

Bildlich gesprochen

**Medien, Trauma und Terror
in ausgewählten Romanen
zum 11. September 2001**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität

München

vorgelegt von

Anja Hartmann

Datum der mündlichen Prüfung (Disputation): 13. Juli 2011

Berichterstatter:

Prof. Dr. Virginia Richter

Prof. Dr. Bernd Scheffer

Prof. Dr. Dr. Michael Rössner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Trauma 9/11	5
3. Der 11. September als mediales Trauma	11
3.1. TRAUMA UND MEDIEN	11
3.2. TRAUMATISCHE SYMBOLIK IM BILD	17
3.3. SUBLIME ÄSTHETIK, TRAUMA UND DER 11. SEPTEMBER	23
3.4. REALITÄT UND FIKTION IN MEDIEN, WAHRNEHMUNG UND TRAUMA: 9/11 UND HOLLYWOOD	29
3.5. EXKURS: DER 11. SEPTEMBER ALS UNHEIMLICHES MEDIEN-EREIGNIS	41
4. Der 11. September als literarisches Medien-Ereignis	44
4.1. BILD UND TRAUMA IN TEXT UND SPRACHE: MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN DER LITERARISCHEN VERARBEITUNG	44
4.2. ALLGEMEINE SITUIERUNG DER ROMANE: KONTEXT, MOTIVE UND HINTERGRÜNDE	48
4.3. VISUELLE REFLEXION IM TEXT	56
4.3.1. <i>Konkrete Visualität im Text: Schriftbild und Illustrationen</i>	56
4.3.2. <i>Visualitätsanzeichen durch Symbolik</i>	67
4.3.2.1. <i>Bibel, Bild und Buch</i>	67
4.3.2.2. <i>Visuelle Sublimität</i>	75
4.4. MEDIALE REFLEXIONEN IM TEXT	80
4.4.1. <i>Medialisierte Wahrnehmung</i>	80
4.4.2. <i>Figur und Film</i>	86
4.4.3. <i>Illusionsbildung und -bruch</i>	89
4.5. TRAUMATISCHE REFLEXIONEN: VERKNÜPFUNG VON INDIVIDUELLEN ZENTRALMOTIVEN, MEDIALITÄT UND TRAUMA 9/11	100
4.5.1. <i>Die Kunst des guten Lebens: Sein und Schein bei McInerney</i>	100
4.5.2. <i>Es bleibt in der Familie: Tod und Angriff bei Foer</i>	109
4.5.3. <i>Gewaltige Performance: Kunst, Spiel, Musik und Terror bei DeLillo</i>	116
5. Der 11. September als literarisches Trauma: Emotion, Subjektivität und Erinnerung	127
5.1. LITERATUR UND SPRACHE IM TEXT	127
5.1.1. <i>Akzentuierung von Sprache und Ausdruck</i>	127
5.1.2. <i>Literaten im Text</i>	137
5.1.3. <i>Exkurs: Schrift und Sinne</i>	144
5.1.4. <i>Konklusion: literarische Verankerung als Folge medialer Übersetzung</i>	151
5.2. MOTIVISCHE VERANKERUNG: VERKNÜPFUNG VON EMOTION UND SPRACHE	152
5.2.1. <i>Kommunikation und Affekt</i>	152
5.2.1.1. <i>Dialog und Partnerschaft</i>	152
5.2.1.2. <i>Familie, Verständigung und Verlust</i>	163
5.2.1.3. <i>Trauma und Kommunikation</i>	169
5.2.2. <i>Emotion im (Kon)Text: Brief, Intertextualität und Affekt</i>	174
5.2.2.1. <i>Bryant Park: Väterlichkeit und Göttlichkeit</i>	174
5.2.2.2. <i>The Good Life: Amour fou und Ehebruch</i>	176
5.2.2.3. <i>Falling Man: Religion, Erinnerung und Trauma</i>	181
5.2.2.4. <i>Extremely Loud & Incredibly Close: Verlust und Angriff</i>	186

6. Literaturtheoretische Aspekte: Metatextualität, Metafiktionalität und Multiperspektivität.....	194
6.1. SUBJEKTIVITÄT UND WAHRNEHMUNG: EINE FRAGE DER PERSPEKTIVE	194
6.2. METASPRACHLICHE AKZENTE: INDIVIDUALITÄT VON AUSDRUCK UND EINDRUCK	209
6.3. „GROUND ZERO UNDER CONSTRUCTION“ – VERWEISE AUF KONSTRUKTCHARAKTER, AUTOR UND FIKTION	214
6.3.1. <i>Amerikanische Aha-Effekte als Möglichkeit der Metafiktionalität.....</i>	214
6.3.2. <i>Europäische Grenzüberschreitung: Voilà l'Auteur.....</i>	222
6.4. EXKURS: DAS TRAUMA 9/11 AUF DER ERZÄHLTHEORETISCHEN METAEBENE	236
7. Psychoanalytische Motive in 9/11-Romanen: Erinnerung, Dopplung und Vaterfigur.....	241
7.1. TEXT UND BRIEF ALS MEDIEN DER ERINNERUNGSBEWAHRUNG	241
7.2. VATERVERLUST, TRAUMA UND TERRORISMUS	250
7.3. DOPPLUNG, WIEDERHOLUNG, SPIEGEL	260
8. Schlussbetrachtung	273
9. Anhang	280
10. Bibliographie.....	284

1. Einleitung

Die Terroranschläge auf das World Trade Center in New York City am 11. September 2001 wurden instinktiv als Zäsur wahrgenommen: „Es wird nichts mehr so sein, wie es war“ – darauf einigten sich so kontroverse Zeitungen wie die *FAZ* (Frankenberger 2001) und die *Bild* (Dieckmann 2001) bereits einen Tag später. Und auch Jahre danach ist das „Trauma“ der Attentate nach Angabe der Printmedien immer noch präsent (vgl. Ostwald u. Trankovits 2008, Pernsteiner 2010 und Friedinger 2008). Zweifellos markierte der Angriff eine „sozio-politische Umbruchsituation“ (Pope 2009) und löste weitreichende gesellschaftliche Veränderungen aus. Ein Überblick über die Nachrichten im November 2010 demonstriert, dass die Auswirkungen auch neun Jahre später spürbar sind: Wenn Merkel „angesichts der jüngsten Terrorwarnung [...] [zu] erhöhter Achtsamkeit“ auffordert (dpa 2010a), daraufhin die „Berliner nervös“ (Bewarder 2010) werden, in Hamburg eine „Sonderkommission Terror“ gegründet wird (dpa 2010b) und man mit „Terror-Rückkehrern“ rechnen muss (dpa 2010c), liegt die Diagnose einer latenten Bedrohung und Terrorangst auf der Hand. So gesehen ist die Nachhaltigkeit der Anschläge offensichtlich: Die Folgen in Wirtschaft, Militär und Politik sind noch immer merklich, und das Thema der Terrorbedrohung ist nach wie vor aktuell.

Nicht nur die politischen Konsequenzen nehmen Raum in den Nachrichten ein, auch die Bilder bzw. die mediale Vermittlung der Ereignisse sind neun Jahre später noch immer ein Thema des öffentlichen Diskurses. Das zeigen beispielsweise die Titel der Zeitungen im Februar 2010: Die Veröffentlichung „neue[r] dramatische[r] Fotos“ (dpa 2010d) der Anschläge ruft „das Grauen des 11. September 2001 noch einmal in Erinnerung“ (dpa 2010e). Die *Bild*-Zeitung titelt „Der Blick vom Himmel in die Hölle“ und kommentiert die Fotos mit den Worten: „Das Grauen ist nach fast neun Jahren noch immer allgegenwärtig. Bilder wie diese wirken noch genau so schrecklich wie am Tag des Terrors.“ (o.V. 2010a)

Warum ist die Wirkung dieser Bilder so extrem? Gibt es einen Zusammenhang zwischen Trauma und Medien im Allgemeinen und bezüglich der Anschläge von 9/11 im Besonderen? Diesen Fragen widmet sich die vorliegende Dissertation in den ersten Kapiteln.

Eine Betrachtung der Definitionen und Merkmale des traumatischen Ereignisses erläutert zunächst das psychologische Phänomen des Traumas und zieht dann die Zusammenhänge zum Schock der Attentate. Die Analyse befasst sich daraufhin

konkret mit dem 11. September als medialem Trauma; dieser Teil der Arbeit verknüpft medientheoretische und psychologische Theorien miteinander. Die Untersuchung der vielschichtigen Symbolik der Bilder von 9/11 rückt vor allem visuell-metaphorische Interpretationen ins Zentrum. Darüber hinaus werden ästhetische Theorien herangezogen, wenn Zusammenhänge zwischen Erhabenheit und Trauma hergestellt werden. Nicht zuletzt betrachte ich die Bilder aus einem populärkulturellen Blickwinkel: Die dramaturgische Vermittlung der Anschläge und die Ähnlichkeit der Aufnahmen zu Hollywoodszenarien verstärken Elemente des Traumaerlebens in den Bildern. Insgesamt liefern diese ersten drei Kapitel einen Überblick über mögliche Erklärungen für die immense visuelle Wirkung der Anschläge, der zugleich Zusammenhänge zu konkreten Merkmalen des Traumas eröffnet: 9/11 wird als mediale Trauma-Inszenierung verstanden.

Die Analyse der visuellen Symbolik in den Aufnahmen vom 11. September soll also dazu beitragen, die immense Wirkung der Bilder besser nachvollziehen zu können. Wie jedoch können die Ereignisse und das Trauma emotional und sprachlich verarbeitet werden? Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage widmet sich die Arbeit fünf Romanen aus Deutschland, Frankreich und den USA. Die literaturwissenschaftliche Untersuchung bildet den Mittelpunkt der vorliegenden Dissertation. Ziel ist es, zu zeigen, wie die literarische Darstellung von 9/11 es schafft, einerseits der medialen Relevanz und dem traumatischen Gehalt der Geschehnisse Rechnung zu tragen und andererseits einen eigenen, individuellen Zugang zu den Erlebnissen zu schaffen. Erscheint das Bild im Roman? Wie kann der Text ein Trauma beschreiben, dessen Verbalisierung doch definitionsgemäß problembehaftet ist? Wie schaffen es die Autoren, ihr eigenes Medium angesichts der visuellen Übermacht zu behaupten?

Die Analyse der Romane zu 9/11 verfolgt einen komparatistischen Ansatz auf mehreren Ebenen: Offensichtlich werden mehrere verschiedene Bücher miteinander verglichen. Natürlich richtet sich das Augenmerk hierbei auch auf wiederkehrende Strukturen und Motive in den Texten sowie mögliche Unterschiede zwischen europäischen und amerikanischen Autoren. Komparatistisch ist jedoch auch die Ausrichtung der Arbeit an der Schnittstelle zu Disziplinen wie der Medienwissenschaft oder der Psychologie: Medialität und Trauma nehmen in der Analyse eine zentrale Rolle ein.

Das Hauptaugenmerk liegt dementsprechend auf der Untersuchung medialer und traumatischer Strukturen, Motive und Aussagen in den Texten: Die Arbeit möchte Zusammenhänge zwischen Bild, Trauma und Text herausarbeiten und wiederkehrende Strukturen und Muster in der literarischen Verarbeitung der Anschläge aufzeigen.

Kapitel 4 widmet sich diesbezüglich konkreten visuellen und medialen Reflexen im Text: Illustrationen im Text oder außergewöhnliche Verwendungen des Schriftbildes verweisen auf die Betonung optischer Elemente in den Romanen. Auch die Integration von visueller Symbolik mit religiösem oder sublimem Hintergrund reflektiert Elemente der Aufnahmen von 9/11. Die Untersuchung der intermedialen Verweise liefert schließlich übergreifende Erkenntnisse darüber, wie die Autoren die Medialität des Ereignisses einerseits berücksichtigen und ihre Darstellung andererseits mit traumatischen Elementen und individuellen Zentralmotiven ihrer Romane verknüpfen. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf der Berücksichtigung der visuellen und medialen Relevanz der Live-TV-Aufnahmen der Anschläge. Hier werden bereits erste Vorgehensweisen einer medialen Übersetzung des Themas herausgearbeitet.

Im darauffolgenden Abschnitt richtet sich das Augenmerk hingegen auf die Verwendung intramedialer Elemente: Die Autoren verankern ihre Geschichten thematisch deutlich in ihrem eigenen Medium und integrieren eine Vielzahl an Verweisen auf Sprache, Text und Literatur. Zudem akzentuieren sie die Vorteile der eigenen medialen Vermittlung, wenn subjektive und affektbehaftete Vorgänge in den Vordergrund gestellt werden. Neben der inhaltlichen Akzentuierung des eigenen Mediums wird dadurch demonstriert, wie die Texte zu den Anschlägen eher als die Bilder einen emotionalen und differenzierten Zugang zu den Geschehnissen schaffen können; hierin liegt ihr spezifisch medialer Vorsprung und ihre Chance gegenüber der Bildgewalt des Ereignisses. Das fünfte Kapitel schafft somit eine Art Gegengewicht zur Untersuchung der visuellen und intermedialen Reflexe in den Romanen; hier steht die Analyse der literarisch-sprachlichen Reflexe im Zentrum.

Im Zuge der Überlegung einer medialen Übersetzung der Ereignisse erfolgt danach eine Diskussion erzähltheoretischer Aspekte, die Hinweise zur Übertragung der Ereignisse in literarische Techniken liefert. Erzählperspektive, metasprachliche Kommentare und metafiktionale Überlegungen werde ich als Akzentuierung der literarischen Möglichkeiten und somit als Ästhetisierung des eigenen Mediums. Auf der Metaebene der Romane finden sich außerdem konkrete Hinweise auf die

Vorgehensweise der Autoren im Hinblick auf die Fiktionalisierung des Traumas. Nicht zuletzt wird an dieser Stelle das allgemeine Verhältnis von Fiktion und Realität in den Romanen untersucht und ein genauerer Blick auf die Schwierigkeiten geworfen, denen sich die Autoren bei der Literarisierung eines historischen Ereignisses gegenübersehen.

Am Ende der Untersuchung steht schließlich eine der interessantesten Fragen: Finden sich in den Romanen gemeinsame Motive? Lassen sich wiederkehrende Strukturen ausmachen? Das siebte Kapitel widmet sich einer übergreifenden inhaltlichen Analyse der fünf Romane und macht generelle Vorgehensweisen kenntlich, ohne die individuelle Schwerpunktsetzung der jeweiligen Motive in den unterschiedlichen Romanen zu negieren.

Insgesamt will die vorliegende Dissertation einen betont komparatistischen Beitrag zur Wahrnehmung der Literatur von 9/11 liefern. Das Trauma der Anschläge und die primäre Vermittlungsform, die Echtzeitbilder, werden genau analysiert, sodass die Romane im Anschluss nicht nur aus literarischer Sicht, sondern auch an den Schnittstellen zu Medientheorie und Psychologie erörtert werden können. Die Arbeit will detaillierte Einsichten in die Texte ermöglichen, und zugleich ganzheitliche Zusammenhänge von Bild, Text und Trauma in der literarischen Verarbeitung der Anschläge vom 11. September 2001 offenlegen.

2. Trauma 9/11

Die Geschehnisse vom 11. September 2001 sind bereits unmittelbar im Anschluss als „traumatisch“ bezeichnet worden.¹ Direkt und indirekt Betroffene, Hinterbliebene und Augenzeugen, aber auch medial Informierte bedienten sich schnell des Begriffs des „Traumas“, um ihre Emotionen auszudrücken: 9/11 löste bei Vielen ein individuelles Trauma aus; man sprach jedoch auch von einer „kollektive[n] Traumatisierung der amerikanischen Nation“ (Wirth 2003: 76), oder bezeichnete die Geschehnisse gar als „Welt-Trauma“ (Fetscher 2008).

Merkmale, Definition und Ablauf eines traumatischen Erlebnisses wurden hierbei in den meisten Fällen nicht benannt. Dies ist insofern erklärbar, als der häufige Rückgriff auf den Begriff „Trauma“ in Bezug auf 9/11 primär das Gefühl des Schocks, der Unbeschreiblichkeit und Überraschung vermitteln sollte. Auch in der vorliegenden Dissertation wird der Begriff des Traumas nicht ausschließlich als medizinisches oder psychologisches Phänomen gebraucht, sondern im Zusammenhang mit den Anschlägen auch als Ausdruck der Bestürzung und Erschütterung verstanden.

Dennoch ist eine nähere Betrachtung der Definition des ‚Traumas‘ in Bezug auf den 11. September im Allgemeinen und vor allem auch in Hinblick auf die mediale Vermittlung der Anschläge und ihre literarische Bearbeitung erhellend.² Die folgenden Ausführungen liefern genauere Hintergründe zu Theorien und Definitionen des ‚Traumas‘ und wollen so ein begriffliches Fundament für die weitere Untersuchung etablieren.

Erwartungsgemäß findet sich eine Vielzahl an Bestimmungen für den vom griechischen ‚τράυμα‘ („Wunde“) abstammenden Begriff,³ welche unterschiedliche Schwerpunkte setzen: So spricht Hillebrandt von einem „das Ich der Subjekte überwältigende[n] Erlebnis von Hilflosigkeit und Angst [...], das mit einer passiven Erstarrung des Ichs sowie einem Ausfall der höheren Ich-Funktionen einhergeht“ (Hillebrandt 2004: 24), Kühner vergleicht das Trauma schlicht mit einer „Überforde-

¹ So betitelte etwa die FAZ bereits am 14. September 2001 ein Interview mit dem Psychologen Hans-Jürgen Wirth mit den Worten „Amerika hat ein neues Trauma“ (Koerner 2001).

² Ohne eine genaue Definition des ‚Traumas‘ ist es unmöglich, diesbezügliche Darstellungen in den Romanen ausfindig zu machen: Erst die Ausarbeitung einer konkreten Definition ermöglicht die Vergleichsziehung zu medialen, ästhetischen oder literarischen Theorien und Motiven.

³ Hier eröffnet sich bereits die Definitionsproblematik, wie Kühner anführt: „Während das körperliche Trauma ein Ergebnis bezeichnet, ist das psychische ein Prozess; das körperliche besteht in einer konkreten Verwundung, das psychische in einer metaphorischen Verwundung der Seele, deren Wirkungsweise nur schwer zu erfassen ist“ (Kühner 2008: 35, vgl. auch 33f.).

„bleibende[n] Wirkung“ der Situation (Kühner 2008: 36), und Caruth betont vor allem die (meist zeitlich verzögerten) Reaktionen auf das Ereignis:

In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena. (Caruth 1996: 11)

Wirth wiederum akzentuiert die emotionale Ebene: „Ein Trauma ist ein Erlebnis, das von solcher Intensität ist, dass es die seelischen Verarbeitungsmöglichkeiten überschreitet. Mit dem Trauma gehen Gefühle von extremer Angst, häufig Todesangst, Schrecken, Ohnmacht und totaler Hilflosigkeit einher.“ (Wirth 2003: 76) Auch Brockhaus stellt das Gefühl der Angst in den Vordergrund, wenn sie ein traumatisches Erlebnis als „Konfrontation mit lebensbedrohenden Verletzungen oder Gefahren für sich selbst oder andere Personen, auf die mit intensiver Furcht, Hilflosigkeit und Entsetzen reagiert wird“ (Brockhaus 2003: 357f.) beschreibt; darüber hinaus ist für sie, ähnlich wie für Hillebrandt, das „subjektive Empfinden“ entscheidend für die traumatische Wirkung eines Geschehens (vgl. Brockhaus 2003: 358f.).

Nachdem die folgende Arbeit den Schwerpunkt jedoch nicht auf die medizinisch-psychologischen Hintergründe des Trauma-Begriffs legt, sondern sich dem Wesen des Traumas auf der Diskurs-Ebene aus einer geisteswissenschaftlichen Perspektive nähert, werden im Folgenden die verschiedenen Nuancen des Begriffs vernachlässigt und es wird auf eine übereinstimmende, prinzipielle Definition zurückgegriffen: Generell kann man ein traumatisches Erlebnis als Ereignis bezeichnen, das starke negative Emotionen der Angst und Machtlosigkeit auslöst und nicht folgen- und problemlos kompensiert werden kann, sondern das Bewusstsein der betroffenen Person stark beeinflusst und ihre Lebensqualität enorm beeinträchtigt. Infolgedessen lassen sich zwei antithetische Verhaltensweisen feststellen: Einerseits wird die traumatische Situation immer wieder durchlebt und nimmt Raum im Bewusstsein des Betroffenen ein, andererseits kommt es zum Versuch der Verdrängung des Erlebnisses. Diese „Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr“ (Kühner 2008:40) kann das Phänomen der Dissoziation auslösen, das von Hillebrandt als Prozess der Wahrnehmungsveränderung der Verhältnisse von Persönlichkeit, Verhalten und Ereignis beschrieben wird (vgl. Hillebrandt 2004: 25 u. 75).

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen stellt sich nun die Frage, inwiefern die Anschläge am 11. September 2001 nun als „Trauma“ im eigentlichen Sinne bezeichnet werden können. Welche Elemente waren „traumatisch“? Welche Personen wurden im pathologischen Sinn traumatisiert? Wie wirkt sich das Ereignis in größerer Distanz aus?

Die Attentate des 11. September waren zunächst schlicht insofern traumatisch, als sie verschiedene Menschen mit dem Tod konfrontierten, welcher per se als klassisches Motiv des Traumas gilt: „Im Zentrum des Traumas steht – sogar in der offiziellen Klassifikation psychischer Störungen – die Auseinandersetzung mit dem Tod, dem eigenen oder dem von nahen Menschen.“ (Kühner 2008: 56) Die hohe Anzahl der Opfer und die außergewöhnliche Brutalität des Anschlags wirken diesbezüglich verstärkend.

Nicht nur der tatsächliche Verlust einer nahestehenden Person, auch die Möglichkeit dieser Bedrohung ist per definitionem traumatisch. Die Attentate führten den USA ihre generelle Angreifbarkeit und Verletzlichkeit vor Augen: „The World Trade Center disaster was a reminder of vulnerability“ (Miller 2003: 46; vgl. auch Brosda 2002: 56). Der Glaube an eine vorhandene Sicherheit und Geborgenheit, welcher den Alltag strukturiert und für ein gesundes psychisches Bewusstsein unabdingbar ist, wurde grundlegend in Frage gestellt. Diese Erschütterung wird von Kühner genau wie von Brockhaus als möglicher Auslöser eines Traumas bezeichnet:

Eine der zentralen Metaphern, mit der Traumata beschrieben werden, ist die Erschütterung. Durch ein traumatisches Erlebnis werden menschliche Grundüberzeugungen erschüttert: der Glaube an eine im Prinzip gute Welt, das Vertrauen in die eigene Selbstwirksamkeit, d.h. in das Gefühl, äußeren Umständen nicht hilflos ausgesetzt zu sein, sondern aktiv handelnd wirksam sein zu können. (Kühner 2008: 45)

[...] die totale Erschütterung unseres Selbst- und Weltverständnisses in der traumatischen Erfahrung lehrt uns, dass unser Normalleben auf fiktiven Sicherheits-Vorstellungen beruht. Die Traumaexperten schließen aus den intensiven Verlust-Erfahrungen, dass durch das katastrophische Ereignis ein Fundament von kontrafaktischen emotionalen Überzeugungen erschüttert wird [...]. (Brockhaus 2003: 362f.)

Am 11. September wurden durchaus menschliche Grundüberzeugungen erschüttert und Sicherheitsvorstellungen als illusorisch offenbart: Den Amerikanern wurde demonstriert, dass andere Menschen ihnen bewusst Schaden zufügen wollen und können. Das Bewusstwerden der eigenen Verwundbarkeit respektive Sterblichkeit ist folglich genau wie die tatsächliche Konfrontation mit dem Tod ein Bestandteil traumatischen Erlebens.

Die Einsicht, Angriffsziel islamistischer Terroristen zu sein, betrifft nicht nur die Einwohner New Yorks. Offensichtlich galten die Attentate den Amerikanern generell, oder (in einer weiter gefassten Interpretation) der gesamten „zivilisierten Welt“. Diese Ansicht vertritt beispielsweise Schröder in seiner Regierungserklärung vom 12. September 2001:

Die gestrigen Anschläge in New York und Washington sind nicht nur ein Angriff auf die Vereinigten Staaten von Amerika; sie sind eine Kriegserklärung gegen die gesamte zivilisierte Welt. Diese Art von terroristischer Gewalt, das wahllose Auslöschen unschuldiger Menschenleben stellt die Grundregeln unserer Zivilisation in Frage. Sie bedroht unmittelbar die Prinzipien menschlichen Zusammenlebens in Freiheit und Sicherheit, all das also, was in Generationen aufgebaut wurde. [...] In Wirklichkeit - das zeigt sich immer mehr - sind wir bereits eine Welt. Deshalb sind die Anschläge in New York, dem Sitz der Vereinten Nationen, und in Washington gegen uns alle gerichtet. (Schröder 2001)

Schröder zufolge trifft die traumatische Erschütterung des Sicherheitsbedürfnisses also nicht nur die Amerikaner, sondern alle Personen, die sich mit der Gesellschaftsform westlich orientierter Demokratien identifizieren.

Dennoch muss im Hinblick auf 9/11 selbstverständlich zwischen unterschiedlichen Abstufungen der Traumatisierung differenziert werden: Die Emotion eines Augenzeugen in den Türmen wird sich von der eines Fernsehzuschauers auf einem anderen Kontinent deutlich abheben. Eine direkt betroffene Person im WTC trägt aller Wahrscheinlichkeit nach ein Trauma im psychologischen Sinn davon, wohingegen ein Medien-Zeuge eher in der landläufigen Bedeutung des Schocks und der Bestürzung „traumatisiert“ ist, aber aller Voraussicht nach keine pathologische Reaktion zeigt. Kühner unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen direkten und indirekten Traumatisierungen (vgl. Kühner 2008: 57-60), die konsequenterweise verschiedene Abstufungen der Mittelbarkeit des Erlebens aufweisen.

Bezüglich der Attentate von 9/11 kann an dieser Stelle auf ein Modell von Strozier und Gentile zurückgegriffen werden, welches die Intensität des individuellen Traumas auf eine geografische Einteilung in verschiedene „zones of sadness“ (Strozier u. Gentile 2004: 416) einteilt: Je größer die Entfernung im eigentlichen und übertragenen Sinn zu den tatsächlichen Ereignissen in den Türmen ist, desto schwächer ist folglich die Art der Traumatisierung. „The zones are based on physical, emotional, and social proximity to the towers“ (Strozier u. Gentile 2004: 416). Die Augenzeugen innerhalb der Türme sind somit am stärksten betroffen – hier spricht man von direkten Traumatisierungen – wohingegen die schwächste Form der Traumatisierung auf der medialen Vermittlung der Ereignisse (etwa durch

das Fernsehen) ohne direkte Sinneswahrnehmung beruht. Die jeweilige Betroffenheit ist außerdem abhängig von der sozialen oder emotionalen Nähe zu den Opfern der Anschläge. Die subjektive Wirkung der Ereignisse hängt also nicht zuletzt, genau wie bei Kühner, vom Grad der (psychischen und physischen) Mittelbarkeit des Erlebens ab.

Daraus ergibt sich auch eine Abstufung in individuelles und kollektives Trauma: Ein Augenzeuge, der sich etwa zum Zeitpunkt der Anschläge in einem der Türme aufhält, den Einschlag des Flugzeuges wahrnimmt und den Tod mehrerer Menschen miterlebt, wird ein individuelles Trauma davontragen, das durch konkrete Geräusche, Bilder und Aktionen gekennzeichnet ist. Anders handelt es sich bei dem Angriff auf die „kollektive Identität‘ der US-Amerikaner“ (Kühner 2008: 112) um ein eher symbolisches Ereignis, welches „im Sinne einer weiteren metaphorischen Übertragung theoretisch als ‚kollektives Trauma‘ bezeichnet werden“ (ebd.) kann, und auf sämtliche sich durch die Angriffe betroffenühlende Personen ausgeweitet werden darf:

Da das Ereignis über die Grenzen der USA hinaus weltweit über die Medien zur Kenntnis genommen wurde und im Diskurs vielfach zum ‚Angriff auf die westlich Welt‘ erklärt wurde, könnte der Kollektivbegriff in diesem Fall theoretisch auch noch weiter ausgedehnt werden und von einem ‚kollektiven Trauma‘ allerer gesprochen werden, die sich mit angegriffen fühlen, sich also mit dem Ereignis identifizieren. (Kühner 2008: 112)⁴

Die Grenze zwischen individuellem und kollektivem Trauma einerseits sowie direkter und indirekter Traumatisierung andererseits ist offensichtlich fließend und nicht trennscharf zu ziehen. Kühner fasst die Übergänge und Verzahnungen der psychischen Vorgänge folgendermaßen zusammen: „Insgesamt liegt in diesem Sinne bei den traumatisierten Opfern des 11. Septembers eine individuelle Traumatisierung vor, die zugleich eine kollektive Traumatisierung beinhaltet“ (Kühner 2008: 108). Die Attentate auf das World Trade Center können auf mehreren Ebenen als Trauma bezeichnet werden: Zum einen kommt es zu einer Vielzahl individueller und direkter Traumata, die auf Grund der hohen Anzahl auch als Massentrauma (vgl. auch Kühner 2008: 109) verstanden werden können und auf den jeweiligen Einzelerfahrungen beruhen. Zum anderen kommt es jedoch zu einem geografisch ungleich weiterreichenden kollektiven indirekten Trauma im Sinne einer generellen Bewusstwerdung der eigenen Unsicherheit und Verletzlichkeit: Die Reaktionen differieren

⁴ Hier kann man erneut Schröders Regierungserklärung als Beispiel für eine derartige Betroffenheit anführen: er geht von einer kollektiven Traumatisierung der gesamten zivilisierten Welt aus.

hier je nach individueller Identifikation, und sind offensichtlich stark von der jeweiligen Identifikation mit bzw. Nähe zu den direkten (Trauma)opfern abhängig (vgl. auch Kühner 2008: 110).

Im Folgenden werden verschiedene Nuancen des traumatischen Moments am 11. September 2001 genauer analysiert und erörtert. Einerseits befasst sich die Dissertation mit dem medial vermittelten „Trauma“ im Sinne des Schockmoments und der Überraschung; hierbei ist auch die Erkenntnis der eigenen Verletzlichkeit als Bestandteil des psychologischen Traumabegriffs entscheidend. Die genaue Betrachtung der Bilder und der medialen Vermittlung der Attentate demonstriert, inwiefern gerade die visuelle und mediale Übertragung die Wirkung der Anschläge steigerte und zu einer indirekten und kollektiven Traumatisierung beitrug. Die Analyse verschiedener Romane zu 9/11 wird sich schließlich der literarischen Vermittlung des 11. September widmen und literarische Vorgehensweisen zur Darstellung des Traumas herausarbeiten.

3. Der 11. September als mediales Trauma

3.1. Trauma und Medien

Im Kapitel „Trauma 9/11“ wurde bereits die These aufgestellt, dass nicht nur direkte Augenzeugen, sondern auch medial Informierte sich von den Attentaten „betroffen“ fühlen können, sofern sie sich mit dem Anschlagziel identifizieren. Die elektronischen Medien können also im Fall des 11. September 2001 als „Kanäle der Traumatisierung“ (vgl. Brunner 2004: 8f.) fungieren: Die Bilder verbreiten das erschütternde Ereignis und rufen nicht nur in den USA Entsetzen hervor.⁵ Die folgenden Abschnitte untersuchen genauer, welche Elemente der Fernsehübertragung die Emotionen der Hilflosigkeit und Erschütterung tatsächlich streuen, inwieweit man hier von einer „Traumatisierung“ sprechen kann, und inwiefern die Aufnahmen des Terroranschlags somit als mediale Inszenierung des Traumas betrachtet werden können.⁶

Primäre Bedeutung erhielten die Aufnahmen der Terroranschläge von 9/11 durch Ziel, Ablauf und Konsequenzen: Die Selbstmordattentate auf die wichtigsten Gebäude⁷ eines als unangreifbar geltenden Landes forderten über 3000 Opfer und hatten weitreichende militärische, politische sowie straf- bzw. zivilrechtliche Folgen. Die Attentate auf das World Trade Center sind darüber hinaus ein in höchstem Maße visuell und medial geprägtes Ereignis: Die Bedeutung des 11. September ist auch darauf zurückzuführen, dass die Anschläge als „das Medienereignis der vergangenen Jahre schlechthin“ (Weichert 2006: 14) gelten. Das Zusammenspiel von Medien und Terrorismus ist prinzipiell nichts Neues:⁸ „Ganz eindeutig sind Terrorismus und Medien in einer symbiotischen inneren Beziehung miteinander verknüpft, jeder von

⁵ Die Behauptung einer möglichen Traumatisierung über mediale Kanäle wird auch rechtlich unterstützt: So sprach das Liverpooler Gericht nach der Hillsborough-Katastrophe 1989 den TV-Zuschauern, die nahe Verwandte bei der Tragödie verloren, dasselbe Recht auf Schadensersatz zu wie den Traumatisierten vor Ort (vgl. Morley u. Robins 1995: 131).

⁶ Im Gegensatz zum 2. Kapitel, das eine generelle Übersicht über Definitionen und Merkmale des Traumas der Terroranschläge am 11. September vermittelte, befasst sich der nachfolgende Abschnitt konkret mit den Bildern zu 9/11, d.h. mit den traumatischen Inhalten und Auswirkungen der medialen Übertragung der Terroranschläge des World Trade Center. Gewisse Überschneidungen der Kapitel sind auf die allgemeine Definition des Traumas zurückzuführen und werden bewusst in Kauf genommen.

⁷ Es besteht die Theorie, dass das Flugzeug mit unbekanntem Anschlagziel, welches in der Nähe von Pittsburgh nach Kämpfen abstürzte, das Weiße Haus angreifen sollte, womit die Attentäter (in Zusammenhang mit den Anschlägen auf World Trade Center und Pentagon) die wichtigsten Knotenpunkte wirtschaftlicher, politischer und militärischer Macht der USA im Visier gehabt hätten (vgl. Brosda 2002: 56).

⁸ So wurde beispielsweise die Geiselnahme von München während der Olympischen Spiele 1972 bereits live übertragen, und auch während des „Deutschen Herbstes“ nutzte die Rote Armee Fraktion die Medien zur Verbreitung ihrer Gedanken, Taten und Forderungen.

beiden ernährt den anderen und beutet ihn gleichzeitig für seine eigenen Zwecke aus“ (Hoffman 2001: 188f.). Das offensichtliche Ziel der Angreifer einer möglichst weiten Verbreitung ihrer Tat erforderte zwangsläufig eine Benutzung der Medien (vgl. auch Niemeyer 2006: 49). Die Bilder der Anschläge auf das World Trade Center leiten jedoch durch ihre wahrscheinlich geplante weltweite Echtzeitübertragung in Zusammenhang mit der Anzahl der Opfer, der Ähnlichkeit zu bekannten medialen Fiktionen sowie der hohen Symbolkraft eine neue Ära des medial unterstützten Terrorismus ein, wie auch in den folgenden Kapiteln genauer dargestellt wird.⁹

Eben diese Elemente spielen auch in der medialen „Verbreitung des Traumas“ eine Rolle. Die Passivität und Ohnmacht gegenüber der Macht der Terroristen und ihrer Organisation empfinden primär natürlich die tatsächlichen Opfer vor Ort; die mediale Übertragung der Ereignisse transportiert dieses Gefühl jedoch insofern, als auch in der Rezeptionssituation vor dem Fernseher jegliche Reaktions- oder Aktionsmöglichkeit ausgeschlossen ist: Den Bildern ist somit eine indirekte traumatische Wirkung auf sich mit den Opfern identifizierende Personen inhärent. Die beabsichtigte Planung dieser medialen Inszenierung und die Live-Übertragung der Bilder verstärken diesen möglichen Effekt der Aufnahmen zusätzlich.

Die Bilder des Anschlags versetzten auch Personen in sicherer Distanz in Angst und Schock, da sie ihnen (abgesehen von der generell traumatischen Konfrontation mit dem Tod) ihre eigene Hilflosigkeit gegenüber Gewalt und Terror „live“ vor Augen führten. Dieses Gefühl der „Hilflosigkeit und Angst“ (Hillebrandt 2004: 39) ist eines der primären Definitionskriterien traumatischen Erlebens: „Allen traumatischen Ereignissen ist gemeinsam, dass wir ihnen nicht durch eine zielgerichtete Aktivität begegnen können, sondern ihrer Übermacht und Willkür ausgeliefert sind.“ (Brockhaus 2003: 361; vgl. auch Wirth 2003: 76 und Anzieu-Premmereur 2003: 292) Auch diese Einflusslosigkeit ist per se als Merkmal des Traumas definiert: So weisen traumatische Situationen generell „eine Struktur auf, deren Strukturmerkmal eine extrem ungleiche Verteilung der Macht- oder Handlungschancen zwischen den Akteuren ist.“ (Hillebrandt 2004: 29) Genau dies trifft auf die mediale Übertragung der Attentate zu: Die Bilder lösten bei den sich mit Amerika in

⁹ Niemeyer nennt in einem direkten Vergleich der Anschläge des 11. September mit dem Attentat auf Louis XV im Jahr 1757 und den Ereignissen in München 1972 (vgl. Niemeyer 2006: 50-52) die „Direktübertragung des Ereignisses, sowie die damit verbundene *symbolische Wirkungskraft* [...] die *hohen Opferzahlen* und das [die einschneidende Zäsur dieses Tages bezeichnende] *Vorher/Nachher-Syndrom*“ (Niemeyer 2006: 53) als Unterschiede zu anderen medial vermittelten terroristischen Taten.

irgendeiner Weise identifizierenden Beobachtern ein unspezifiziertes Gefühl der Angst, des Schreckens und des Kontrollverlustes aus. Die indirekte Traumatisierung erfolgte quasi „live“ durch die Echtzeitübertragung:

Auch das Mitanschauen-Müssen des schrecklichen und grotesken Todes von Mitmenschen während eines katastrophalen Ereignisses hat eine traumatische Qualität, stellt eine Erfahrung existentieller Bedrohung dar, die die eigenen Verarbeitungsmöglichkeiten überfordert [...]. Am 11. September wurden wir alle über die Präsenz und Penetranz der Medien zu Beobachtern und Teilnehmern des Geschehens. [...] Durch diese Überflutung mit dem existenziellen Entsetzen der Opfer wurden wir selbst in das Geschehen hineingezogen und zu einem Teil davon. (Brockhaus 2003: 358)

Das größte Verstörungspotenzial der Aufnahmen besteht in der Demonstration der Angreifbarkeit und Verletzlichkeit einer als sicher geltenden Gesellschaft: Die Bilder von 9/11 erschütterten Wahrnehmungsstrukturen, die vormals als verlässlich galten und für eine gesunde psychische Verfassung elementar sind. Der amerikanische Kontinent wurde trotz vieler von Seiten der USA aus geführter Kriege als ein unverletzliches und unangreifbares Land wahrgenommen: Die Angriffe haben nie auf amerikanischem Boden stattgefunden. Die Aufnahmen führten die angenommene Unverletzlichkeit des amerikanischen Kontinents inklusive seiner Wahrzeichen ad absurdum. Die Tatsache, dass der Angriff überdies durch einzelne Attentäter möglich war und es keiner übermächtigen Armee bedurfte, verstärkte das Gefühl der Unsicherheit und Unterlegenheit weiter. Die Aufnahmen verbreiteten die Verletzung des Sicherheitsglaubens im wörtlichen wie im übertragenen Sinn.

Brockhaus' These, nach der uns 9/11 „lehrt[...], dass unser Normalleben auf fiktiven Sicherheits-Vorstellungen beruht“ (Brockhaus 2003: 362), erscheint meines Erachtens zu stark dramatisiert. Jedoch kann man davon ausgehen, dass die Wahrnehmung der Verletzlichkeit dieser Sicherheitsvorstellungen verändert wurde, was per se bereits als Trauma im landläufigen Sinn zu verstehen ist: Der durch die TV-Aufnahmen omniprésente Schock der allgemein empfundenen Unterminierung des „kollektive[n] Selbstbild[s] der unverletzlichen Weltmacht“ (Kühner 2008: 102) kann nach Kühners Differenzierung als eine Art des „die kollektive Identität betreffenden Traumas“ (Kühner 2008: 109) verstanden werden.¹⁰ Somit kann man eine „durch Medien vermittelte indirekte Traumatisierung“ (Kühner 2008: 60) konstatieren. Diese These findet auch in das bereits beschriebene Modell von Strozier und Gentile Eingang: „At national and even international levels, that is, outside the areas of

¹⁰ Der Begriff „kollektives Trauma“ bezeichnet hier folglich eher das dramatische Ereignis per se als die traumatische Wirkung (vgl. auch Kühner 2008: 110).

actual attack, the vicarious experience of the disaster through television generated its own kind of trauma.“ (Strozier u. Gentile 2004: 415) Kühner spricht bei diesen stark vom individuellen Grad der Identifikation abhängigen Reaktionen von „symbolvermittelte[n]’ Traumata“ (Kühner 2008: 109). Der Grad der jeweiligen Betroffenheit ist hierbei (ähnlich wie bei Strozier und Gentile) offensichtlich durch die jeweilige emotionale und soziale Nähe zu den Ereignissen bedingt: Ein Fernsehzuschauer in Deutschland ohne jeglichen persönlichen Bezug zu den USA und den Opfern wird vermutlich mit leichtem Schock, Ungläubigkeit und Fassungslosigkeit reagieren, wohingegen ein Fernsehzuschauer, der US-Bürger ist, in den Staaten lebt und eventuell Familie in New York hat, tatsächliche Erscheinungen einer Traumatisierung zeigen mag.

