arts in Theatre Arts zuerkannt. Seit Oktober 2007 ist sie Mitglied am Graduate Center for the Study of Culture (GCSC) und am Internationalen Promotionsprogramm *Literatur- und Kulturwissenschaften* (IPP) an der

Justus-Liebig-Universität Gießen. Seit März 2007 arbeitet sie als wissenschaftliche Hilfskraft am Giessener IPP.

Hennigfeld, Ursula (Wuppertal), geb. 1977, ist Akademische Rätin für Französische und Spanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal. Forschungsschwerpunkte: Petrarkismus, KZ-Literatur, Musik und Literatur, 9/11 in der Romania. Letzte Buchveröffentlichungen: *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive* (2008). Als Herausgeberin (mit Ursula Link-Heer und Fernand Hörner): *Literarische Gendertheorie: Eros und Gesellschaft bei Proust und Colette* (2006).

Koch, Lars (Berlin), geb. 1973, Kulturwissenschaftler, Koordinator des im Sommer 2008 gestarteten DFG-Netzwerks *Spielformen der Angst*. Seit 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter des deutschen Bundestags. 2004-2006 Postdoc an der Rijksuniversiteit Groningen (Niederlande). Arbeitsschwerpunkte in der Literatur- und Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts sowie in der Angst-Kultur-Forschung. Veröffentlichungen zum Krieg als Kulturphänomen, zur Literatur der 1920er Jahre, zum Holocaust-Film und zur Kultur der 1950er Jahre. Zuletzt erschienen: *Moderonisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960* (Hg. 2007).

Packard, Stephan (München), geb. 1978, ist wissenschaftlicher Assistent am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungsschwerpunkte sind die semiotische und psychoanalytische Erforschung traditioneller und neuer Medien. Zwei gegenwärtige Projekte gelten der Zensur und anderen Formen textueller Kontrolle sowie der Affektsemiologie und der Semiotik der Empfindsamkeit. – Seine Dissertation *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse* erschien 2006 in Göttingen (Wallstein). Weitere jüngere Veröffentlichungen betreffen Grundlagenprobleme der intermedialen Narratologie.

Peeters, Wim (Leiden/NL), geb. 1971 in Hasselt (Belgien). Studium der Germanistik, Niederlandistik und der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Leuven, Gent und Bochum. Von 1999 bis 2001 Lehrbeauftragter für Niederländisch am Germanistischen Institut der Ruhr-Universität Bochum. Ab 2000 wissenschaftlich tätig am Lehrstuhl ›Ästhetik und literarische Medien‹ der Ruhr-Universität. Zunächst bis September 2004 im DFG-Projekt *Kommunikation als Institution im Naturrecht (17.-18. Jahrhundert) und in Kommunikationstheorien (20.*

Jahrhundert), danach bis November 2005 Wissenschaftlicher Mitarbeiter mit Koordinatorenfunktion für den an der Ruhr-Universität Bochum zu beantragenden Sonderforschungsbereich *Darstellung als Problem des Wissens. Technik – Wissenschaft – Künste*. Seit 2006 Mitarbeiter im Center for Language and Identity am Institut für deutsche Sprache und Kultur der Universität Leiden. 2008 Promotion mit der Dissertation: *Recht auf Geschwätz. Geltung und Darstellung von Rede in der Moderne*.

Poppe, Sandra (Mainz), geb. 1975, seit 2007 Juniorprofessorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Mainz. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Romanistik, Buchwissenschaft in Mainz und Dijon. Forschungsschwerpunkte im Bereich europäische Literatur der Moderne, Intermedialität, Gender Studies, Darstellung literarischer Angst. Letzte Buchveröffentlichungen: *Visualität in Literatur und Film* (Göttingen 2007), *Literarische Medienreflexionen* (Hg. gemeinsam mit Sascha Seiler, Berlin 2008).

Porra, Véronique (Mainz), seit 2002 Professorin für Neuere Französische Literaturwissenschaft unter Berücksichtigung der Frankophonie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Studium der Germanistik, Romanistik und Komparatistik an den Universitäten Limoges und Bayreuth. Veröffentlichungen: *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres. Enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception* (1995); zahlreiche Artikel zu deutsch-französischen Beziehungen, Literatursoziologie, afrikanischen und frankophonen Literaturen, Literaturen der Migration sowie Theorien der Frankophonie.