Trotz dieser entscheidenden Unterschiede sowie der Annahme, dass eine klinische Traumatisierung durch eine rein mediale Vermittlung der Geschehnisse äußerst unwahrscheinlich ist, kann festgehalten werden, dass die Ereignisse des 11. September gerade eben auch durch ihre omnipräsente mediale Repräsentation in Echtzeit zum kollektiven Trauma – im Sinne eines traumatischen Ereignisses, das eine bestimmte kollektive Identität betrifft¹¹ – wurden: 9/11 hat „seine spezifische traumatische Bedeutung durch seine Qualität als ein quasi universelles Medienereignis gewonnen“ (Brockhaus 2003: 359). Erneut erscheint hier eine Differenzierung zwischen dem Terminus der Traumatisierung als pathologischem Befund und der Verwendung des Begriffs auf Diskursebene essenziell. Die mediale Vermittlung verbreitete nicht so sehr das Trauma als psychisches Phänomen, sondern als Schockereignis: „the media themselves became ‚traumatic‘. Or to put it less dramatically: the media offered the experience [...] to everyone“ (Breithaupt 2003: 73).

Die These, dass die Aufnahmen der Terroranschläge das Trauma „verbreiteten“, wird durch die Überlegung einer absichtlichen medialen Inszenierung gestärkt: Indem die Terroristen die mediale Echtzeitübertragung detailliert geplant und durchdacht haben, wächst zusätzlich ihre Überlegenheit einerseits und das Gefühl der Machtlosigkeit der Zuschauer andererseits. Die Erschütterung wird also durch die „Benutzung“ der Medien intensiviert. Ort und Ablauf der Anschläge stärken die Annahme einer gezielten Berechnung der Medienberichterstattung des Ereignisses: New York als Heimat der meisten Medienkonzerne und Arbeitsort vieler Journalis-

¹¹ Assmann betont wiederholt die Relevanz von Bildern für die Ausbildung eines kollektiven Gedächtnisses: „Mentale, materiale und mediale Bilder haben wichtige Funktionen, wenn es darum geht, dass ein Gemeinwesen sich ein Bild von sich selbst schafft.“ (Assmann 2006: 30)

ten bietet die Möglichkeit schnellster Übertragungswege (vgl. Schicha/Brosda 2002: 7). Der zeitliche Abstand der in die beiden Türme einfliegenden Flugzeuge von 17 Minuten spricht ebenfalls für eine kalkulierte Ausstrahlung des zweiten Crashes, da dieser Zeitraum den Journalisten die Installation der zur Übertragung nötigen Technik gestattete. Das mediale Netzwerk wurde somit berechnend genutzt, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen, was wiederum die Bedeutung der Anschläge steigerte:

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Anschläge des 11. September auch auf ihre Medienwirkung hin kalkuliert waren. [...] Das Ziel einer solchen Attacke ist zum einen die gezielte Demütigung des „Gegner“ [sic!] vor den Augen der Weltöffentlichkeit und zum anderen das ebenso gezielte Hervorrufen von Angst und Unsicherheit bei den Zuschauern [...]. (Brosda 2002: 56)

Die Live-Übertragung unterläuft überdies gewohnte mediale Strukturen und vermittelt den allgemeinen Schock direkt und ungefiltert: Durch die anfängliche Unfähigkeit der Journalisten, die Ereignisse zu erklären oder Hintergrundinformation zu liefern, wurde bei den Rezipienten das Gefühl der Bedrohung und Unklarheit weiter verstärkt. Die Überbringung von Nachrichten im Fernsehen folgt normalerweise bestimmten narrativen Mustern, die sich in einer sachlichen Berichterstattung manifestieren. Hierbei wird unter Einbezug von Hintergründen ein Ereignis kausal zusammenhängend vermittelt, wodurch der Eindruck von Sicherheit entsteht:

Das Fernsehen bringt das Katastrophische [...] in eine mediale Form [...], indem es einfach das zu Zeigende den Strukturen der Medienberichterstattung unterwirft. [...] Indem das Fernsehen das Katastrophische selbst in eine mediale Form bringt, nimmt es dem Katastrophischen das Unfassbare, Unsagbare: Es zeigt ja gerade, dass man es zeigen, dass man darüber sprechen kann. (Hickethier 2003: 104)

Die Bilder des 11. September hingegen wurden zunächst live und somit unvermittelt übertragen: Die Folge ist ein Distanzverlust zwischen Zuschauer und vermitteltem Ereignis sowie eine Annäherung der Rollen von Journalist und Rezipient, da sich beide anfangs auf dem gleichen (niedrigen) Wissensstand befanden. „Hintergrundinformationen, die Orientierung hätten bieten können, waren in den ersten Stunden nach den Anschlägen nicht vorhanden.“ (Brosda 2002: 62) Die Live-Bilder demonstrieren deutlich das Dilemma der Moderatoren: Die erklärende und distanzierte Art der Berichterstattung, wie sie sich etwa in der ARD-Tagesschau um 20.15 Uhr (wenn auch bemüht) findet, fehlt bei der Kommentierung der ersten Bilder völlig; möglich sind „nur Spekulationen“ (Brosda 2002: 62). Die Terroristen nutzten somit das mediale System nicht nur zur bloßen Verbreitung des Geschehens,

sondern auch zur direkten Vermittlung des Schockgehaltes ihrer Tat, indem sie sämtliche Strukturierungs- und Narrationsmuster der Medien unterliefen: „Der Terror wird dadurch zu einem auch medial plötzlich direkt erfahrbaren Geschehen, weil er medial Unsicherheit erzeugt“ (Hickethier 2003: 110).

Die Begriffe Medien und Trauma werden in den Anschlägen von 9/11 eng miteinander verknüpft. Die vorangehenden Ausführungen zeigen, dass nicht nur die Geschehnisse selbst, sondern auch die Bilder der Attentate auf das World Trade Center am 11. September 2001 eine indirekte und medial vermittelte traumatische Wirkung haben konnten. Hierbei sind offensichtlich die Inhalte, aber auch die geplante mediale Inszenierung und die Echtzeitübertragung entscheidend. Die Aufnahmen demonstrieren die Macht der Terroristen und lösen auch bei den Rezipienten und Berichterstattern Hilflosigkeit und Erschütterung (und insofern als „traumatisch“ definierte Gefühle) aus. Das Ereignis wurde durch die massenmediale Echtzeitübertragung und die Fernsehbilder somit nicht nur stark geprägt; die mediale Relevanz der Bilder der Anschläge auf das World Trade Center steigerte die Bedeutung des Anschlags erheblich und verbreitete auch das Geschehen als „Trauma“.¹²

¹² Laut Breithaupt besteht darüber hinaus eine (vornehmlich zeitlich geprägte) Komplementarität zwischen Trauma- und Medientheorie im Hinblick auf Erfahrung, Wahrnehmung und Vermittlung eines Ereignisses. Er weist auf eine generelle „functional similarity between the concept of ‚trauma‘ and the modern mass media“ (Breithaupt 2003: 68) hin: „Curiously, that which ‚trauma‘ maps out in negative terms matches the positive description of the media. The media are the apparatus that make possible the repetition of events, that amplify the magnitude of events, that offer events as an experience to those who were not present, and that bridge spatial and temporal orders (such as past and present). [...], Trauma‘ is a memory disorder that prevents an individual from processing events in such a way that they become ‚past‘ events. Similarly, the media bring about a heightened present in which the storing of the past *as past* does not and cannot take place.“ (Breithaupt 2003: 68) Die Echtzeitübertragung der Ereignisse am 11. September kann in diesem Sinn als Teil der Schnittmenge zwischen den beiden Konzepten betrachtet werden: Das Trauma wird audiovisuell übertragen und verbreitet. Räumliche und zeitliche Komponenten werden so überbrückt; zugleich wird jedoch auch die Wahrnehmung dieser Komponenten durch den traumatischen Gehalt der Übertragung gestört.

3.2. Traumatische Symbolik im Bild

Selbstverständlich wirkt sich der traumatische Effekt der Anschläge primär auf die eigentlichen Opfer und Augenzeugen des Geschehens aus. Die mediale Übertragung der Ereignisse lässt jedoch Fernsehzuschauer weltweit zu Beobachtern der Attentate werden und kann so, abhängig von lokaler, emotionaler und sozialer Nähe zu Geschehen und Opfern, das „Trauma“ als Geschehen sowohl metaphorisch als auch im eigentlichen Sinn verbreiten.

Die extreme Wirkung der Aufnahmen speist sich neben der immensen Anzahl der Opfer und der Höhe entstandenen Schadens auch aus der erheblichen Symbolkraft des ausgewählten Gebäudes: Die Türme waren in erster Linie als Wirtschaftszentrum bekannt, spielen aber auch in verschiedenen populärkulturellen Produkten eine Rolle, und eröffnen überdies religiöse Interpretationsmöglichkeiten. Die Symbolik und der hohe Bekanntheitsgrad des Gebäudes erhöhten die weltweite Identifikation und somit das empfundene Gefühl der Bedrohung. Darüber hinaus können Parallelen zwischen einzelnen Elementen der Bilder und Motiven der Traumatheorie hergestellt werden: Die indirekte Traumatisierung erfolgt nicht nur auf der faktischen Ebene des Geschehens, sondern wird zugleich durch theoretische Dopplungen überhöht. Eine genaue Untersuchung der Aufnahmen vom 11. September 2001 erläutert Hintergründe und einzelne Elemente der Bilder. Außerdem werden im Folgenden Zusammenhänge zwischen Traumatisierungsprozessen und visueller Symbolik in den Aufnahmen der Anschläge aufgezeigt.

Das World Trade Center war eines der berühmtesten Gebäude der Welt: Als beliebtes touristisches Besucherziel sowie Motiv zahlreicher Poster und Schauplatz mehrerer Filme¹³ hatte es einen hohen Bekanntheitsgrad. Die New Yorker Skyline, ein Wahrzeichen der Stadt, wurde durch die Twin Towers¹⁴ maßgeblich geprägt. Die Popularität der Immobilie führte zu einer hohen Identifikation und Betroffenheit

¹³ Die bekanntesten Beispiele hierfür sind wohl *King Kong* (Version von 1973), *Godzilla*, *Independence Day*, *Armageddon*, *Home Alone II*, *Stuart Little* und *A.I. Artificial Intelligence*. Auch in Serien wie *The Simpsons* oder *Sex and the City* tauchen die Twin Towers immer wieder als Hintergrund auf. *Wikipedia.org* liefert eine Gesamtzusammenstellung der Rolle des World Trade Centers in der Populärkultur, die als Überblick durchaus hilfreich ist.

¹⁴ Die Türme, die von dem japanisch-amerikanischen Architekten Minoru Yamasaki entworfen und zwischen 1966 und 1973 gebaut wurden, waren bei ihrer Fertigstellung die höchsten Gebäude der Welt und zeugten so von Fortschritt, Moderne und Macht der Technik. „Ein Haus für den Frieden“, das „Glück und Geborgenheit“ bringen sollte, wollte Yamasaki schaffen (Migge 2001). Die Bauarbeiten wurden anfangs mit Protest begleitet, später jedoch riefen die Türme Bewunderung hervor und wurden schließlich zum Wahrzeichen der Stadt.

angesichts der Bilder auch außerhalb der USA, welche wiederum für die Verbreitung eines symbolvermittelten indirekten Traumas entscheidend ist (siehe S. 14).

Die Türme waren „Ausdruck eines globalen Anspruchs amerikanischer Wirtschaftsmacht und [...] einer vom Westen dominierten Globalisierung“ (Daufenbach 2002: 225). Dementsprechend symbolisierte ihr Einsturz den Zusammenbruch des Zentrums amerikanischer Handelskraft, was auch die journalistische Berichterstattung beständig hervorhob. So betonte beispielsweise Jörg Schönenborn am 11.09.01 in einem *ARD-Brennpunkt*: „Eines ist klar, die Terroristen haben Gebäudeorte mit besonderer Symbolkraft gewählt. [...] das World Trade Center [...] ist [...] *das* Symbol für die Wirtschafts- und Geschäftswelt der Vereinigten Staaten“, und auch Alexander Privitera hob in seinen Berichten auf N24 die finanzielle Bedeutung des Welthandelszentrums hervor. Die Kommentare benannten übereinstimmend die „Türme als ‚Symbol der amerikanischen Wirtschaftskraft‘, als topographische und morphologische Verortung des ‚Herzens der Supermacht USA‘“ (Buttler 2003: 29). Röhl spricht gar von einer „symbolischen Kastration“ (Röhl 2002: 117); ein Ausdruck, der den Zusammensturz des patriarchalischen System des Westens in Zusammenhang mit der phallischen Form der Türme versinnbildlicht und zugleich die Unheimlichkeit des Erlebnisses andeutet (vgl. auch Kapitel 3.5. Exkurs: Der 11. September als unheimliches Medien-Ereignis). Die Bilder der Zerstörung fungieren dementsprechend als „Symbol antikapitalistischen Widerstands gegen ökonomische Ausbeutung und imperialistische Unterdrückung“ (Röhl 2002: 117), jedoch auch als Beweis für die Angreifbarkeit der USA im Allgemeinen.

Die mediale Vermittlung des Ereignisses verbreitet somit zwei Botschaften, die auch auf Fernsehzuschauer außerhalb der USA erschütternd wirken: Zum einen kann der Angriff als Attacke auf das gesamte westliche Wirtschaftsmodell interpretiert werden, und zum anderen wird durch die offensichtliche Verletzlichkeit eines der sichersten Orte der Welt eine generelle Verwundbarkeit demonstriert. Der Anschlag trifft insofern alle sich mit den USA identifizierenden Rezipienten der Bilder, als ihnen die generelle Gefahr vor Augen geführt wird, die von der Gewaltbereitschaft der Terroristen gegenüber der westlichen Welt ausgeht: Die allgemeine Vorstellung von Sicherheit gerät stark ins Wanken.¹⁵ Wie bereits mehrfach betont,

¹⁵ Auch frühere Terrorangriffe wie durch die IRA oder die RAF stellten offensichtlich eine Bedrohung dar. Die Attentate des 11. September unterscheiden sich hiervon jedoch durch Ausmaß, Opferzahlen und vor allem durch die offensichtliche mediale Demonstration: Besonders die Echtzeitübertragung ist für die Verbreitung des Schocks essenziell (siehe Seite 13). Durch die andauernde mediale Präsenz der Al-Qaida durch weitere Attentate oder Videobotschaften wie etwa Warnungen vor einem etwaigen

gilt diese Verletzung des Sicherheitsgefühls als ein primäres Definitionsmerkmal traumatischen Erlebens (siehe S. 14).

Verstärkt wird die symbolische Bedeutung der Aufnahmen zusätzlich, indem die Aufnahmen der Destruktion der Twin Towers religiös aufgeladen sind. Die Entsprechung zum Turmbau zu Babel (Genesis 11, 1-9) wurde bereits kurz nach den Anschlägen häufig bemüht, und auch Jahre später ist der Vergleich präsent: „Wer war nicht unterschwellig an den Turm zu Babel erinnert, als am 11. September 2001 die Türme des New Yorker World Trade Centers in schwarz-weißen Rauchschwaden vor den Augen der Weltgemeinschaft einstürzten?“ (Kaspar 2008), fragt der *Stern* anlässlich einer Babylon-Ausstellung. Tatsächlich finden sich neben der oberflächlichen Ähnlichkeit auch tiefergehende Parallelen: Der Bau eines höchsten Turmes ist in der christlichen Tradition generell ein Sinnbild „menschlicher Hybris“ (Daufenbach 2002: 225); er ist „Ausdruck des Hochmuts und der Anmaßung gegenüber Gott“ (Röll 2002: 116). Das Motiv der Hybris ist dementsprechend auf das Gebäude des World Trade Centers im Besonderen anwendbar, kann jedoch auch auf die Stadt New York im Allgemeinen bezogen werden:

Diese Stadt verkörpert alles, was die Welt an Amerika liebt und hasst. Sie ist der Inbegriff der Metropole und auch eine Projektionsfläche, aus der jeder lesen kann, was er will. Keine Stadt leuchtet heller. Selbst auf Satellitenbildern ist New York noch als ein strahlender Punkt wahrzunehmen. Keine huldigt dem Kapitalismus so unverfroren, nirgendwo sonst geht es so unverblümt um Macht und Geld. Und so ist sie eben auch ein Sinnbild für die Hybris, vergleichbar mit dem biblischen Babel, wo die Menschen einen Turm bauten, „dessen Spitze in den Himmel reicht“. (Fleischhauer/Spörl 2002)

Auf die Selbstüberhebung folgt in der biblischen Geschichte die „göttliche Bestrafung“ (Röll 2002: 117) der Sprachverwirrung. Im Fall der Twin Towers kommt es zur Zerstörung des Turms durch die Terroristen, deren glaubensbezogener Fundamentalismus den Zusammenhang zur Religion weiter verstärkt. Die biblische Metapher wird durch die Stellung New Yorks als „City (up)on a hill“ (vgl. Nye 1994: 90; Daufenbach 2002: 224) zusätzlich gefestigt.¹⁶

Angriff auf das Oktoberfest und durch die folgenden verschärften Sicherheitsmaßnahmen wird einer (normalerweise im Verlauf der Traumaarbeit und Verarbeitung erfolgenden) Re-Etablierung der angenommenen Unverletzlichkeit zumindest teilweise entgegengewirkt.

¹⁶ Röll geht noch einen Schritt weiter und zieht einen Vergleich zwischen dem bewussten Opfern der Attentäter und dem Christentum als Opferreligion: „Die Attentäter [...] nahmen den Tod auf sich, um der Weltmacht USA die Grenzen ihrer irdischen Macht vor Augen zu führen. Auf gleichen Wurzeln basiert das Christentum, das in seinen Anfängen und in seiner spirituellen Substanz eine Opferreligion ist.“ (Röll 2002: 117) Diese Parallele ist jedoch insofern kritisch zu hinterfragen, als das Neue Testament betont, dass es seit dem Opfertod von Jesus Christus keiner Opfer mehr bedarf, um nach Gottes Willen zu leben (vgl. Hebräer 9, 11-15; 10, 10-18; 13, 15f.); besonders die evangelischen

Die Aufnahmen erinnern jedoch nicht nur an den Turmbau zu Babel, sondern rufen grundsätzlich ein Szenarium der Apokalypse ab, welches auf die biblische Offenbarung des Johannes zurückgreift (vor allem Offenbarung 8-10). Die Bilder von Explosion, Feuer, Hitze, fliehenden Menschen, Zusammenbruch und Tod entsprechen „einem seit zweitausend Jahren vorgeprägten apokalyptischen Verständnisschema himmlischer Kataklysmen, qualvollen Massensterbens und panischer Flucht“ (Werckmeister 2002: 196). Erneut unterstreicht der Ort des Anschlags, New York als urbaner Knotenpunkt, diese Behauptung: „Die große Stadt ist schon von alters her die bevorzugte Zielscheibe apokalyptischer Untergangphantasien“ (Herzinger 2001: 90). Auch der Turm selbst spielt in vielen bildlichen Illustrationen der Apokalypse eine Rolle (vgl. Buttler 2003: 35).¹⁷

Der häufig gezogene Vergleich zur Apokalypse lässt sich nicht nur auf die in den Bildern vermittelte Katastrophik und Endzeitstimmung sowie die Symbolik von Stadt und Turm zurückführen; auch der religiöse Hintergrund der Attentäter sowie ihr Verständnis des Weltendes liefert ein weiteres Argument für die Vergleichsziehung. Werckmeister stellt etwa eine Verbindung zwischen religiös-apokalyptischer und ökonomischer Symbolik des Anschlags her:

Die visuelle Symbolik der Wirklichkeit [...] entspricht [...] einer islamischen Apokalyptik, der die Ideale von Heiligem Krieg und Märtyrertum zugeordnet sind. In der christlichen Apokalyptik der Angegriffenen findet sie ihre vorgeprägte Resonanz. So bietet sie beiden Seiten im Konflikt eine unbedingt glaubhafte symbolische Szenerie, sowohl für den Angriff auf das globalisierte kapitalistische System als auch für dessen Verteidigung. (Werckmeister 2002: 197)

Die Bilder der Anschläge vom 11. September sind somit auch durch ihre Ähnlichkeit zum Szenarium der Apokalypse religiös aufgeladen. Diese These eröffnet überdies Zusammenhänge zu Traumatisierungstheorien: Der Rückgriff auf religiöse Motive und biblisch besetzte Bilder wie etwa die Babelpisode oder die Apokalypse kann den Betroffenen ein unheimliches Gefühl¹⁸ der Prophezeiung vermitteln. Hier liegt der Begriff der „Vorsehung“ nahe, die durch höhere Mächte gesteuert wird. Der sich daraus ableitende Verlust des „für das westliche Lebensverständnis essentiellen Motivs der Selbstgestaltbarkeit des Schicksals“ (Brockhaus 2003: 361) ist als Gefühl

Kirchen haben immer wieder deutlich zu machen versucht, dass das Christentum keine Opferreligion ist. Die römisch-katholische Kirche hat in der Feier der Eucharistie den Opferbegriff allerdings wieder eingebracht.

¹⁷ Buttler geht hier besonders auf Zerstörungen von Kirch- und Stadttortürmen als Sinnbilder für sakrale und säkulare Gewalt ein (vgl. Buttler 2003: 35); das World Trade Center war ebenfalls ein Wahrzeichen der Macht, das durch den Anschlag zerstört wurde.

¹⁸ Zur genaueren Untersuchung des Unheimlichen in den Anschlägen von 9/11 siehe Kapitel 3.5.

der Machtlosigkeit ein zentraler Bestandteil der Traumatheorien (vgl. S. 6), und spielt vor allem in der Verarbeitung und Therapie eine große Rolle.

Darüber hinaus kann die Betonung der Ähnlichkeit der Bilder zu apokalyptischen Szenarien jedoch auch als Versuch gewertet werden, das Trauma des 11. September in bekannte Strukturen einzuordnen und somit abzuschwächen oder zu verarbeiten:

Just after the destruction, people spoke in apocalyptic terms. [...] as in most apocalyptic scenarios, the world was now said to be clarified and simplified – a struggle of good versus evil, civilization versus barbarism, or, from the other side, faith versus godlessness, virtue versus decadence, good versus evil. Apocalypse is the end of ambiguity and doubt. Trauma brings a shattering of certainties, and apocalypse provides a way to restore them. (Berger 2003: 56)

Der häufige Vergleich zur Apokalypse kann neben der (traumatisch bedeutsamen) prophetischen Interpretation somit auch als Abwehrreaktion der erlittenen Erschütterung gedeutet werden:¹⁹ Der Rückgriff auf die religiösen Strukturen reflektiert somit die auf S. 6 beschriebene Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr des Traumas.

Konkrete Bildelemente und Theorien zur Traumabildung vereinigen sich auch im Motiv des Fallens; die Bilder der am 11. September aus den Türmen springenden „Jumpers“, die extreme Präsenz einnahmen und sehr ambivalente Reaktionen hervorriefen, verweisen auf ein bekanntes Symbol der Traumatisierung: „Wenn der Begriff ‚Fallen‘ in philosophischen und literarischen Texten verwendet wird, dann lässt sich dies auch auf die Verarbeitung eines traumatischen Ereignisses zurückführen“ (Rinke 2004: 283; vgl. hierzu auch Kaufman 1998 und Caruth 1996: 73-90). Die Bewegung des Fallens reflektiert den psychischen Ausnahmezustand des Traumas als nicht kontrollier- und beeinflussbare Situation; sie spiegelt das „Aus-Fallen“ der alltäglichen psychischen Reaktionen und Reflexe wider. Genau wie das Trauma kann der Fall nicht gesteuert und nicht repräsentiert werden; die Folge ist eine Verletzung, ein „Trauma“ im physischen oder psychischen Sinn. Die fallenden Menschen, deren Abbildungen kontroverse Diskussionen wie etwa in der Reaktion auf Drews Bild *The Falling Man*²⁰ nach sich zogen, potenzierten somit Wirkung und Aussage des

¹⁹ Gleiches gilt für die sich in den Reaktionen von Berichterstattern und Politikern häufig manifestierende eindimensionale Darstellung der Ereignisse (siehe S. 38).

²⁰ Am 11. September 2001 um 9:41 Uhr fotografierte Richard Drew einen Mann, der sich aus dem World Trade Center stürzte (vgl. Anhang, Abbildung 1). Die Aufnahme wurde später unter dem Titel *The Falling Man* veröffentlicht und löste eine Reihe kontroverser Diskussionen aus: Drew wurde vorgeworfen, die Privatsphäre des Mannes zu Gunsten einer Befriedigung des Voyeurismus der Rezipienten zu verletzen. Der Fotograf rechtfertigte sich mit der Aussage, das Bild würde nicht den Moment des Todes, sondern einen Augenblick der Entscheidung im Leben des Mannes festhalten: „I

Traumas 9/11: Sie stehen für das in den Türmen erlebte Trauma bzw. die Flucht davor, ihr Fall reflektiert verschiedene strukturanalytische Elemente der Traumatisierung und ihre Abbildung „traumatisiert“ als offensichtlicher Todesverweis und Symbol der Aussichtslosigkeit im metaphorischen Sinn die Menschen vor den Fernsehschirmen.

Insgesamt kann man „die große Erschütterung, die das Attentat ausgelöst hat, auf multioptionale symbolische Kontexte zurückführen“ (Röll 2002: 116). Die hohe Identifikation der westlichen Bevölkerung lässt sich auf die Popularität des Gebäudes und seine Eigenschaft als wirtschaftliches Wahrzeichen zurückführen. Dadurch kam es zu einer breiten Erschütterung fundamentaler Sicherheits- und Kontrollvorstellungen, welche als essenzielles Merkmal des Traumas definiert ist. Die in den Bildern deutlich werdende Analogie zu religiösen Szenarien sowie das Motiv des fallenden Menschen weisen darüber hinaus einen Zusammenhang zu theoretischen Elementen des Traumatisierungsprozesses auf; die beschriebene Überschneidung traumatischer und symbolischer Elemente erhöht die erschütternde Wirkung der Bilder zusätzlich. Die Untersuchung der visuellen und medialen Symbolik der Aufnahmen zeigt, inwiefern die Wirkung des Ereignisses durch die zahlreichen Verflechtungen zwischen Trauma und Bild potenziert wird: „Die besondere Eindringlichkeit des Anschlags resultierte aus seiner Dramaturgie“ (Bleicher 2003b: 158).

didn't capture this person's death. I captured part of his life. This is what he decided to do, and I think I preserved that.“ (Howe 2001) Die Debatte führte schließlich zu einer Art Selbstzensur der Medien, die das Bild nach dem einmaligen Erscheinen oftmals zurückhielten (vgl. Junod 2007). Der Mann wurde erst fünf Jahre nach den Anschlägen als Jonathan Briley, ein Mitarbeiter des Restaurants im Nordturm „Windows on the World“, identifiziert. Henry Singer realisierte die Geschichte des Bildes und seiner Hintergründe später in der Dokumentation „9/11: The Falling Man“.

3.3. Sublime Ästhetik, Trauma und der 11. September

Die zahlreichen Interpretationen der Bilder des 11. September können (wie bereits auf S. 21 angedeutet) jedoch auch als Versuch der Verarbeitung des Traumas betrachtet werden: Indem die Aufnahmen in bekannte Strukturen eingefügt werden, wird versucht, das Attentat zu realisieren, fassbarer zu machen und somit in gewisser Weise zu verarbeiten. Neben den „Versuche[n] der kulturellen und historischen Einordnung des Terroranschlags [als] Teil des Bemühens um eine zumindest intellektuelle Bewältigung dieses traumatischen Ereignisses“²¹ (Daufenbach 2002: 223) ist auch die „Betrachtung dieses Attentates als faszinierendes Kunstwerk“ (Strauss/Röckerath 2003: 128) Teil des Abwehrmechanismus.

Diese Anspielung von Strauss und Röckerath bezieht sich offensichtlich auf die Bezeichnung Karlheinz Stockhausens der Ereignisse als „[...] das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat“ (zitiert nach Theweleit 2002: 122). Die Aussage des Komponisten rief nachvollziehbares Unverständnis und Entrüstung hervor: Dieser „Kurzschluß“ (Werckmeister 2002: 202) setzt nicht nur die Bilder des 11. September in einen künstlerischen Kontext, sondern macht das Ereignis selbst, genauer den Tod von über 3000 Menschen durch ein terroristisches Verbrechen, zum Kunstgegenstand. Der traumatische Gehalt des Geschehens wird hierbei vollkommen negiert.

Die empfundene Unverhältnismäßigkeit ist jedoch auch darauf zurückzuführen, dass Kunst häufig Assoziationen mit „beauty, love, order and moral conscience“ (Hilferty 2002) hervorruft und normalerweise nicht mit Angriff, Zerstörung und Tod gleichgesetzt wird: „No standard [...] definition of art includes killing a person, let alone thousands“ (ebd.). Fludernik setzt dem entgegen, dass „sich seit dem 18. Jahrhundert in Europa eine alternative Ästhetik entwickelt [hat], die nicht nur dem Schönen und Guten verpflichtet ist, sondern gerade das Häßliche, Gewalt, Zerstörung oder das Böse als Objekt der künstlerischen Darstellung entdeckte“ (Fludernik 2003: 246). Dennoch bleibt die Frage, ob eine derartige Ästhetik des Traumas auf das Werk als eine fiktionale Darstellung wie beispielsweise ein gemaltes Bild begrenzt ist oder auch Abbildungen einbezieht, die reale Opfer zeigen, welche sich zudem offensichtlich nicht als Teil des Werkes begreifen. Diese fehlende Bewusstheit der Involvierten

²¹ In diesem Sinn wäre auch die vorliegende Dissertation als Teil der Bewältigung des Traumas 9/11 zu verstehen.

griff auch Stockhausen selber auf, als er zum Unterschied zwischen Kunstwerk und Verbrechen befragt wurde:

„Ein Verbrechen ist es deshalb, weil die Menschen nicht einverstanden waren. [...] Und es hat ihnen niemand angekündigt, ihr könntet dabei draufgehen. Was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal auch poco a poco in der Kunst. Oder sie ist nichts.“ (zitiert nach Theweleit 2002: 125)

Diese gewagte Vergleichsziehung des Komponisten beruht auf der Ansicht, manche Künstler versuchen „[...] über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden [...]“ (zitiert nach Theweleit 2002: 124). Das Ziel einer solchen Ästhetik wäre demnach eine alles übertreffende Gewalt und Wirkung des Kunstwerkes; ein Effekt, der auf die Bilder des Anschlags durchaus zutrifft, sofern man den ihnen inhärenten Bezug zu Politik, Moral, Tragik und Emotion ignoriert.

Stockhausen redete hier „im falschen System [...]: als Künstler im Politischen“ (Theweleit 2002: 123), er hatte „seinen Kontext nicht genug markiert“ (Fludernik 2003: 243), was zu einer Ausklammerung der dramatischen Folgen für Opfer und Hinterbliebene führte. Seine Ansichten erscheinen aus der „für ihn gültigen Realität“ (Theweleit 2002: 126) einer rein künstlerischen Perspektive nachvollziehbar. In dieser Situation jedoch die menschliche Tragik des Anschlags sowie die psychischen Folgen der Geschehnisse offensichtlich zu vernachlässigen, wirkt pietätlos. Fludernik bringt es auf den Punkt:

Stockhausen, in seinem gigantomanischen Elfenbeinturm, äußerte Ansichten, wie sie aus der Distanz der ästhetischen Betrachtung und aus den Prämissen seines Schaffens [...] verständlich sind, deren öffentliche Diskussion jedoch fünf Tage nach den grausigen Ereignissen [...] als äußerst taktlos, da verletzend für die Opfer, eingestuft werden muß. (Fludernik 2003: 243)

Stockhausens Äußerung ist primär insofern amoralisch, als sie die traumatische Wirkung der Ereignisse einerseits gänzlich außer Acht lässt und andererseits genau einen derartigen Effekt als Ziel der Kunst benennt. Indes kann sein Vergleich auch als Versuch gelesen werden, das Trauma 9/11 abzuwerten und wäre somit als eine Art unbewusster Abwehrmechanismus zu verstehen, der eben prompt auf die auch für ihn traumatische Wirkung der Ereignisse zurückzuführen ist.

Der Vergleich des Komponisten wirft die generelle Frage auf, inwiefern ein Ereignis wie 9/11 in einem kultur- und kunstästhetischen Zusammenhang betrachtet werden kann. Sein Kommentar verweist indirekt auch auf die den Bildern unleugbar inhärente ästhetische Faszination:

Die Grandiosität, mit der sie [die Boeing] sich durch den blauen Himmel in den Turm bohrte, die aufflammende grau-rote Glutwolke, die Splitter von Glas, Brocken von Beton und Fetzen von Papier – alles formierte sich zu einem schaurigen Inferno, das Herrn Stockhausen von einem Gesamtkunstwerk sprechen ließ. (Strauss u. Röckerath 2003: 123)

Strauss und Röckeraths Beschreibung deutet einen Zusammenhang der Aufnahmen mit der Tradition des Erhabenen bzw. Sublimen an, einem der „wichtigsten ästhetischen Begriffe überhaupt“ (Berressem 2001: 148), welcher wiederum mit verschiedenen Theorien zum Trauma in enger Verbindung steht. Die im Folgenden genauer definierten erhabenen Elemente und Motive in den Bildern von 9/11 liefern also nicht zuletzt auch einen weiteren Erklärungsversuch für Stockhausens Vergleich der Anschläge mit einem Kunstwerk.

Eine im Zusammenhang mit dem Begriff des „Erhabenen“ auftretende Problematik ist die unterschiedliche Schwerpunktlegung verschiedener Theoretiker: So führen Longinus, Burke, Kant, Lyotard²² und Nye jeweils unterschiedliche Kriterien für die Begriffsbestimmung an.²³ Burke etwa grenzt das Sublime deutlich vom Schönen ab und betont namentlich „the terror of the sublime“ (Nye 1994: 2), bezüglich dessen der Abstand des Betrachters entscheidend ist: „terror is a passion which always produces delight when it does not press too close“ (Burke 1990: 42). Hier werden bereits zwei „erhabene Aspekte“ der Aufnahmen der Terroranschläge offensichtlich: Das Schreckliche löst in Verbindung mit der Distanz des Rezipienten (in diesem Fall der Fernsehzuschauer) Schauer, Überwältigung, aber auch Faszination aus.

Kant betont ebenfalls die für das Erhabene wichtige Entfernung des Beobachters: So wird für ihn der Anblick des zu diesem Zeitpunkt noch deutlich naturgeprägten Schauspiels des Erhabenen „desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden“ (Kant 2003: 129), was dazu führt, dass „die Bedrohung als ästhetisches Bild goutiert werden“ (Buttler 2003: 39) kann. Kant initiiert zudem eine Abkehr vom rein auf Urgewalten und Natur bezogenen Erhabenen (vgl.

²² Im Zusammenhang mit Lyotard geht Fludernik auf die Bedeutung des Erhabenen im Poststrukturalismus ein: „Ganz grundsätzlich besteht das Erhabene für die Poststrukturalisten darin, daß der Abgrund zwischen Sprache und Realität, zwischen Konzeptualität und Realität, im Erhabenen symbolisiert wird“ (Fludernik 2003: 253f.). Diese Theorie des Erhabenen deckt sich mit der durch 9/11 hervorgerufenen Sprachskepsis angesichts des traumatischen Ereignisses, die auch in die Romane Eingang findet (siehe Exkurs unter 6.4.).

²³ An dieser Stelle kann aus Platzgründen nicht näher auf die verschiedenen Aspekte der jeweiligen Theorien eingegangen werden; die genaueren Zitate zu Burke und Kant wurden im Hinblick auf ihr Zutreffen auf die Ereignisse von 9/11 ausgewählt, um den Zusammenhang zum Erhabenen besser darlegen zu können.

Fludernik 2003: 252), indem er die hervorgerufene Überwältigung durch Überwindung mittels der *ratio* zu kompensieren versucht (vgl. Fludernik 2003: 251f.).

Diese Entwicklung führt später zur Existenz eines „technologischen Erhabenen“, welches wiederum laut Nye auch explizit Wolkenkratzer einbezieht: „bridges and skyscrapers [...] were assimilated into a new version of the mathematical sublime [...], the geometrical sublime“ (Nye 1994: 77). Die Wolkenkratzer nehmen das bereits in der erhabenen Gewalt der Natur thematisierte „element of terror in looking at the city from a high place“ (Nye 1994: 106) auf: Das Hochhaus wird zum Symbol der durch technischen Fortschritt erreichten Macht des Menschen über die Natur.²⁴ „The geometrical sublime [...] provided an olympian sense of perspective that could be immediately translated into a sense of power over nature“ (Nye 1994: 100).

Die Bilder der Anschläge potenzieren somit die Symbolik des Erhabenen: Ein Element des technologischen Sublimen, der Wolkenkratzer, wird durch ein weiteres technologisch-sublimes Element, das Flugzeug,²⁵ zerstört, was wiederum zu einem gigantischen Feuer, einer als erhaben geltenden Urgewalt, führt. So ist es unter anderem die Diskrepanz zwischen dem Turm als „Manifestation menschlicher technischer Schöpfungskraft [...] und der organischen Form einer entfesselten Urgewalt, des leuchtenden Feuerballs“ (Buttler 2003: 38), die dem Bild eine gewisse Ästhetik verleiht, auf der vermutlich auch Stockhausens Äußerung gründet. Der Kontrast wird auch durch das als paradox empfundene Verhältnis zwischen den leuchtenden Farben des Bildes und der Tragik der vermittelten Geschehnisse reflektiert: „einerseits Bilder des Grauens, andererseits eine Orgie leuchtender Rottöne vor dem heiteren blauen Himmel [...], die gleichermaßen Abscheu wie Anziehung hervorriefen“ (Buttler 2003: 39).²⁶

Insgesamt können die Fernsehbilder von 9/11 somit in die beschriebene Tradition des Erhabenen eingereiht werden, da sie die essenziellen Aspekte des erhabenen Ereignisses nach Fludernik, namentlich „das Leid der Opfer; Gewalt und Macht; sowie das Spektakuläre und Schauspielhafte dessen, das als erhaben rezipiert wird“

²⁴ Hier kann auf die religiöse Symbolik der Bilder verwiesen werden: Auch der Turmbau zu Babel beschreibt das menschliche Streben, Macht über die Natur zu erlangen.

²⁵ Auch das Flugzeug fällt, wie die Wolkenkratzer, unter die Kategorie des technologischen Sublimen: Das Fliegen stellt ebenfalls einen Versuch dar, Macht über die Natur zu erlangen, und ermöglicht dem Menschen eine vorher nicht mögliche erhabene Perspektive. „The airplane violated the natural order, defying gravity and hurling a man so high he became little more than a speck against the sky. Flight was sublime. / Human flight long remained the most exciting form of the dynamic sublime.“ (Nye 1994: 202)

²⁶ Vgl. hierzu Anhang, Abbildung 2.

(Fludernik 2003: 245), erfüllen. Die Distanz des Betrachters sowie die sublimen Elemente Wolkenkratzer, Flugzeug und Explosion bzw. Feuer unterstreichen die erhabene Ästhetik, deren Ambivalenz durch die Farbgewalt des grauenhaften Ereignisses zusätzlich intensiviert wird. Genau wie die Erfahrung des symbolvermittelten Traumas am 11. September beruht die Wahrnehmung des Ereignisses als ästhetisches Bild also ebenfalls stark auf Identifikationsgrad und Distanz des Fernsehzuschauers: Hier lässt sich feststellen, dass die Goutierung als erhabenes Erlebnis mit dem Grad der Identifikation sinkt und mit der Distanz zunimmt, wohingegen der Umkehrschluss für die Wahrnehmung der Anschläge als symbolvermitteltes Trauma zutrifft.

Andererseits lassen sich eine Reihe an Parallelen zwischen Erhabenheits- und Trauma-Theorien konstatieren, welche sich in den vorangegangenen Ausführungen bereits abzeichnen. Sowohl das sublime als auch das traumatische Erlebnis definieren sich über eine gewisse Unermesslichkeit: Beide Formen des Ereignisses basieren auf der Abweichung vom Alltäglichen; die Situationen können nicht ad hoc begriffen, verarbeitet und reflektiert werden, sondern lösen eine Art psychischen Ausnahmezustand aus. So führt Ankersmit in seinem Vergleich zwischen Trauma und Sublimem an: „It need not surprise that there is a great deal of overlap between the two: In both we have to make do with an experience of the world that is too terrible to fit within the matrix of how we ‘normally’ experience it.” (Ankersmit 2005: 334)

Darüber hinaus besteht allerdings nicht nur in der Erfahrung der Situation, sondern auch in der Reaktion auf selbige eine Ähnlichkeit zwischen Trauma und Erhabenem. In beiden Fällen erfolgt eine Distanzierung durch Dissoziation:

Characteristic of trauma is the incapacity to actually suffer from the traumatic experience itself [...]. The traumatic experience is dissociated from one’s ‘normal’ experience of the world. [...] Now, much the same can be observed for the sublime. [...] we have distanced ourselves from a situation of *real* danger – and in this way, we have *dissociated* ourselves from the object of experience. (Ankersmit 2005: 335f.)

Sowohl die traumatische als auch die erhabene Erfahrung heben sich also von Situationen des alltäglichen Erlebens ab und unterscheiden sich auch in der Art ihrer Erinnerung von „normalen“ Erfahrungen: „From the latter perspective, both the sublime and the traumatic experience strangely present themselves to us as if they were somebody else’s experience.” (Ankersmit 2005: 336) Die Parallelen zwischen Erhabenheits- und Traumatheorien liegen auf der Hand; sie eröffnen eine Art Komplementarität zwischen den beiden Konzepten: „In sum, trauma can be seen as

the psychological counterpart of the sublime, and the sublime can be seen as the philosophical counterpart of trauma” (Ankersmit 2005: 338).

Erneut kann bei der Betrachtung der Bilder ein Zusammenhang zwischen den visuellen Inhalten, ihrer symbolischen Vielschichtigkeit und ihrer traumatischen Wirkung konstatiert werden. Stockhausens Äußerung lässt einerseits die emotionale Wirkung der Ereignisse außer Acht, fordert aber indirekt einen derart traumatischen Effekt von der Kunst. Andererseits kann sein Kommentar auch als Versuch der Kompensation gewertet werden, genau wie der Vergleich der Bilder mit apokalyptischen Szenarien. Ganz deutlich ist seine Reaktion auch auf die den Bildern inhärente ästhetische Erhabenheit zurückzuführen: Eine unleugbare Faszination geht von der künstlerisch anmutenden Komposition der Aufnahmen aus, die die Aussagen des Künstlers teils erklärt, wenn auch nicht entschuldigt. Nicht zuletzt finden sich verschiedene generelle Parallelen zwischen Erhabenem und Trauma. Die Anziehungskraft, aber auch der Schock, der von den Bildern ausgeht, ist somit maßgeblich auch durch die beschriebenen ästhetischen Elemente bedingt.

3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood

Die im letzten Kapitel angeführte These von Strauss und Röckerath, nach der ein Zusammenhang zwischen dem Erhabenen und Stockhausens Äußerung besteht, zieht interessanterweise auch die Parallele der Bilder zu Hollywoodszenarien:

Das Bild der Boeing, die in den zweiten Turm des World Trade Centers einschlug, war ein ‚phantastischer‘ Anblick, insofern er einem Szenario entspringen zu sein schien, wie wir es aus Actionfilmen gewohnt sind. Die Grandiosität, mit der sie sich durch den blauen Himmel in den Turm bohrte, die aufflammende grau-rote Glutwolke, die Splitter von Glas, Brocken von Beton und Fetzen von Papier – alles formierte sich zu einem schaurigen Inferno, das Herr Stockhausen von einem Gesamtkunstwerk sprechen ließ. Die Bilder waren zu phantastisch, als dass sie Platz in einer Nachrichtensendung zu haben schienen. (Strauss/Röckerath 2003: 123)

Laut Strauss und Röckerath ist somit die Kombination aus Sublimität und Filmähnlichkeit für Stockhausens Distanz zu den Aufnahmen mit verantwortlich. Tatsächlich spielt der Wiedererkennungswert der Bilder eine große Rolle für die Wirkung des Ereignisses: „the ‚aesthetic memory‘ of 9/11 is perversely and irreversibly rooted in blockbuster movies“ (Maher 2002). TV-Aufnahmen von Destruktion, Endzeitstimmung und drohender Gefahr waren aus zahlreichen Katastrophenfilmen vertraut. Die Parallelen zu 9/11 sind evident: Die Bedrohung Amerikas kannte man aus Filmen wie *Deep Impact*, *Godzilla*, *Terminator* (vgl. Schicha/Brosda 2002: 9) sowie *Armageddon* (vgl. Zons 2002: 210), das Motiv des brennenden Hochhauses erinnerte an *Towering Inferno*, Flugzeugentführungen wurden bereits in *Airport* thematisiert und Szenen der Flucht wirkten durch Streifen wie *Independence Day* geläufig (vgl. Seeßlen/Metz 2002: 19). Die Liste der Übereinstimmungen zu Filmszenarien ist lang, und so wurde primär der Vergleich mit verschiedenen Hollywoodproduktionen bemüht: „Die Flugzeugattentate wirkten zunächst wie ein fiktionaler Horrorfilm“ (Schicha/Brosda 2002: 9, vgl. auch Daufenbach 2002: 226).²⁷

Das Gefühl der Bekanntheit wurde dadurch verstärkt, dass nicht nur das Szenario einer Katastrophe oder eines Anschlags, sondern auch der Ort aus zahlreichen filmischen und literarischen Illusionen bekannt war: „Keine andere Stadt ist im

²⁷ Hier deutet sich die auf den folgenden Seiten kritisierte begriffliche Ungenauigkeit in der Vergleichsziehung zwischen Film und Attentat bereits an: So muss eher die Parallele zum Actiondenn zum Horrorfilm gezogen werden, da in letzterem zumeist übernatürliche Bedrohungen wie Vampire, Gespenster oder Außerirdische eine zentrale Rolle spielen.

20. Jahrhundert, in Literatur und Film, so oft zerstört worden wie New York, kein anderer Stadtteil so oft in Schutt und Asche gelegt worden wie Manhattan“ (Daufenbach 2002: 226). Die Twin Towers selbst stellen „eine beliebte Kulisse für amerikanische Spielfilme dar“ (Schicha/Brosda 2002: 9), so etwa in der *King Kong*-Version von 1976 oder in *Independence Day* (vgl. ebd.). Ort, Inhalt und Art der Bilder weisen zweifellos Parallelen zu Hollywoodfilmen auf; „Kino-Metaphern lagen und liegen also nahe, um das Geschehen in Worte zu kleiden.“ (Brosda 2002: 59)

Die Ähnlichkeit zu Filmszenarien rief eine Vielzahl an Aussagen zu den Zusammenhängen von Medialität, Realität und Fiktionalität hervor, die bei genauerer Untersuchung teils sehr gewagt erscheinen: Wenn Bleicher eine „Virtualisierung des Realen“ feststellt (Bleicher 2003a: 68), Seeßlen und Metz die These eines Einbruchs der Fiktion in die Realität (vgl. Seeßlen/Metz 2002: 25f.) oder die Theorie einer „Entwirklichung des Geschehens“ (Seeßlen/Metz 2002: 23) aufstellen, Strauss und Röckerath von einem „Zusammenbruch der Kontaktschranke zwischen den Welten“ (Strauss u. Röckerath 2003: 127) sprechen oder Baudrillard gar ein Duell zwischen Realität und Fiktion diagnostiziert (vgl. Baudrillard 2001),²⁸ so sollten diese Äußerungen noch einmal kritisch reflektiert werden. Theweileits Ironisierung der verschiedenen Beiträge zur Auffassung des Terroranschlags als „*Entrealisierung*“ (Theweleit 2002: 69) fasst die begriffliche Problematik dieser Aussagen zusammen:

Realitätsfallen, wohin man las und blickte. (Theweleit 2002: 68)

ich wußte, wenn ich diese Artikel las und sie wieder lese, *kein bißchen besser*, was Gegenwart ist, was Realität, was Illusion, was Fiktion, was Traum, was Trauma – wovon sie doch alle handeln – und habe deutlich das Gefühl, die Leute, die das schreiben, *wissen es auch nicht*. (Theweleit 2002: 70)

Theweleit setzt nun der trennscharfen Unterscheidung von fiktionaler und realer Wahrnehmungsebene eine Theorie der Realitätenpluralität gegenüber:

Meine Vermutung geht dahin, daß wir ‚inzwischen‘ verschiedene Realitätsarten haben [...]. Sie [...] existieren [...] prinzipiell gleichberechtigt und unabhängig voneinander. Ihre Unterscheidung in reale, virtuelle, mediale, geträumte, hallu-

²⁸ Baudrillard stellt die Ereignisse von 9/11 insgesamt in den Zusammenhang seiner Theorie der Simulakren, welche zu einer Auflösung des Verhältnisses von Zeichen und Bezeichnetem führen und schließlich einen durch Medien generierten gesellschaftlichen Zustand der Hyperrealität zur Folge haben, der die gewohnten Unterschiede zwischen Realität und Zeichen oder Abbild obsolet erscheinen lässt: „Il s’agit d’une substitution au réel des signes du réel [...]. Plus jamais le réel n’aura l’occasion de se produire“ (Baudrillard 1981: 11). Die Anpassung der Bilder von 9/11 an filmische Konventionen durch Zeitlupe und Musik wäre ihm zufolge also der Versuch, aus den Überresten eines zerstörten Simulakrums ein neues Simulakrum zu erschaffen, indem man sich der bekannten Zeichen bedient. Hier potenziert sich somit nicht mehr die Reproduktion des Realen (wie bei der Entstehung eines Simulakrums), sondern es handelt sich um eine Reproduktion des Simulakrums selbst: Die Realität würde somit endgültig durch ihr referenzloses Abbild abgelöst.

zinierte, konstruierte usw. scheint rein willkürlich geworden. (Theweleit 2002: 75)

Auch diese These entsteht jedoch vorschnell: Die Differenzierung kann nicht als willkürlich gelten. Unzweifelhaft erinnerten etwa die Bilder am 11. September an Szenarien aus Katastrophenfilmen; dennoch waren sie als Nachrichten und somit als reales Geschehen gekennzeichnet und wurden nicht als Hollywoodproduktionen wahrgenommen. Man muss Daufenbach recht geben, der davor warnt, „angesichts des 11. September Kinofiktion und Realität gleichsetzen zu wollen“ (Daufenbach 227). Diederichsen formuliert flapsiger: „Das WTC, das hatte es echt gegeben.“ (Diederichsen 2001)

Den Rezipienten war durchaus bewusst, dass sie nicht Bilder eines Hollywoodstreifens, sondern eines Terroranschlags sahen, obgleich der Schock und die Unerwartetheit der Ereignisse die Bilder „unglaublich“ und „unwirklich“ schienen. Eine tatsächliche Verwechslung der beiden Formate erscheint trotz der Ähnlichkeiten unwahrscheinlich: Obwohl der Vergleich zu Hollywoodszenarien nahe lag und häufig bemüht wurde, markierten Kommentare und Bildunterschriften eindeutig den Kontext einer Nachrichtensendung.²⁹ Die menschliche Psyche ist darauf angewiesen (und im nichtpathologischen Zustand auch dazu fähig), zwischen einerseits realen und andererseits etwa virtuellen oder halluzinierten Geschehnissen unterscheiden zu können: Psychische Unversehrtheit beruht wesentlich auch auf einer Unterscheidung der verschiedenen Realitätsformen (vgl. Strauss/Röckerath 2003: 128).

Die Anschläge des 11. September stellten nicht die Fähigkeit in Frage, zwischen den Formen zu differenzieren; sie verwischten eben nicht „die Grenzen zwischen dem realen und dem ästhetischen Raum“ (Röll 2002: 118), wie manche Theorien vermitteln wollen, sondern sie verwiesen vielmehr auf die Möglichkeit, diese Grenzen zu überschreiten. Theweleit formuliert richtig „Die Einschläge

²⁹ Bleichers Behauptung, „dass viele Menschen, die die Bilder des Anschlags im Ausland erstmals sahen, ohne die Bedeutung der Bildkommentare verstehen zu können, von der Ausstrahlung eines Spielfilms ausgingen“ (Bleicher 2003b: 162), erscheint gewagt: So waren Bildunterschriften, offensichtliche Amateuraufnahmen, der Wechsel von Moderatoren und Bildern sowie bestimmte Sender generell (wie etwa CNN, n-TV oder BBC) konkrete Anzeichen für das Nachrichtenformat. Auch die stetige Wiederholung der Bilder ist meines Erachtens kein Merkmal fiktionaler Formate, auch wenn Seeßlen und Metz (vgl. Seeßlen/Metz 2002: 92) oder auch Heidkamp dies postulieren (vgl. Heidkamp 2002); siehe hierzu auch Fußnote 37. Selbst ohne ein konkretes Verständnis der Bildkommentare ist der Ton in Zusammenhang mit der Kameraführung und den Einzelbildern meist ausreichend, um ein reales Geschehen von einem fiktionalen Szenario zu unterscheiden. Etwaige Verunsicherungen am 11. September ließen sich darüber hinaus auch in einem fremden Land durch Kommunikation mit der Sprache mächtigen Personen sehr schnell lösen. Äußerungen wie von Wim Wenders, er habe „zuerst gedacht, es handle sich um eine Computeranimation“ (zitiert nach Theweleit 2002: 66), müssen meines Erachtens eher metaphorisch als Hinweis auf die Unglaublichkeit der Ereignisse sowie als natürlicher Abwehrmechanismus gewertet werden.

demonstrierten unabweisbar die *Möglichkeit der Übertragbarkeit* von Handlungen aus einer Realitätsform in eine andere“ (Theweleit 2002: 76). Die von ihm infolgedessen postulierte Aufhebung der „Trennung zwischen ‚Leben‘, ‚Fernsehn‘ [sic!] und ‚Kino‘“ (Theweleit 2002: 76) muss jedoch wieder kritisch hinterfragt werden: Das Potenzial, zwischen den Wahrnehmungsformen zu unterscheiden, wird nicht beeinträchtigt, nur weil die Grenze durchlässig erscheint. Auch Theweleit versäumt hier, eine Abgrenzung vorzunehmen: Das subjektive Empfinden der Mischung der Realitätsformen³⁰ ist nicht gleichzusetzen mit der objektiven psychischen Fähigkeit, zwischen ihnen zu differenzieren.

Die Vergleichsziehung zu fiktionalen Bildern ist in erster Linie der Versuch, das schwer zu verarbeitende Ereignis in bekannte Strukturen einzuordnen und somit besser zugänglich zu machen. Dieser Prozess ist (wie auch die Verweise auf die Parallelen zu apokalyptischen Szenarien) eine Art Abwehrmechanismus, der jedoch zugleich ein moralisches Dilemma eröffnet, da er die Anschläge indirekt als vorstellbar und Teil der Fantasie der westlichen Welt kennzeichnet: Infolgedessen wurde den Filmen im Nachhinein eine „prophetische Wirkung“ (Schicha/Brosda 2002: 9) zugesprochen (vgl. auch S. 42). Die Ähnlichkeit zu Hollywoodszenarien erscheint in vielfacher Hinsicht als unangenehm oder unheimlich (siehe hierzu auch 3.5. Exkurs: Der 11. September als unheimliches Medien-Ereignis), da sie das Gefühl der Wiederholung eines Bildes hervorruft, das vormals in gewisser Weise als angenehm empfunden wurde. Das Vergnügen, aus sicherer Distanz Grusel und Nervenkitzel angesichts Bilder von Schreckensszenarien zu empfinden,³¹ wird somit a posteriori unethisch. Die Amoral der Faszination wird erhöht, wenn die Bilder der Anschläge trotz ihrer inhaltlichen Grausamkeit eine gewisse Ästhetik aufweisen:³² Indem die Gesellschaft auf die eigene (wenn auch unschädliche) Lust am (fiktiven) Bösen verwiesen wird und ihr zugleich vor Augen gehalten wird, dass eben keine undurchlässige Grenze zwischen fiktionaler Vorstellung und realer Ausführung besteht, wird

³⁰ Der emotionale Schock führte dazu, dass die Bilder nicht sofort verarbeitet werden konnten und zunächst mit bekannten fiktionalen Szenarien verglichen wurden, weshalb es in Zusammenhang mit der „Unglaublichkeit“ des Gesehenen im subjektiven Empfinden zu einer gefühlten Vermischung der Realitätsformen kommen konnte.

³¹ Hier wird die von Strauss und Röckerath aufgeworfene Parallele zu erhabenen Szenarien deutlich.

³² Vergleiche hierzu Kapitel 3.3. Sublime Ästhetik, Trauma und der 11. September. Hier lässt sich auch auf einen Unterschied zu Hollywoodszenarien hinweisen, der die gefühlte Ästhetik der Aufnahmen verstärkt: „Während in Hollywoods Schreckens- und Zerstörungsbildern das Böse sein Vernichtungswerk jedoch stets im Dunklen vollführt, produzierten die Terroristen ein Bild in leuchtend hellen Farben: Der Himmel über New York an diesem 11. September war strahlend blau und die Bilder des Schreckens besaßen und besitzen eine faszinierende Anziehungskraft.“ (Buttler 2003: 38)

sie auf ihre Fähigkeit hingewiesen, derartige Szenarien zu imaginieren und darüber hinaus zu genießen.

Die Realisierung der Permeabilität der Grenze ist darüber hinaus insofern problematisch, als im Alltag Realität und Fiktion häufig simplifiziert als komplett trennbare und unterscheidbare Wahrnehmungsebenen vermittelt werden. Neben Fantasie und Vorstellungsvermögen spielen bei der Entstehung fiktionaler Inhalte jedoch auch reale Erfahrungen eine Rolle. Obwohl infolgedessen offensichtlich inhaltlich, empirisch und emotional begründete Abhängigkeiten und Überschneidungen zwischen beiden Bereichen vorliegen, wird häufig eine generalisierte trennscharfe Unterscheidung vorgenommen. So findet sich als Reaktion auf grausame Inhalte eines Kinospektakels häufig der Satz „Das ist doch nur ein Film“ zur Beruhigung und Erleichterung sowie zur Aufrechterhaltung oder Reetablierung allgemeiner Sicherheitsvorstellungen und Unverletzlichkeitsillusionen. Der Vorgang der absoluten Differenzierung zwischen den Wahrnehmungsebenen, welcher scheinbar traumatische Situationen und Bilder häufig auflöst, bleibt am 11. September erfolglos und erweist sich als Trugschluss.

Hier eröffnet sich ein komplexer Zusammenhang zum theoretischen Begriff des Erhabenen: Genau wie sublimale Szenarien durch die Distanz des Rezipienten goutiert werden können, können auch filmische Gewalt-Szenarien durch den empfundenen Abstand der Zuschauer zum Geschehen genossen werden. Die Aufnahmen des 11. September zeigten, dass diese Distanz überbrückt werden kann und die westliche Vorstellung von einem gewaltfreien und geschützten Leben illusorisch ist.

Dieser Vorgang verweist wiederum auf die auf S. 7 ausgeführten Thesen zum Trauma als Form der Erschütterung von Sicherheitsvorstellungen. Theweleits These einer „Funktion der TV-Bilder als *Überlebensbazillen*“ (Theweleit 2002: 76) greift indirekt genau diesen Aspekt einer traumatischen Erfahrung auf: „Was wir jetzt im Fernsehen sahen, versicherte uns nicht mehr unserer Unverletzlichkeit“ (ebd.), so wie es seiner Meinung nach die vormals vorhandene Grenze zu den fiktionalen Katastrophenszenarien tat. „Die Immunisierungsbilder sind umgeschlagen in *Infektionsbilder*“ (ebd.), welche die westliche Gesellschaft mit „potentiellem Tod“ (ebd.) in Verbindung bringen und ihr ihre Verletzlichkeit vor Augen führen.³³

³³ Die Versuche der Re-Fiktionalisierung der Bilder durch Unterlegung mit Musik und andere dramaturgische Mittel stellen folglich für ihn den Versuch einer Re-Etablierung dieser Immunisie-

Auch Strauss und Röckerath bezeichnen diese empfundene Grenzüberschreitung per se als schockierend: „Eine strukturierende Spaltung zwischen Realität und Fiktion wurde aufgehoben, und anstelle von Struktur trat Ambiguität hervor.“ (Strauss/Röckerath 2003: 126) Indem die Bilder der Anschläge zeigten, dass die Schwelle zwischen Fiktion und Realität nicht undurchlässig ist, wurde die vormals beruhigende Vereinfachung einer trennscharfen Unterscheidung der beiden Ebenen als Illusion entlarvt.

Die starke Wirkung der TV-Übertragung von den Anschlägen auf das World Trade Center wird somit meines Erachtens durch die Ähnlichkeit der Aufnahmen zu Hollywoodszenarien nicht ausschließlich verursacht, aber sehr wohl verstärkt. Die Bilder verweisen auf Abhängigkeiten und Überschneidungen zwischen Fiktion und Realität und demonstrieren so die Unmöglichkeit einer absoluten Trennung zwischen den beiden Ebenen. Diese empfundene Zerstörung von für die Wahrnehmungsstruktur elementaren Grenzen ist wiederholt als ausdrückliches Definitionskriterium einer traumatischen Erfahrung benannt worden.³⁴

Die angeführten Zusammenhänge zum Erlebnis des Traumas werden durch eine weitere, theoretische Definition gestärkt: Das traumatische Erlebnis verweist per se ebenfalls auf ein wahrnehmungsästhetisches Grenzgebiet zwischen Fiktion und Realität; eine Auseinandersetzung mit Traumatheorien „berührt die ‚psychoanalytische Gretchenfrage‘ [...] nach dem Verhältnis, den Bedingungen und der Art der Vermittlung von Realität und Phantasie auf ganz direkte Weise“ (Hillebrandt 2004:38). Van der Kolk geht soweit, die Realität gar als „Kernproblem beim Trauma“ zu bezeichnen (zitiert nach Hillebrandt 2004: 53). Wirklichkeit und die Wahrnehmung derselben spielen insofern eine Rolle, als für die Definition des Traumas die „konzeptionelle Gegenüberstellung von subjektiver und objektiver Realität“ (Hillebrandt 2004: 54) ausschlaggebend ist: Nicht die traumatische Situation selbst löst das Gefühl der Angst, Hilflosigkeit und die folgenden psychischen und verhaltensbedingten Veränderungen aus, sondern erst „deren subjektive Bewertung“ (ebd.).

rungsbilder dar; er spricht hier von der Möglichkeit, „einen neuen Schutzwall einzuziehen in unser Auge“. (Theweleit 2002: 77)

³⁴ Strauss und Röckerath konkretisieren diese These: „Genau dieser spezielle Vorgang des Verwischens einer Grenze zwischen virtuellem und realem Raum stellt eine neue Form von (kollektiver) vorübergehender Traumatisierung dar, weil sie die psychische Struktur in ihrer Definition von Fantasie und Realität, Außenwelt und Innenwelt angreift.“ (Strauss/Röckerath 2003: 129) Diese Arbeit geht, wie bereits deutlich gemacht wurde, nicht von einem „Verwischen“ der Grenzen aus, aber von der möglichen Überschreitung. Auch diese Erkenntnis kann „traumatisch“ sein.

Hier wird die allgemeine Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fantasie bezüglich der Wahrnehmung oder auch Erinnerung eines Ereignisses aufgeworfen: „Sowohl in der Gedächtnis- als auch in der Traumaforschung besteht mittlerweile Einigkeit darüber, dass jede Erinnerung, auch die Erinnerung an ein traumatisches Erlebnis, ungenau oder von Phantasie beeinflusst sein kann.“ (Fraisl 2004: 27) Bereits Freuds Auseinandersetzung mit dem Ereignis des Traumas gründete auf der „sichere[n] Einsicht, daß es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann“ (Sigmund Freud, Brief an Wilhelm Fließ vom 21.9.1897, zitiert nach Berkel 2008: 42).

Genau diese Tatsache spielt auch in Hinblick auf den häufigen Vergleich der Bilder zu Hollywoodszenarien eine Rolle, wie Scheffer in seinem Essay „... wie im Film“ pointiert formuliert: „Es gibt keine strikt voneinander getrennten Wahrnehmungsfunktionen, die einmal nur für die Wahrnehmung von Realität und das andere Mal nur für die Wahrnehmung von (Film-) Fiktionen vorgesehen wären“ (Scheffer 2004: 81).³⁵ Die Erfahrung des Traumas ist (genau wie die Einordnung eines medialen Ereignisses als „real“ oder „fiktional“) entscheidend von der Wahrnehmung der jeweiligen Situation abhängig: Das objektive Ereignis wird erst im subjektiven Erleben zum Trauma des Individuums.

Das Verhältnis von subjektiv und objektiv erlebter Realität bzw. die Relevanz subjektiv-individueller Erfahrung, die Zusammenhänge zwischen Wirklichkeitswahrnehmung, Fiktion und Fantasie sowie die Unmöglichkeit einer trennscharfen Unterscheidung zwischen den verschiedenen Realitätsformen spielen somit sowohl in der Traumatheorie als auch in den medialen Diskursen zu 9/11 eine große Rolle. Die Bilder des 11. September veränderten die Wahrnehmung des Verhältnisses zwischen Fiktion und Realität, indem sie den Rezipienten die Übertragbarkeit von Inhalten aus der einen Ebene in die andere Ebene vor Augen führten und dadurch implizit auf eine gegenseitige Abhängigkeit verwiesen.³⁶

Ein weiteres Element in den Bildern von 9/11, welches einen Zusammenhang zu Theorien des traumatischen Erlebens aufweist, ist die Verwendung von Endlosschleifen und Zeitlupe:³⁷ Die Endlosschleife reflektiert als dramaturgisches Mittel

³⁵ Hier wird ein weiteres Überschneidungsmoment zwischen Fiktion und Realität deutlich.

³⁶ Auch in den Romanen zu 9/11 nimmt die Subjektivität von Wahrnehmung häufig eine zentrale Rolle ein; vgl. hierzu 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive.

³⁷ Besonders die häufige Wiederholung wird auffallend oft als erneuter Grund für die „Entwirklichung“ des Geschehens bezeichnet und als weitere Parallele zu Hollywoodfilmen

insofern eine konkrete Reaktion auf ein traumatisches Ereignis, als auch die Erinnerungsinhalte eines Traumas, ähnlich der ständig wiederholten und verfremdeten Sendung der Aufnahmen, in unkonkreter und bruchstückhafter Form „immer wieder ins Bewusstsein [drängen], um so eine nachträgliche Verarbeitung und Integration zu ermöglichen. Dieser Zusammenhang wird durch den Freudschen Begriff des Wiederholungszwanges des Traumas beschrieben.“ (Hillebrandt 2004: 25) Auch Radstone vergleicht die Wiederholung der Aufnahmen mit dem typisch traumatischen Symptom des Flashbacks: „It might be suggested that the continuous replay on TV of images of the planes hitting the Twin Towers of the World Trade center signified not the beginning of meaning making but a cultural equivalent of the traumatic symptom of the flashback“ (Radstone 2003: 119). Die Ausstrahlung der Bilder in Zeitlupe weist ebenfalls einen Zusammenhang zu traumabedingten Folgen des Verhaltens auf: Man kann die Verlangsamung (und somit eigentlich Verfremdung) der Aufnahmen durchaus mit dem Vorgang der Dissoziation (vgl. S. 6) in einer traumatischen Situation vergleichen. Die dramaturgische Umsetzung der Anschläge in den Medien reflektiert also auch Elemente des traumatischen Erlebens: Hier kann der Zusammenhang zum Begriff des medialen bzw. symbolvermittelten Traumas (siehe Kapitel 2. Trauma 9/11) gezogen werden.

Andererseits schafft die Verfremdung durch die Zeitlupe in Verbindung mit dem „seriellen Charakter der Vermittlung“ (Beuthner 2004: 30) laut Beuthner die Möglichkeit, das Trauma zu verarbeiten: „Die Distanzierungs- und Fiktionalisierungseffekte hatten als psychologisch-therapeutische Komponente wiederum wichtige Folgeeffekte: Nur so konnten die Bilder in neuen Zusammenhängen diskutiert werden“ (ebd.) Auch Derrida bezeichnet die Wiederholung der Bilder als Verarbeitungsstrategie: „die Wiederholung hat immer die schützende Wirkung, ein Trauma zu neutralisieren, zu lindern, wegzuschieben, und das gilt auch für die Wiederholung der Fernsehbilder“ (Habermas/Derrida 2004: 119). Es wird hier indirekt eine Verfremdung realer Ereignisse gefordert, um eine Verarbeitung durch einen neuen Kontext zu ermöglichen. Insgesamt entsteht an dieser Stelle ein Paradox: Das von den Aufnahmen vermittelte Trauma der Unsicherheit und Angreifbarkeit soll kompensiert werden, indem künstliche Distanz durch Wiederho-

angeführt, so etwa bei Seeßlen und Metz (vgl. Seeßlen/Metz 2002: 92). Heidkamp argumentiert ähnlich: „mit jeder Wiederholung der Bilder von den implodierenden Türmen wurde die Wirklichkeit unwirklicher“ (Heidkamp 2002). Inwiefern die Wiederholung von Bildern ein Fiktionalitäts- oder Irrealitätsanzeichen ist, bleibt jedoch diffus.

lung geschaffen wird; ein Signal, welches zugleich wiederum ein theoretisches Element der Traumatheorie selbst aufruft. Die Wiederholung der Bilder eröffnet, wie Bleicher richtig feststellt, ein „*Spannungsfeld zwischen Orientierungs- und Verfremdungsfunktion*“ (Bleicher 2003a: 68). Hier liegt der Verweis auf Kühners Begriff der „Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr“ (Kühner 2008:40) nahe: Einerseits kommt es zur Wiederholung und detaillierteren Wahrnehmung der Bilder, andererseits schaffen die Endlosschleifen in Zeitlupe offensichtlich Distanz. Wie Heidkamp formuliert: „Selten war die Verquickung von Realität und medialer Vermittlung so offensichtlich, selten so verschlüsselt wie beim Anschlag auf das World Trade Center.“ (Heidkamp 2002)

Die Bilder von 9/11 haben nicht das Verhältnis von Realität und filmischer Fiktion verändert, sondern die Wahrnehmung dieses Verhältnisses, wodurch die Gesellschaft zugleich indirekt auf die Medialisierung ihres Wirklichkeitsverständnisses hingewiesen wurde: Entsprechend geprägten Rezipienten wird implizit vor Augen geführt, wie die Verarbeitung von Sinnesreizen durch mediale Muster, vor allem durch audiovisuelle Strukturen, beeinflusst wird. Žižeks Überlegungen verdeutlichen diese These; er vergleicht die Auswirkung der Ereignisse des 11. September in seinem Essay „Welcome to the Desert of the Real“ (ein Zitat aus dem Film *Matrix*) mit filmischen Situationen aus *Matrix*, *Time Out of Joint* und *The Truman Show* (vgl. Žižek 2002: 13-15), in denen sich Wirklichkeitskonzepte als fiktiv und euphemistisch herausstellen:

Was it not something of a similar order that took place in New York on September 11? Its citizens were introduced to the ‘desert of the real’ - for us, corrupted by Hollywood, the landscape and the shots of the collapsing towers could not but be reminiscent of the most breathtaking scenes in big catastrophe productions. (Žižek 2002: 15)

Žižek versucht zwar, das von ihm postulierte Ende der fiktiven Unverletzlichkeit mit fiktionalen Werken zu vergleichen,³⁸ sieht jedoch den Schock des 11. September nicht als Einbruch der Fiktion in die Realität, sondern als Beginn einer neuen Wahrnehmung des Verhältnisses von Bild und Wirklichkeit: „It is not that reality entered our image: the image entered and shattered our reality (i.e. the symbolic coordinates which determine what we experience as reality).“ (Žižek 2002: 16)

³⁸ Auch hier kann Baudrillard angeführt werden; ihm zufolge ist genau das eine Auswirkung der Simulakren. Die Realität wird durch Simulationsmuster abgelöst, was sich eben in dieser Vergleichszugung manifestiert – ähnlich wie die Bilder durch dramaturgische Mittel ästhetisiert wurden, die dem fiktionalen Film entstammen.

Der häufige Vergleich zu Hollywoodszenarien ist schlichtweg auch ein Anzeichen dafür, wie weit die Medialisierung der Wahrnehmung der westlichen Gesellschaft fortgeschritten ist: „Die Bilderwelt des Fernsehens ist so tief in die Wahrnehmung der Alltagswelt eingedrungen, dass mediale Erfahrungen ein allgegenwärtiger Referenzmaßstab geworden sind“ (Brosda 2002: 58). Ähnlich sieht das auch Bleicher: „Wirklichkeitsmodelle medialer Fiktionen beeinflussen mittlerweile die Strukturierung von Ereignissen, die Berichterstattung und ihre Wahrnehmung.“ (Bleicher 2003b: 157)

Auf diese Beeinflussung lässt sich auch die zum Teil auffällige politische und journalistische Berichterstattung zurückführen: Insgesamt neigt laut Werthes u.a. die politische Kommunikation in Krisen „zur Eindimensionalität, so dass die Berichterstattung zu einer Feindbildproduktion [...] beiträgt“ (Werthes/Kim/Conrad 2002: 83).³⁹ Kommentare der Regierung und Berichterstattung operierten häufig mit filmartigen Generalisierungen und Schematisierungen durch diametrale Wertungen:

Die mediale Re-Inszenierung des Terrorakts folgt [...] den Bilddramaturgien von Gut und Böse, von Opfer und Täter, wie wir sie schon aus ikonografischen Bildtraditionen kennen, nicht erst, aber besonders nach Hollywood. Die Einteilung der gesamten Welt in Gut und Böse, in Freiheitsstaaten und Schurkenstaaten rekurriert in erschreckend unmittelbarer Weise [...] auf diese Plots medialer Repräsentation. (Viehoff/Fahlenbrach 2003: 57)

Nicht nur Art und Inhalt der Bilder von 9/11 erinnern also an Hollywoodfilme, auch die politischen Reaktionen auf die Anschläge weisen diesbezügliche Ähnlichkeiten auf. Die „einfache Kategorisierung in ‚Freund-Feind-Schemata‘“ (Schicha 2002: 100) oder auch „‚wanted dead or alive‘ Western rhetoric of the war against terrorism“ (Radstone 2003:121) nach den Anschlägen vom 11. September, durch die politische und journalistische Kommentare häufig Bin Laden als Verkörperung des Bösen den Vereinigten Staaten als Inkarnation des Guten gegenüberstellten, erleichtert in Filmen die gewünschte Identifikation und sorgt für die intendierte Sympathieverteilung.⁴⁰ Wirth sieht zwischen diesem Verhalten der kontrastierenden Simplifi-

³⁹ Werthes et al. führen diesbezüglich genauer die „Marginalisierung der völkerrechtlichen Aspekte [...] fehlende[...] Berichterstattung zu internationalen Vorschlägen und Initiativen [...] die Fokussierung auf militärische Handlungsoptionen im internationalen und restriktive polizeiliche Maßnahmen im nationalen Rahmen“ als maßgebliche Definitionskriterien an (Werthes/Kim/Conrad 2002: 85f.). Sie vertreten die Meinung, dass der Rückgriff auf plakative Feind-Schemata „zu einer Mobilmachung der Öffentlichkeit für militärische Lösungsprobleme“ (Werthes/Kim/Conrad 2002: 83) beitragen sollte.

⁴⁰ Auch Žižek erkennt diese Tendenz zur Hollywoodschen Schematisierung und bezeichnet „consequently, Osama Bin Laden“ als „the real-life counterpart of Ernst Stavro Blofeld, the master-criminal in most of the James Bond films“ (Žižek 2001); Seeßlen versucht ihn mit Goldfinger, einem anderen Bond-Gegner, zu vergleichen (vgl. Seeßlen/Metz 2001: 21).

zierung und dem Begriff des Traumas einen engen Zusammenhang. Er spricht im Sinne Vamik Volkans von einem „gewählten Trauma“ (vgl. Wirth 2007: 162) als Abwehrmechanismus:

Die amerikanische Gesellschaft könnte in die Versuchung geraten, das erlittene kollektive Trauma dadurch abzuwehren, daß sie sich auf das Trauma fixiert und es zum zentralen Bezugspunkt der nationalen Identität macht. Als ‚gewähltes Trauma‘ [...] wäre es laufend präsent und würde eine ständige Rechtfertigung für die eigenen paranoid-aggressiven Haltungen liefern. Amerika wäre genötigt, unablässig den Beweis seiner militärischen Überlegenheit anzutreten, indem es – mehr oder weniger wahllos – Feinde definiert, aufspürt, verfolgt und vernichtet. Schließlich käme es zur Ausbildung einer nationalistischen Ideologie, die Verfolgungs-, Rache-, und Größenfantasien zum Inhalt haben. Diese haben die Funktion, die erlittenen narzißtischen Verletzungen des Selbstwertgefühls wiedergutzumachen und die Demütigungen durch Rache auszugleichen. (Wirth 2007: 162)

Vor diesem Hintergrund kann die vereinfachte Einteilung in Freund-Feind-Schemata als Versuch gewertet werden, das kollektiv erlittene Trauma gemeinsam abzuwehren beziehungsweise umzuleiten und so zu kompensieren: „Die Bewußtwerdung des Traumas, das durch passiv erlittene Gewalt entstand, soll durch aktive Traumatisierung anderer abgewehrt werden.“ (Wirth 2007: 163)⁴¹

Wenn also im Anschluss an die Anschläge die (politische, journalistische und evtl. auch private) Kommunikation Parallelen zu aus Hollywood bekannten Schematisierungen aufweist, kann man diese rhetorischen Besonderheiten auch als Mittel interpretieren, das erlittene Trauma zu kompensieren. An dieser Stelle werden sowohl die generelle Medialisierung der Wahrnehmung der westlichen Gesellschaft und ihr Einfluss auf Sprache, Reaktion und Handlung in Krisensituationen als auch Verknüpfungen zwischen Trauma, Medien und (hier vor allem audiovisuellen) Fiktionen deutlich.

Der Vergleich der 9/11-Bilder mit Spielfilmen hat somit ambivalente Folgen und weist gar paradoxe Strukturen auf: Zum einen kann der Rückgriff auf bekannte Kontexte als Versuch der Abwehr oder Verschiebung des Traumas verstanden werden, zum anderen verstärkt die Nähe der Bilder zu Hollywoodszenarien im Gegenteil jedoch die Unsicherheit, wenn empfundene Grenzen zwischen unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen überschritten werden und dadurch vormals

⁴¹ Indirekt schließt sich auch Berger dieser Theorie an: „Another strange movement of language in the aftermath of trauma has been the transformation of overwhelming loss into a kind of victory. [...] we see denial in a specifically psychoanalytic sense: not a repression of the trauma or a claim that it didn't happen but a claim that the trauma's consequences will not be traumatic; that it will not have symptoms, but, rather, only beneficial lessons and varieties of redemption.“ (Berger 2003: 55)

geltende Strukturen zerstört werden. Darüber hinaus enthalten die Verarbeitungsmechanismen sowie die mediale Vermittlung in hohem Maße Verweise auf Theorien traumatischen Erlebens im Allgemeinen und stehen so symbolisch mit ihrem eigentlichen Angriffspunkt in Zusammenhang. Die Verflechtungsstränge zwischen Hollywood, Bild und Trauma am 11. September erscheinen insgesamt als ein fester Zopf, welcher Elemente aus Medien- wie aus psychoanalytischen Theorien gleichermaßen einbindet.

Die Wirkung der Anschläge auf das World Trade Center wird durch die mediale und visuelle Übertragung deutlich erhöht. Das Trauma 9/11 wurde durch die TV-Übertragung der Aufnahmen stark verbreitet: Je nach Distanz und Identifikation der Fernsehzuschauer können die Bilder als Auslöser für ein symbolvermitteltes, kollektives Trauma gelten. Hierbei spielen mehrere Faktoren eine Rolle: Grundsätzlich rücken die Anschläge das häufig tabuisierte Thema des Todes ins Zentrum und demonstrieren in diesem Zusammenhang die generelle Verletzlichkeit des Westens und seiner wichtigsten Wahrzeichen. Es erfolgt eine Erschütterung der Grundfeste von Sicherheitsvorstellungen, die die Grenzen von New York und auch Amerikas weit überschreitet. Die Analogie zu Hollywoodbildern stellt weitere Wahrnehmungsfundamente in Frage: Die offensichtlich obsoleete Trennung von Fiktionalität und Realität verstärkt die Zweifel an ehemals empfundenen Grundsätzen. Die intendierte Echtzeitübertragung intensiviert Gefühle wie Hilflosigkeit und Ohnmacht angesichts der Situation, welche ebenfalls als Auslöser eines Traumas gelten. Darüber hinaus wird die Wirkung der Bilder stark durch visuelle und ästhetische Symbolik aufgeladen. Die den Aufnahmen inhärente religiöse und ästhetische Analogie sowie die Parallelen zum fiktionalen Film weisen nicht zuletzt konkrete Zusammenhänge zu verschiedenen Motiven aus Traumatheorien auf: Terror, Medien und Trauma werden in den Bildern zu 9/11 eng miteinander verknüpft.

3.5. Exkurs: Der 11. September als unheimliches Medien-Ereignis

Die Aufnahmen der Terroranschläge auf das World Trade Center können nicht nur in Zusammenhang mit verschiedenen Traumatheorien gesetzt werden; auffallend viele Elemente der Bilder stimmen mit Freuds Definition des Unheimlichen überein. Die folgenden Ausführungen zum 11. September als „unheimliches“ Ereignis sollen als Exkurs verstanden werden. Der Zusammenhang zum restlichen Kapitel ist jedoch insofern gegeben, als auch diese Thesen Gründe für die extreme Wirkung der Bilder liefern: Die Erfüllung der Definitionskriterien des „Unheimlichen“ nach Freud bezieht sich primär auf visuelle Elemente. Die Interpretation der Anschläge als „unheimliches“ Ereignis erläutert also ebenfalls die Symbolträchtigkeit der TV-Aufnahmen und hilft, ihre immense Wirkung besser nachvollziehen zu können.