Reinhäkel, Heide (Gießen), Studium der deutschen Literaturwissenschaft und Kommunikationswissenschaft in Greifswald und Berlin, seit 2006 Stipendiatin am DFG-Graduiertenkolleg *Transnationale Medienergebnisse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart* der Justus-Liebig-Universität Gießen und Mitglied des *International Phd Programme Literary and Cultural Studies* (IPP) und des *International Graduate Center for the Study of Culture* (GCSC), arbeitet derzeit an einer Promotion zum Thema *Traumatische Texturen. Narrative Inszenierungen des Medienergebnisses 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*.

Rickli, Christina (Zürich), geb. 1978, ist Nachwuchsforscherin an der Universität Zürich. Ihre Doktorarbeit *Traumatized Culture or Cultivated Trauma: American Literature Post-9/11* wird von Prof. Dr. Elisabeth

Bronfen betreut. Forschungsschwerpunkte: die amerikanische Moderne, zeitgenössische amerikanische Literatur sowie die Untersuchung des Einflusses christlicher Fundamentalisten auf die amerikanische Kultur seit 1900. Letzte Publikation: »Wegweiser aus dem Trauma? Amerikanische Romane nach dem 11. September«, in: Sebastian Domsch (Hg.), *Amerikanisches Erzählen nach 2000: Eine Bestandesaufnahme*, München: edition text + kritik, 2008.

Schüller, Thorsten (Mainz), geb. 1975; Studium der Romanistik, Komparatistik und Germanistik in Bayreuth und Paris; 2002 Stipendiat im Graduiertenkolleg *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* an der HU Berlin; seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Romanischen Seminar der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Letzte Buchveröffentlichung: *Wo ist Afrika? Paratopische Ästhetik in der zeitgenössischen Romanliteratur des frankophonen Schwarzafrika* (Frankfurt/Main 2008). Forschungsschwerpunkte: Afrikanische Literaturen, Kulturtheorien, Literatur und Populärkultur.

Seiler, Sascha (Mainz), geb. 1972, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz und arbeitet außerdem als freier Journalist im Bereich Film und Musik. Forschungsschwerpunkte: Postmoderne, zeitgenössische Literatur Nord- und Südamerikas; Literatur und Film; Populäre Kultur. Letzte Buchveröffentlichungen: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. (2007) Als Herausgeber: *Literarische Medienreflexionen* (mit Sandra Poppe, 2008); *Was bisher geschah. Narrative Strategien in zeitgenössischen amerikanischen Fernsehserien* (2008).

Waitz, Thomas (Köln), geb. 1974, lebt in Köln und forscht am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* (SFB/FK-427) der Universität zu Köln. Er arbeitet zu Ästhetik, Theorie und Politik von Film und Fernsehen, zu medienwissenschaftlicher Raumtheorie und digitaler und netzbasierter Kommunikation. Zuletzt erschienen: *Dicksein, Armut und Medien. Selbstführungsfernsehen und die Unterschichtsdebatte*. In: Christine Bähr/Suse Bauschmid/Thomas Lenz/Oliver Ruf (Hg.): *Verausgaben. Vom Überfluss in Künsten und Medien*. Bielefeld: Transcript 2008.

Wind Meyhoff, Karsten (Kopenhagen), geb. 1975, ist Doktorand am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft an der Universität in Kopenhagen, Dänemark. Forschungsschwerpunkte: Amerikanistik, Kriminalli-

teratur, Science Fiction, klassischer und moderner Film, Skandinavische Literatur. Letzte Buchveröffentlichungen: *Björtings metode. Et portræt af Gunnar Björning og hans naturdigtning* (2008); *At se sig selv sanse. Samtaler med Olafur Eliasson* (mit Anna Engberg-Pedersen, 2004). Als Herausgeber: *Turisthistorier. Rejse, turisme og repræsentation* (mit Søren Lose und Johanne Løgstrup, 2007); *Fodnoter. Træk af vandringens historie* (2005); *Mellem ørerne. PERformer HØJHOLT. Mediekunst fra 1967 og frem* (mit Jacob Kreutzfeldt und Morten Søndergaard, 2004).