Freud bezeichnet das Unheimliche als „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“ (Freud 1970: 244). Seine Begriffsbestimmung definiert außerdem verschiedene konkrete Momente, die das Ängstliche zum Unheimlichen machen: In einer Zusammenfassung (vgl. Freud 1970: 265) nennt er Animismus, Magie und Zauberei, die Allmacht der Gedanken, die Beziehung zum Tod, eine unbeabsichtigte Wiederholung, die Kastrationsangst sowie die Verwirklichung böser Absichten mit Hilfe besonderer Kräfte als Definitionskriterien.

Die Anschläge von 9/11 erfüllen eine Vielzahl dieser Parameter: Neben der offensichtlichen Nähe zum Tod kann das Bild des zerstörten Turms in Zusammenhang mit der Kastrationssymbolik gesetzt werden (siehe S. 13; vgl. auch Röhl 2002: 117). Auch Fakten wie die Übereinstimmung des Datums 9/11 mit der Notrufnummer der USA (911) können als „unheimlich“ im Sinne einer unbeabsichtigten Wiederholung bezeichnet werden (vgl. auch Royle 2003: vii). Die Bilder vom 11. September referieren außerdem durch ihre Ähnlichkeit zur apokalyptischen Szenerie auf eine durchaus als altbekannt zu bezeichnende Erzählung und greifen folglich ein vertrautes Motiv auf. Darüber hinaus erscheint natürlich auch die Ähnlichkeit der Bilder zu Hollywoodfilmen als „unheimlich vertraut“ im doppelten Sinn: Die Bilder sind durch diese Parallele nicht nur bekannt, sie wirken darüber hinaus erneut als eine Art unheimliche Wiederholung. Diese Dopplung ist weiterhin insofern unheimlich, als ihre Echtzeitübertragung demonstriert, dass das Geschehen geplant und intendiert ist; dies kann wiederum als Verwirklichung der bösen Absichten interpretiert werden.

Die Dopplung im eigentlichen Sinn eines zweifachen Anschlags, die folgende Wiederholung der Endlosschleifen, die enthaltene Erinnerung an die Apokalypse und die Referenz auf Spielfilme sind zweifellos Aspekte, die die Wirkung der Aufnahmen entscheidend verstärken und die Unheimlichkeit des Augenblicks intensivieren.

Auch Royles Ausführungen untermauern diese These:

The appalling apparent accident of a plane flying into the skyscraper was followed minutes later by its uncanny repetition, another plane crashing into the other skyscraper, immediately disconfirming [...] any sense of the merely ‚accidental‘. As the twin towers collapsed, ‚live‘ on television, and the images of this collapse were repeatedly screened over the hours that followed, a sense of the uncanny seemed all-pervading: Is this real? Is this really happening? Is this ‚our‘ apocalypse now? (Royle 2003: viif.)

Die Analogie der Szenarien zu fiktionalen Filmen kann außerdem in Zusammenhang mit der laut Freud unheimlichen „Allmacht der Gedanken“ gesetzt werden: Indem eine Szenerie Wirklichkeit wird, die seit Langem zum (wenn auch fiktionalen) Gedankengut der westlichen Welt gehört, bekamen die Filme im Nachhinein eine „prophetische Wirkung“ (Schicha/Brosda 2002: 9) zugesprochen; ein Ansatz, der sich in der These, wir hätten mit der Möglichkeit von Anschlägen wie dem auf das World Trade Center „gerechnet“ (Röll 2002: 116), fortsetzt. Diese Anschauung spitzt Baudrillard noch weiter zu: „Que nous ayons rêvé de cet événement, que tout le monde sans exception en ait rêvé“ (Baudrillard 2001). Der hier implizit geäußerte heimliche Wunsch nach Zerstörung wird von Baudrillard auch expliziert; für ihn liegt „toute dimension symbolique“ (Baudrillard 2001) der Anschläge darin, dass die westliche Welt sie sich insgeheim ersehnt hätte: „A la limite, c’est eux qui l’ont fait, mais c’est nous qui l’avons voulu“ (ebd.). Die Ähnlichkeit der Anschläge zu Hollywoodfilmen ist für ihn ein Beweis dieser Wunschfantasie: „Les innombrables films-catastrophes témoignent de ce phantasme“ (ebd.). Der Traum der Autodestruktion, die Fantasie der Zerstörung ihrer eigenen Macht ist laut Baudrillard ein fester Bestandteil der westlichen Gesellschaft; „[c]’est très logiquement, et inexorablement, que la montée en puissance de la puissance exacerbe la volonté de la détruire. Et elle est complice de sa propre destruction“ (vgl. ebd.). Žižeks Interpretation der Hollywood-Analogie betont zwar weniger den Zerstörungswunsch der amerikanischen Gesellschaft, bezeichnet die Anschläge jedoch ebenfalls als Realisierung westlicher Untergangsfantasien:

That is the rationale of the often-mentioned association of the attacks with Hollywood disaster movies: the unthinkable which happened was the object of fantasy, so that, in a way, America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise. (Žižek 2002: 15f.)

Laut Baudrillard kann man hier also von einer unheimlichen Realisierung lange gehegter „Fantasien“ sprechen. Auch Radstone betont das Gefühl des Unheimlichen in Zusammenhang mit bekannten Hollywoodproduktionen:

Whether or not witnesses, survivors, and journalists had memories of actual films to draw on, their sense making of September 11 will have been shaped, in part, by that reservoir of fantasy scenes that also informed the movies that uncannily predicted September 11. This cultural process that weaves events into pre-existing fantasy scenes, which shape the sense made of lives, is a process that trauma theory cannot address. (Radstone 2003: 120)

Die Ähnlichkeit zu Actionfilmen ist auch auf Grund der empfundenen Grenzüberschreitung zwischen Fiktion und Realität (vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood) unheimlich. Laut Freud wirkt es „nämlich oft und leicht unheimlich [...], wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben“ (vgl. Freud 1970: 267). Diesen Schluss ziehen auch Strauss und Röckerath: „In diesem Fall steht das Unheimliche in Zusammenhang mit einer Dehumanisierung von Wirklichkeit. Wirklichkeit wird als virtuell angesehen.“ (Strauss/Röckerath 2003: 126) Die Demonstration der Permeabilität eines als stabil angesehenen Grenzverlaufs zwischen Fiktion und Realität ist somit ebenfalls ein unverkennbares Element des Unheimlichen.

The actual reality before our eyes was almost immediately transformed into and by the virtual reality of Hollywood and made familiar, *déjà vu*. In this assimilation, as we turned to the movies to orient us to the real disaster, the historical was confused with the fictional, and the event of 9/11 itself – familiar and unfamiliar, real and unreal – took an uncanny ambiguity. (Kahane 2003: 107)

Zusammenfassend enthalten somit die Aufnahmen der Anschläge vom 11. September 2001 eine Vielzahl an „unheimlichen“ Elementen: Die unheimliche Wiederholung, die Kastrationssymbolik, die Ähnlichkeit der Bilder zur Apokalypse, die Parallelen zu bekannten Hollywoodszenarien und die somit aufgeworfene Permeabilität von Realität und Fiktion sind ausdrücklich auch Kriterien des Unheimlichen. Überdies stehen alle diese Motive auch mit Strukturen der Traumatheorie in Verbindung. Diese Querverstrebungen zwischen Aufnahmen, Unheimlichem und Trauma liefern eine weitere Erklärung für die extreme Wirkung der TV-Bilder von 9/11. Die Relevanz der Anschläge von 9/11 ist ganz entscheidend auf ihre mediale Inszenierung zurückzuführen.

4. Der 11. September als literarisches Medien-Ereignis

4.1. Bild und Trauma in Text und Sprache: Möglichkeiten und Grenzen der literarischen Verarbeitung

Die bisherigen Ausführungen haben Erklärungs- und Interpretationsmöglichkeiten der extremen Wirkung der TV-Übertragung von 9/11 eröffnet und gezeigt, inwiefern die mediale Verbreitung der Anschläge auch in einen Zusammenhang mit traumatischen Theorien gesetzt werden kann.

Die vorliegende Dissertation legt ihren Schwerpunkt jedoch auf die literarische Verarbeitung der Anschläge: Im Zentrum steht die Untersuchung der Romane *Windows on the World* von Frédéric Beigbeder, *Bryant Park* von Ulrich Peltzer, *Extremely Loud & Incredibly Close* von Jonathan Safran Foer, *The Good Life* von Jay McInerney und *Falling Man* von Don DeLillo.

Auf Grund der vorhergehenden Überlegungen zur visuellen und medialen Bedeutsamkeit der Anschläge erscheint es naheliegend, dass die Romane die visuelle und mediale Bedeutsamkeit der Anschläge nicht negieren, sondern die bildliche Vormachtstellung des Terroranschlags integrieren und reflektieren. Diese These möchte ich anhand der Untersuchung verschiedener visueller Darstellungsmittel der Romane sowie ihrer intramedialen Verweise belegen.

Die Literarisierung eines hauptsächlich visuell vermittelten und stark medial geprägten Geschehens erfordert einen Medienwechsel. Eine reine Nacherzählung der TV-Aufnahmen wäre offensichtlich eher anspruchslos. Als Literaturwissenschaftlerin stelle ich an eine belletristische Verarbeitung den Anspruch, einen eigenen, literarischen Zugang zu den Ereignissen zu schaffen und die Attentate in das spezifische Medium und dessen Code zu „übersetzen“. Die zentrale These meiner Arbeit beinhaltet, dass diese mediale Übersetzung einerseits die visuelle Vermittlung und die starke diesbezügliche Prägung der Gesellschaft berücksichtigt. Andererseits gehe ich davon aus, dass die Romane zugleich einen individuellen Zugang zu den Geschehnissen schaffen, der die mediale Form ihrer eigenen Vermittlung rechtfertigt und die traumatische Wirkung der Ereignisse berücksichtigt.⁴²

⁴² Die trennscharfe Unterscheidung zwischen visuellen bzw. medialen Elementen in den Romanen als Reflexion der primären Vermittlungsform der Ereignisse und textuellen Motiven und Erzählvorgängen als Verweis auf die eigene mediale Form ist nicht durchgehend möglich. Zur Verdeutlichung der Schwerpunkte in den Kapiteln wird dennoch zwischen intermedialen und spezifisch literarischen Motiven differenziert.

Meine Dissertation wird deshalb sowohl visuelle und mediale Elemente untersuchen als auch die individuelle und subjektive Vermittlung der Ereignisse in den Texten analysieren. Die folgenden Kapitel sollen zeigen, inwiefern die Romane über die Anschläge am 11. September enge und vielschichtige Zusammenhänge zwischen den Elementen Text, Bild, Medien und Trauma offenbaren.

Der Vorgang der medialen Übersetzung wirft die Frage nach den Unterschieden zwischen den Zeichensystemen schriftlicher und bildlicher Medien sowie eine Diskussion der daraus resultierenden Vermittlungsstrategien, Schwächen und Stärken auf.⁴³

Die Leistungsfähigkeiten und -grenzen der beiden Vermittlungssysteme sind offensichtlich. Das Bild hat den Vorteil einer sichtbaren und konkretisierenden Vermittlung: „In der Literatur kann mit Worten viel beschrieben und behauptet werden, aber sinnlich präsentieren für Augen und Ohren kann Literatur von Hause aus nicht“ (Kittler 2000: 41). Im Gegensatz zu einem visuellen Medium kann ein schriftliches Werk jedoch beispielsweise Emotionen detailliert beschreiben. Für Bilder ist es grundsätzlich schwieriger als für Literatur, Innenperspektivisches und Subjektives zu leisten und etwa gedankliche Vorgänge und Gefühle zu vermitteln. Die genannten Vor- und Nachteile der unterschiedlichen Medien führen zu unterschiedlichen Darstellungs- und Abbildungsmöglichkeiten bzw. auch -grenzen, vor allem im beschreibenden und empathischen Bereich. Diese Tatsache spielt auch bei der Analyse der belletristischen Verarbeitung von 9/11 eine zentrale Rolle.

Die Ereignisse am 11. September wurden sehr vielen Menschen über das Fernsehen vermittelt; die TV-Bilder haben die Wahrnehmung der Attentate somit entscheidend geprägt. Diese audiovisuelle Relevanz der Anschläge wird in den Romanen durch visuelle und mediale Verweise widergespiegelt, welche im folgenden Kapitel nach einer generellen Situierung der Romane ausführlich untersucht und

⁴³ Die Bilder des 11. September wurden den meisten Menschen durch das Fernsehen vermittelt. Medien des audiovisuellen Bereichs zeichnen sich „durch den Einsatz mehrerer unterschiedlicher Zeichensysteme“ (Bohnenkamp 2005: 32), genauer der Kombination von „Bild, Schrift, Sprache, Geräusch und Musik“ (Tschiltschke 2000: 53), aus. TV-Aufnahmen verknüpfen somit eigentlich ikonisch-visuelle und auditive Codes (vgl. ebd.). An dieser Stelle wird in erster Linie dennoch ein Vergleich der „eindimensionalen“ Medien Bild und Schrift für sinnvoll erachtet, da die beschriebene multiple visuelle Symbolik einen besonderen Stellenwert in der medialen Vermittlung des 11. September einnimmt. Auf Grund der allgemeinen Unwissenheit und des Mangels an Hintergrundinformation der Berichterstatter konnte die sprachliche Möglichkeit der audiovisuellen Vermittlung außerdem nicht zur Vergabe zusätzlicher Informationen oder Erklärungen genutzt werden; die im Fernsehen übertragenen Aufnahmen sind somit primär optisch geprägt. Insofern kann man die literarische Verarbeitung der Bilder des 11. September in erster Linie als einen Wandel vom Bild zum Text bezeichnen.

interpretiert werden. Konkrete optische Möglichkeiten der Texte werden hier genauso untersucht wie Verweise auf die visuelle Symbolik der Attentate oder intermediale Reflexe. „Der 11. September als literarisches Medien-Ereignis“ eröffnet somit einen bild- und medientheoretischen Zugang zu den Romanen, der vor allem zeigt, inwiefern die starke visuelle Prägung der Attentate in die Texte Eingang findet und zugleich in den Dienst der literarischen Vermittlung gestellt wird.

Der Medienwechsel vom Bild zum Text stellt die Literatur des 11. September jedoch nicht nur vor die Aufgabe, visuell-mediale Elemente zu berücksichtigen; er erfordert auch eine Auseinandersetzung mit den eigenen medialen Vorteilen einer rein sprachlichen Vermittlung. Die vorliegende Dissertation stützt sich auf die These, dass die literarische Verarbeitung einen individuellen Umgang mit dem Anschlag schaffen will, sich in diesem Kontext auch mit der eigenen Literarizität auseinandersetzt, und ihre diesbezüglichen Vorteile betont. Nur so können die Romane aus dem Schatten der Bilder heraustreten, die sich stark in das mediale und kulturelle Gedächtnis eingepägt haben.⁴⁴ Mein Untersuchungsansatz geht davon aus, dass die Texte zu den Anschlägen eher als die Bilder einen emotionalen und subjektiven Zugang zu den Geschehnissen schaffen können; hierin liegt ihr spezifisch medialer Vorsprung und ihre Chance gegenüber der Bildgewalt des Ereignisses: „Die Beleuchtung, in der der Schrecken, der uns seither im Griff hat, seine besondere Deutlichkeit erst gewinnen könnte, ist nicht das Scheinwerferlicht der Medien, sondern das Zwielficht der Literatur.“ (Köhler 2006) Die Chance der Romane ist eine subjektive und emotionale Darstellung des Attentats, die der generalisierten Endloschleife der TV-Aufnahmen eine individuelle Beschreibung entgegensetzt und durch die Erzeugung von Empathie und Emotion auch die Verarbeitung der Geschehnisse erleichtert.

Im anschließenden Kapitel (5. Der 11. September als literarisches Trauma: Emotion, Subjektivität und Erinnerung) liegt das Augenmerk deshalb auf textspezifi-

⁴⁴ Hier kann auf die traditionelle Frage nach der Qualität der beiden Medien als Gedächtnismedien verwiesen werden: „Mit dem Gedächtnis sind Bilder ebenso wie die Schrift seit der Antike verbunden“ (Assmann 2003: 221). Assmann stellt diesbezüglich besonders die „Renaissance-Debatte um die Qualitäten von Schrift und Bild als Speichermedien“ (Assmann 2003: 218) heraus. Sie hebt hier die „besondere Affinität zum Geist“ (Assmann 2003: 190) sowie die „Wiederbelebungs-Magie“ (Assmann 2003: 194) der Schrift hervor, welche die Fantasie der Rezipienten auf ein vergangenes vermitteltes Ereignis lenkt und zugleich einen eigenen Vorstellungsakt erfordert. Bilder, hier Fotografien oder Aufnahmen realer Ereignisse, gelten hingegen als „sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert“ (Assmann 2003: 221). Auch hier steht der konkretisierenden Form der Bilder die fantasieanregende Funktion der Literatur gegenüber. Die Frage nach der schriftlichen Speicherung von Gedächtnisinhalten spielt auch in den Romanen eine Rolle (vgl. hierzu 7.1. Text und Brief als Medien der Erinnerungsbewahrung).

schen Motiven, Vorgehensweisen und Techniken, welche zum einen der Medien-Übersetzung des Ereignisses Rechnung tragen (im Sinne einer Akzentuierung des eigenen Zeichensystems) und zum anderen spezifisch literarische Formen der Beschreibung traumatischer Situationen aufzeigen. Alle Werke schaffen einen individuellen, subjektiven Zugang zu den Ereignissen und nutzen so konkret ihren spezifischen Vorteil gegenüber dem Medium des Bildes. Die Attentate werden generell in einen emotionalen, persönlichen Kontext eingefügt, der allgemein zugänglich ist: die Familie. Emotionen wie Einsamkeit, Verlust, Angst und Trauer werden mit unterschiedlichen Familienplots verknüpft: Das Trauma wird durch individuellen Zugang personalisiert. Darüber hinaus spielt in diesem Kapitel vor allem die Integration sprachlicher Motive eine Rolle: Die Analyse von Kommunikation, Sprache und Ausdruck in den Romanen offenbart Verknüpfungen zwischen dem Code des eigenen Mediums und subjektiven sowie emotionalen Zentralmotiven.

Schließlich erörtert das sechste Kapitel konkrete Möglichkeiten der Akzentuierung des eigenen Mediums: Metatextualität, Metafiktionalität und Multiperspektivität spielen in allen Romanen eine zentrale Rolle. Neben der generellen Betonung literarischer Vorgehensweisen und Techniken wirft die Integration der Metaebene besonders auch Fragen nach dem Verhältnis von Realität, Fiktion, Konstrukt und Autor auf.

Am Ende widmet sich die Arbeit der Analyse romanübergreifender Motive: Erinnerung, Vaterfigur und Dopplung spielen in allen Texten eine wichtige Rolle. Diese Motive werden sowohl in ihrer jeweiligen Funktion in den Einzeltexten untersucht als auch in einen generellen Erklärungskontext eingefügt, der Zusammenhänge zu Bild, Trauma und 9/11 aufzeigt.

Somit soll eine umfassende Diskussion der ausgewählten Texte vorgelegt werden, die sowohl visuell-mediale Aspekte als auch Akzentuierungen des eigenen Mediums berücksichtigt und generelle Überlegungen zur literarischen Verarbeitung der Anschläge genau wie individuelle Vorgehensweisen einzelner Romane kenntlich macht.

4.2. Allgemeine Situierung der Romane: Kontext, Motive und Hintergründe

Zur besseren Orientierung erscheint vorab eine allgemeine Situierung und kurze Vorstellung der Romane sinnvoll.⁴⁵ In diesem Zusammenhang wird offensichtlich keine ausführliche Inhaltsangabe angestrebt; vielmehr sollen zentrale Inhalte, Motive und Strukturen der Werke im Kontext von Terror und Trauma herausgearbeitet werden.

Ulrich Peltzers *Bryant Park* wurde bereits 2002 veröffentlicht: Die Attentate vom 11. September 2001 unterbrechen buchstäblich den Schreibvorgang der eigentlichen Erzählung und nehmen genau genommen einen eher kleinen Teil des Textes ein; dennoch lässt sich das Werk durchaus als Roman zum 11. September analysieren.

Bryant Park erscheint als eine Art Montage: mehrere Erzählperspektiven laufen hier parallel, gehen ineinander über oder durchkreuzen sich; die verschiedenen Ebenen werden lediglich durch Absätze und Kursivsetzung voneinander abgegrenzt. Der zentrale Plot wird aus Sicht eines Literaturstipendiaten erzählt und spielt in New York: Die Szenen beschreiben hauptsächlich stark medial geprägte Stadtbilder und setzen sich mit Wirkung und Zeichenhaftigkeit der Metropole auseinander. In diese Perspektive schieben sich Bilder und Erinnerungen eines Sohnes am Sterbebett seines Vaters sowie (häufig medial überhöhte) Szenen eines misslungenen Drogen-deals. Die bruchstückhafte und scheinbar zusammenhanglos wirkende Kombination verschiedener Situationen weist bei genauerer Untersuchung jedoch eine Reihe gemeinsamer Motive auf: Neben Gefahrensituationen oder dem Motiv des Todes spielen vor allem Prägung durch Medialität, Subjektivität der Wahrnehmung sowie eine generell zu spürende „Kluft zwischen den Sinnen und den Worten“ (Irlner 2003) auf allen Ebenen eine Rolle.

Insbesondere Themen wie Identitätsbildung und -brüchigkeit, Illusion und Desillusionierung, Realität und Fiktion, Medien und Zeichen (und die damit zusammenhängende Bildung von Wahrnehmung) und das Verhältnis von Bewusstsein und Wirklichkeit beherrschen das Buch. Hierin reiht sich das Geschehen am 11. Septem-

⁴⁵ Zur besseren Orientierung findet sich auch im Anhang unter Abbildung 3 ein Organigramm mit den Figurenkonstellationen in den amerikanischen Romanen. Auf Grund der deutlich geringeren Figurendichte in den europäischen Romanen wurde auf eine derartige Skizze für die Romane Beigbeders und Peltzers verzichtet.

ber ein; so sind die genannten Motive auch Teil des durch 9/11 aufgeworfenen öffentlichen Diskurses. Der buchstäbliche Einbruch der Attentate in die Erzählung – die 13 Seiten lange „Unterbrechung“ des Romans mit der Schilderung von „Ulrichs“⁴⁶ Erleben der Anschläge – lässt das reale Ereignis in den fiktionalen Text treten und reflektiert so das Gefühl einer „Zäsur“ am 11. September. Anstelle des häufig diagnostizierten und problematischen Ausdrucks des „Einbruch der Fiktion in die Realität“ (Poppe 2009: 16) kreiert Peltzer einen Moment des Einbruchs der Realität in die Fiktion (vgl. hierzu auch 3.5. Exkurs: Der 11. September als unheimliches Medien-Ereignis).⁴⁷

Neben der so entstehenden Zäsur und der Illusionsbrechung der fiktionalen Erzählung thematisiert Peltzer auch explizit die mediale Wirkungskraft der Bilder, die Omnipräsenz der Aufnahmen sowie ihre apokalyptisch und sublim anmutenden Inhalte. Peltzer schafft es überdies, die Stimmung der Bilder in den Text einfließen zu lassen, indem er eine teils filmische Schreibweise⁴⁸ durch assoziative Aneinanderreihungen oder schnelle Schnitte verwendet und dadurch Geschwindigkeit, Überwältigung und Aufregung der medialen Vermittlung übersetzt.

Das Brechen von Illusionen, die Verknüpfung verschiedener Zeit- und Wahrnehmungsebenen sowie deren Subjektivität und Gleichberechtigung, die Interdependenz von Realität und Fiktion und die generelle Fragmentarizität unserer Realität sind zentrale Motive in Peltzers Text, die offensichtlich auch einen Zusammenhang zu den Anschlägen des 11. September aufweisen. Die Ereignisse von 9/11 werden bei ihm scheinbar ungefiltert und unreflektiert in die Erzählung eingeschoben; vielmehr fügen sie sich jedoch beinahe nahtlos in das Programm seines Textes ein, das Fragen nach einer neuen Form der Wahrnehmung von Bild, Zeichen, Medien und dem Verhältnis von Illusion, Realität und Fiktion aufwirft.

Medialität, Realität und Fiktion spielen auch in Frédéric Beigbeders Annäherung an die Attentate eine Rolle; dennoch unterscheidet sich seine Thematisierung von 9/11 deutlich von der Peltzers. Beigbeders Roman ist in 119⁴⁹ verschiedene Kapitel unterteilt, welche die Geschichte in die Minuten zwischen 08.30 Uhr (Zeitpunkt des Einschlags des Flugzeugs in den Nordturm) und 10.29 Uhr (dessen

⁴⁶ Hierbei handelt es sich offensichtlich um die Figur des Autors selbst.

⁴⁷ Er setzt somit Žižek These in die Praxis um: „It is not that reality entered our image: the image entered and shattered our reality (i.e. the symbolic coordinates which determine what we experience as reality).“ (Žižek 2002: 16)

⁴⁸ Vgl. hierzu Rajewsky 2002: 17.

⁴⁹ Hier liegt der Zusammenhang zum 11. September auf der Hand.

Einsturz) strukturieren. Der französische Autor beschreibt im Sinne seiner Poetik „Le seul moyen de savoir ce qui s’est passé [...], c’est de l’inventer“ (Zitat Beigbeder, WotW Umschlag) den Ausflug Carthew Yorstons mit seinen beiden Kindern David und Jerry in das World Trade Center am Tag der Anschläge. David stirbt an schweren Verbrennungen, Carthew und Jerry entscheiden sich um 10.21 Uhr schließlich, aus dem Turm zu springen. In den vorangehenden Kapiteln erfährt der Leser vornehmlich Carthews, aber auch Jerrys und Davids Perspektive der Geschehnisse: Hoffnung, Angst, Besinnung, Kampfgeist und Sentimentalität wechseln sich hierbei ab.⁵⁰

Die Beschreibung der Geschehnisse in den Türmen wird immer wieder durch Essays und Gedanken der Autorfigur Beigbeders unterbrochen, die sich vor allem mit dem politisch-geschichtlichen Verhältnis von Frankreich und Amerika sowie den Zusammenhängen von Kultur, Krieg, Globalisierung und Kunst befassen. Eine auffallend große Vielzahl an intertextuellen sowie intermedialen Referenzen, Vergleichen und Zitaten unterschiedlicher Art betont die Relevanz von Medien im Allgemeinen und Film und Buch im Besonderen.

Darüber hinaus thematisiert Beigbeder in zahlreichen metatextuellen Kommentaren seine eigene Rolle als Autor sowie den Schreibvorgang und die hierbei empfundenen Schwierigkeiten und Probleme. Er versucht, sich in die Gefühle und Aktionen seiner Figuren hineinzusetzen und Zugang zu den Ereignissen zu bekommen, gerät dabei jedoch immer wieder an seine Grenzen. Durch direkte Ansprachen des Lesers und metafiktionale sowie metatextuelle Äußerungen verweist er außerdem auf die Konstruiertheit des Werkes und betont den Konstruktcharakter der Geschichte. Das Verhältnis von Realität und Fiktion ist bei Beigbeder ein zentrales Thema; konsequent benennt er wiederholt die Parallelen der Bilder zu Hollywoodszenarien. Die enge Verbindung und das interdependente Verhältnis von Realität und Fiktion reflektiert Beigbeder auch, wenn er die Grenzen zwischen Autor und Figur durch gemeinsame Diskussionen oder eine zunehmende Verschmelzung der beiden Perspektiven verschwimmen lässt.

Im Gegensatz zu den primär auf die Motive Illusion und Medialität konzentrierten europäischen Romanen rücken die amerikanischen Texte die individuelle

⁵⁰ Daneben finden sich auch einige Szenen, in denen Beigbeder den Dialog zwischen zwei bei Cantor Fitzgerald beschäftigten Geliebten aufzeichnet; im Gegensatz zu den emotionalen Familienszenen führt die Katastrophe hier nach dem Motto „Le sexe danse avec la mort“ (WotW 230) zu relativ derben Handlungen, die Beigbeder das Paar provokativ deutlich verbalisieren lässt (vgl. WotW 342-344).

Erfahrung der Attentate in den Vordergrund: Foer, DeLillo und McInerney beschreiben vor allem Auswirkungen auf Opfer und Hinterbliebene in New York.

Foer erzählt die Geschichte von Oskar, einem neunjährigen Jungen, der bei den Anschlägen auf das World Trade Center seinen Vater verliert. Oskar leidet stark unter dem Tod seines Vaters und besonders unter der Tatsache, den letzten Anruf seines Vaters aus dem World Trade Center nicht entgegengenommen zu haben: verstört und paralysiert schafft er es nicht, den Hörer abzunehmen und lässt die mehrmalige Frage „Are you there?“ (vgl. ELIC 301) unbeantwortet und somit seinen Vater im Stich. Schlaflosigkeit und schwach selbstverletzendes Verhalten (Oskar fügt sich selbst blaue Flecken zu) sind die offensichtlichen Folgen; sozialer Rückzug und die Flucht in Fantasiewelten vervollständigen die Auswirkungen des Traumas. Der Wunsch, dem Vater nahe zu sein, steht im Zentrum von Oskars Denken und Handeln und bestimmt sein Verhalten sehr stark. Als er in den Sachen seines Vaters einen Umschlag mit der Aufschrift „Black“ und einen Schlüssel findet, versucht er, die empfundene Schuld und Trauer durch die Suche nach dem zugehörigen Schloss zu kompensieren. Im Zuge dieser Suche macht Oskar die Bekanntschaft einer Reihe sehr unterschiedlicher Menschen, die großteils ebenfalls mit Einsamkeit, Trauer und Verlust zu kämpfen haben. Foer etabliert somit eine Art Netzwerk der Verlassenen.

Das zentrale Motiv des Verlustes wird weiter betont, indem Foer in Oskars Erzählung immer wieder Kapitel aus Sicht seiner Großeltern integriert: Deren persönliches Trauma, der Bombenangriff auf Dresden 1945, fügt (wie auch ein knapper Hinweis auf die Ereignisse in Hiroshima) Oskars Erlebnis in einen größeren Kontext aus Angriff, Tod und Trauer ein. Die Beschreibungen aus Sicht der Großeltern rücken einen weiteren „Verlust“ ins Zentrum: Als die Großmutter mit Oskars Vater schwanger war, verließ der Großvater sie; er kehrt bezeichnenderweise erst am Tag der Beerdigung seines Sohnes zurück. Durch das sich langsam aufbauende Verhältnis zu Oskar (welcher sich der Verwandtschaft nicht bewusst ist) können beide beginnen, ihre empfundene Schuld und Trauer zu verarbeiten.

Die zentralen Themen von Einsamkeit, Verlust und Tod werden häufig medial überhöht. Zahlreiche Illustrationen und Abbildungen sowie Fett- und Kursivsetzung, farbige Markierungen, Absätze oder gar leere Seiten betonen die visuellen Möglichkeiten des Romans und verweisen auf die optische Relevanz des Ereignisses. Der Autor etabliert dadurch vielfältige Verknüpfungen zwischen Text und Bild im Allgemeinen und zwischen den verschiedenen Erzählsträngen und individuellen

Motiven im Besonderen. Andererseits tragen auch literarische Motive zur medialen Überhöhung der zentralen Thematik bei: Kommunikation, literarische Erzählformen und Schrift spielen generell eine große Rolle im Roman.

Insgesamt fügt Foer die Anschläge von 9/11 in einen historischen Zusammenhang ein, schafft aber zugleich einen individuellen familiären Hintergrund und betont die jeweilige subjektive Erfahrung traumatischer Erlebnisse. Zugleich integriert er das mediale Gewicht der Attentate und verweist auf visuelle und mediale Möglichkeiten im Roman. Einen weiteren Schwerpunkt legt sein Text auf die Interdependenz von Kommunikation, Emotion und Verhalten. Besonderen Stellenwert erhalten in diesem Zusammenhang sprachliche Möglichkeiten und Hindernisse im Zusammenhang mit den Themen Trauma und Erinnerung.

Auch McInerneys Roman befasst sich mit der Auswirkung der Attentate auf Familien in New York. Genau wie bei Foer spielen Erinnerung, Kommunikation und zwischenmenschliche Beziehungen eine zentrale Rolle. Im Mittelpunkt des Romans stehen zwei Paare und ihre zerrütteten Ehen: Corrine und Russell Calloway leben mit ihren Zwillingen in einem Loft in TriBeCa; der vielfache Millionär Luke McGavock wohnt mit seiner Frau Sasha, einer glamourösen High-Society-Lady, und ihrer Tochter Ashley auf der Upper East Side. Beide Paare haben am 11. September einen Bekannten verloren: Sowohl Lukes Freund Guillermo als auch einer von Russells besten Freunden kamen im World Trade Center ums Leben. Luke leidet insofern besonders stark unter dem Verlust, als er mit Guillermo um acht Uhr morgens einen Termin im World Trade Center hatte, den er auf Grund eines Familienstreits verschoben hat, wodurch er dem Attentat knapp entkam.

Als sich Luke und Corrine im zweiten Kapitel des Buches am 12. September in einer surreal anmutenden Situation begegnen, weiß der Leser bereits von ihren familiären Problemen: Beide werden von ihren Partnern betrogen und versuchen mit aller Kraft, ihre Familien zusammenzuhalten. In ihrer zweiten Begegnung bei der gemeinsamen Arbeit in einer Suppenküche am Ground Zero thematisieren sie diese emotionalen Parallelen; hier wird die Basis für ihre gegenseitige Sympathie etabliert. Die als emotionaler Katalysator wirkenden Anschläge verstärken und verhindern gleichzeitig die sich anbahnende Beziehung: Einerseits intensiviert die psychologische Extremsituation der „wartime intimacy“ (vgl. TGL 153) die heftige und überwältigende Affäre, die sich zwischen den beiden entspinnt – andererseits wächst aber auch ihr schlechtes Gewissen, da die Anschläge nach allgemeiner Einschätzung

eigentlich eine Verstärkung des familiären Zusammenhalts erfordern. Der 11. September fordert Nähe in der Familie, und Luke meint am Ende des Buches zu erkennen, dass Corrine ihre mütterlichen Verpflichtungen niemals hinter sich lassen könnte.

McInerney fügt das allgemeine Dilemma der Suche nach dem persönlichen Glück zwischen Egoismus und Verpflichtung in die spezielle Stimmung nach 9/11 ein. Vor dem Hintergrund der Fragilität der Stadt und der allgegenwärtigen Angst und Verunsicherung schafft der Autor Raum für überbordende Empfindung. Wie er es selbst ausdrückt:

The Good Life is first and foremost a love story. It's about the way in which the collective trauma of 9/11 prompted many of us, especially those of us here in New York, to reevaluate our lives, to reexamine our values, our careers, our marriages. And it's about the difficulty of reinventing yourself in and changing course in midlife. (o.V. o.J. „A conversation with Jay McInerney“)

McInerney beschreibt eine generell verdichtete emotionale Atmosphäre nach dem 11. September, die vor allem durch gesellschaftskritische Anklänge und das Hinterfragen moralischer Grundfeste geprägt ist. Betrug, Gewissen und Moral sowie die Verantwortung gegenüber der Familie sind wiederkehrende Motive, die in McInerneys Roman vor dem Hintergrund des 11. September einen widersprüchlichen Beigeschmack erhalten. Verstärkt wird diese Thematik durch den Rückgriff auf frühere Traumata sowie intertextuelle Anspielungen, die ebenfalls durchgängig die Verkettung von Leidenschaft, Pflichtgefühlen und Verzicht in den Mittelpunkt stellen. Der Roman demonstriert, dass die Verantwortung gegenüber der Familie gerade in Ausnahmesituationen die Zurückstellung egoistischer Motive erfordert.

Auch Don DeLillo rückt eine Familie und ihren ambivalenten Umgang mit den Erlebnissen in den Mittelpunkt des Geschehens: Keith schafft es, aus dem World Trade Center zu fliehen und kehrt daraufhin zu seiner Frau Lianne und ihrem Sohn Justin zurück, die er eineinhalb Jahre zuvor verlassen hatte; beginnt jedoch später eine Affäre mit Florence, ebenfalls Opfer der Anschläge. Der Roman beschreibt genau wie *The Good Life* einen emotionalen Konflikt nach 9/11: der Anschlag löst einerseits den Wunsch aus, enger zusammenzurücken, und bewegt Keith zur Rückkehr zu einer Familie; andererseits ist er durch seine Erlebnisse in den Türmen stark traumatisiert und entfernt sich innerlich von seiner Familie, wenn er in der Nähe zu Florence die Verbindung zu anderen Betroffenen sucht. Seine Probleme wirken sich indirekt auch auf Lianne und Justin aus; der Versuch der „Wiederverei-

nigung“ der Familie muss vor dem Hintergrund des 11. September und den individuellen Erfahrungen und Erinnerungen notwendigerweise scheitern. Unterbrochen werden diese Szenen durch Kapitel, die aus Sicht eines der Terroristen von 9/11 erzählt sind und die Vorbereitungen der Attentate schildern.

DeLillos Roman vermittelt in erster Linie das Gefühl der Stimmung nach dem 11. September in New York und setzt die Unsicherheit und die Schockwelle sprachlich um: Assoziationen, harte Schnitte, mehrdeutige Verwendungen von Personalpronomen, achronische Erzählstrukturen, Multiperspektivik und Fragmentarizität lösen beim Leser das Gefühl des Auseinanderdriftens des Romans aus. DeLillo geht es weniger um die Vermittlung konkreter Inhalte als eher um die Reflexion des Traumas: Erzählvorgänge werden meist nicht explizit, sondern implizit durch Folgen, Dialoge der Figuren oder innere Monologe dargestellt.

Die so entstehenden flash- und montageartigen Szenen werden durch vielschichtige symbolische (meist mediale) Verknüpfungen zusammengehalten und dramatisch aufgeladen: „Every subject seemed related“, schreibt DeLillo (FM 276) und spiegelt genau dies in seinem Roman wider. Verschiedene Traumata werden durch komplexe Querverstrebungen miteinander verknüpft: Erinnerung, Angst und Fluchtgedanken spielen hierbei eine zentrale Rolle.⁵¹

DeLillo verdichtet die Atmosphäre nach den Attentaten: Er liefert eine Beschreibung des subjektiven Erlebens der Anschläge und der folgenden Zeit aus verschiedenen Perspektiven und verknüpft die Beschreibungen sehr lose miteinander. Dennoch werden generelle Motive einer Stimmung deutlich: Die Omnipräsenz des Schocks und die dadurch veränderte Wahrnehmung, die allgemeine Sprachlosigkeit und Kommunikationsproblematik, das Gefühl der Einsamkeit sowie der vergebliche Versuch, Normalität herzustellen, sind latent greifbar. DeLillos Schilderungen verlaufen nicht linear, sondern assoziativ: Er etabliert einen Teppich aus Mosaiksteinchen, dessen Motive ineinander- und auseinanderlaufen zu scheinen, sich wiederholen und miteinander verbinden, dessen generelles und allumfassendes Bild jedoch unkenntlich bleibt und eher einem Gefühl als einer Aussage ähnelt. Auf die Frage nach dem „Auseinanderfallen“ seines Romans angesprochen, antwortet

⁵¹ So ist etwa Keiths Pokerleidenschaft, die auch eine Art Flucht vor der zu starken Wiedereinbindung in seine Familie darstellt, indirekt mit seinen traumatischen Erlebnissen im Turm verbunden: er kann seinen Poker-Kumpanen Rumsey nicht mehr retten. Die Spielsucht findet ihr Pendant in Lianes Storyline Sessions; sie leitet eine kreative Schreibgruppe für Alzheimerpatienten, die ebenfalls in Verbindung zu ihrem persönlichen Trauma steht: ihr Vater litt ebenfalls an Demenz und beging Suizid, um sich und seine Verwandten den Krankheitsverlauf zu ersparen. Der Schock dieses Erlebnisses wird in Lianne durch die Attentate und die Arbeit mit der Schreibgruppe reaktiviert.

DeLillo schlicht: „Das stimmt. Ich habe dafür keine rationale Erklärung, aber ich hatte beim Schreiben lange Zeit ein Gefühl des Fragmentarischen.“ (Körte 2007) Dieses Gefühl reflektiert die Stimmung der Post-9/11-Zeit.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass alle Romane visuelle und mediale Akzentuierungen oder Kontexte schaffen und in ihre Erzählung somit Elemente der medialen und bildlichen Vermittlung der Attentate einfließen lassen. Außerdem schaffen sie jedoch einen eigenen Zugang zu den Anschlägen, indem sie die Ereignisse mit individuellen Erlebnissen verknüpfen, die generell einen familiären Kontext aufweisen und sich mit Verlust, Tod und Einsamkeit beschäftigen. Auffallend ist weiterhin, dass die europäischen Romane sich deutlich stärker mit visuellen oder medialen Elementen der Anschläge befassen und vor allem Medialität und Zeichenhaftigkeit ins Zentrum ihrer Beschreibung rücken, wohingegen die amerikanischen Texte sich bemühen, eher die subjektiven und emotionalen Folgen der Anschläge herauszustellen. Insbesondere durch die Erscheinung der Autorfiguren in den europäischen Texten sowie die Akzentuierung von Themen wie Fiktionalisierung und Illusionsbrechung richten Beigbeder und Peltzer ihr Augenmerk auf rezeptionsästhetische und medientheoretische Phänomene. Die amerikanischen Romane fügen ihre Erzählungen des 11. September hingegen vor allem in stark emotionalisierte Sachverhalte ein: Liebesbeziehungen, familiäre Konstellationen und Erinnerungen bzw. die Auswirkungen früher erlebter einschneidender Erlebnisse stehen im Mittelpunkt. Es erfolgt nun eine genaue Untersuchung der visuellen und medialen Reflexe im Text, der sich eine Diskussion der individuellen literarischen Annäherungen an den 11. September anschließt.

4.3. visuelle Reflexion im Text

4.3.1. Konkrete Visualität im Text: Schriftbild und Illustrationen

Die Attentate sind für die meisten Menschen eng mit den Fernsehbildern verbunden: Die Echtzeitübertragung, der hohe symbolische Gehalt der Bilder, Referenzen auf ästhetische Phänomene wie das Sublime sowie die Ähnlichkeit der Bilder zu Hollywoodszenarien haben die Erinnerung an die Attentate stark geprägt. Die Romane zu 9/11 berücksichtigen diese Tatsache auf mehrere Arten: Die Erzählungen integrieren konkrete visuelle Elemente, verweisen auf die bildliche Symbolik des Geschehens und reflektieren die am 11. September deutlich gewordene medial geprägte Wahrnehmung.

Besonders der Roman *Windows on the World* von Frédéric Beigbeder, Jonathan Safran Foers Text *Extremely Loud & Incredibly Close* sowie Ulrich Peltzers *Bryant Park* spiegeln den visuellen Gehalt der Anschläge in ihren Texten durch die Einbindung konkreter optischer Elemente wider: Die Erzählungen schöpfen die Möglichkeiten des Schriftbilds aus und integrieren so eine visuelle Komponente in die Romane. Primär Foers, aber auch Beigbeders Text bedient sich darüber hinaus einer Vielzahl an Illustrationen, die die Visualität der Ereignisse zusätzlich betont.

Beigbeder verwendet etwa in einem Kapitel (vgl. *WotW* 366-368) eine an die Form der Zwillingstürme erinnernde Kolumnenschreibweise: Auf einer Seite stehen jeweils zwei gleich große Kolonnen⁵² und die Überschrift ist senkrecht zu lesen. Diese Technik verweist auf die Form der Türme als ein Motiv der Fernsehbilder und greift folglich ein visuelles Element der Ereignisse auf. Darüber hinaus nutzt *Windows on the World* die Möglichkeiten des Schriftbilds, um Lautstärke und Intonation von Sprache zu beschreiben und dadurch Emotionen zu verdeutlichen. Die veränderte Schriftgröße in Carthews Telefonaten aus den Türmen mit Exfrau und Freundin ist beispielsweise ein Hinweis auf seine gedämpfte Lautstärke, die verhindern soll, dass die Kinder das Gespräch mitbekommen (vgl. *WotW* 92f., 102). Die Verwendung von Großbuchstaben („Je l’ai vu, Mary, j’ai VU cette saloperie d’avion rentre sous nous!“ *WotW* 92) drückt wiederum die Betonung eines Wortes aus. Jeffreys emotionaler Zusammenbruch wird ebenfalls durch Großbuchstaben sowie

⁵² Diese Technik findet sich auch in Rögglas Buch *really ground zero*: Die das gesamte Buch durchziehende Formatierung der Sätze in unterschiedlich hohe Blöcke erinnert bei Betrachtung einer Doppelseite an zwei Türme. Der Schriftsatz kann somit als Reflexion der Form des World Trade Centers gelesen werden; Veränderung der Höhe spiegelt demnach den Einsturz der Gebäude wider.

das Auslassen sämtlicher Satzzeichen im Schriftbild reflektiert: „JE NE VEUX PAS MOURIR PARDON EXCUSEZ-MOI OH MON DIEU JE SUIS RIDICULE PARDON PARDON“ (WotW126).⁵³ Insgesamt kann man bei Beigbeder eine punktuelle Betonung des Schriftbilds feststellen. Einerseits demonstriert er dadurch die Intonation der individuellen sprachlichen Reaktionen auf das Erlebte, andererseits reflektiert die Akzentuierung der optischen Form des Romans aber auch die Visualität des Ereignisses und verweist somit auf die Relevanz der Fernsehbilder.⁵⁴ Festzuhalten ist, dass das Schriftbild grundsätzlich die jeweiligen Inhalte verdeutlicht.

Peltzer verwendet das Schriftbild primär zur Strukturierung seiner Erzählung: Die in seinem Text verwendete Kursivsetzung deutet ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis, einen Flashback oder eine Erinnerung an. Diese optische Kennzeichnung ist vor allem auf Grund seiner Technik notwendig, unterschiedliche Zeitebenen ineinander fließen zu lassen und in den einzelnen Sätzen zu mischen:

Von Palladio erbaut *jetzt noch ein Stück rückwärts* lexikalisches Wissen, das man unnütz mit sich herumschleppt *aufgewühltes Wasser schlug gegen den Beton* (BP 19)⁵⁵ Langsam ins Leere gerutscht, richtet man sich mechanisch auf und schlägt erneut die Beine übereinander, einen nahe stehenden, mit einem blauen Müllsack ausgekleideten Abfalleimer anpeilend, in den man – ein leichter Pendelschwung des rechten Arms – die zerknüllte Tüte aus braunem Packpapier und die geleerte Coladose wirft *sie weinte* ein wenig benommen *und lachte zugleich* zu lange schon in der drückenden Schwüle, schutzlos, es wäre auch *Zeit der Rest unserer gemeinsamen Zeit schmilzt unerbittlich zusammen* an die Arbeit zurückzugehen. (BP 22f.)

Neben der Kursivsetzung, die vor allem zeitliche Unterschiede aufzeigt, bedient er sich auch anderer Mittel zur inhaltlichen Organisation und Strukturierung seines Textes. So reflektiert die Absatzsetzung des folgenden Beispiels einen Fokuswechsel des Erzählers zwischen zwei Fernsehschirmen:

Links läuft ein Sportkanal, der [...] jetzt ein Fußballspiel sendet [...], /
Nachrichten rechts, Bill Clinton schüttelt die Hände vor ihm angetretener Bürger
[...], /
eine Massenschlägerei, die Fanblöcke sind sich in die Haare geraten, von oben
stürmen Polizisten die Tribünen herab, mit Schilden und Helmen bewehrt, knüp-

⁵³ Die Aufschrift auf der Notausgangstür ist wiederum durch eine andere Schriftart in Großbuchstaben gekennzeichnet (vgl. WotW 127, 267), genauso wie die lautmalerische Beschreibung der Sirenen auf WotW 213.

⁵⁴ Eine Betonung der Visualisierung von Satzzeichen findet sich auch bei Röggl: Das „dezidiert abgedrehte[s]“ (Röggl 2004: 61) in der Sprechweise einer Anruferin in einer Fernsehshow und ihre Betonung „jedes einzelne[n] wort[es]“ (ebd.) wird etwa durch Bindestriche abgebildet: „because-he-can-only-concentrate-on-one-thing“ (ebd.). Diese Verbildlichung einer übermäßigen Akzentuierung wird auch in einem Bush-Zitat verwendet („we – will – hunt – them – down“ Röggl 2004: 19).

⁵⁵ Peltzers Erzählweise verzichtet oft seitenlang auf abschließende Satzzeichen. In diesem Fall wird das Zitat ohne Endpunkt abgedruckt, um durch die genaue Angabe von Seitenzahlen keine Verwirrung bezüglich des eigentlichen Zitats zu stiften.

pel'n nach links und rechts auf die Anhänger der Vereine ein, die sich mit den Stöcken ihrer Fahnen verteidigen, /
an einer geschwungenen fast halbrunden Tischplatte sitzen zwei Moderatoren, ein Mann und eine Frau, die ein Gespräch teils untereinander, teils mit der Kamera führen [...], eine Harmonie der Interessen behauptend, die das Publikum zu Komplizen macht, es ungefragt einbezieht in ihre launigen Anmerkungen zu dem, was die Berichte zeigen, /
in den Rauchschwaden, die sich über den Platz gesenkt haben, lassen sich die Mannschaften kaum mehr unterscheiden (BP 39f., vgl. auch S. 41 u. 43)

Die Verwendung des Schriftbilds zur Strukturierung des Textes wird auch in den verschiedenen Dialogen deutlich: Peltzer setzt hierbei keine Anführungszeichen, sondern Gedankenstriche und Absätze zur Verdeutlichung ein. So lautet das Gespräch mit Nils zur Vorbereitung des Drogendeals:

- Wie viel?
 - Wie viel hast du?
 - An wie viel denkst du?
 - Na ja, der Rahmen der Sache ist natürlich der Markt...
 - ... dein Markt. Logisch, außerdem bin ich nicht die Deutsche Bank, wir müssten zusammenlegen.
 - Vielleicht hab ich nichts.
- Nils sah mich lächelnd an, als hätte ich gelogen oder würde mit meinem Vermögen hinterm Berg halten.
- Addition und Multiplikation. (BP 85)

Bei Peltzer hat die Verwendung des Schriftbilds auf den ersten Blick also keinen konkreten Zusammenhang zu den Ereignissen von 9/11. Dennoch kann die Tatsache, dass er gerade optische Strukturierungsmöglichkeiten wahrnimmt, als Reflexion der bildlichen Relevanz der Attentate gewertet werden. Die unterschiedlichen Ebenen des Textes werden vor allem visuell kenntlich gemacht. Das Schriftbild hat somit eine ordnende Funktion, die zum Verständnis des sehr dichten und komplexen Textes dringend notwendig ist. Auch hier erfolgt somit, ähnlich wie bei Beigbeder, keine gegenläufige Verwendung von Schrift und „Bild“, sondern, im Gegenteil, eine kongruente und verdeutlichende Kombination.

Foer legt von allen Autoren den größten Wert auf die optischen Ausdrucksmöglichkeiten des Romans: In seinem Text erreicht die Verbindung von Druckbild und Inhalt ihren Höhepunkt. Genau wie Peltzer nutzt Foer Hervorhebungen im Schriftbild zur leichteren Orientierung im Roman, beispielsweise hinsichtlich der Kennzeichnung unterschiedlicher Erzählebenen: Ereignisse aus Oskars Sicht werden durch eine normierte Schriftsetzung geschildert,⁵⁶ die mit Absätzen und Satzzeichen

⁵⁶ Eine Ausnahme stellen die Dialoge der Theaterproben zu *Hamlet* dar, welche im Schriftsatz des Dramas abgedruckt sind (vgl. ELIC 145f.).

wie allgemein verwendet umgeht. In den Briefen seiner Großmutter hingegen kann man außergewöhnlich große Abstände zwischen den einzelnen Sätzen, eine ungewöhnliche häufige Absatzsetzung sowie den Verzicht auf Anführungszeichen feststellen; Dialoge werden stattdessen durch Zeilenwechsel angedeutet (vgl. beispielsweise ELIC 80-83). Im Gegensatz dazu enthalten die Briefe des Großvaters wiederum keinerlei Absätze, sondern sind durchgängig im Blocksatz abgedruckt (vgl. z.B. ELIC 16-18).

Darüber hinaus dient, ähnlich wie in *Windows on the World*, auch in *Extremely Loud & Incredibly Close* das Schriftbild unter anderem der Widerspiegelung von Tonhöhe, Lautstärke und Flüssigkeit beim Sprechen. Foer verwendet Satzzeichen nicht nur zur normierten Frage- und Ausrufe-Markierung. So entsprechen Punkte zwischen zusammengehörigen Satzteilen oder einzelnen Wörtern Pausen in der Intonation: Die Aussage „What. Do. You. Want?“ (ELIC 90) reflektiert beispielsweise den Geduldsverlust eines der von Oskar befragten Blacks. Auch Oskars überdeutliche Artikulation des Angebots, die Hörgeräte des tauben Mr. Black zu reaktivieren, wird durch Punkte realisiert (vgl. ELIC 165); dieser redet seinerseits entsprechend laut, was durch Ausrufezeichen nach jedem Satz angezeigt wird (vgl. ELIC 152-165). Die Satzzeichenverwendung in den Nachrichten von Oskars Vater aus dem WTC spiegelt seine Atemschwierigkeiten wider: „Sorry if. It’s getting a bit. Smoky. I was hoping you would. Be. Home.“ (ELIC 69) Das Schriftbild reflektiert jedoch nicht nur Intonation, sondern auch fehlende Wörter oder Satzteile, wie die Abstände in seiner letzten Sprachnachricht zeigen:⁵⁷ „IT’S DA S DAD. HEL

S DAD. [...] EVERYTHING OK FINE SOON“ (ELIC 280). Diese Zwischenräume visualisieren eine akustische Problematik. Ein ähnliches Beispiel findet sich auch in der Abschrift des von Oskar belauschten Gesprächs zwischen seiner Mutter und Dr. Fein, welches zudem komplett kursiv gesetzt ist (vgl. ELIC 203f.; 206f.).⁵⁸

Das Mittel der Schrägsetzung verwendet Foer insgesamt, um bestimmte Absätze vom sonstigen Erzählfluss abzuheben: So werden die Gedanken Oskars (vgl.

⁵⁷ Die Aufzeichnung des letzten Anrufs ist im Gegensatz zu allen anderen Nachrichten nicht kursiv gesetzt, sondern wird in Großbuchstaben vermittelt. Dies reflektiert vermutlich keine erhöhte Lautstärke („you sounded so calm“ ELIC 281), sondern liegt an der Erzählperspektive: Alle anderen Nachrichten werden aus Oskars Sicht beschrieben, wohingegen diese aus dem Blickwinkel seines Großvaters vermittelt wird.

⁵⁸ Zwischenräume, die hingegen keine Übermittlungsschwierigkeiten, sondern nur Sprechpausen visualisieren sollen, werden durch Pünktchen zwischen den Worten visualisiert, so zum Beispiel in Oskars Telefonat mit seiner Mutter (vgl. ELIC 50).

beispielsweise ELIC 234, 236, 251), die Nachrichten seines Vaters (vgl. ELIC 14f., 68, 69, 168, 301) und auch die ihm gesandten (vgl. z. B. ELIC 12, 40, 106, 151) sowie die von ihm versandten Briefe (vgl. ELIC 11, 51) kursiv gesetzt. Auch Akzentuierungen (z. B. „*Actually*, if limousines were *extremely* long, they wouldn't need drivers“ ELIC 5), Äußerungen in anderen Sprachen (vgl. z.B. ELIC 2, 74, 93, 168) oder auch wiederkehrende Aussagen wie beispielsweise „*What the?*“ (ELIC z.B. 2, 8, 13, 37, 44, 242) heben sich demgemäß vom restlichen Schriftbild ab.

Der Autor nutzt das Schriftbild neben der Widerspiegelung der Intonation oder zur Orientierung innerhalb der Erzählstruktur auch zur tatsächlichen Visualisierung von beschriebenen Inhalten oder fremden Schriftbildern: So sieht der Leser die von Oskars Vater markierte Stelle in einem Artikel aus der *New York Times* (ELIC 9f.), die einzelnen Sätze im Daybook von Oskars Großvater erscheinen auch im Roman auf jeweils einer Seite (vgl. z. B. ELIC 19-27) und verschiedene beschriebene Visiten- oder Karteikarten werden durch eine Umrahmung und Veränderung im Layout realisiert (vgl. ELIC 4, 99, 158f., 286). Oskars Fantasie des Krankenwagens, der den Umstehenden ihre Verbindung zu dem innen liegenden Patienten durch rot blinkende Nachrichten anzeigt, wird durch zentrierten Fettdruck verwirklicht (vgl. ELIC 72f.), und ein von Grandma abgedruckter Brief nimmt die von ihr geschilderte Zensur auf: „XXX XX XXXXXX, or at least XXX XXXXXXXXXXX?“ (ELIC 75) Der vergebliche Versuch des Großvaters, mit der Großmutter am Telefon per Zahleingabe bzw. T9-System zu kommunizieren, wird durch einen zweieinhalbseitigen Abdruck dieser Nummernfolge dargestellt (vgl. ELIC 269-271), der von ihm geäußerte Satz „There won't be enough pages for me to tell you what I need to tell you, I could write smaller, [...] I could write over my own writing“ (ELIC 276) realisiert sich in einem bis zur Unleserlichkeit hin immer enger und kleiner werdenden Schriftbild (vgl. ELIC 277-284), und der einzige Brief, den sein Sohn tatsächlich erhält, reflektiert dessen Leseweise⁵⁹ durch die roten Umrandungen von zentralen Motiven und Rechtschreibfehlern (vgl. ELIC 208-216). Auch die leeren Seiten von Grandmas Biografie werden im Roman abgedruckt (vgl. ELIC 121-123), genau wie die Inhalte von Oskars „feelings book“: das Durchlaufen verschiedener Gemütszu-

⁵⁹ Der Leser erkennt die Lesegewohnheiten des Vaters auf Grund von Oskars Beschreibung („One thing that was so great was how he could find a mistake in every single article we looked at“ ELIC 12) und durch einen abgebildeten „korrigierten“ Zeitungsartikel (ELIC 9f.).

stände wird durch durchgestrichene Wörter angezeigt (vgl. ELIC 170-173).⁶⁰ Diese Technik der Abbildung von im Buch beschriebenen Schriftstücken konkretisiert beschriebene Inhalte und versetzt den Rezipienten auf die visuelle Wahrnehmungsebene der Figuren des Romans.

Foer nutzt also das Schriftbild, um Intonation und Emotion seiner Figuren sowie Erzählperspektive und intradiegetische Schriftstücke abzubilden. Seine Visualisierungen von Sprache sind jedoch nicht nur „Layout-Spielereien, die das Herz eines jeden Bibliophilen höher schlagen lassen“ (Steinaecker 2005), sondern reflektieren ganz deutlich die visuelle Wucht des Ereignisses. Darüber hinaus können sie als Versuch interpretiert werden, die Diskrepanz zwischen Schrift und Bild bzw. sprachlicher Beschreibung und visueller Vorstellung zu überbrücken.

Sowohl Beigbender als auch Peltzer und Foer verwenden das Schriftbild zur Verdeutlichung von Inhalten und Abläufen sowie zur allgemeinen Orientierung, etwa auf den verschiedenen Erzählebenen. Die drei Romane nutzen und betonen die strukturierende Funktion von Schrift. Besonders bei Foer wird dies durch die außergewöhnlich hohe Relevanz des Schriftbildes (auch in Bezug auf inhaltliche Motive) deutlich. Diese Akzentuierung der visuellen Möglichkeit des Romans führe ich auf die (primär durch Bilder geprägte) mediale Bedeutsamkeit von 9/11 zurück: Die Romane greifen bereits durch die Schriftverwendung die optische Bedeutsamkeit der Ereignisse auf und integrieren sie in ihr Medium durch eine spezifische Code-Verwendung. Weiterführend kann man also eine Möglichkeit der Übersetzung des Geschehens in eine andere Medienform konstatieren. Bei allen drei Autoren ist darüber hinaus der Versuch festzustellen, visuelle und textuelle Aussagen komplementär zu gestalten.

Foer und Beigbender verweisen nicht nur durch das Schriftbild auf visuelle Gestaltungsmöglichkeiten: Ihre Texte enthalten zusätzlich Abbildungen, die in (unterschiedlich direktem) Bezug zu den Inhalten der Geschichte stehen. Man kann somit bei beiden literarischen Werken von einer „Medienkombination“ (Rajewsky 2002: 15) sprechen: Die Romane bedienen sich neben der Schrift auch der Illustration. Dennoch besteht offensichtlich eine unterschiedliche Dominanzverteilung in den jeweiligen Texten: Beigbeders Roman enthält lediglich drei Fotografien, wohingegen in Foers Erzählung (einschließlich des Daumenkinos) über 50 Abbildungen abge-

⁶⁰ Das Motiv durchgestrichener Wörter, also die wiederum schriftliche Veränderung fixierter Aussagen findet sich auch in dem mittels des Daybook geführten Gespräch der Großeltern (vgl. ELIC 178) sowie einer veränderten Kapitelüberschrift (vgl. ELIC 142).

druckt sind. Bei Beigbeder kann man also eher von „punktuelle[n] Illustrationen“ (Rajewsky 2002: 16) des Textes sprechen. Im Folgenden wird der Bezug der fotografischen Inhalte zu den inhaltlichen Aussagen genauer untersucht, um so die jeweiligen Funktionen der eingefügten Bilder bestimmen zu können.

Die von Beigbeder integrierten Aufnahmen zeigen das Grab von Baudelaire sowie seinen Blickwinkel auf Paris (vgl. WotW 148f.); unter dem Titel „Le Bien triomphe du Mal“ (WotW 300) ist außerdem ein Foto der Statue „Good Defeats Evil“ (vgl. WotW 299) in New York abgedruckt. Text und Bild sind bei Beigbeder eng miteinander verbunden; vor den Fotografien steht jeweils eine genaue Beschreibung der Abbildungen:

un monument étrange a été érigé en l'honneur de Baudelaire: il s'agit du gisant enrubanné de l'artiste, comme une momie égyptienne, sur lequel se penche le „génie du mal“ sculpté dans la pierre, accoudé à une balustrade à la façon du Penseur du Rodin. Courbé, ombrageux, avec ses gros biceps, le génie du mal trône face à la tour Montparnasse, et semble la défier avec son menton en galoche. Je dégainé mon polaroïd. (WotW 148)

Die Fotografien haben hier eine den Text unterstützende, veranschaulichende und demonstrierende Funktion und sind diesem demnach klar untergeordnet; sie sollen die schriftstellerische Aussage festigen. Zudem sind die Abbildungen ein Beweis für die Authentizität der autobiografischen Elemente im Roman: Der Autor spricht nicht nur vom Vorgang des Fotografierens, sondern bildet das Ergebnis desselben ab, um den Leser von der Glaubwürdigkeit seiner Aussagen zu überzeugen. Das Bild des Tour Montparnasse soll darüber hinaus die Ähnlichkeit des Gebäudes zum World Trade Center verdeutlichen und veranschaulicht somit einen Vergleich, den Beigbeder durchgängig in seinem Roman bemüht.⁶¹

Auch die Fotografie der Statue wird durch einen Text eingeleitet, der die Interpretation lenkt und zudem Hintergrundinformationen zum Kunstwerk liefert:

je photographie une statue de saint Georges terrassant un dragon qui ressemble étrangement à un fuselage d'avion. [...] cette sculpture massive a été offerte aux Nations unies par l'URSS en 1990. Elle est fabriquée à partir des restes d'un missile soviétique et d'un missile américain. (WotW 299)

Das Foto visualisiert und verstärkt die vom Autor aufgeworfene Problematik einer in Gewalt mündenden Wertung über Gut und Böse:⁶² Die Skulptur führt

⁶¹ Das Gebäude ist für Beigbeder eine „réplique miniaturisée du World Trade Center“ (WotW 169f.); er schreibt seinen Roman dort (vgl. beispielsweise WotW 18), um eine Vorstellung von den Gefühlen der Menschen in den Türmen zu bekommen.

⁶² Beigbeders Kritik an den USA, sich dieses Urteil zu erlauben, wird auf der nächsten Seite deutlich: „Depuis le Onze Septembre, l'Amérique est en guerre contre le Mal. [...] Elle pique le job de l'ONU. [...] Il faut rebaptiser l'ONU: „États-Unis du Monde““ (WotW 301).

Beigbeders Gedankengang zum Irakkrieg und zu Bushs Vergleich der USA mit einem „battlefield“ (WotW 300) an. Die Abbildung soll Beigbeders kritische Haltung untermauern und die von ihm gefühlte Verbindung zwischen der Aussage des Kunstwerks und der politischen Situation nach 9/11 darstellen. Auch hier ist also das Bild der textlichen Aussage untergeordnet; außerdem dient es ebenfalls der Vermittlung von Authentizität in den autobiografischen Kapiteln. Die von Beigbeder integrierten Fotografien stützen, erhärten und verbildlichen somit insgesamt Aussagen des Textes: Auch hier erfolgt also eine kongruente Verwendung der verschiedenen medialen Kanäle.

Die Abbildungen in *Extremely Loud & Incredibly Close* veranschaulichen ebenfalls bestimmte Inhalte des Romans. Im Gegensatz zu Beigbeder, der die Bilder nur punktuell integriert und eindeutig den schriftlichen Ausführungen unterordnet, geht es Foer um eine konstante Visualisierung seiner Beschreibung.

So finden sich nicht nur Fotografien, sondern auch andere Illustrationen, beispielsweise von Schmierblättern (vgl. ELIC 45, auch 47-49) oder der Anleitung zum Bauen eines Papierfliegers (vgl. ELIC 56). Zu einigen der Bilder wie etwa der Abbildung der Schlüssel (vgl. ELIC 53), der Aufnahme von Stephen Hawking (vgl. ELIC 54), der Fotografie einer Szene aus Hamlet (vgl. ELIC 55) und der Visualisierung der Fingerabdrücke (vgl. ELIC 65) kann der Leser durch vorherige Aussagen sofort eine textuelle Verbindung herstellen.⁶³ Andere Abbildungen bleiben unkommentiert (vgl. ELIC 57, 66) oder erhalten erst im Laufe des Romans einen sprachlichen Bezug: Die Anleitung zum Falten des Papierflugzeugs wird etwa durch den Satz „once Dad and I spent a whole afternoon trying to design a paper airplane“ (ELIC 70) erklärt, genauso wie die Fotografie des fallenden Menschen⁶⁴ (ELIC 59, auch 62, 205) sehr viel später thematisiert wird:

I found a bunch of videos on the Internet of bodies falling [...]. There's one body that could be him. It's dressed like he was, and when I magnify it until the pixels are so big that it stops looking like a person, sometimes I can see glasses. (ELIC 256f.)

⁶³ So ist das überfüllte Schlüsselbrett die Verbildlichung des von Walt gezeigten „rack that had a ton of keys on it“ (ELIC 39), es ist bekannt, dass Oskar mit Stephen Hawking in Briefkontakt steht (vgl. z.B. ELIC 11f.), und der Leser weiß von seinen „Hamlet rehearsals“ (ELIC 51) sowie von der Tatsache, dass Oskars Mutter bei der Polizei seine Fingerabdrücke speichern lassen hat (vgl. ELIC 52).

⁶⁴ Hier kann die Verbindung zu dem eingangs erwähnten Bild *The Falling Man* von Richard Drew (vgl. S. 21) hergestellt werden, die sich auch am Ende des Buches zeigt: Das Daumenkino verbindet nicht nur Oskars Erzählebene und die des Lesers, sondern auch das fiktionale literarische Medienprodukt mit einem visuellen Medienprodukt, das ein reales Ereignis abbildet.

Die Verbindung von Text und Bild ist bei Foer somit durch zeitliche Abstände und geringere Aufschlüsselungen weniger offensichtlich als bei Beigbeder: Die Komplementarität oder Kongruenz von Schrift und Bild wird immer wieder hinterfragt. Dennoch weisen die meisten Illustrationen einen untergeordneten Bezug zum schriftlichen Teil des Romans auf: Sie realisieren primär beschriebene optische Elemente des Textes. So sind unter anderem Bilder eingefügt, die Oskar sieht: „The only thing in the whole kitchen was a photograph of an elephant on the wall next to the phone“ (ELIC 94); das zugehörige Foto findet sich auf S. 95 des Romans.⁶⁵ Auch Oskars eigene, mit der Kamera seines Opas geschossene Fotos werden abgebildet, wie beispielsweise das Porträt von Abby Black (vgl. ELIC 98), die Hände seines Großvaters (vgl. ELIC 260), oder das auf dem Weg zum Grab des Vaters aus der Limousine heraus geschossene Sternbild (vgl. ELIC 318). Der Leser sieht, was Foer beschreibt: Als Oskar beispielsweise *Stuff That Happened to Me*, „my scrapbook of everything that happened to me“ (ELIC 42), durchblättert und die Bilder darin betrachtet, findet sich im Roman ein Abschnitt mit Abbildungen (vgl. ELIC 53-67), die der Leser analog zu Oskar ansieht. Diese Aufnahmen unterstützen die Vorstellungskraft des Rezipienten und versetzen ihn zugleich auf die visuelle Ebene des textlichen Geschehens. Auch das Daumenkino am Ende des Romans vereinigt die Ebenen von Figur und Leser und stellt zugleich einen Versuch der Kompensation des Traumas dar (vgl. auch S. 112). Indem der Leser an den beschriebenen Bildern teilhat, versucht Foer, die Diskrepanz zwischen Sprache und visueller Vorstellung zu mindern.⁶⁶

Die Fotografien haben großteils eine unterstützende Funktion bezüglich des Textes. Dennoch lässt Foer bewusst Spielraum für die visuelle Imagination des Lesers: Die im Buch beschriebenen Personen erscheinen wenn überhaupt nur ausschnittsweise auf den Bildern. Das Bildnis von Abby Black (vgl. ELIC 98), ein „different picture“ (ELIC 99), zeigt ihren Hinterkopf und ist insofern „more truthful“ (ebd.), als der Leser seine persönliche Vorstellung Fantasie von ihrem Aussehen („She was incredibly beautiful“ ELIC 91) behält: Foer schränkt hier die konkretisie-

⁶⁵ Das Motiv des Elefanten fungiert generell auch als mediale Verknüpfung zwischen der Situation bei Abby Black und der Szene bei Alice Black: Nach Oskars Besuch bei letzterer wird ein Brief einer Elefantenforscherin an Oskar abgedruckt (vgl. ELIC 197). Die beiden Frauen stehen außerdem durch ihre außergewöhnliche Schönheit und Oskars Frage nach einem Kuss (vgl. ELIC 99 und 197) miteinander in Verbindung.

⁶⁶ Die gleiche Funktion der Konkretisierung erfüllen die Visualisierungsmöglichkeiten des Schriftbilds wie die Abbildung der Visitenkarten, der leeren Seiten der Biografie der Großmutter oder bestimmter Sätze aus dem Daybook Grandpas.

rende Funktion der Fotografien zu Gunsten einer individuellen Imagination ein und berücksichtigt somit die Subjektivität der Wahrnehmung von Schönheit.⁶⁷ Auch die Fotografie der Handinnenflächen von Oskars Großvater (ELIC 260f.) zeigt nur einen Teil des Körpers des Mannes. Dieses Bild erfüllt neben der Konkretisierung und gleichzeitigen Anregung der Vorstellung des Rezipienten weitere Funktionen; zum einen wird ein im Buch mehrmals genanntes (vgl. z.B. ELIC 17, 180f., 237f., 257), wesentliches Kommunikationsmedium visualisiert, zum anderen ist die Situation bezeichnend für das Verhältnis von Fotoapparat, Fotograf und fotografiertem Objekt: Oskar benützt die Kamera seines Großvaters, ohne zu wissen, dass dieser ihm gegenüber sitzt (und das Gerät gleichzeitig als sein Eigentum erkennt).⁶⁸ Das Medium der Kamera fungiert insgesamt als Verbindungsglied zwischen Oskar und seinem Großvater, das durch die Fotografien des Türgriffs auch die jeweiligen individuellen Traumata aufgreift.⁶⁹

Extremely Loud & Incredibly Close zeichnet sich durch eine Vielzahl von Visualisierungen aus. Die Abbildungen konkretisieren konstant die Leser-Vorstellung und fungieren darüber hinaus als Leitmotive, welche zeitlich versetzte Traumata miteinander verbinden. Die Erzählung ermöglicht eine polyvalente Reflexion der Elemente Bild, Text und Trauma: Einerseits berücksichtigt Foer die visuelle Bedeutung des 11. September und kommt der optisch geprägten und medialisierten Wahrnehmung der westlichen Gesellschaft entgegen; andererseits dienen die Bilder auch der Unterstützung der Beschreibung des Textes und betonen die Komplexität des Romans. Nicht zuletzt schafft der Autor eine besondere Verbindung und reziproke Ergänzung von Text und Bild in Bezug auf Begriff und Ereignis des Traumas; er greift die visuell-mediale Relevanz von 9/11 auf, verbindet sie mit einem anderen historischen Trauma (den Angriffen auf Dresden 1945) und schafft mediale und motivische Verknüpfungen zwischen den beiden Erlebnissen.

Insgesamt kann man durch die Verwendung des Schriftbilds und die Integration von Illustrationen und Abbildungen eine Tendenz zur Nutzung optischer

⁶⁷ Ähnliches gilt für das Nichtabbilden des genau beschriebenen Porträts in Mr. Blacks Wohnung (vgl. ELIC 160). Genauer wird das Motiv der Subjektivität von Wahrnehmung auch unter 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive behandelt.

⁶⁸ Diese Ambivalenz wird auch verbal realisiert: „I focused Grandpa’s camera. / He kept his hands extremely still. / I took the picture“ (ELIC 258). Zwischen „Grandpa“ und „he“ (für Oskar ersetzt das Personalpronomen „the renter“) steht zwar ein Absatz, der Leser kann jedoch durch seinen höheren Wissensstand die von Oskar nicht beabsichtigte Verbindung der Benennung erkennen.

⁶⁹ Auf Grund der primären Funktion der Türgriff-Bilder als mediale Reflexion verschiedener Traumata-Motive werden die diesbezüglichen Fotografien genauer auf S. 111 erläutert: Ihre Wirkung geht weit über die Integration eines visuellen Stilmittels hinaus und muss in Zusammenhang mit weiteren Verwicklungen von Mediensystemen und Trauma-Motiven behandelt werden.

Möglichkeiten in den Romanen von Beigbeder, Foer und Peltzer feststellen, die die visuelle Relevanz des Ereignisses aufgreift und deutlich widerspiegelt. Peltzer verwendet das Schriftbild primär zur Strukturierung und Ordnung seiner komplexen Erzählebenen. Foer und Beigbeder nutzen unterschiedliche Druckvarianten überdies zur Verdeutlichung von Emotion und Intonation der Figuren. Beide fügen zudem Abbildungen in ihren Roman ein. Beigbeders Integration von Fotografien ist eher punktuell und dient der Verdeutlichung und Konkretisierung beschriebener Erzählinhalte. Foers visuelle Gestaltung hingegen ist vielschichtiger: Er schafft Erklärungen und Hintergründe zu beschriebenen Inhalten, etabliert neue Querverstrebungen zwischen bestimmten Motiven, und versetzt den Rezipienten immer wieder auf die visuelle Ebene des Geschehens. Die Nutzung optischer Komponenten des Romans durch eine besondere Schriftbildverwendung oder den Rückgriff auf Abbildungen möchte ich insgesamt als Widerspiegelung der besonderen medialen und vor allem visuellen Relevanz des 11. September deuten.

4.3.2. Visualitätsanzeichen durch Symbolik

4.3.2.1. Bibel, Bild und Buch

Obwohl die Texte von McInerney, DeLillo und Peltzer im Gegensatz zu den Romanen von Foer und Beigbender keine konkreten Abbildungen enthalten, berücksichtigen auch sie die visuelle Relevanz der Anschläge: Die Erzählungen integrieren verschiedene Elemente und Motive, die auf symbolische Inhalte der TV-Bilder verweisen. So finden sich neben tatsächlichen Bildmotiven wie dem „Falling Man“ explizite Hinweise auf die religiöse Symbolik der Aufnahmen sowie Kommentare zu den Gebäuden, zur apokalyptischen Szenerie⁷⁰ und zur Erhabenheit des Moments.

Die Verwendung religiöser Symbolik in den Romanen erfüllt mehrere Funktionen: Primär verweist sie offensichtlich auf die visuell geprägte Vermittlung der Anschläge und aktualisiert die Erinnerung an die Bilder, die häufig mit apokalyptischen Szenarien verglichen wurden. Darüber hinaus lassen sich durch religiöse Anspielungen auch Theorien zu Hintergrund oder Motivation der Attentäter abrufen. Nicht zuletzt verweisen bekannte biblische Motive (im Besonderen die Apokalypse) auf das Gefühl des irrationalen Unheils, der Unheimlichkeit und der Schicksalhaftigkeit, das die Anschläge auslösten (vgl. 3.5. Exkurs: Der 11. September als unheimliches Medien-Ereignis).

Peltzer und Beigbender, die beiden europäischen Autoren, integrieren religiöse Thematik ausdrücklich in Zusammenhang mit der Beschreibung der Attentate. So enthält selbst Peltzers extrem knapper Abschnitt der Beschreibung des Ereignisses Hinweise auf den religiösen Hintergrund der Bilder, wenn sich „Polizisten und Feuerwehrleute [...] in das Inferno stürzen“ (BP 135), die Wiederholung der Bilder sprachlich durch die Repetition des Satzes „*oh my god, oh my god*, schreit eine Frau“ (BP 136, 137, 139) reflektiert wird, und er sich von seiner Freundin ausgerechnet wünscht, dass sie „Nirvana“ (BP 147) auflegt.

Beigbender ist, wie so häufig, der Autor, der die meisten und offenkundigsten Zusammenhänge zwischen Bild und Bibel herstellt. Er greift beispielsweise ausdrücklich die Parallelen der Bilder zu apokalyptischen Szenarien auf. Stim-

⁷⁰ Diese Argumentation ist genau genommen insofern problematisch, als die Apokalypse ursprünglich eine biblische Erzählung ist: Wenn nun die TV-Bilder darauf Bezug nehmen, übernehmen eigentlich die visuellen Medien ein Symbol der schriftlichen Medien und nicht umgekehrt. Nachdem jedoch im folgenden Kapitel die Einflüsse der Bilder von 9/11 untersucht werden und die Wahrnehmung des apokalyptischen Szenariums zudem mittlerweile stark durch eine Reihe visueller Kunstwerke geprägt ist, sollen die Referenzen auf die Bibel hier als Referenzen auf die biblische Symbolik der Bilder von 9/11 und nicht auf die Bibel per se verstanden werden.

mungsbeschreibungen wie „La nuit était tombée, New York avait disparu et le sol grondait“ (WotW 80) und „Nous sommes au fin fond de l'enfer“ (WotW 272) evozieren das religiöse Motiv des Weltuntergangs, das auch explizit thematisiert wird: „Dans un instant, ils seront tous cavaliers de l'Apocalypse, tous unis dans la Fin du Monde“ (WotW 14); „Tu ne crois pas [...] que nous vivons l'apocalypse [...]?“ (WotW 310)

Darüber hinaus greift Beigbender häufig auf das Motiv des Turms von Babel zurück:⁷¹ Sowohl direkte Bibelzitate aus Genesis XI (vgl. WotW 76f., 110, 153) als auch bestimmte Äußerungen Carthews ziehen den Vergleich zum World Trade Center: „Et la tour de Babel? Je me demande si je ne suis pas dedans“ (WotW 152). Die Aussage „New York: la ville où l'on parle 80 langues“ (WotW 213) fungiert ebenfalls als Anspielung auf die babylonische Sprachverwirrung.

Carthew verknüpft außerdem wirtschaftliche und religiöse Symbolik:⁷² die Bemerkung „La tour de Babel était la première tentative de mondialisation“ (WotW 153) stellt einen indirekten Zusammenhang zwischen der in der biblischen Episode beschriebenen Hybris und dem Globalisierungssymbol World Trade Center her. Ähnliches gilt für die an die Marke *United Colors of Benetton* angelehnte Formulierung „United Colors of Babel“ (WotW 188): Hier wird die Farbgewalt des Anschlags mit kapitalistischen und religiösen Elementen verknüpft. Auch die Beschreibung von Handlung und Sprache der Menschen im Turm greift die ökonomische Bedeutung und theologische Symbolik der Bilder auf. Es kommt zu einer Wiederentdeckung des Glaubens im Welthandelszentrum: „La religion remonte en nous. Dans les minutes qui viennent, le World Trade Center, temple de l'athéisme et du lucre international, va progressivement se transformer en église improvisée.“ (WotW 159)

Die Protagonisten orientieren sich auch in ihrer generellen Begriffswahl an biblischen Ausdrücken:

Cette femme est une sainte. Nous côtoyons des anges tous les jours sans le savoir. Elle cherche dans sa poche, et sort un paquet de chewing-gums qu'elle nous distribue en silence. On les met dans nos bouches comme si c'étaient des hosties. (WotW 244, vgl. auch WotW 272)

Beigbender stellt diese durch die ausweglose Lage ausgelöste „Renaissance“ des Glaubens jedoch durchaus kritisch dar und betont den eigentlichen Atheismus der

⁷¹ Der Vergleich zwischen dem WTC und dem Turm von Babel wurde im Anschluss an die Anschläge häufig bemüht, vgl. S. 19.

⁷² In einem anderen Kapitel wird ein Zusammenhang zwischen WTC, Religion und Politik etabliert, indem Beigbender die These aufstellt, dass es zwei Türme von Babel gab, die sich prekärerweise im heutigen Irak befanden (vgl. WotW 282f.).