Kultur- und Medientheorie



ERIKA FISCHER-LICHTE,
KRISTIANE HASSELMANN,
ALMA-ELISA KITTNER (HG.)
Kampf der Künste!
Kultur im Zeichen von
Medienkonkurrenz und Eventstrategien

April 2009, ca. 300 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-873-5



INSA HÄRTEL
Symbolische Ordnungen umschreiben
Autorität, Autorschaft
und Handlungsmacht

März 2009, 326 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 32,80 €,
ISBN 978-3-8376-1042-0

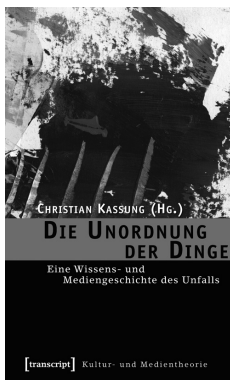


JÜRGEN HASSE
Unbedachtes Wohnen
Lebensformen an verdeckten Rändern
der Gesellschaft

April 2009, ca. 204 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-1005-5

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie



CHRISTIAN KASSUNG (HG.)
Die Unordnung der Dinge
Eine Wissens- und Mediengeschichte
des Unfalls

März 2009, ca. 400 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-89942-721-9



MARCUS S. KLEINER
Im Widerstreit vereint
Kulturelle Globalisierung als Geschichte
der Grenzen

Juni 2009, ca. 150 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-652-6



THOMAS WEITIN (HG.)
Wahrheit und Gewalt
Der Diskurs der Folter

April 2009, ca. 298 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1009-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kultur- und Medientheorie

NATALIA BORISSOVA,

SUSI K. FRANK,

ANDREAS KRAFT (Hg.)

Zwischen Apokalypse und Alltag

Kriegsnarrative des

20. und 21. Jahrhunderts

April 2009, ca. 286 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 28,80 €,

ISBN 978-3-8376-1045-1

MORITZ CSÁKY,

CHRISTOPH LEITGEB (Hg.)

Kommunikation –

Gedächtnis – Raum

Kulturwissenschaften

nach dem »Spatial Turn«

Februar 2009, 176 Seiten, kart., 18,80 €,

ISBN 978-3-8376-1120-5

LUTZ ELLRICH, HARUN MAYE,

ARNO METELING

Die Unsichtbarkeit des

Politischen

Theorie und Geschichte

medialer Latenz

Mai 2009, ca. 340 Seiten, kart.,

ca. 32,80 €,

ISBN 978-3-89942-969-5

MARIJANA ERSTIC,

WALBURGA HÜLK,

GREGOR SCHUHEN (Hg.)

Körper in Bewegung

Modelle und Impulse der

italienischen Avantgarde

März 2009, ca. 312 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 30,80 €,

ISBN 978-3-8376-1099-4

ÖZKAN EZLI,

DOROTHEE KIMMICH,

ANNETTE WERBERGER (Hg.)

Wider den Kulturenzwang

Migration, Kulturalisierung

und Weltliteratur

März 2009, ca. 400 Seiten,

kart., ca. 32,80 €,

ISBN 978-3-89942-987-9

DANIEL GETHMANN,

SUSANNE HAUSER (Hg.)

Kulturtechnik Entwerfen

Praktiken, Konzepte

und Medien in Architektur

und Design Science

April 2009, 300 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 29,80 €,

ISBN 978-3-89942-901-5

FLORIAN HARTLING

Der digitale Autor

Autorschaft im Zeitalter

des Internets

März 2009, ca. 394 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 34,80 €,

ISBN 978-3-8376-1090-1

KRISTIANE HASSELMANN

Die Rituale der Freimaurer

Zur Konstitution eines

bürgerlichen Habitus

im England des 18. Jahrhunderts

Januar 2009, 376 Seiten, kart.,

zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,

ISBN 978-3-89942-803-2

CHRISTOPH NEUBERT,

GABRIELE SCHABACHER (Hg.)

Verkehrsgeschichte und

Kulturwissenschaft

Analysen an der Schnittstelle

von Technik, Kultur und Medien

März 2009, ca. 250 Seiten, kart.,

ca. 26,80 €,

ISBN 978-3-8376-1092-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**



Michael C. Frank, Bettina Gockel,
Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich,
Kirsten Mahlke (Hg.)

Räume

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 2/2008

Dezember 2008, 160 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-89942-960-2
ISSN 9783-9331

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben *Fremde Dinge* (1/2007), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2/2007), *Kreativität. Eine Rückrufaktion* (1/2008) und *Räume* (2/2008) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