Figuren: „Seigneur Dieu, je Te prie alors que je ne crois pas en Toi“ (WotW 313). Das Phänomen der Ad-Hoc-Religiosität ist auf die traumatische Situation zurückzuführen: Die Erschütterung des Weltbilds sowie das Unvermögen, die Situation intellektuell und rational zu begreifen und damit umzugehen, führen zu einer Hinwendung zu alten Mythen, Ritualen und Hoffnungen. Im Moment des Traumas erlangen Vorsehung, Schicksal, Glaube und Emotion den Status der einzig möglichen Erklärung und somit auch des einzig möglichen Auswegs. Beigbeders eigene kritische Einstellung gegenüber einer möglichen Hilfestellung durch Gott wird in einem aus seiner Sicht geschilderten Absatz klar: Seine Aussage „Si Dieu jamais existe, je me demande ce qu’il foutait ce jour-là“ (WotW 239) ist ein offensichtlicher Theodizeeverweis. Der Untertitel des Kapitels 9 h 33, „Comment Jésus ne m’a pas sauvé“ (WotW 243), betont ebenfalls sarkastisch die „Tatenlosigkeit“ des christlichen Retters. Er ironisiert die religiösen Hintergründe und Auswirkungen von 9/11 weiter durch eine höchst provokative und zynische Aussage:

Il est temps de fonder une nouvelle religion dont le symbole serait deux tours en flammes. Bâtitsons des églises constituées de deux parallélépipèdes parallèles dans lesquelles, au moment de la communion, l’on ferait entrer deux maquettes d’avions téléguidés. À l’instant où les avions pénétreraient les tours, l’assistance serait priée de s’agenouiller. (WotW 336)

Beigbeders Verwendung religiöser Elemente ist insgesamt stark mit Kritik am amerikanischen Wirtschaftssystem verknüpft, greift auch den Vorwurf der US-amerikanischen Hybris auf und beanstandet nicht zuletzt den sich in Gefahrensituationen manifestierenden menschlichen Glaubensopportunismus. Insgesamt kombiniert er von allen Autoren die Elemente Bibel und Bild in seinem Text am plakativsten.

McInerney und DeLillo hingegen nutzen großteils subtilere Möglichkeiten, um religiöse Motive zu integrieren. Im Gegensatz zu Beigbeder thematisieren sie die Ähnlichkeit zu religiösen Szenarien weniger explizit, sondern verknüpfen häufig individuelle Traumamotive ihrer Figuren mit theologischen Fragestellungen oder biblischen Bildern.

Besonders McInerney zieht eine nicht so offenkundige Thematisierung vor. Abgesehen von Lukes Metapher der „ruins of Babylon“ (TGL 167) für den Bereich des Ground Zero finden sich religiöse Anspielungen nicht im konkreten Zusammenhang mit 9/11, aber mit anderen persönlichen Erschütterungen der Figuren. Obwohl also keine direkte Verbindung zu den Anschlägen oder Bildern von 9/11 etabliert wird, schafft McInerney durch die Kombination von Religion und Trauma eine implizite Verknüpfung. So bezeichnet beispielsweise Ashley die Anorexie als „kind

of like a religion in New York” (TGL 287) und betont so ihre eigenen negativen Erfahrungen mit der New Yorker Society. Ihrer Überdosis steht aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit der Gesellschaft und den Verlockungen der Metropole in Zusammenhang; man kann hier also durchaus eine Anspielung auf ein Trauma konstatieren.⁷³ Auch die Bezeichnung Lukes als „the Cheatham’s disciple, if not their lost son” (TGL 297) verknüpft Trauma und Religion, sofern man die Anspielung auf die für ihn extrem erschütternde außereheliche Beziehung seiner Mutter zu Duck Cheatham bezieht (vgl. TGL 113-116).⁷⁴

McInerney betont insgesamt weniger als etwa Beigbender und Peltzer den Zusammenhang zwischen religiöser Motivik und visueller Wucht von 9/11, sondern etabliert eher eine schwache Verbindung zu anderen individuellen Traumaerlebnissen (vgl. hierzu auch 4.5.1. Die Kunst des guten Lebens: Sein und Schein bei McInerney). Dennoch kann die Integration biblischer Themen in *The Good Life* als Beispiel für die literarische Adaption visueller Symbole angeführt werden: Die Verbindung von Religion und Trauma möchte ich durchaus als (wenn auch sehr subtilen) Reflex der religiösen Metaphorik der Bilder im Roman deuten.

DeLillos religiöse Verweise in Zusammenhang mit den Ereignissen von 9/11 sind ähnlich offensichtlich wie bei Beigbender, zugleich etabliert jedoch auch er, genau wie McInerney, Querverstrebungen zu den jeweiligen erschütternden Erfahrungen seiner Figuren. Überdies integriert er allgemeine theologische Fragestellungen und Überlegungen, die viele Menschen nach den Anschlägen beschäftigten.

Falling Man zieht ebenfalls einmal den expliziten Vergleich zwischen den Anschlägen und einem biblischen Szenario; allerdings referiert der Autor hierbei nicht auf die Apokalypse, sondern vielmehr auf eine Szene des Heils, wenn Florence ihre Erfahrung in den Türmen beschreibt:

They were moving out of the worst of the smoke now and this is when she saw the dog, a blind man and a guide dog, not far ahead, and it was like something out of the Bible, she thought. They seemed so calm. They seemed to spread calm, she thought. The dog was like some totally calming thing. They believed in the dog. (FM 72)

⁷³ McInerney verknüpft somit, genau wie Beigbender, religiöse und gesellschaftskritische Motive.

⁷⁴ Luke wird ungewollt Zeuge eines Schäferstündchens zwischen seiner Mutter und Duck. Die Situation ist heikel: er versteckt sich im Schrank, als das Paar ins Schlafzimmer kommt, um nicht beim Onanieren erlappt zu werden, und bekommt die intimen Handlungen der beiden dann aus nächster Nähe mit (vgl. TGL 113-116). Das hier angedeutete Trauma sowie die Parallelen zwischen der Beziehung von Lukes Mutter und seiner eigenen Affäre werden genauer auf S. 260 beschrieben.

DeLillo verweist hier zwar auf die Ähnlichkeit zu einem biblischen Szenarium, betont allerdings vielmehr die Elemente Glauben, Ruhe und Kraft als die sonst häufig gezogenen Vergleiche zu Tod, Brutalität und Endzeitstimmung.⁷⁵

Der Autor greift außerdem verschiedene theoretische Fragestellungen auf, die nach den Anschlägen verstärkt diskutiert wurden. So finden Spekulationen über die religiöse Motivation der Attentäter in den Text Eingang: „Those men who did this thing. They’re anti everything we stand for. But they believe in God“ (FM 113), stellt beispielsweise Florence fest. Besonders Martin sieht jedoch nicht ausschließlich religiöse Gründe als einzige Motivation der Terroristen und differenziert hier: „They use the language of religion, okay, but this is not what drives them“ (FM 59).⁷⁶

DeLillo bezieht hier Fragen ein, die sich viele Menschen nach den Anschlägen stellten: Die Ereignisse vom 11. September hatten auch einen veränderten Umgang mit religiösen Problemstellungen zur Folge. Dies spiegelt der Text auch durch theoretische Diskussionen in den Storyline-Sessions Liannes wider: Die Debatten in der Schreibgruppe⁷⁷ drehen sich etwa um die Prädestinationslehre und das Problem der Theodizee.

How could God let this happen? Where was God when this happened?
Benny T. was glad he was not a man of faith because he would lose it after this.
I am closer to God than ever, Rosellen wrote.
This is the devil. This is hell. All that fire and pain. Never mind God. This is hell. [...] Carmen G. wanted to know whether everything that happens to us has to be part of God’s plan. [...]
Ashes and bones. That’s what’s left of God’s plan. [...]
If God let this happen, with the planes, then did God make me cut my finger when I was slicing bread this morning? (FM 76f.)

Die hier deutlich werdende Präsenz des Theodizeeproblems nach 9/11 ist eine weitere Folge der allgegenwärtigen Unsicherheit; das Infragestellen von traditionellen Strukturen macht auch vor dem Glauben nicht halt. Auch Liannes Haltung

⁷⁵ Er nimmt hier nicht auf ein konkretes Bildelement Bezug, sondern verkehrt den bildlichen Verweis ins Gegenteil, wenn er eine friedliche Szene beschreibt; das Bibelmotiv jedoch wird beibehalten.

⁷⁶ Diese Haltung führt später auch zu einer Diskussion zwischen Martin und Nina über Gott, den Glauben und die Attentäter (vgl. FM 140f.).

⁷⁷ Die folgenden Ausführungen zu DeLillos Roman behandeln eher theoretische Elemente als visuelle Motive des Glaubens. Dennoch werden sie hier diskutiert: zum einen ist die intellektuelle und sprachliche Auseinandersetzung mit Religion und Gott nach 9/11 auch auf den religiösen Hintergrund der Attentäter sowie die auffälligen Analogien der Bilder zu biblischen Szenarien wie der Apokalypse oder dem Turmbau zu Babel (welche als symbolisch-visuelle Motive definiert wurden) zurückzuführen. Die Auseinandersetzung mit religiösen Werten, Theorien und Problemen ist insofern eine Reflexion der symbolisch-visuellen Motive des 11. September, als DeLillo die durch die Bilder aufgeworfene Diskussion in sein eigenes Medium übersetzt und sie verbalisiert. Außerdem verknüpfen die Beispiele häufig auch individuelle Traumata der Figuren mit religiösen Motiven. Somit greift DeLillo visuelle Elemente der Anschläge auf, benennt sie jedoch nicht nur, sondern passt sie an seine eigene mediale Vermittlung an.

gegenüber Gott ändert sich durch die Anschläge: „Lianne struggled with the idea of God.“ (FM 78) Ihr einziger Wunsch besteht schließlich darin, „to snuff out the pulse of the shaky faith she’d held for much of her life“ (FM 82). Der allgemeine Zweifel nimmt in den Gesprächen zwischen Keith und Florence ebenfalls Raum ein: „We’re supposed to believe in God but then why don’t we obey the laws of God’s universe, which teach us how small we are and where we’re all going to end up?“ (FM 112f.)

Die in diesen Zitaten deutlich werdende allgemeine Unsicherheit ist ein deutliches Merkmal des traumatischen Erlebens (vgl. S. 7). Die Fragestellungen sollen also meines Erachtens nicht als Rückgriff auf die religiöse Symbolik in den Bildern der Attentate verstanden werden, sondern zeigen auch Konsequenzen des 9/11-Traumas auf. Die Relevanz theologischer Fragen oder Motive ist (ähnlich wie die „Renaissance“ des Glaubens bei Beigbender) unter anderem auch auf den traumatischen Gehalt der Attentate zurückzuführen. Das Trauma beruht auf der Erfahrung einer emotionalen Situation, welche rational nicht zu fassen oder lösen ist. Die daraus resultierende Unsicherheit und Hinterfragung sicherer Strukturen wird bei DeLillo auch auf einer religiösen Ebene beschrieben. Diese These wird gestärkt, indem Verknüpfungen zu den individuellen Traumata vorliegen: Lianne leitet die Schreibgruppe der Alzheimerpatienten (die Plattform dieser Diskussionen) nicht zuletzt, um ihr persönliches Trauma zu verarbeiten: ihr demenzkranker Vater nahm sich auf Grund der Krankheit sein Leben.

Die These einer Verknüpfung von Religion und Trauma wird gestärkt, wenn Keiths Übungen zur Rehabilitation seines Handgelenks einer Form des Gebets ähneln: „an odd set of extensions and flexions that resembled prayer“ (FM 74). Einerseits verweist DeLillo durch diesen Vergleich offensichtlich auf den religiösen Hintergrund der Attentate: Die körperliche Haltung sowie ritualisierte Bewegungsabläufe spielen im Islam eine ungleich größere Rolle als im Christentum. Darüber hinaus betont dieses Motiv auch die Auswirkungen eines spezifischen Traumas: Keiths andauernde Beschäftigung mit seiner Hand bzw. dem Handgelenk,⁷⁸ der einzigen offensichtlichen aus den Anschlägen resultierenden Verletzung, reflektiert die „compulsions“ (FM 152), unter denen sein im WTC getöteter Freund Rumsey litt (vgl. auch FM 151-156).⁷⁹ Keith setzt die Übungen auch am Ende des Buches fort,

⁷⁸ So findet sich der Begriff der „gentle fist“ als Rehabilitationsübung auf FM 49, 50, 135 und 300.

⁷⁹ Eine motivische Verknüpfung zwischen Rumsey, psychischer Problematik und World Trade Center deutet DeLillo bereits in der Beschreibung der Freundschaft zwischen Rumsey und Keith an: Sie treffen sich beispielsweise „in the rippling shadows of the towers, looking at women, talking about women, telling stories, taking comfort“ (FM 151f.). Nicht nur eine örtliche, auch eine numerische

obwohl die Beweglichkeit seines Handgelenks längst vollkommen wiederhergestellt ist.

There was no problem with the wrist. The wrist was fine. But he sat in his hotel room, facing the window, hand curled into a gentle fist, thumb up in certain set-ups. [...] He sat in deep concentration. [...] He did the wrist flexions, the radial deviations. / Mornings without fail, every night when he returned. [...] Hold to a count of five. Repeat ten times. [...] He counted the seconds, he counted the repetitions. (FM 300).

Das durch die Erlebnisse in den Türmen ausgelöste Trauma offenbart sich hier als Übernahme der zwangsneurotischen Handlungsweise des toten Rumsey:⁸⁰ Die physische Rehabilitation wird mit psychischen Hintergründen verknüpft. Indem DeLillo die Bewegung zwanghafte Züge annehmen lässt und mit einem Gebet vergleicht, verknüpft er Zahlensymbolik, religiöse Motivik, Trauma und 9/11.

DeLillo integriert insgesamt Motive aus dem religiösen Bereich, um allgemeine theologische Fragestellungen aufzugreifen und die generelle Unsicherheit nach 9/11 widerzuspiegeln. Er etabliert aber auch motivische Zusammenhänge zu individuellen Traumata und stärkt somit die These einer „Übersetzung“ von Elementen der medialen Übertragung der Anschläge in sein eigenes Medium.

Die Romane enthalten allesamt⁸¹ Motive des Religiösen, wenn auch bezüglich der Häufigkeit und Stärke sowie der Intention dieser Integration deutliche Unterschiede festgestellt werden können. Peltzers (wenige)⁸² diesbezügliche Verweise sind explizit mit den TV-Aufnahmen der Anschläge verbunden. Ebenfalls ausdrücklich, aber deutlich zahlreicher verwendet Beigbender religiöse Verweise im Zusammenhang mit den Anschlägen: Der Franzose fügt eine Reihe an konkreten theologischen Diskussionen und Überlegungen ein und behandelt in diesem Kontext auch gesellschaftskritische und wirtschaftliche Hintergründe. McInerney verknüpft (sporadisch) biblische Bilder mit individuellen Traumaerlebnissen seiner Figuren

Anspielung wird in die Szene integriert: Keith fragt Rumsey, wie dieser reagieren würde, wenn er auf eine Dame träfe, die „nine digits, or eleven“ (FM 155) an ihrem Fuß hat und somit seinen Zähl-Zwang untergraben würde: „He was compelled to count things including the digits that constitute the forepart of a woman’s foot. [...] Toes on one foot, toes on the other. Always totalling ten.“ (FM 153) Eine rein zufällige Verknüpfung der Zahlensymbolik mit den Türmen ist hier äußerst unwahrscheinlich; DeLillo scheint hier im Gegenteil mit der Unheimlichkeit der Ereignisse (vgl. 3.5.) zu spielen.

⁸⁰ Das Motiv der Übernahme der Eigenschaften eines in den Türmen verstorbenen Freundes findet sich auch (weniger dramatisch) in *The Good Life*, wenn Luke als eine Art Hommage an Guillermo und Danny wieder zu rauchen beginnt (vgl. TGL 135 und 137).

⁸¹ Einige wenige Verweise auf die Themen Religion, Bibel und Glauben finden sich auch bei Foer. Nachdem seine Verwendung religiöser Motive jedoch generell auch intertextuell konnotiert ist, wird hierauf näher unter 5.2.2.4. eingegangen. Überdies integriert er die visuelle Komponente der Anschläge vornehmlich durch Illustrationen und die Nutzung optischer Möglichkeiten des Schriftbilds, wie unter 4.3 deutlich wurde.

⁸² Die geringe Anzahl ist natürlich in erster Linie mit der Kürze der expliziten Thematisierung des Anschlags in *Bryant Park* zu erklären.

und nutzt die Referenz somit eher indirekt. Ähnlich agiert DeLillo: Auch er verbindet Bibelmotive und persönliche Traumata miteinander, integriert jedoch religiöse Fragestellungen und Elemente expliziter als McInerney, und greift auch allgemeine theologische Diskussionsthemen auf, die nach 9/11 präsent waren. Die visuelle Relevanz der Ereignisse, die eben auch durch Vergleichsziehungen mit bekannten religiösen Bildern offenbart wurde, wird also in einen individuellen literarischen Kontext „übersetzt“.

Ein direkter Zusammenhang mit der Visualität der Attentate bzw. der fraglichen Bilder findet sich vor allem bei Beigbeder und Peltzer, wohingegen DeLillo und McInerney stärkeren Wert auf eine Betonung der Verknüpfung mit individuellen Elementen und Situationen des Traumas legen. Hier wird bereits ein Unterschied bezüglich der Übersetzung der TV-Bilder deutlich: Die europäischen Romane agieren eher explizit und integrieren die Aussagen direkt, wohingegen die amerikanischen Texte implizit arbeiten und Anspielungen auf Elemente der Bildern von 9/11 gern in zentrale Motive, Handlungen oder Verhaltensweisen ihrer Figuren „verpacken“.

4.3.2.2. Visuelle Sublimität

Neben den religiösen Motiven spielt vor allem die in den Romanen enthaltene sublimen Symbolik auf die visuelle Vermittlung des Ereignisses an. Auch hier wird einerseits ein Aspekt der Fernsehaufnahmen aufgegriffen und andererseits auf eine Erfahrung verwiesen, die in engem Zusammenhang zum Erleben des Traumas steht: Unermesslichkeit, Unbegreiflichkeit und Überwältigung sind sowohl Kennzeichen des Traumas als auch des Sublimen (vgl. 3.3. Sublime Ästhetik, Trauma und der 11. September). Die Texte betonen jedoch besonders die Verbindung zur Visualität des Ereignisses, indem alle integrierten sublimen Motive zugleich eine spezifisch optisch-mediale Komponente aufweisen: Das Erhabene steht generell in Zusammenhang mit oder im Vergleich zu einem Kunstwerk, das primär visuell erfahren wird, wie etwa eine Ausstellung, ein Film, ein Gemälde oder eine Fotografie.

Beigbeders persönliche Wahrnehmung der Fernsehbilder von 9/11 betont erwartungsgemäß deutlich die ästhetische Kategorie des Erhabenen:⁸³

mon œil prend goût à l'horrible. J'aime cette fumée énorme qui s'échappe des deux tours sur grand écran [...]. Je ne l'aime pas seulement pour sa splendeur éthérée mais parce que je sais ce qu'elle signifie d'apocalyptique, ce qu'elle contient de violence et d'épouvante. (WotW 163)

Die Faszination von Gefahr und Zerstörung beschreibt der Autor in einem explizit künstlerischen Kontext: Der Besuch einer Ausstellung von Paul Virilio zum Thema „Ce qui arrive“ (WotW 160) fügt die Ereignisse in einen ästhetischen Zusammenhang ein (vgl. WotW 160-163). Somit aktualisiert er die Problematik der Thematisierung von 9/11 als Kunstwerk, welche durch Stockhausens Bemerkung aufgeworfen wurde (vgl. S. 23). Überdies greift er auch konkret die Diskussion über den Unterschied zwischen realitätsabbildenden Aufnahmen einerseits und Kunstgegenständen andererseits auf: Virilio „ose établir un rapport entre l'horreur réelle et la beauté artistique“ (WotW 163).⁸⁴

⁸³ Er geht außerdem auf die im Zusammenspiel von Farb Gewalt und Geschehen liegende Diskrepanz ein: „Plusieurs New-Yorkais m'ont certifié qu'ils n'aimaient plus le ciel bleu au-dessus de leur ville. Le beau temps ici n'est plus synonyme de sérénité“ (WotW 240); vgl. hierzu Anhang, Abbildung 2.

⁸⁴ Diese Aussage trifft genau auch auf Stockhausens Äußerungen (vgl. S. 23) zu. Der Verweis auf ihn erfolgt überdies durch die Überschrift des Kapitels 8 h 57, „*Concerto pour toux, éternuements, raclements de gorge et étranglements*“ (WotW 116): Die Geräusche der Sterbenden als Konzert stellen den 11. September, genauer den Tod der Opfer, in den Kontext eines Kunstwerks und spielen deutlich auf die Theorien des Komponisten an. Eine gewisse Ästhetik des Grauens, die jedoch nicht primär visuell konnotiert ist, wird in Beigbeders Roman auch vermittelt, wenn er von New Yorks „[b]eauté de l'acharnement“ (WotW 279) spricht oder (den bereits toten) Carthew das Grauen teils in Reimen beschreiben lässt: „Parfois je rêve d'un amas de milliers de tonnes fumantes composé de chair humaine et d'acier fondu, où se mêleraient l'homme et la pierre, les ordinateurs et les bras coupés, les

Am deutlichsten wird die Verbindung von 9/11, visuellem Medium und Erhabenheit jedoch in der Beschreibung von Beigbeders Erinnerung, die Türme als Kind mit einer „caméra super-huit“ (WotW 294) gefilmt zu haben; die Evokation des filmischen Systems wird durch technische Details wie das Filmen aus „contre-plongée“ (WotW 294), die Benötigung eines „plan-séquence“ (ebd.) und die begrenzte Dauer der Super-Acht-Filme (vgl. ebd.) verstärkt. Darüber hinaus wird das aufgenommene Bild in den sprachlichen Code übersetzt: Der Satz „Les buildings reflétaient les buildings qui reflétaient les buildings“ (WotW 294) simuliert das Bezugssystem durch sprachliche Wiederholungen. Die zentrale Funktion dieser intermedialen Referenz ist jedoch die Beschreibung des immensen Eindrucks der Türme auf das Kind. Hier wird deutlich die Erhabenheit des Gebäudes reflektiert:

La taille écrasante de ces mastodontes constitua mon premier contact avec la métaphysique [...]. Je me sentais non seulement abasourdi, mais surtout *physiquement dominé* par les deux colosses de béton. Quelque chose existait de plus fort que nous. La puissance qui avait inspiré ces constructions n'était pas humaine. [...] je ne pouvais pas m'empêcher de revenir aux deux tours, ma caméra était littéralement aspirée par ces deux piliers du firmament. (WotW 295)

Beigbeder vereint in dieser Beschreibung die explizite Erwähnung des filmischen Systems mit der ästhetischen Erhabenheit des Wolkenkratzers; er verweist also ein weiteres Mal auf eine den Bildern von 9/11 inhärente erhabene Symbolik, indem er die These Nyes (vgl. 3.3. Sublime Ästhetik, Trauma und der 11. September) aufgreift und in Zusammenhang mit den Twin Towers stellt.

Auch in anderen Romanen finden sich Szenen des Erhabenen, die durchaus als Reflexion des in den Bildern der Anschläge vorhandenen Sublimen gedeutet werden können und in Beziehung zu visuellen Erfahrungen stehen. Bei Peltzer etwa nimmt die Beschreibung eines Flugzeugs über dem Bryant Park die Anschläge auf das WTC vorweg. Den medialen Kontext liefert hier das Open-Air-Kino:

am nachtblauen Himmel schnell hintereinander aufblitzend rote und weiße Punkte, Positionslichter, die sich geräuschlos von Westen nach Osten bewegen, zum Kennedy-Flughafen hin [...] wie feierlich das aussieht [...] über den Köpfen der Zuschauer schwebend wie eine mysteriöse elektronische Erscheinung (BP 88f.)

Die Motive von Licht, Farbe und Technik in Zusammenhang mit Ort und Motiv des Flugzeugs deuten gleichermaßen die Ereignisse des Anschlags wie die

ascenseurs et les jambes *brûlées*, les croyants et les *athées*, le feu et le sang...“ (WotW 357; Die Kursivsetzung ist nicht Teil des Zitats und wurde zur Verdeutlichung eingesetzt.)

Erfahrung des Erhabenen an. Diese wird kurz darauf durch die Anspielung auf Eislers Definition des Begriffs⁸⁵ weiter akzentuiert:

Man fühlt sich winzig in diesem Kessel, als persönlich absolut zu vernachlässigendes Wesen, belanglos, indessen man zugleich verspürt, Teil einer größeren Gestalt, Glied eines anderen und mächtigeren Körpers zu sein, in dessen Fülle man vergeht (und das ist schön und erhebend) [...]. (BP 91)

Die Sublimität des Kinoerlebnisses im Bryant Park wird darüber hinaus auch mit dem Motiv der Hybris in Verbindung gebracht:

wirkt die Leinwand klein, wenn nicht winzig, vor dem Hintergrund der Häuser, Teil der Welt des Menschen inmitten einer Welt der Dinge, einer anderen gewaltigeren Ordnung, deren Dimensionen so erstaunlich sind wie die eines bizarren Naturgebildes, [...] die Stufen bilden wie babylonische Zikkurats [...]; als ob man kein Ende gefunden hätte beim Bauen, oder keins finden wollte, jene obere Grenze, jenes Stockwerk, nach dem einmal Schluss gewesen wäre, wenn schon nicht mehr das Material, die Gleichungen einer am Computer berechneten Statik, eindeutige Vorschriften machen. (BP 16)

Ganz offensichtlich zieht Peltzer hier die Parallele zum Turmbau zu Babel und somit zu einem religiösen Symbol der Bilder von 9/11: Das Motiv der Erhabenheit in *Bryant Park* weist somit neben medialen und technischen Zusammenhängen auch einen biblischen Kontext auf.

Neben diesen indirekten Verweisen thematisiert der Autor jedoch die Sublimität der Szenen am 11. September auch durch seine konkrete Beschreibung von 9/11. Er verbindet apokalyptische und erhabene Elemente beispielsweise an dieser Stelle:

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, weißgrauen Puderschicht bedeckte oder bestäubte Rettungskräfte, Polizisten und Feuerwehrleute, die sich in das Inferno stürzen, um noch irgendwen rauszuholen, wagemutig ihnen nacheilende Passanten, das Pentagon brennt, wie Puppen segeln Verzweifelte, die sich aus den Fenstern gestürzt haben, knallen im Flug vor die Fassade, rotschwarz leuchtende Feuerbälle aus Kerosin, das eine Flugzeug durchbricht das Gebäude wie nichts, Stahlteile und Betonbrocken wirbeln durch die Luft, es stürzt alles zusammen (BP 135)

⁸⁵ „Erhaben ist alles Große, Kraftvolle, Mächtige, sofern wir uns ihm gegenüber klein dünken, wenn wir uns unmittelbar damit vergleichen. Das Gefühl des Erhabenen entsteht aber erst, wenn unser Ich gegenüber der Depression, die es durch das Große erleidet, mit einer Erhebung über das Sinnliche, mit einem Bewußtsein der eigenen Größe, die selbst das Große der Natur, des Nicht-Ich, im Bewußtsein zu umspannen vermag, reagiert. Erhaben ist, was uns zur Idee des Großen schlechthin erhebt.“ (Eisler 2004)

Peltzer greift durch die Komposition aus Flugzeug, Feuer, Stahl, Explosion und Zusammenbruch exakt die Bildelemente auf, die als Kennzeichen der sublimeren Ästhetik der Aufnahmen gelten (vgl. S. 26).

Sowohl bei DeLillo als auch bei McInerney finden sich ebenfalls Elemente des Erhabenen in Verbindung mit den Bildern von 9/11, die zugleich visuell-medial vermittelt werden. So wird in *The Good Life* die Unermesslichkeit des Ground Zeros mit einem Film-Set verglichen:

Luke was mesmerized by the filigreed beauty of the exoskeleton of the south tower, its Gothic arches rising eight or ten stories above them, strangely lady and delicate and comforting in the unnatural movie-set light. [...] He was looking at a mass grave. When he turned away and looked at Corrine, he saw tears coursing down her cheeks. / „Everyone says it’s so small when they see it on TV”, she finally said. [...] „Actually, it’s huge. [...] It’s the biggest thing I’ve ever seen.“ (TGL 140)

Bei DeLillo ist es die Komposition der Fotografie des „Falling Man“ selbst, die Lianne extrem berührt; seine optische Besonderheit in Zusammenhang mit der inhaltlichen Aussage wirkt auf sie ästhetisch:

The man headlong, the towers behind him. [...] The man with blood on his shirt, she thought, or burn marks, and the effect of the columns behind him, the composition, she thought, darker stripes for the nearer tower, the north, lighter for the other, and the mass, the immensity of it, and the man set almost precisely between the rows of darker and lighter stripes. Headlong, free fall, she thought, and this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific. [...] It is the ideal falling motion of a body. (FM 282)

DeLillos Beschreibung greift bildliche Elemente von 9/11 auf mehreren Ebenen auf: Neben der Tatsache, dass er sich auf eine real existierende Fotografie bezieht, die in den Diskursen nach 9/11 enorme Präsenz erlangte (siehe auch Anhang Abbildung 1 und S. 21), reflektiert er die Erhabenheit des Bildes und verbindet sie zugleich mit religiösen Motiven wie „God“ und „falling angel“, welche ebenfalls in der visuellen Symbolik des Anschlags eine große Rolle spielen. Das Zitat schafft vielschichtige Verknüpfungen zwischen Medien, Ästhetik, Kunst, Trauma und 9/11 und potenziert dadurch die jeweiligen Teilaussagen genau wie ihre gemeinsame Wirkung.⁸⁶

Die Szenen erhabener Symbolik in den Romanen stehen allesamt in Zusammenhang mit Visualität im Allgemeinen und bestimmten Elementen der Bilder des 11. September im Besonderen. Die Verknüpfung mit Medialität stärkt die These,

⁸⁶ Siehe hierzu auch 4.5.3. Gewaltige Performance: Kunst, Spiel, Musik und Terror bei DeLillo.

dass die eingefügten Erhabenheitsszenen durchaus auf Elemente der Aufnahmen von 9/11 anspielen.

Sämtliche Romane integrieren also Szenen in ihre Beschreibungen, die Zusammenhänge zur Visualität des 11. September herstellen. Die Betonungen der optischen Möglichkeiten des Textes per se wie etwa die Schriftbildverwendung oder die Integration von Abbildungen, Illustrationen und Fotos spielen hierbei genauso eine Rolle wie konkrete Vergleiche der Aufnahmen des 11. September mit biblischen Motiven wie der Apokalypse oder des Turms von Babel. Die Einbettung erhabener Momente in visuelle Kontexte stellt einen zusätzlichen Bezugspunkt zur medialen Vermittlung des 11. September her. Neben einer Betonung der visuellen Relevanz des Tages werfen einzelne Momente auch subtil Zusammenhänge und Auswirkungen des symbolvermittelten Traumas auf: Besonders das Konzept des Erhabenen und die Bewegung des Fallens ist auch in verschiedenen Theorien zum Trauma relevant (vgl. 3. Der 11. September als mediales Trauma). Die bisherige Untersuchung deutet außerdem bereits an, dass die europäischen Autoren Verweise auf Visualität und Medialität eher konkret und direkt einfügen, wohingegen die amerikanischen Autoren eine Verknüpfung mit zentralen Motiven ihrer Romane etablieren.

4.4. Mediale Reflexionen im Text

4.4.1. Medialisierte Wahrnehmung

In den vorangehenden Überlegungen wurden erste Zusammenhänge zwischen Medialität und 9/11 in den Romanen deutlich. Die Texte berücksichtigen die mediale Vermittlung der Attentate, indem sie visuelle Elemente oder Symbole in die sprachliche Verarbeitung integrieren. Die Romane spielen jedoch nicht nur auf einzelne Motive der TV-Aufnahmen an, sondern reflektieren auch die generelle mediale Relevanz der Anschläge: Indem eine Vielzahl an Verweisen auf mediale Einzelprodukte und fremde mediale Systeme eingefügt wird, beschreiben die Texte einerseits die von den Medien geprägte Wahrnehmung der Gesellschaft im Allgemeinen und spiegeln andererseits die hohe mediale Relevanz der Attentate im Besonderen wider. Das folgende Kapitel analysiert zunächst bestimmte Einzelprodukte oder Systemerwähnungen, welche zumeist die allgemeine Medienprägung demonstrieren. Im Anschluss daran untersuche ich konkrete mediale Verweise im Zusammenhang mit 9/11 sowie medientheoretische Thesen zu Illusionsbildung und -bruch in den Romanen.

Die Menge an Verweisen auf die allgemeine Verwendung von Medienprodukten ist auffällig hoch. Die Präsenz medialer Produkte im Alltag wird beispielsweise anhand der hohen Mediennutzung der Figuren dargestellt.

In *The Good Life* etwa beschreibt Luke eine typische Situation wie folgt:

Ashley at her computer, instant-messaging, her head bobbing to whatever was playing on her headphones, and then, startled by the touch of his hand on her shoulder, typing „POMS“ – *parent over my shoulder* – and reluctantly unwiring herself. Sasha was sitting in the lotus position on the master bed, talking on the phone, nodding and holding up an index finger. (TGL 80)

Neben dem beschriebenen Alltagsgebrauch der Medien zeigt McInerney aber auch, inwiefern mediale Inhalte in den Sprachgebrauch oder die Wahrnehmung seiner Figuren übergegangen sind. Er greift auf kollektive mediale Gedächtnisinhalte zurück und verwendet diese, um Beschriebenes für den Leser zu konkretisieren oder durch Typisierungen zu ironisieren. Investmentbanker sehen sich beispielsweise generell gerne als „Toshiro Mifune in *Yojimbo*, fearlessly slicing down the competition. That whole *Art of War* thing“ (TGL 25), Russell und Washington benennen ihre gemeinsamen Nächte in der Stadt in Anlehnung an William Holdens Alkoholkonsum („when we were going for a night on the town, we used to talk about strapping on the William

Holden memorial drinking helmet“; TGL 311), und Ashley würde gerne in der Klinik behandelt werden, die auch Johnny Cash besucht hat (vgl. TGL 331).

Beigbeder betont vor allem die Prägung der Gesellschaft durch Film und Fernsehen: Carthews Verständnis von Frankreich ist vor allem durch den (amerikanischen) Film *French Connection* geprägt (vgl. WotW 27) und Kindererziehung ist für ihn das Ergebnis von Zeichentrickfilmen (WotW 34f.). Die Bemühungen seiner Eltern, ihr Leben einem „film en Technicolor“ (WotW 64) ähneln zu lassen, erfüllen sich in Carthews Alltag auf negative Weise: Er ähnelt dem Protagonisten aus *American Beauty* so sehr, dass sogar bestimmte Szenen wie die am Anfang des Films stehende Masturbationsszene in der Dusche (vgl. WotW 57) und einzelne Zitate⁸⁷ Eingang finden (ebd.). Er passt sich somit an das von ihm definierte Ziel des Landes „de ressembler à une fiction sur Celluloïd“ (WotW 35) an. Beigbeder selbst reiht sich ebenfalls in die mediengeprägte Gesellschaft ein, indem er eine Liste seiner „écrivains [...], musiciens [...], cinéastes préférés“ (WotW 30) (die alle amerikanischen Ursprungs sind) abdruckt, und die Macht von Film und Fernsehen auch konkret in Zusammenhang mit seinem eigenen Narzissmus thematisiert:

je me suis aperçu que je n'étais plus capable d'aimer quelqu'un d'autre que moi-même. La journée était mon miroir. Le matin, je pensais à ce que j'allais dire à la télé. L'après-midi, je le disais devant les caméras. Le soir, je me regardais le dire à la télé. (WotW 220)

La télévision était un moyen que j'avais trouvé pour me faire désirer. [...] Je voulais être choisi, célébré, célébrité. (WotW 224)

Der Autor verweist also nicht nur auf den Einfluss der Medien auf Alltag, Stimmung und Träume der Gesellschaft, sondern benennt auch konkret die Auswüchse: Das Fernsehen stärkt und realisiert den Wunsch nach Anerkennung und Erfolg; es ist für Beigbeder ein Mittel, seine Eigenliebe zu leben. Er kritisiert das Medium nicht nur in Hinblick auf psychologische, sondern auch auf wirtschaftliche bzw. globalisierungsbedingte Folgen:

Le champ de bataille est médiatique: dans ce nouveau conflit, le Bien et le Mal sont difficiles à départager.⁸⁸ [...] La télévision rend le monde jaloux. Avant, les pauvres, les colonisés, les opprimés ne contemplaient pas la richesse tous les soirs sur un écran [...]. Ce phénomène est récent: on l'appelle la mondialisation mais son vrai nom est télévision. (WotW 145)

⁸⁷ Neben Szenen aus *American Beauty* werden auch Brigitte Bardot in *Bonnie & Clyde* (vgl. WotW 145), Jean-Claude Van Damme, „le héros du film *Replicant*“ (vgl. WotW 175) und Woody Allen (vgl. WotW 180) zitiert.

⁸⁸ Hier lässt sich ein Zusammenhang mit Aussagen Baudrillards feststellen: „Personne ne semble avoir compris que le Bien et le Mal montent en puissance en même temps, et selon le même mouvement. Le triomphe de l'un n'entraîne pas l'effacement de l'autre, bien au contraire. [...] Le Bien ne réduit pas le Mal, ni l'inverse d'ailleurs: ils sont à la fois irréductibles l'un à l'autre et leur relation est inextricable.“ (Baudrillard 2001)

Auch Carthews diesbezügliche Einstellung ist kritisch; er benennt die Verherrlichung von Freiheit und Ungebundenheit in den Medien und verweist auf den hohen Einfluss der Medien auf soziale Ideale: „On nous a trop montré d’images d’hommes libres, séduisants et poétiques, burinés par le plaisir, individus rock’n roll fuyant les responsabilités dans les bras de créatures à bikinis triangulaires.“ (WotW 135) Diese Aussage ruft typische Strukturen von Film, Fernsehen und Werbung⁸⁹ ab und bezichtigt die Medien (ähnlich wie die Vorwürfe Beigbeders) der Glorifizierung von Egoismus und Hedonismus. Beigbeder thematisiert insgesamt explizit und kritisch die Macht und den Einfluss der Medien.

Die Autoren nutzen jedoch nicht nur audiovisuelle Referenzen, um die generelle Medialisierung der Wahrnehmung der Gesellschaft zu demonstrieren: Die häufige Integration musikalischer Referenzen zur Erzeugung von Stimmung verweist ebenfalls auf eine stark durch mediale Produkte geprägte Wahrnehmung.

Peltzer nutzt gewisse musikalische Produkte zur atmosphärischen Verdichtung: So wird die Bar durch den „Streichersound einer vergangenen, von Perry Como oder Petula Clark populär gemachten Schlagermelodie“ (BP 59f.) bestimmt, im Stammcafé in New York wird morgens Kristin Hersh gespielt (vgl. BP 77), und die Fahrt im Rahmen des Drogendeals wird passenderweise mit Musik von den Beasty Boys untermalt (vgl. BP 124).

Auch DeLillo verknüpft Musik und Stimmung miteinander. Er bedient sich keiner Einzelreferenzen zur Verdeutlichung bestimmter Epochen, sondern verdichtet die Atmosphäre, indem er die gefühlte Einsamkeit einer Situation musikalisch reflektiert:

They would share nearly four full days of indirection before they talked about things that mattered. It was lost time, designed from the first hour to go unremembered. She would remember the song. They spent nights in bed with the windows open, traffic noises, voices carrying, five or six girls marching down the street at two a.m. singing an old rock ballad that she sang along with them, softly, lovingly, word for word, matching accents, pauses and breaks, hating to hear the voices fade. Words, their own, were not much more than sounds, air-streams of shapeless breath, bodies speaking. (FM 269)

Obwohl DeLillo den Namen des Songs nicht nennt, wird offensichtlich, wie sehr in der persönlichen Wahrnehmung Emotionen und Medienprodukte miteinander verbunden sein können; es geht hier nicht so sehr um ein bestimmtes Lied als

⁸⁹ Hier liegt nach Rajewsky also eine evozierende Systemerwähnung (vgl. Rajewsky 2002: 90) vor; die Markierung erfolgt später durch die intermediale Einzelreferenz auf Lester Burnham als Protagonist des Films *American Beauty* und Jim Morrison als Verkörperung von Freiheit und Ungebundenheit.

vielmehr um die generelle Lenkung von Atmosphäre und Erinnerung durch Medien im Allgemeinen und Musik im Besonderen.

Besonders deutlich wird die musikalische Stimmungsgestaltung einmal mehr bei Beigbeder; er nutzt auffallend häufig bestimmte Songs und Bands, um Emotionen zu verstärken oder atmosphärische Dichte zu schaffen: Er erinnert sich daran, in der Bar des World Trade Centers zu „*Into the Groove* de Madonna“ (WotW 105) getanzt zu haben und die Etymologie der Wall Street lässt ihn an Pink Floyd’s „Another Brick in the Wall“ denken (vgl. WotW 315). Die Stimmung auf dem Empire State Building wird vor allem durch das silbengeheure Zitat eines Songs von Ella Fitzgerald gekennzeichnet („In my solituuuude, you hauuunt me“ WotW 248),⁹⁰ und die Thematisierung des Lieds *Shine on Me* (vgl. WotW 367) inklusive Liedtext und einer laut Rajewsky (vgl. Rajewsky 2002: 94-103) onomatopoetisch funktionierenden simulierenden Systemerwähnung⁹¹ („dong dong dong tzing tzing tzing“ WotW 367) greift die friedfertige Emotion des Autors am Ende des Buches auf.

Die Benennung konkreter Musiker und Songtitel kann außerdem bestimmte Melodien und Stimmungen unterschiedlicher Zeiten beim Leser abrufen:

J’écoutais les grosses cartouches de musique, vous vous souvenez? [...] On pouvait sauter d’une chanson à l’autre, papa écoutait „Drive my car“ sur l’album *Rubber Soul* des Beatles et moi je fredonnais dans ma tête „bee-beep, bee-beep, yeah!“ (WotW 243)

Das Abdrucken der „paroles de J-Lo“ (WotW 260), die vor allem ein bestimmter Mädchentyp auswendig kennt (vgl. ebd.), verdeutlicht ebenfalls Besonderheiten bestimmter Menschen und Zeiten. Die gleiche Funktion erfüllt das Beschreiben von Carthews Kindheit, als die „Blancs boutonneux à casquette de base-ball“ (WotW 64) *Grateful Dead* hörten und die „lolitas [...] amoureuses de Cat Stevens“ (WotW 65) waren. Beigbeders Text ist mit diesbezüglichen Verweisen geradezu gespickt: Der Text bedient sich gewisser Medienprodukte als Typisierungsmerkmale bestimmter Moden und Generationen.

Auch McInerney arbeitet mit konkreten (wiederum häufig audiovisuellen) Einzelreferenzen, um Geist, Merkmale und Atmosphäre einer bestimmten Epoche abzurufen, wie in Lukes Beschreibung deutlich wird: „It was the sixties. Well, the

⁹⁰ Der Schriftsatz verbindet hier musikalische Darstellung und visuelle Möglichkeiten der Literatur, indem der Code des Romans spezifische Ausdrucksmöglichkeiten musikalischer Produkte simuliert. Ein weiteres Beispiel hierfür ist das Zitat des Lieds *Autumn in New York* (vgl. WotW 58).

⁹¹ Bei der Beschreibung und Klassifizierung der unterschiedlichen intermedialen Verweise greife ich generell auf Rajewskys Modell der Intermedialität zurück (vgl. Rajewsky 2002); die jeweiligen Zitate oder Verweise werden jedoch an den entsprechenden Stellen gekennzeichnet.

seventies. Close enough. Neil Young was singing ‚Southern Man.‘ Peter Fonda had blown off his chopper by southern rednecks.“ (TGL 338) Diese mediale Erinnerungsemantik funktioniert durch die Integration bestimmter musikalischer genau wie audiovisueller Produkte. Lukes Zeitgefühl in seiner Kindheit wird etwa durch die Konstanz einer bestimmten Fernsehsendungen strukturiert: „For years, the ticking clock of *60 Minutes*, which he watched every Sunday night with his parents, seemed to him to signify the end of his brief weekend respite from careless hazing and academic boredom.“ (TGL 80) Die Beeinflussung der Erinnerung durch Medienprodukte wird auch deutlich, wenn Erhardt die Sechziger bzw. Siebziger Jahre in Anlehnung an die damalige Medienlandschaft beschreibt: „[...] *Breathless, La Dolce Vita, Taxi Driver*. [...] That was back in the seventies, when you guys were watching *Sesame Street* [...].“ (TGL 41) Sowohl Beigbeder als auch McInerney betonen also deutlich, wie Epochen und Erinnerungen durch bestimmte Medienprodukte geprägt sind.

Windows on the World überträgt diese These einer engen Verbindung zwischen Erinnerung und Medien außerdem konkret auf die Ereignisse in den Türmen. Beigbeder integriert thematische Anspielungen zwischen den Anschlägen und musikalischen Einzelreferenzen: So wird etwa als Verweis auf Buchtitel und Handlungsort der fiktionalen Ebene der Liedtext von *The Windows of the World* (vgl. WotW 38) zitiert,⁹² und Carthew versucht, Anthony mit den Worten „don’t worry be happy“ (WotW 182), einer Andeutung auf den gleichnamigen Song von Bobby McFerrin,⁹³ zu beruhigen. Die in dem filmszenenartigen Kapitel (siehe hierzu auch S. 92) abgedruckten Beschreibungen enthalten Zeilen des Liedes *Dust in the Wind* (vgl. WotW 189) als Anspielung auf den durch das Verbrennen der Insassen entstehenden menschlichen Staub,⁹⁴ und die „rarest survivors“ (WotW 285) stimmen um 9 h 49 Berlins *God bless America* an, dessen Liedtext auf den verzweifelten Patriotismus der Überlebenden im Turm anspielt. Carthews Sehnsucht nach der Vergangenheit wird durch den Rückgriff auf Zeilen aus dem Beatles-Song *Yesterday*

⁹² Beigbeder summt diesen Song am Ende des Romans in einem New Yorker Restaurant gemeinsam mit einem ehemaligen Angestellten von *Windows on the World* (vgl. WotW 364); das Lied verbindet also Anfang und Ende des Textes.

⁹³ Auf eben diesen Song verweist auch McInerney in Zusammenhang mit dem Gefühl des Verlustes ehemaliger Sicherheiten: „The old certainties were pretty thoroughly discredited. What were you supposed to say – Don’t worry, be happy?“ (TGL 106)

⁹⁴ Die Untermalung der Ereignisse mit bestimmten Songs wie *Dust in the Wind* stellt eine provokante Gleichsetzung eines ästhetischen Werkes mit den tödlichen Anschlägen dar; hier kann erneut der Zusammenhang zur Frage des 11. September als Kunstwerk und Stockhausens Äußerung hergestellt werden.

(vgl. WotW 332) deutlich. Eine Vielzahl an musikalischen Einzelreferenzen enthält nicht zuletzt die unter dem Untertitel „Wild Trade Center“ abgedruckte Hommage Carthews an Cat Stevens (WotW 290-293): Der Protagonist führt verschiedene Songtexte des Musikers und biografische Wendepunkte wie dessen Konvertierung zum Islam an. Er spielt ein „jeu des prémonitions de la catastrophe“ (WotW 291), das eine Art unheimlichen Zufall und Zusammenhang zwischen Liedtexten bzw. Leben des Musikers und Ereignissen des Attentats etabliert.⁹⁵ Auch diese Beispiele beschreiben eine medialisierte Wahrnehmung, indem sie Interpretations- und Kontextualisierungsmöglichkeiten eines Ereignisses im medialen Feld offenbaren.

Die Autoren, allen voran Beigbender, nutzen Verweise auf mediale Produkte, um zu demonstrieren, wie sehr die Wahrnehmung bestimmter Situationen medial strukturiert, vermittelt und geprägt ist und inwiefern sich hierbei Typen, Muster und Rituale herausgebildet haben. Vor allem in Hinblick auf das Motiv der Erinnerung an eine bestimmte Zeit oder Stimmung nehmen gewisse Songs, Filme, Sendungen oder im Mediengeschäft tätige Personen eine entscheidende Rolle ein. Einerseits verknüpfen die Autoren also die Beschreibung bestimmter Momente und Situationen der Protagonisten mit bestimmten Medienprodukten. Andererseits verweisen sie auch auf das mediale Gedächtnis des Lesers selbst, wenn sie auf bekannte Einzelreferenzen zurückgreifen, um gewisse Stimmungen und eine atmosphärische Dichte zu erzeugen und abzurufen; sie demonstrieren so indirekt, wie sehr Wahrnehmung, Erinnerung und Medienwelt miteinander verbunden sind.⁹⁶ Überdies zeigt die Verbalisierung dieser Beispiele, dass sich ein sprachliches Medium leicht anderer Medien bedienen kann, um bestimmte Erinnerungen abzurufen: Die Einzelreferenzen auf Filme, Musiker und Songs haben insgesamt eine stimmungsleitende Funktion und fungieren als Typisierungselemente, die, abhängig vom persönlichen Hintergrund des Lesers, Verknüpfungen mit eigenen Erfahrungen aktualisieren. Sie verweisen somit auf ein medial geprägtes Bewusstsein im Allgemeinen und die Existenz eines generationspezifischen und individuelle Assoziationen auslösenden kulturellen Gedächtnisses (vgl. Assmann 2001: 43-45) im Besonderen.

⁹⁵ Beigbender verdeutlicht hier die Möglichkeit einer Interpretation von Ereignissen und Texten auf eine bestimmte Aussage hin; so kann das Kapitel als auch Anspielung auf die medialen Theorien verstanden werden, die die Ähnlichkeit der Bilder zu Hollywoodfilmen als Prophezeiung des Ereignisses betrachten (siehe S. 16): Hier sind es Liedtexte, die das Geschehen „voraussagen“. Ganz offensichtlich wird also hier auch auf die „Unheimlichkeit“ des Ereignisses Bezug genommen (vgl. 3.5).

⁹⁶ Die Autoren verknüpfen jedoch auch Sprache und Ausdruck mit bestimmten Erinnerungen: vgl. hierzu 7.1. Text und Brief als Medien der Erinnerungsbewahrung.

4.4.2. Figur und Film

Der Rückgriff auf das kollektive mediale Gedächtnis wird in den Romanen auch genutzt, um dem Leser konkrete Bilder vor Augen zu führen. Wenn etwa die Autoren ihre Protagonisten hinsichtlich Wirkung, Verhalten oder Aussehen mit bestimmten Schauspielern vergleichen, verweisen sie nicht nur auf die Omnipräsenz der audiovisuellen Medien und die starke diesbezügliche Prägung der Wahrnehmung, sondern bedienen sich dadurch zugleich eines gemeinsamen Hintergrundwissens, um ihre Beschreibung visuell anzureichern.

So hat Judy in *The Good Life* einen „fresh Jean Seberg haircut“ (TGL 35), Corrine sieht aus wie Katharine Hepburn (vgl. TGL 76), „Jerry [...] looked like Telly Savalas in *Kojak*“ (TGL 93), eine weißhaarige Dame ähnelt „Grace Paley“ (TGL 154), und als Corrine Luke im Anzug sieht, vergleicht sie ihn mit Cary Grant (vgl. TGL 346). Das gleiche Phänomen findet sich bei Beigbeder: Jerry besitzt beispielsweise eine „boucle de ceinture à l’effigie de Harry Potter“ (WotW 15) und David kürzt seine Ausführungen zu einer möglichen Rettung aus den Türmen durch „Genre Tom Cruise dans *Mission impossible*“ (WotW 226) ab. Carthew vergleicht das Aussehen seiner Freundin mit dem Kylie Minogues (vgl. WotW 17), sich selbst – je nach Tagesform – mit Bill Pullman beziehungsweise Robin Williams (vgl. WotW 86f.), und sein Leben insgesamt mit dem des Protagonisten aus *American Beauty* (vgl. WotW 56). Auch *Bryant Park* bedient sich eines derartigen Vergleichs, wenn der sterbende Vater an „Dan Akroyd in *Ghostbusters*“ (BP 35) erinnert.

Die Beispiele beschreiben einerseits den großen Einfluss der Medien auf die Wahrnehmung der Romanfiguren, andererseits stellt diese Verwendung von Einzelreferenzen auch eine Konkretisierungs- und Visualisierungshilfe für den Leser dar: Ein Rezipient mit entsprechendem Hintergrundwissen kann sofort Aussehen und Charakter der beschriebenen Personen abrufen. Im Idealfall kann der Autor so wiederum indirekt auf die diesbezüglichen Kenntnisse des Lesers und dessen eigene mediale Prägung verweisen.⁹⁷

⁹⁷ Die Figuren in *The Good Life* weisen nicht nur durch ihr Aussehen oder Verhalten auf die Medialisierung der Wahrnehmung der Gesellschaft hin, sondern sind als Medienschaffende explizit und aktiv Teil der Medienmaschinerie. Durch den Status und Beruf der Protagonisten finden sich bei McInerney insgesamt auffallend viele Verweise oder Referenzen auf Medienprodukte: Hilary kennt die Backstreet Boys (vgl. TGL 16), ist mit O.J. Simpson bekannt (vgl. TGL 231) und wird von Ted Field zum Dinner eingeladen (vgl. TGL 233). Corrine und Russell sind enttäuscht, dass Salman Rushdie nicht mit ihnen essen kann (vgl. TGL 9f.), freuen sich aber wiederum, dass Cody Erhardt (ein fiktionaler Charakter) kommt: „He was a hero to those who believed that his peers from the class of 1969, those legends responsible for the brief renaissance between *Easy Rider* and *The Deer Hunter*,

Die Autoren thematisieren die mediale Wahrnehmung des Lesers jedoch nicht nur durch konkrete Vergleiche, sondern nutzen auch generelle Elemente, Strukturen und Typisierungsmerkmale filmischer Fiktionen: DeLillo etwa demonstriert, wie audiovisuelle Medien eine Vielzahl von Situationen so geprägt haben, dass diese mittlerweile quasi automatisch als „filmisch konnotiert“ erscheinen, selbst wenn es sich um die innerhalb des Romans beschriebene Realität der Figuren handelt. Ein Beispiel hierfür stellt etwa die Beschreibung von Ninas Art zu rauchen dar: Liannes „mother smoked a cigarette like a woman in the 1940s, in a gangster film, all nervous urgency, in black and white.“ (FM 143) Als Keith nach den Erlebnissen in den Türmen sein Apartment aufsucht, um es zu verlassen und zu seiner Familie zurückzukehren, wird ebenfalls der Vergleich zu Inhalt und Aufbau einer Filmszene gezogen: „In the movie version, someone would be in the building, an emotionally damaged woman or a homeless old man, and there would be dialogue and close-ups.“ (FM 34) Lianne hat ein ähnliches Erlebnis, als sie Zeugin einer Diskussion zwischen ihrer Mutter und Martin wird und ins Bad vor den Spiegel flüchtet; es holt sie hier das klischeebehaftete Bild der Figur vor dem Spiegel ein: „The moment seemed false to her, a scene in a movie when a character tries to understand what is going on in her life by looking in the mirror.“ (FM 59f.) Und auch als sich zwischen Lianne und Keith ein intimer Moment entspinnt, wird ebenfalls der Vergleich zum Film gezogen:

They sat in a taxi going downtown and began to clutch each other, kissing and groping. She said, in urgent murmurs, *It's a movie, it's a movie*. At traffic lights people crossing the street stopped to watch, two or three, seeming briefly to float above the windows, and sometimes only one. [...] *It's a movie*, she kept saying, his hand in her pants, saying it, a moan in the shape of words, and at traffic lights people watched, a few, and the driver watched, lights or not, eyes gliding across the rearview mirror. (FM 131-134)

had sold out and succumbed to the demands of the marketplace and the debt maintenance on their houses and wineries. [...] Among the cineastes who could name three Japanese directors other than Kurosawa, those for whom the modern indie era began with *sex, lies and videotape*, Erhardt was revered as much for his intransigence and his noble failures as for the films he had actually written or directed, although at least one of these was acknowledged to be a classic.” (TGL 11) Dementsprechend erzählt Erhardt dann auch beim Abendessen von Zeiten, als Hal Ashby „practically lived in my guest room“, er in Frank Mancusos Büro spazierte und „Steven [Spielberg] was a mole, just pretending to inhale“ (TGL 37). Sasha hat Fotografien mit Sting und Bill Blass in ihrem Apartment hängen (vgl. TGL 173), wird „arm in arm with Alec Baldwin on the party page of [...] *New York magazine*“ (TGL 215) abgebildet und geht mit Courtney Love und Damien Hirst in den Bungalow Eight (vgl. TGL 332). *The Good Life* nutzt die vielen Verweise auf bekannte Personen vor allem, um eine bestimmte Gesellschaftsschicht New Yorks zu charakterisieren: Die Protagonisten sind Teil der Medienwelt. Die beiden Familien und ihre Bekannten und Freunde sind somit genau genommen aktiv an der Medialisierung der Wahrnehmung der Gesellschaft beteiligt.

Die Beispiele verdeutlichen, wie sehr mediale (genauer audio-visuelle) Strukturen die Wahrnehmung der Realität beeinflussen: Bestimmte Muster und typische Elemente rufen automatisch einen filmischen Kontext ab. Bei McInerney findet sich ein ähnlicher Moment der Vergleichsziehung zum Film, wenn Corrine auf Russells Affäre mit Trisha mit dem klischeebehafteten Satz „I want to know what she could possibly have that I don't“ (TGL 211) reagiert und gleich darauf selbst feststellt, „how much she sounded like the victim in some horrible Lifetime movie.“ (ebd.)

Diese Verwendung evozierender Systemerwähnungen⁹⁸ demonstriert insgesamt, inwiefern die Beschreibung der Figuren in den Romanen und ihre Wahrnehmung durch mediale Produkte geprägt ist: Ihr Aussehen wird durch Anspielungen auf Schauspieler beschrieben, und in ihren Handlungen, Bewegungen oder Überlegungen werden sie mit Filmfiguren verglichen. Die Autoren beschreiben Verhaltensweise und Gedankengang ihrer Figuren als stark medialisiert. Andererseits nutzen sie selbst die Medienprodukte zur Konkretisierung beschriebener Inhalte: Die Leser, die die beschriebenen Figuren kennen oder typische Filmszenen abrufen können, werden in ihrer Vorstellung der Buchinhalte geleitet. Man kann insgesamt einen direkten Verweis auf die mediengeprägte Wahrnehmung der Gesellschaft konstatieren, der automatisch eine subtile Andeutung der diesbezüglichen Prägung der Rezipienten beinhaltet.

⁹⁸ Hier wird erneut auf das Modell Rajewskys zurückgegriffen: Eine evozierende Systemerwähnung ist demnach eine intermedialer Bezug, der eine „Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Textes und entsprechenden Komponenten des Bezugssystems [...] konstatiert bzw. suggeriert.“ (Rajewsky 2002: 196)

4.4.3. Illusionsbildung und -bruch

Der Rückgriff auf Medienbeispiele aus dem filmischen Kontext findet sich in den Texten auch explizit im Zusammenhang mit den Anschlägen am 11. September: Die Romane thematisieren unterschiedlich konkret die häufige Vergleichsziehung der Bilder zu Hollywoodszenarien. Hierbei greifen die Autoren auch die daraus entstandenen Diskussionen um Illusionsbildung, Realität und Fiktion auf.⁹⁹ Die angeführten Beispiele entstammen fast ausschließlich den europäischen Romanen:¹⁰⁰ Die These einer Betonung medientheoretischer und rezeptionsästhetischer Aussagen bei Peltzer und Beigbender wird in diesem Kapitel deutlich gestärkt.

So diskutiert Beigbender den oftmals gezogenen Vergleich der Bilder der Anschläge mit Hollywoodszenarien sehr ausführlich. In seinem Roman wird das Erleben in den Türmen explizit in einen TV-lastigen Kontext eingefügt: Die empfundene Zeitdehnung angesichts des Einflugs des Flugzeugs wird mit dem Drücken des Pause-Knopfs eines DVD-Rekorders (vgl. WotW 14) gleichgesetzt, das Verhalten des Liebespaares in den Türmen ähnelt einem „porno californien“ (WotW 50) und die Zeitdauer bis zum Einsturz der Türme stimmt mit „la durée moyenne d’un film hollywoodien“ (WotW 83) überein. Die Figuren ziehen in ihren Gedanken und Handlungen explizit den Vergleich der Ereignisse zu filmischen Fiktionen: „Merde, que ferait Bruce Willis à ma place?“ (WotW 151), fragt sich Carthew, verdient aber für seine Leistungen im Turm auch schon „un Academy Award“ (WotW 100). Das nahende Flugzeug wird mit einer Szene aus *Mission Impossible* (vgl. WotW 68), das darauf folgende unaufhörliche Tippen der Notrufnummer 911 mit einem SOS-Ruf, und dieser wiederum mit der Morsecodeszene aus *Johnny got his gun* verglichen (vgl. WotW 158). Eine besondere Form der Anspielung findet sich im Hinblick auf den Film *La Vita è bella*: Wie dessen Protagonist versucht Carthew, seinen Kindern die Ereignisse als Spiel zu vermitteln und bedient sich hierfür erneut des filmischen Systems: „l’avion c’est un film en 3D, Georges Lucas a supervisé les effets spéciaux“ (WotW 79f.). „Tower Inferno“ (WotW 80), der Name dieses „pipeau à

⁹⁹ Der oft bemühte Hinweis auf die Parallelen der Bilder zu Kinofiktionen kann darüber hinaus selbst als Argument für eine veränderte Wahrnehmung der Gesellschaft (siehe 4.4.1. Medialisierte Wahrnehmung) angeführt werden.

¹⁰⁰ Eine Ausnahme stellt *The Good Life* dar. Corrine konkretisiert ebenfalls den Zusammenhang zwischen Kino und Anschlag, indem sie Ground Zero mit einem Filmset vergleicht: „in fact, at certain moments it seemed to Corrine, though she felt petty for even thinking this, that Bowling Green and the entire zone had the self-conscious air of a movie set, with all the same accoutrements – walkie talkies, catering tables, muted hysteria. The firemen and the ironworkers were the stars, unapproachable, eyes glazed and fixed on a point in the distance...“ (TGL 93)

Benigni“ (ebd.) – ein Einschub, der den Verweis ausdrücklich kennzeichnet – referiert wiederum auf den Blockbuster *Towering Inferno*.¹⁰¹ Carthew nimmt darüber hinaus auch auf den Film *King Kong* Bezug und weist auf die Verbindung des Remakes zu den Twin Towers hin:

Dans les années 70, ils ont tourné un remake en couleurs qui se passait sur le World Trade Center. Je m'attends d'un moment à l'autre à voir un gorille géant escalader les tours; j'en ai la chair de poule, croyez-le ou pas, je n'arrête pas d'y penser. (WotW 65)

Diese Äußerungen um 8 h 43, also vor dem ersten Einflug, fungieren als Vorausdeutung auf die kommenden Ereignisse und stellen darüber hinaus eine Verbindung zu den medientheoretischen Texten nach 9/11 her, die ebenfalls häufig auf diesen Film Bezug nehmen (vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood).¹⁰² Noch deutlicher wird der Zusammenhang mit den Interpretationen der Bilder des 11. September, wenn Beigbender die „killercloud“ (WotW 324) mit Szenen aus den Filmen *The Blob*, *Godzilla*, *Independence Day*, *Armageddon*, *Die Hard 2* und *Deep Impact* vergleicht (vgl. ebd.) und die Ähnlichkeit der Aufnahmen sogar als potenziellen Grund für den Tod mancher Menschen anführt:

Certains sont peut-être morts seulement parce qu'ils se souvenaient que la dernière fois qu'ils avaient vu la même chose, c'était en mangeant du pop-corn, et qu'une heure après, ils étaient sortis de la salle sains et saufs. (WotW 324)

Beigbender betont durch dieses provokante Beispiel der fiktionalen Kontextualisierung neben der empfundenen Überschreitung der Grenze zwischen Realität und Fiktion vor allem die generelle Ähnlichkeit der Szenen zu Hollywood-Bildern. Die Vermittlung eines durch Film und Fernsehen geprägten Denkens sowie die kritische Reflexion des Einflusses der Medien auf die Gesellschaft und nicht zuletzt der explizite Hinweis auf die Parallelen zwischen 9/11 und filmischen Fiktionen erfolgen überdies durch Hinweise auf verschiedene filmische Strukturen: Das von Beigbender ersehnte Bild eines „hélicoptère qui emporte des gens agrippés à une échelle de corde au-dessus du World Trade Center“ (WotW 306) erinnert zweifellos an den charakte-

¹⁰¹ Der Zusammenhang zwischen dem World Trade Center und diesem Film wird noch einmal durch ein Zitat verdeutlicht: „C'est comme être à l'intérieur d'une cheminée“, dit un des pompiers dans *La Tour infernale* de John Guillermin (film sorti en 1974, l'année de l'inauguration du World Trade Center).“ (WotW 185f.)

¹⁰² Auch die Erwähnung von *Apocalypse Now* (vgl. WotW 354) kann als Anspielung auf medientheoretische Interpretationen von 9/11 gedeutet werden; so finden sich etwa in Werckmeisters Essay Überlegungen zu diesem Titel, der nicht nur einen Film, sondern auch eine nach 9/11 erschienene Illustration der Zeitung *Paris-Match* bezeichnet (vgl. Werckmeister 2002: 195f.), und zusätzlich natürlich die Assoziation zur Ästhetik der Apokalypse (vgl. 3.2. Traumatische Symbolik im Bild) weckt.

ristischen Showdown eines Action-Films, und auch Carthews Reaktion auf das sich nähernde Flugzeug reiht das Geschehen mittels einer evozierenden Systemerwähnung (vgl. Rajewsky 2002: 91-94) in Strukturen von Blockbustern ein:

Moi qui déteste les films-catastrophe, avec le gentil blond au menton carré, la femme enceinte qui perd les eaux, le paranoïaque qui devient fou, le lâche qui devient courageux, le prêtre qui administre l'extrême-onction. Il y a toujours un idiot qui tombe malade, et l'hôtesse qui réclame un médecin. [...] Voilà à quoi l'on pense quand un Boeing vous fonce dessus. (WotW 74f.)

Die Realitätsnähe dieser Aussage soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden; es ist anzunehmen, dass Beigbeders Ausführungen wie so oft absichtlich provokativ überspitzt sind. In jedem Fall greift der Autor ausdrücklich typische Vorgehensweisen des audiovisuellen Mediums auf und zieht zugleich einen weiteren Vergleich der Bilder zu Hollywoodszenarien. Auch Davids feste Überzeugung von den übermenschlichen Kräften seines Vaters stellt einen Hinweis auf die Kontextualisierung der Ereignisse im medial-fiktionalen Bereich dar und legt die mediengeprägte Wahrnehmung des Kindes offen: „Il serait peut-être temps que p'pa mette en route ses superpouvoirs inconscients qui se déclenchent qu'en cas de mégadanger“ (WotW 166). Die bereits verstrichene Zeit und die Tatsache, dass der Vater sich „weigert“, übernatürliche Fähigkeiten zu besitzen, fügt David in das medial geprägte Konstrukt ein, indem er sich auf Regeln aus fiktionalen Produkten beruft:

Si t'étais Batman, tu dirais que t'es pas Batman (WotW 217)
faut toujours attendre un paquet de temps avant que le héros se réveille pour sauver les victimes. [...] Si le héros arrivait au début, il n'y aurait pas de suspense. (WotW 166)
David m'a expliqué que papa attend de recharger ses batteries avant d'intervenir. (WotW 204)¹⁰³

Der Einfluss von Medien wird auch durch die als „teilreproduzierende Systemerwähnung“ (vgl. Rajewsky 2002: 103) fungierende sprachliche Gestaltung des Kapitels 9 h 11 dargestellt: die „Message ultra-confidentiel défense de l'agent David Yorston aux Forces de l'Alliance Galactique“ (WotW 172) enthält Ausdrücke wie „Ultra-Dude“ (WotW 172), „Terriens“ (WotW 173), „Forces Sombres“ (ebd.), „Devil-Raptor“ (ebd.), „Starlaser“ (WotW 174) und „Feu Magique“ (ebd.). Diese Begriffe imitieren offensichtlich die Sprache von Science-Fiction-Produkten. Auch die Beschreibung der angeblichen Fähigkeiten Carthews ruft fiktionale Medienstrukturen und -inhalte ab und erinnert beispielsweise an *Superman*: „il est capable de

¹⁰³ Der Ich-Erzähler dieses Kapitels ist Jerry (vgl. hierzu auch 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive).

transpercer le béton, de tordre le métal et de voler dans les airs [...]“ (WotW 172f.)¹⁰⁴ Das Kapitel 9 h 13 erinnert ebenfalls an die sprachliche Gestaltung eines differenten medialen Systems; nach den Bestimmungen „Sous nous [...] Sur nous [...] Nous“ (WotW 180) folgen kurze, fragmentartige Beschreibungen, welche durch die lokalen Angaben und fehlenden Verben Anweisungen eines Drehbuchs ähneln. Entsprechendes gilt für den Abschnitt „Gens accrochés aux fenêtres / Gens qui tombent de fenêtres / Un fauteuil à roulettes abandonné / Des bureaux à tréteaux sans tréteaux / Une agrafeuse oubliée sur une photocopieuse“ (WotW 187).¹⁰⁵ Die Szenen vermitteln den Eindruck einer „filmischen Schreibweise“, welcher durch das Aufgreifen verschiedener filmspezifischer Topoi (vgl. Tschiltschke 2000: 96) wie die „happy end“-Szene in New York bei Nacht¹⁰⁶ und die Flugzeugszene am Ende des Romans (vgl. WotW 366-369) zusätzlich verstärkt wird. Der Text greift insgesamt durch die konstante Referenz auf Hollywoodprodukte mittels expliziter, simulierender und teilreproduzierender Systemerwähnungen verschiedene in der medientheoretischen Untersuchung deutlich gewordene Interpretationen der Bilder von 9/11 auf und betont die medialisierte Wahrnehmung der westlichen Gesellschaft.

Implizit greift Beigbeder dadurch offensichtlich auch das Gefühl der Grenzüberschreitung zwischen realem und fiktionalem Raum auf, das die Bilder von 9/11 laut vieler Interpretationen hervorriefen. Er geht auf diese Theorie auch ausdrücklich ein: „ce matin-là, la réalité s’est bornée à imiter les effets spéciaux.“ (WotW 324) Dies zeigt auch folgende Überlegung zur Sendung *Incroyable mais vrai* (vgl. WotW 321f.): „Je crois qu’il [Jacques Martin, der Moderator der Sendung] aurait pu consacrer une émission spéciale au Onze Septembre. Cet événement [...] est littéralement incompréhensible, c’est-à-dire qu’il dépasse l’entendement humain.“ (WotW 321) Der Autor verweist mit dieser Aussage auf die Schwierigkeiten, das Ereignis zu realisieren (welche häufig mit der Ähnlichkeit der Bilder zu Action-Filmen erklärt wurden), und bedient sich hierfür wiederum provokanterweise eines medialen Vergleichs. Beigbeder thematisiert von allen Autoren am deutlichsten auf die Medialisierung der Wahrnehmung der Gesellschaft, integriert explizit den am 11. September erfolgten Vergleich der Bilder zu Hollywoodszenarien und bezieht sich

¹⁰⁴ Die Vergleichsziehung zu Superhelden findet schließlich auch in Beigbeders Perspektive Eingang, als er die Geschwindigkeit der Concorde am Ende des Buches beschreibt und damit sein Werk abschließt: „Oui, je me disais que j’étais un superhéros.“ (WotW 369)

¹⁰⁵ Die hier verwendeten Wortspiele können, genau wie das in Fußnote 84 angeführte Beispiel, als literarische Reflexion der Ästhetik des Grauens interpretiert werden.

¹⁰⁶ Die Filmähnlichkeit der Szene wird auch durch den Vergleich „je descends West Side Highway [...] comme si je montais sur scène pour recevoir un Oscar“ (WotW 366) markiert.

nicht zuletzt auf die darauf beruhende Problematik der tatsächlichen Verarbeitung der Anschläge.¹⁰⁷

Eine Vielzahl an audiovisuellen Systemerwähnungen, welche die Themen von Realität, Fiktion und medialer Illusionsbildung aufgreifen, findet sich auch bei Peltzer. Obwohl *Bryant Park* die Ereignisse von 9/11 nur sehr knapp thematisiert, integriert der Text dennoch eine Reihe von Verweisen, die als Anspielung auf die Bilder am 11. September und vor allem auf ihre Verbindung zu fiktionalen Formaten interpretiert werden können. Hierbei lassen sich drei grobe Vorgehensweisen ermitteln: Der Autor legt großen Wert auf technische Hintergründe von Film und Fernsehen und behandelt diese Themen in Zusammenhang mit Motiven, die Elemente der Bilder von 9/11 abrufen. Überdies integriert er konkrete Aussagen zur medialen Illusionsbildung im Zusammenhang mit filmischen Fiktionen. Drittens finden sich motivische Verknüpfungen zwischen Film und Terrorismus. Im Gegensatz zu Beigbeder schafft er eine subtilere, aber nichtsdestotrotz ebenfalls konstante Thematisierung der Relevanz des medialen Rahmens von 9/11.

Die folgende Beschreibung der Fernsehaufnahmen vom Zusammensturz eines Gerüsts kann beispielsweise als Vorausdeutung auf die Anschläge interpretiert werden:

das heulende Geflacker von Polizeisirenen und der in langen Wellen auf- und abschwellende Ton der Ambulanzfahrzeuge [...] Irgendwo in der sechsendreißigsten sei ein Gerüst eingestürzt, wird gesagt, nein, ein Lastenaufzug, seitlich eingeknickt, so dass die Gefahr bestehe, dass Tonnen von Stahl, die ganze Einrichtung des Gebäudes zusammenbreche, alle Anwohner müssen evakuiert werden [...] sonst könne das Gleiche wie letztens geschehen [...], beständig wiederholt im lokalen Fernsehen die Aufnahme eines Krans, der das ebene Dach einer Seniorenresidenz durchschlagen hatte [...] dann aufs Neue in flimmernden Pixeln ein gelbliches Gestänge, das schräg in der Luft zu hängen schien, als die Kamera es abtastete, über die verkreuzten, mehrfach gestauchten Stahlspinnen fuhr, bis schließlich der Krater ins Bild kam, ein ausgefranztes Loch mit zerfetzten Armierungseisen, wo vorher die Betondecke des Raumes gewesen war (BP 8f.)

Das beschriebene Ereignis weist bezüglich Ort und Art auffallend viele Parallelen zu den Anschlägen auf: Motive wie Polizeisirenen, Zusammenbruch, gestauchte Gebäude, durchbrochene Stahlgerüste und Evakuierung spielten auch am 11.

¹⁰⁷ Ich möchte hier kritisch anmerken, dass Beigbeders Darstellung Motive der TV-Übertragung direkt und unvermittelt übernimmt, wohingegen die anderen Texte sich eher bemühen, eine Übersetzung in die ihrem Medium eigenen Strukturen zu schaffen und die Integration in individuelle Motive suchen. Im Sinne Schleiermachers wäre *Windows on the World* somit eher eine Übertragung denn eine mediale Übersetzung (siehe auch S.192). Dies ist, bedenkt man den Zeitpunkt der Entstehung von Peltzers Text, nicht nur mit dem geringeren zeitlichen Abstand und der darauf basierenden schwächeren Reflexion der Ereignisse zu erklären.

September eine Rolle. Vor allem die Betonung der Fernseh-Übertragung in Zusammenhang mit der ständigen Wiederholung der Bilder („als sei das Programm in eine sich selbst erzeugende Schlaufe geraten“ BP 9f.) erinnert an die Aufnahmen von 9/11. Später greift eine Szene in einer Bar (vgl. BP 38-60) das Unglück erneut auf.¹⁰⁸

Auch an dieser Stelle wird durch Verweise auf Dramaturgie und Kameraführung besonders die Technik der medialen Inszenierung betont: Peltzer beschreibt ein

im Hintergrund eingeblendetes Foto, das sich wirbelnd nach vorne in Bewegung setzt, dabei größer wird, bis es mit den Rändern des Schirms abschließt, um dann rasch zum Stillstand zu kommen und sich zu verwandeln in den Auftakt einer Filmreportage. (BP 41)

Das Bild nähert sich dem betreffenden Haus „in zwei, die Distanz ruckhaft überbrückenden Sprüngen“ (BP 41), es „folgt in einer spontanen Dramaturgie ein Schwenk in die Höhe, der unter wiederholtem Nachziehen der Schärfe das Sprossenmuster der Einrüstung abtastet, bis die vermeintliche Unglücksstelle erreicht ist“ (BP 42), die Kameraperspektive wird als „von schräg oben“ (BP 49) bezeichnet, und schließlich „kippt das Objektiv der Kamera in die Tiefe, sich mit einem Mal um fast neunzig Grad drehend, was selbst auf dem Monitor den Eindruck hervorruft, längs der Einrüstung des Gebäudes ins Bodenlose zu stürzen, so dass man unwillkürlich Halt an der Bar sucht“ (BP 49f.). Peltzer beschreibt nicht nur ein Unglück, das als Vorausdeutung der Ereignisse von 9/11 gelesen werden kann, sondern betont in dieser Beschreibung die mediale Vermittlung per se: Durch den Verweis auf technische Prozesse der Entstehung der Dokumentation verweist der Autor auf den Inszenierungsprozess eines audiovisuellen Beitrags im Allgemeinen. Vor diesem Hintergrund kann diese Szene also auch als Hinweis auf die geplante Übertragung der Ereignisse am 11. September (im Sinne einer intendierten Inszenierung) gelesen werden.

Im Gegensatz dazu hat die Beschreibung der Open-Air-Vorführung des Films *Moby Dick* in *Bryant Park* ein anderes Ziel: Primär wird hier das Genussmoment des audiovisuellen Mediums betont und die filmische Fähigkeit der Illusionsbildung thematisiert. Einmal mehr verweist Peltzer so auf die Relevanz des Films für die heutige Gesellschaft. Sein Hauptaugenmerk liegt zunächst vor allem auf der Stim-

¹⁰⁸ Peltzer setzt hier den Blickwechsel zwischen zwei Monitoren in einer schriftbildlich strukturierten Art Stream of Consciousness um.

Das Geschehen wird auch an anderen Stellen in die Erzählung wieder aufgenommen (vgl. etwa BP 22) und erscheint so als konsequente Prolepse auf die Attentate, was besonders durch die dicht auf einen weiteren Verweis (vgl. BP 133) folgende Beschreibung der Anschläge von 9/11 in *Bryant Park* ab S. 134 angedeutet wird.

mung im Park: „Ein beständiges, gleich klingendes Gemurmel liegt in der Luft [...] verbunden durch die Vorfreude auf das am Ende des Weges sich ihnen bietende Spektakel“ (BP 66), die Leute sind ausgestattet mit „Flaschen, Knabberzeug, in Kunststoffschüsseln Nudelsalate und Frikadellen, einige tragen Klappstühle bei sich und Liegestühle“ (81), es ertönt „Musik von Henri Mancini [...], die Takte der Pink-Panther-Melodie, als gäbe es nichts Besseres zur Einstimmung des Publikums“ (BP 67), und nach einer Runde „Tom und Jerry“ (BP 87) beginnt schließlich der Film. Bereits während des Vorfilms beschreibt Peltzer „Johlen und Pfeifen des Publikums“ (BP 87); diese Emotionen verstärken sich dann bei der Vorführung von *Moby Dick*:

als Gregory Peck sich nach einer halben Stunde etwa zum ersten Mal blicken lässt [...], branden Laute des Unmuts Richtung Leinwand, es wird gezischt und gebuht, indes einige wenige dem düsteren bärtigen Mann Beifall spenden [...]. Immer wieder kommt es zu solchen Kundgebungen von Sympathie und Ärger, lautstarken Appellen, sich den Einbeinigen doch vom Hals zu schaffen, wie anderen, die ihn tapfer gegen die Mehrheit hinweisen auf eine mögliche Meuterei, Umtriebe der Matrosen hinter seinem Rücken (BP 95f.)

Die genaue Beschreibung der amüsierten Reaktionen auf die Sprache eines der Protagonisten, Queequegs, „dessen kannibalisches Kauderwelsch sofort Gelächter hervorruft“ (BP 97), zeigt die Bereitschaft des Publikums, sich auf den Film einzulassen: „Man will sich amüsieren, einen schönen Abend verleben, picknicken und dann gemeinsam nach Hause gehen, das Normale morgen früh wieder [...]. Ein Spaß, nichts Ernstes“ (BP 97). Peltzer reflektiert hier in erster Linie den Vergnügungswert filmischer Fiktionen.¹⁰⁹ Er etabliert jedoch auch einen Gegenpol zu den lautstarken Reaktionen, wenn er dann zeigt, wie im Laufe des Films *Moby Dick* die Spannung und das Eintauchen in die Fiktion gegenüber der Lust an den gemeinsamen lautstarken Kommentaren überwiegt: Als der Wal die Männer angreift, ist

das Publikum im Bryant Park gepackt, die Leute um mich herum haben aufgehört zu essen [...] und verfolgen die Schlacht zweier sich unerbittlich bekriegerender Gegner in atemloser Spannung, kaum findet sich noch ein Zuschauer, der etwas hochruft oder meinetwegen klatscht [...]. (BP 106)

Die Zuschauer gehen offensichtlich in der Fiktion auf. Diese Reaktion ist unabhängig von dem Wissen um den Ausgang der Geschichte:

Weiß man es auch, und kennt das Ende der Fabel seit langem, bannt einen die Geschichte wieder so, als hörte oder läse man sie zum allerersten Mal, seien es die ersten Bilder dieser vergeblichen Jagd, die man zu sehen bekommt, auf einer seitlich von den Schatten des Laubwerks gerahmten riesigen Leinwand, umge-

¹⁰⁹ Den gleichen Zweck erfüllt auch der Einschub der Szene eines Horrorfilms (vermutlich referiert die Beschreibung auf *John Carpenter's Halloween*), der ebenfalls „markerschütternde Schreie [...], johlende[n] Applaus, ein wildes Vergnügen“ beschreibt (BP 96) und so demonstriert, wie Film illusionsbedingte Emotionen schaffen kann.

ben von Häusern, die in den Himmel ragen, Szene eines Films in ausgebleichtem Technicolor. (BP 106)

Diese Beschreibung demonstriert eindeutig die Macht der filmischen Illusionsbildung. Die gleiche Funktion erfüllt auch die Referenz auf einen Fassbinder-Film, während dessen „kaum [...] jemand gehustet oder sich nur zu räuspern gewagt hätte“ (BP 98), und der zwischen dem Protagonisten und seinem Vater zu einer „sich lange, bis ins Morgengrauen fortsetzende[n] Diskussion“ führte (BP 99): Der Film ist schließlich Auslöser eines relativ heftigen Streits (vgl. BP 100), hat also tatsächliche Auswirkungen auf eine zwischenmenschliche Beziehung.

Peltzer stellt durch die Zusammenstellung dieser Szenen zwei Funktionen des audiovisuellen Mediums dar: Zum einen weist er deutlich auf den Vergnügungsgehalt der Illusionsbildung durch filmische Fiktionen hin, zum anderen zeigt er jedoch auch die Möglichkeit konkreter Auswirkungen von medialen Produkten auf das tatsächliche Verhalten. Auch er greift also die Thematik der Interdependenz von Realität und Fiktion (und somit ebenfalls ein Element der Aufnahmen von 9/11) auf: Eine trennscharfe Unterscheidung zwischen beiden Ebenen ist unmöglich.

Darüber hinaus finden sich weitere Verbindungen zu Thematik und Theorien der Bilder der Attentate: Die Beschreibung des Films wird durch den erneuten Verweis auf den Unfall mit dem Lastenaufzug unterbrochen (vgl. BP 66), der bereits als Anspielung auf die Ereignisse von 9/11 interpretiert wurde. Außerdem wird das *Moby Dick*-Kapitel durch eine andere Szene im Vorführraum eines Kinos „gestört“ (vgl. BP 53-58). Neben der Verhandlung über die Details eines Drogendeals liegt das primäre Augenmerk des Abschnitts auf der detaillierten Auseinandersetzung mit technischen Details bei der Vermittlung audiovisueller Medienprodukte. Die ausführliche Erläuterung der notwendigen Vorkehrungen zur Vorführung eines Films stellen Code, Mechanik und Material eines Films in den Vordergrund: So vibriert der Boden „in Schwingung versetzt durchs schwere Getriebe der laufenden Maschinen“ (BP 57), die Lüftungsventilatoren entziehen „dem Xenonkolben des Projektors durch ein System geriffelter silbriger Röhren möglichst viel Hitze“ (ebd.), und es ertönt „das Geräusch der in die Löcher des Zelluloidstreifens schnappenden Zahnradtrommeln“ (ebd.). Auch der eigentliche Projektionsvorgang wird beschrieben:

Ungetüme [...], deren eines auf Knopfdruck plötzlich lebendig geworden ist, gefräßig ein Filmband verschlingend, das sich ohne Unterlass von einer oberen Spule herab in sein Maul wickelt, in einem Schlitz zwischen Objektiv und Maske verschwindet, um dort seiner Beschichtung beraubt zu werden, vierundzwanzigmal pro Sekunde. (BP 57)

Peltzer betont hier die einem Kinobesuch zu Grunde liegenden technischen Vorgänge, die nötig sind, damit „die Ströme der Illusion störungsfrei fließen. Wofür man bezahlt hat.“ (BP 58) Es geht darum, „Unterbrechungen zu vermeiden, halbierte Bilder oder Sprünge im Ton, so sie als Kunstmittel während der Projektion nicht erwünscht sind, Split screens und dergleichen“ (BP 62).¹¹⁰ Er greift konstant auf technische Details zurück: Das Funktionieren der Tonspur (vgl. BP 83), die Interpretation der Fotozelle (vgl. ebd.), Ausdrücke wie „Koppelstelle [...] Zugkräfte [...] Adhäsionskräfte, Rissfestigkeit [...] Perforationslöcher [...] Walzen“ (BP 85) und Verweise auf „Projektoren [...] Xenonlampe [...] die Blende“ (vgl. BP 89) heben beständig den technischen Hintergrund einer medialen Fiktion hervor und können somit (ähnlich wie die Anspielung des Fahrstuhl-Unglücks, vgl. S. 93) als Akzentuierung der Inszenierung einer Illusion interpretiert werden. Folglich wird die Illusion nicht aufrechterhalten, sondern indirekt gebrochen.

Indem Peltzer diese Beschreibungen der Open-Air-Szene voranstellt, verweist er auf den technischen Hintergrund, der nötig ist, um die filmische Fiktion genießen zu können und schafft so eine sehr subtile Illusionsbrechung, die in der parallelen Beschreibung der beiden Situationen ihren Höhepunkt erreicht:¹¹¹

ich verschwand, als alles wasserdicht war und wir ein Letztes abgeklärt hatten, Auszahlungsbedingungen, Haftungsmodalitäten, beim Rausgehen durch den Widerschein des Films tretend, der von der Scheibe des kleinen Fensters in den Projektionsraum zurückgeworfen wurde, transparente, wie körperlose und trotzdem reale Figuren, die über die rot und grün und auch orange glimmenden Dioden an den Verstärkerkästen huschten, Dolby Digital Sound Processor, kaum hörbar im Rattern der Maschinen, der Zahnräder und Walzen, ein aus dem Kontrolllautsprecher unter der Decke rieselnder Klang call me Ishmael kurz Musik und dann wieder der gedämpfte Ton einer menschlichen Stimme some years ago – never mind how long precisely, die Story eines aus dem off erzählenden Mannes, angeheuert in Nantucket auf dem Dreimaster Pequod, um seine Grillen zu vertreiben, an Bord eine aus merkwürdigen Gestalten zusammengewürfelte Mannschaft (BP 95)

Der Autor schafft hier einen nahtlosen Übergang zwischen Illusionsbrechung und Illusionsgenuss. Die Szene kann als Verweis auf die engen Zusammenhänge von Fiktion, Realität und Inszenierung im audiovisuellen Medium gelesen werden.

Neben diesen bereits indirekt mit den Ereignissen von 9/11 in Verbindung stehenden Motiven enthält die Beschreibung des Films *Moby Dick* auch einen konkre-

¹¹⁰ Dieses Zitat spielt offensichtlich auch auf seine eigene Technik der abrupten Übergänge zwischen den Erzählebenen an, und kann somit auch als selbstreflexive Aussage gewertet werden (vgl. Kapitel 6).

¹¹¹ Das verbindende Element zwischen beiden Zeitebenen ist hier der Ton einer menschlichen Stimme. Näheres zur Durchdringung und Parallelität verschiedener Erzählebenen bei Peltzer findet sich unter 6.3.2. Europäische Grenzüberschreitung: Voilà l’Auteur.

ten Zusammenhang mit der Thematik des Terrorismus: Das Werk von Herman Melville, auf welchem wiederum der Film basiert,¹¹² war die Vorlage für verschiedene Pseudonyme der RAF. So präzisiert Stefan Aust in einem Interview:

Gudrun Ensslin war auf diese Idee gekommen, sie hatte sich die Decknamen für die Gruppenmitglieder ausgedacht, um die Postüberwacher irrezuführen. Fast alle Namen entlehnte sie Herman Melvilles Roman „Moby Dick“. [...] Bei der Jagd auf den weißen Wal ist jeder Irrsinn vorgekommen, den Sie nachher auch bei der RAF gefunden haben. Deswegen war das eine sehr, sehr passende Parabel für das, was die Terroristen taten. Die Charaktere, die in „Moby Dick“ beschrieben sind, passen tatsächlich sehr genau auf die einzelnen Figuren in der RAF. (Geyer u. Schirmacher 2007)

Die Lektüre von *Moby Dick* ist laut Aust unabdingbar für das Verständnis der RAF (vgl. ebd.). Peltzer etabliert also mit der Beschreibung der Open-Air-Szene nicht nur einen Verweis auf filmische Illusionsbildung und deren Brechung sowie das interdependente Verhältnis von Realität und Fiktion; er schafft (durch die Anspielung des Unglücks und die Integration eines Films, der indirekte Bezüge zum Terrorismus aufweist) insgesamt ein komplexes Zusammenspiel der Thematik Terrorismus, Unfall, Gewalt und Medien. Insgesamt spielen vor allem das Eintauchen in die Fiktion, aber auch die technischen Hintergründe dieser Illusionsbildung und nicht zuletzt die möglichen Auswirkungen auf tatsächliche Situationen des Alltags eine große Rolle in Peltzers Beschreibung. Auch in seiner Erzählung findet sich somit – unabhängig vom Zeitpunkt des Entstehens – eine Vielzahl an Vernetzungen zwischen Technik, Fiktion, Realität und Trauma.

Die durch Film und Fernsehen geprägte Wahrnehmung der Gesellschaft, der große Einfluss medialer Strukturen, der stetig wachsende Medienkonsum, das Verhältnis von Illusion und Fiktion oder die explizite Thematisierung der Parallelen zwischen den Aufnahmen von 9/11 und Hollywood-Szenarien spielen in den europäischen Texten eine zentrale Rolle. Beigbender reflektiert vor allem konkrete Elemente der Bilder wie religiöse Symbole oder Zusammenhänge zu Hollywoodszenarien in seinem Text. Er schafft darüber hinaus einen Kontext der weiterreichenden Kritik an Wirtschaft, Selbstverständnis und Politik der USA und integriert hierin die 9/11-Thematik. Peltzers Text hingegen scheint auf den ersten Blick das Thema des 11. September nur ausschnittartig in seinen Roman einzubauen; die Art spiegelt vor allem die oft benannte „Zäsur“ dieses Tages wider. Bei näherem Hinsehen jedoch finden sich eine Vielzahl vor allem intermedialer Verweise, Allusionen und Prolep-

¹¹² Darüber hinaus verweist die Verfilmung des Romans natürlich wiederum auf den Medienwechsel von Bild zu Schrift, der für die Autoren selbst offensichtlich auch eine Rolle spielt.

sen, die subtile Zusammenhänge zu den Anschlägen aufweisen: Der Autor schafft es, einerseits die Unvermitteltheit des Ereignisses tatsächlich in seinen Text zu integrieren und andererseits ein dichtes und konstantes Fundament von Motiven zu schaffen, das indirekt immer wieder Verbindungen zu 9/11 aufweist.

Neben der konkreten Verwendung visueller Möglichkeiten betonen die Texte zum 11. September also auch den allgemeinen Themenkomplex Medialität sehr stark: Kapitel 4.4. hat eine auffallend große Vielzahl an Verweisen auf mediale Aspekte, Produkte und Systeme in den Werken herausgearbeitet. Die Romane beschreiben durchgängig eine generelle Prägung durch mediale Produkte, verweisen auf die starke Verbindung zu Erinnerung und Emotion, und bedienen sich des generellen medialen Gedächtnisses zur visuellen Anreicherung oder Stimmungsverstärkung. Situationen, Momente, Figuren und Erlebnisse werden durch Vergleiche oder Kontextualisierungen auffallend häufig mit medialen Produkten, Strukturen oder Typisierungselementen gekoppelt, wodurch auf die generelle Prägung der Wahrnehmung und Erinnerung durch mediale Raster verwiesen wird. Die vorangehenden Ausführungen demonstrieren vor allem die Präsenz medialer Produkte im Alltag und ihren Einfluss auf Denken und Wahrnehmung der Gesellschaft. Die so deutlich werdende Beeinflussung der gegenwärtigen Gesellschaft durch Medien stellt einen indirekten Bezug zu den Bildern des 11. September her: Auch in der ständigen Vergleichsziehung zu Hollywoodszenarien offenbarte sich die starke Beeinflussung der Wahrnehmungsstrukturen durch Medieninhalte (vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood). Im Gegensatz zu den amerikanischen Autoren thematisieren Peltzer und Beigbeder Illusionsbildung und -bruch im Kontext des 11. September auch explizit.

Die beschriebenen Beispiele demonstrieren, dass die literarische Darstellung der Attentate nicht nur die visuelle Ebene des Ereignisses durch Abbildungen oder Symbolik integriert, sondern auch die mediale Relevanz der Anschläge sowie die dadurch ausgelösten theoretischen Diskussionen zu Medialität, Fiktionalität und Realität berücksichtigt.

4.5. Traumatische Reflexionen: Verknüpfung von individuellen Zentralmotiven, Medialität und Trauma 9/11

4.5.1. Die Kunst des guten Lebens: Sein und Schein bei McInerney

Die bisherige Analyse hat ergeben, dass die literarische Verarbeitung des 11. September die visuelle und mediale Relevanz der Anschläge berücksichtigt und dadurch der TV-Vermittlung der Ereignisse Rechnung trägt. Die Untersuchung der bildlichen und medialen Symbolik in den Romanen stärkt Lorenz' Behauptung, dass der 11. September „ein *visuelles und mediales* Ereignis wie es wohl nie zuvor eines gegeben hat“ war (Lorenz 2004: 10).

Die Autoren integrieren jedoch nicht nur Elemente, Symbolik und Inhalte der TV-Aufnahmen in ihre literarische Bearbeitung, sondern schaffen auch einen eigenen Zugang zum Trauma des 11. September, und betonen die Möglichkeiten und Vorgehensweisen ihres eigenen Mediums. Die detaillierte Untersuchung von Sprache, Literatur und Text sowie die Analyse der individuellen Traumata in den Romanen erfolgt erst in Kapitel 5. Dennoch eröffnet das folgende Kapitel bereits interessante Blickwinkel auf die spezifisch literarische Vermittlung der Werke, obwohl nach wie vor intermediale Reflexe in den Texten untersucht werden: Im Zentrum der Analyse stehen nun verschiedene Leitmotive der Romane, die zumeist emotionale oder subjektive Hintergründe haben, mit Verweisen auf fremde mediale Systeme verknüpft werden und zugleich einen Zusammenhang zu 9/11 offenbaren.

Alle Romane fügen die Erzählung der Attentate in einen familiären Kontext ein und greifen so auf einen generell bekannten und zugleich gefühlsbetonten Hintergrund zurück: Dieses Vorgehen ermöglicht die subjektive Identifikation möglichst vieler Leser. In den letzten Kapiteln standen oftmals die europäischen Romane im Vordergrund (vgl. 4.4.3. Illusionsbildung und -bruch): Peltzer und Beigbeder befassen sich durch ihre Verwendung intermedialer Verweise primär mit dem allgemeinen Einfluss von Medienprodukten und den daraus erwachsenen Phänomenen von Zeichenhaftigkeit, Illusion und Wirklichkeitswahrnehmung. Die amerikanischen Romane hingegen verknüpfen häufig emotionale Themen wie Liebe, Verlust, Einsamkeit und Tod mit intermedialen Motiven: McInerney, Foer und DeLillo verbinden zumeist individuelle Trauma-Motive mit medialen Produkten oder Systemen. Einerseits wird durch die subjektiven Zentralmotive der Vorteil von Literatur bei der Darstellung emotionaler Sachverhalte betont und das Trauma wird

durch individuellen Zugang personalisiert; andererseits wird auch implizit die visuell-mediale Ebene der Anschläge erneut aufgegriffen. Man kann dieses Kapitel also als eine Art Schnittstelle zwischen der medialen Akzentuierung des Ereignisses und der subjektiven Annäherung an die Anschläge betrachten. Im Gegensatz zum vorherigen Kapitel liegt das Augenmerk primär auf der inhaltlich-motivischen Ebene der Romane.

Im Folgenden wird nun auf spezifische Motive der amerikanischen Romane näher eingegangen, die Emotionalität und Medialität verbinden und zudem in Zusammenhang mit den Anschlägen gesetzt werden können. Alle drei Werke weisen gemeinsame Strukturen auf: Erschütternde Erlebnisse oder Motive werden häufig mit medialen Systemen wie Musik, Kunst, Kommunikation und Bild verknüpft und enthalten unterschiedlich konkrete Anspielungen auf die Attentate. McInerney integriert vielfältige Verbindungen zwischen dem in seinem Roman zentralen Trauma der Täuschung und Situationen oder Werken vor allem der bildenden und darstellenden Kunst, Foer setzt besonders Musik, Theater, Internet und Telefon in Verbindung zu verschiedenen Traumata des Verlustes, und DeLillo etabliert gar ein mosaikartiges Puzzle unterschiedlicher Trauma-Erfahrungen, das mit Verweisen auf Musik, Fernsehen, Kunst und das Pokerspiel durchzogen ist.

McInerneys Text stellt das Motiv des Betrugs in den Mittelpunkt. Die Thematik von Sein und Schein bestimmt in *The Good Life* die emotional-persönliche genau wie die soziale Ebene: Sowohl in gesellschaftlichen als auch in zwischenmenschlichen Beziehungen spielt das Thema der Hintergehung eine tragende Rolle. In beiden Fällen bedient sich McInerney bei der Darstellung medialer Überhöhungen.

Etwa beschreibt McInerney ein typisches Meet & Greet-Szenario als längst überholte Farce, bei der der Schein gewahrt werden soll: Beim „pre-Christmas lunch at ‚21‘ [...], a kind of clubhouse for the tribe“ (TGL 333), sollen die McGavocks auf Sashas Betreiben hin ihr angeblich harmonisches Familienleben zur Schau stellen. Lukes Beschreibung der Situation bemüht einen künstlerischen Vergleich: „It all seemed a little unreal to him, like some tableau from the distant past“ (TGL 336). Das Zitat demonstriert, wie „gekünstelt“ er diese Veranstaltung findet.

Sashas Wertlegung auf gesellschaftliche Anerkennung und materiellen Wohlstand sowie ihre Prämisse, unter allen Umständen den Ruf zu wahren, fügt sich motivisch in die „Schein“-Thematik McInerneys ein: Authentizität ist insofern verpönt, als Ereignisse, die nicht „salonfähig“ erscheinen, geleugnet, ausgeklammert

und vertuscht werden. Auch diesbezüglich greift McInerney auf mediale Motive zurück. Sashas Charakter vereint Kunst und Gekünsteltheit: Ihr kulturelles Interesse ist extrem ausgeprägt; „she dragged him [Luke] to the ballet, the museums, and the theater. She'd even tried to interest him in jazz [...]“ (TGL 87) Diese Hobbies sind nicht zuletzt die typischen standesgemäßen Beschäftigungen einer Charitylady: sie reflektieren auch Sashas fehlende Natürlichkeit und ihre Wertlegung auf gesellschaftskonformes Verhalten.¹¹³

So ist es bezeichnend, dass Sashas erste Frage im Gespräch mit dem Arzt ihrer Tochter¹¹⁴ nicht dem Gesundheitszustand ihres Kindes, sondern dem Maler des Bildes an der Wand gilt: „A single painting hung on the wall: black idiogrammatic slashes against a white ground. ‚Is that a Kline?’ Sasha asked, nodding toward the canvas. [...] ‚It was painted by a patient,’ Dr. Friedlander said without turning to look.“ (TGL 199) Diese Szene demonstriert zum einen Sashas Wertlegung auf Besitztümer, die vor dem Hintergrund der Situation ihrer Tochter in diesem Moment definitiv deplatziert ist. Zum anderen spielt der Autor hier jedoch auch darauf an, wie bestimmte Gewohnheiten eines Menschen die generelle Wahrnehmung (und hier speziell die eines Kunstwerks) beeinflussen: In Sashas Umfeld hängt bei einem Arzt vielleicht eher ein Kline als das Bild eines Patienten an der Wand. McInerney benutzt somit Beispiele und Motive aus dem Bereich der bildenden Kunst, um die Künstlichkeit der Upper Class und ihre Wertlegung auf die Wahrung der Etikette darzustellen.

Die sich hier offenbarende Verknüpfung von Kunst und Materialismus ist bei McInerney ein wiederkehrendes Motiv. Sie findet sich beispielsweise auch in der Beschreibung von Lukes Verhältnis zu den Cheathams:

Luke began to imagine himself as the Cheatham's disciple, if not their lost son: He developed an interest in the arts as well as a taste for luxury, and was never hence quite able to make the distinction between the two, so that his ambitions oscillated between the poles of creation and connoisseurship. He took up painting and later, when Jolene and Duck started taking him to plays, he dreamed of acting and writing, though when he envisioned his future as an artist or an actor, it was always set in a grand house freighted with museum-quality treasures. (TGL 297)

Dieses Beispiel und die bisherigen Ausführungen zu McInerneys Roman diskutieren die Betrugsthematik primär auf der gesellschaftlichen Ebene. Im Mittel-

¹¹³ Diese Eigenschaften werden vor allem in der platten Gegenüberstellung zu Corrine und Nora deutlich, welche beide sehr naturverbunden und tierlieb sind.

¹¹⁴ Ashley wurde nach einer nicht genauer definierten Überdosis ins Krankenhaus eingeliefert.

punkt von McInerneys Roman steht jedoch die Thematik von Betrug und Hintergehung auf der Beziehungsebene: Nicht nur die zentrale Liebesbeziehung von Corrine und Luke, sondern auch Ninas Verhältnis mit Duck, Russells Affäre mit Trisha, und Sashas außereheliche Aktivitäten liefern hierfür Beispiele. Die Darstellung der jeweiligen Romanzen und ihrer Auswirkungen verknüpft Motive des Betrugs mit medialen Verweisen.

Die Beschreibung der Beziehung zwischen Luke und dem Geliebten seiner Mutter eröffnet sowohl eine gesellschaftliche als auch eine emotionale Ebene. Luke wählt ausgerechnet Duck Cheatham als väterliches Ideal. Dessen Reichtum und seine Lebensfreude üben einen magischen Reiz auf ihn aus, welcher ebenfalls wiederum durch die Beschreibung eines Kunstwerks, genauer Picassos *Le Déjeuner sur l'Herbe*, verdeutlicht wird: „When he saw this picture, Luke was struggling to emerge from his father’s conventional Episcopalian worldview, dimly sensing a hidden pantheism in which sex was the connective tissue. Somehow, the drawing seemed to hold the key.“ (TGL 296) Seine Bewunderung für Duck resultiert in dem Bemühen, ihm in beruflichen und privaten Dingen nachzueifern: So ergreift er ebenfalls den Beruf des Bankers, heiratet eine Frau, die Jolene Cheatham erstaunlich ähnlich ist und beginnt überdies eine Affäre mit einer Dame, die wiederum seiner Mutter gleicht (vgl. TGL 293 und 278).¹¹⁵ Betrug und Täuschung sind in dieser Entwicklung zentrale Themen. Das betrifft nicht nur das Motiv des Ehebruchs; Lukes gesamter Lebensentwurf und die diesbezügliche Imitation Ducks beruht auf den falschen Grundsätzen, wie ihm in einem späteren Gespräch mit seiner Mutter deutlich wird: „he wanted to be like the man she loved, but apparently he had chosen the wrong qualities to emulate.“ (TGL 323) Die Motivik von Sein und Schein spielt hier somit sowohl auf gesellschaftlicher als auch auf persönlich-emotionaler Ebene eine Rolle und wird durch Verweise auf System und Einzelprodukte der bildenden Kunst verdeutlicht.

Ein weiteres offensichtliches Beispiel für die durchgängige mediale Überhöhung der Betrugsthematik auf zwischenmenschlicher Basis ist die Schilderung der heimlichen Beziehung zwischen Russell und Trisha. Der Leser wird durch eine Email über Russells Affäre informiert (vgl. TGL 120-122), und auch das Aufeinandertreffen von Trisha und Corrine ist durch zahlreiche Verweise auf mediale Kommunikationsmöglichkeiten geprägt:

¹¹⁵ Natürlich liegt hier die laienpsychologische Interpretation eines Ödipuskomplexes nahe. Vgl. Hierzu auch Kapitel 7.

„I'm Trisha,“ she said. „You might remember me answering the phone at the office, although you probably don't, but either way, your husband has been screwing me for two years.“ [...] she produced a sheaf of paper, folded in half, which she tried to force on Corrine, who recoiled and drew her hands across her precious buoyant breasts [...]. „Maybe you'd like to read our collected correspondence,“ Trisha said. „After all, this is a literary event. Just printed-out Email, I'm afraid, not quite as elegant as handwritten billets-doux on Russell's engraved stationery. I was actually the one who taught him to use E-mail [...]. It really used to amaze me that after I'd given him a blow job he'd ask my advice about software. [...] So how about you, Corrine, do you Yahoo?“ (TGL 193f.)

Trisha spielt mit dieser letzten Frage vermutlich auch auf die ihr bekannte Abneigung Corrines gegen orale Sexualpraktiken an (vgl. TGL 192). Corrine erhält dann das zweifelhafte Vergnügen, besagte Emails zitiert zu bekommen, während Russell sich zunächst eine in seinen Träumen stattgefundene Filmszene vor Augen führt „which ended when his mistress stepped out of the crowd outside the theater and shot him dead“ (TGL 193), um sich daraufhin der Realität und den unvermeidlich vor ihm liegenden „lonely nights in front of the TV“ (TGL 195) vorzustellen.

McInerney verknüpft insgesamt also den Ablauf der Beziehung zwischen Trisha und Russell, die Information Corrines über den Betrug und die sexuellen Handlungen der beiden sowie die Reaktionen und Vorstellungen Russells mit zahlreichen medialen Einschüben. Auffällig erscheint hier, dass die Information über den Betrug durch Hinweise auf sprachlich-schriftliche Kommunikationsmedien (Brief, Email) erfolgt, wohingegen der Verweis auf den Film Russells Wunsch, der Situation zu entfliehen, reflektiert: Emotion und Verletzung werden also durch sprachliche Medien verdeutlicht, wohingegen Dissoziation und Fluchtgedanke mit Referenzen auf den Film verbunden werden.

Auch in der Schilderung der Beziehung zwischen Luke und Corrine greift McInerney mehrmals auf mediale Reflexe zurück. Als die beiden sich fragen, ob sie wohl jemals gemeinsam nach Paris reisen würden, entspinnt sich folgendes Gespräch: „I suppose it's a cliché,“ he said. „Like that picture by Doisneau, the kiss on the street.“ „It's only a cliché if you're jaded.“ Falling in love was a cliché, she realized. It had all been done before, and it looked absurd from the outside.“ (TGL 218) Luke spielt hier auf die Inszenierung eines augenscheinlich unvermittelten und emotionalen Moments an: Das von Doisneau fotografierte, sich „spontan“ küssende Paar in dem Bild *Baiser de l'Hôtel de Ville* war die gestellte Geste zweier dafür bezahlter Schauspieler (vgl. Heinick 2005). Erneut lässt sich das Motiv von Sein und Schein ausmachen: Je nach Blickwinkel kann sowohl das Bild als auch die Liebe an sich entweder rein, pur und leidenschaftlich oder aber kitschig, inszeniert und

abgeschmackt wirken. Darüber hinaus wird hier bereits ein kurzer Moment der Unsicherheit Corrines bezüglich ihrer Emotionen angedeutet: Aus einem distanzier-ten Blickwinkel erscheint ihre Affäre mit Luke absurd. Auch hier verbindet McInerney „Betrug“, Medien und Gefühl: Abhängig von Distanz und Emotion erhält das Werk sowie die Beziehung einen gänzlich anderen Beigeschmack. In diesem Beispiel spielt offensichtlich auch die Subjektivität von Wahrnehmung eine be- stimmte Rolle.¹¹⁶

Der Höhepunkt der Verquickung von Betrug, Emotion und Medien findet sich bei McInerney am Schluss der Erzählung, der zugleich das Ende von Lukes und Corrines Beziehung impliziert: Es ist die Begegnung der beiden Familien bei einer Aufführung des *Nussknacker*, die zu einem Umdenken Lukes führt. Die Wahl dieses Balletts ist kein Zufall: Das Märchen spiegelt den Widerspruch zwischen Alltag und Fantasie wider, unter dem Corrine und Luke leiden.

Als Luke Corrine fragt, was sie am Abend vorhat, lügt sie ihn zum ersten Mal an:

„Nothing really. [...] Some friends coming over.” [...] It was the first time she could remember being less than truthful with him. In fact, they were going to *The Nutcracker*, but it seemed profane to speak of her family in this setting; she couldn't quite reconcile the separate realities of Sugar Plum Fairies and blow jobs. (TGL 351)

Corrine schwankt offensichtlich zwischen zwei Lebensentwürfen, und eine Vereinbarung beider Welten erscheint unmöglich; eine Erkenntnis, die verstärkt wird, als sie den Abschied von ihm mit den Worten „making the transition to her other life“ (TGL 354) beschreibt. In Luke spielen sich offensichtlich ähnliche Überlegungen ab: wie der Leser im Nachhinein schlussfolgern kann, erzählt auch er ihr nichts von seinen Plänen, mit der Familie das Ballett zu besuchen (vgl. ebd.). Das fantastisch anmutende Treffen des Paares auf eine wahre Armee von „Santas, ten, fifteen, more than twenty in all“ (TGL 353) reflektiert das gleichzeitige Bestehen mehrerer Realitäten und die Weggabelung, an der Luke und Corrine in diesem Moment im übertragenen Sinn stehen. Einerseits würde Corrine sich gern voll auf die Beziehung mit Luke einlassen, andererseits hegt sie (vor allem wegen der Kinder) Bedenken bezüglich der Realisierbarkeit dieses Verhältnisses.

She leaped on his back and made him carry her up the stairs, eager to give form and shape to her misty visions of the future, projecting herself and her children

¹¹⁶ Zur Subjektivität von Wahrnehmung vgl. auch 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive.

into these rooms, almost believing it possible, and wanting desperately to believe, but unable to imagine the in-between... (TGL 353)

Das „in-between“ ist deshalb unvorstellbar, weil genau in dieser Periode die größte Problematik liegt: Der Neuanfang bedingt die Verletzung der Familie und ist insofern zu diesem Zeitpunkt nicht möglich. Diese Erkenntnis der Unvereinbarkeit der beiden Welten wird bei ihrem Aufeinandertreffen vor dem Theater offensichtlich:

It was as if they'd both observed some scrupulous interpretation of a boundary between lust and its biological *raison d'être*. [...] even as he was about to dissolve his family, he'd felt, it seemed in retrospect, protective of its rituals, reluctant to mention it; she must have felt even less inclined to let these two worlds interpenetrate. (TGL 358)

Luke wird klar, dass Corrines Wohlergehen primär von ihren Kindern abhängt, und er erinnert sich an die Worte seiner Mutter: „if love is something more than wanting, it involves putting someone else's well-being ahead of your own inclinations and desires.“ (TGL 359) Als es schließlich zur Begegnung der beiden Familien kommt, sind sich beide der familiären Priorität und ihrer Folgen bewusst: „Luke and Corrine exchanged a glance freighted on both sides with recognition and loss. He felt as if he were watching her disappear. [...] Everything hereafter would be a gradual descent, faster or slower, from regret to oblivion.“ (TGL 362)

Trotz dieser Erkenntnis schöpft Luke während des „Dance of the Sugar Plum Fairies“ (TGL 363) erneut Hoffnung für eine gemeinsame Zukunft in weiter Ferne: „he took comfort in that vision of the city as the setting for a future encounter with Corrine [...] he found himself conjuring brighter scenarios, and seeing his virtuous renunciation rewarded in the end“ (ebd.). McInerney lässt schließlich die Erzählung beziehungsweise diese von Luke imaginierte Begegnung mit den Worten „Here we are“ (TGL 364) offen enden. Es ist kein Zufall, dass sich die Erkenntnis über die Unmöglichkeit ihrer Beziehung vor dem Hintergrund des Balletts abspielt. So finden sich die Motive von Illusion, Fantasie, Imagination sowie die Gegensätze von Alltag und Fantasie auch in der Erzählung E.T.A. Hoffmanns, auf der das Ballett von Tschaikowski beruht:

Alltagswelt und skurrile Märchenwelt, Desillusion des Wunderbaren und komische Phantastik, Kinderperspektive und ironische Überlegenheit durchdringen sich in diesem „Kindermärchen“, dessen Fabulierfreude und „*fantastischer Übermut*“ zwar den Gegensatz zwischen bürgerlicher Realität und Phantasiewelt nicht so schroff artikuliert wie z. B. im *Goldnen Topf*, auf den Cyprian in der auf die Erzählung folgenden Diskussion mit Lothar anspielt. Doch eine „reine“, von aller Wirklichkeit befreite Märchenstimmung kommt auch hier nie zustande. (Schönert 2000)

Die Szenerie des Balletts und dessen Inhalt reflektiert und verstärkt somit zentrale Motive der Situation: Auch in der Beziehung zwischen Luke und Corrine besteht eine Diskrepanz zwischen Alltag und Wunschwelt. Realität und Wunschfantasie stehen sich in ihren Lebensentwürfen metaphorisch und in der Situation im Ballett buchstäblich gegenüber.

Alle angeführten Beispiele verknüpften das Motiv des Betrugs auf gesellschaftlicher oder zwischenmenschlicher Ebene mit intermedialen Referenzen, die zumeist der bildenden oder künstlerischen Sparte angehören. McInerney bedient sich inhaltlicher Mittel und Motive zur Betonung von Visualität und Medialität. Darüber hinaus weisen die Szenen einen indirekten inhaltlichen Zusammenhang zum 11. September auf: Das Motiv des Betrugs steht nicht konkret mit den Anschlägen des 11. September in Verbindung; es ist jedoch kein Zufall, dass die Attentate den Ausgangspunkt für die zentrale Thematik von Sein und Schein darstellen. Die Anschläge auf das World Trade Center stellen ebenfalls eine Art „Betrug“ dar: Es ist die Zerstörung verlässlicher Strukturen, die sowohl auf emotionaler als auch auf gesellschaftlicher und nicht zuletzt politischer Ebene eine Rolle spielt (vgl. hierzu auch S.179). Der Kernbegriff der Zerstörung von Vertrauen wird somit bei McInerney aus dem politischen Makrokosmos in einen emotionalen und sozialen Mikrokosmos übertragen; die Verletzung des fest verankerten Glaubens an die allgemeine und persönliche Sicherheit von 9/11 wird in einen familiären und gesellschaftlichen Kontext projiziert.¹¹⁷ Indem der Autor seine Darstellung von Sein und Schein außerdem mit Medienprodukten verknüpft, welche zumeist der bildenden oder darstellenden Kunstsparte angehören, etabliert er einen indirekten Zusammenhang zur Visualität und schafft so eine Verknüpfung zu der am Tag der Anschläge vorherrschenden medialen Vermittlungsform.

Eine weitere mögliche Interpretation stellt eine Verbindung zur Realitäts-Fiktions-Thematik her. *The Good Life* stellt die emotionale Lage nach dem 11. September ambivalent dar: McInerney betont in der Beschreibung individueller Perspektiven, Lebensabschnitte und Entscheidungen den schmalen Grat zwischen Traum, Wunsch und Fantasie einerseits und Alltag, Verpflichtung, Moralität andererseits. McInerney betont stark, inwiefern die Auffassung von Wirklichkeit und

¹¹⁷ Überdies spielt auch die Rückbesinnung auf familiäre Werte eine Rolle: Die Affäre von Luke und Corrine hätte eventuell zu einem anderen geschichtlichen Zeitpunkt größere Chancen. Der Rückzug ins Private und die Suche nach Halt in emotionalen Beziehungen ist als eine Folge der Erschütterung des Weltbilds zu verstehen.

Realität unterschiedlichen Faktoren unterworfen und somit deutlich situations-, kontext- und erfahrungsabhängig ist. Dadurch schildert der Roman auch die Ambiguität von Wahrnehmung und Wertung einer Situation. Hier lässt sich nun der Zusammenhang zu 9/11 ziehen: Indem McInerney keine konkrete Unterscheidung zwischen richtigen und falschen Entscheidungen etabliert sowie die Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit von stabil geglaubten Strukturen und Realitätsformen thematisiert, greift er die generelle Beklommenheit nach 9/11 auf und reflektiert die in den Bildern der Anschläge erfahrene Bedrohung des Lebens. Der etablierte Zusammenhang zwischen Emotion, Trauma, Medien und Wahrnehmung referiert also indirekt auch auf die sich in den Bildern von 9/11 offenbarende Interdependenz von Wirklichkeit, Wahrnehmung und Subjektivität. Die Attentate sind Ausgangspunkt und Katalysator der Erzählung; Elemente wie die Zerstörung von Vertrauen und Sicherheit, der Zäsurcharakter eines Moments sowie die Gleichberechtigung verschiedener Möglichkeiten und Realitäten sind nicht nur zentrale Motive des Plots, sondern reflektieren auch Elemente der Terroranschläge.

Festzuhalten bleibt insgesamt, dass McInerney das emotionale Zentralmotiv des Betrugs mit Motiven aus dem visuell-medialen Bereich verknüpft und sich Zusammenhänge zu den Anschlägen am 11. September und diesbezüglichen Theorien herstellen lassen.

4.5.2. Es bleibt in der Familie: Tod und Angriff bei Foer

Auch in *Extremely Loud & Incredibly Close* steht eine Familie im Mittelpunkt. Foer etabliert einen deutlicheren Zusammenhang als McInerney zwischen medialen Motiven seines Textes und den Attentaten von 9/11. Er schildert unterschiedliche Traumata innerhalb einer Familie, die allesamt mit Verlust, Einsamkeit, Tod und Angriff in Verbindung stehen. Die jeweiligen Beschreibungen dieser Erlebnisse enthalten eine Vielzahl medialer Überhöhungen und Verknüpfungen mit nichtliterarischen medialen Systemen.

Auf Oskars Erzählebene¹¹⁸ stehen explizite intermediale Systemerwähnungen grundsätzlich in Zusammenhang mit den Zentralmotiven Einsamkeit und Trauer auf Grund des Väterverlustes. Beispielsweise bezieht sich Oskar auffällig häufig auf das Internet als primäre Informationsquelle:¹¹⁹ So beginnt seine Suche nach dem Schloss mit „some research on the Internet about the locks of New York“ (ELIC 40), er „Googled around“ (ELIC 41), um Neuigkeiten zu finden (vgl. auch ELIC 153), und das Foto des springenden Mannes entstammt ebenfalls einem im Netz veröffentlichten Video (vgl. ELIC 256f.). Auch auditive Medien wie Walkie-Talkie und Radio finden Eingang in die Beschreibung: So hören Oskar und sein Vater sich am Abend vor dessen Tod im Rundfunk fremde Sprachen an (vgl. ELIC 13f.), und mit seiner Großmutter wird häufig per Walkie-Talkie kommuniziert (beispielsweise ELIC 69-73), was auch durch ihre Sprachverwendung angezeigt wird: „do you read me?“; „Over“ (ELIC 69).¹²⁰ Alle Medien weisen eine (mehr oder weniger direkte) Verbindung zum 11. September auf: Das Internet dient als Recherchewerkzeug zu 9/11, das Radio ist ein Bestandteil des letzten Abends mit dem Vater, und die Walkie-Talkies sind ehemalige, von diesem aufbewahrte „two-way radios“ (ELIC 102) im Sinne

¹¹⁸ Auf Grund der Reichhaltigkeit der Verweise und ihrer unterschiedlichen Funktionen wird im Folgenden zwischen Oskars Erzählebene und den Briefen der Großeltern differenziert.

¹¹⁹ Die Relevanz des World Wide Web ist auch auf Oskars eingeschränkten Fernsehkonsum zurückzuführen („I’m not allowed to watch TV, although I am allowed to rent documentaries that are approved for me“ ELIC 11). Es kommt zwar zu einigen expliziten Erwähnungen des audiovisuellen Systems, die ebenfalls mit den Hauptmotiven des Texts in Verbindung stehen (wie beispielsweise „What was the last film Dad made? Was I in it?“ ELIC 107); den weit größeren Raum der Verweise auf visuelle Medien nehmen aber die von Oskar gemachten Bilder ein (vgl. 4.3.1. Konkrete Visualität im Text: Schriftbild und Illustrationen). Das Fernsehen gerät demgegenüber eher in den Hintergrund.

¹²⁰ In Anlehnung an Rajewsky kann hier von einer teilreproduzierenden Systemerwähnung qua Transposition gesprochen werden: es werden bestimmte Elemente aus einem anderen Bezugssystem, dem des Walkie-Talkies, übernommen; nachdem es sich jedoch um sprachliche Elemente handelt, kommt „der medialen Differenz zwischen kontaktgebenden und kontaktnehmenden Medium hinsichtlich der zu reproduzierenden Komponenten keine Relevanz zu[...]“ (Rajewsky 2002: 103)

eines Babyfons. Sie stellen nach 9/11 eine Hilfe für die beiden Trauernden dar, ihre Einsamkeit zu ertragen.

Auch das von Oskar seiner Klasse per GhettoBlaster vorgespielte und somit akustisch vermittelte Hiroshima-Interview (vgl. ELIC 187-189) greift die zentralen Motive wie Angriff oder Verlust eines nahe stehenden Menschen auf. Das Tonband kann somit in Zusammenhang mit Oskars Erleben der Ereignisse des 11. September gestellt werden und liefert überdies ein weiteres Beispiel dafür, wie das Thema einer Attacke medial vermittelt dargestellt wird.

Eine Referenz auf ein Hör-Medium enthält auch die Szene mit Mr. Black, den das Kind durch die Reaktivierung seiner Hörgeräte symbolisch aus seiner (wahrscheinlich durch den Tod seiner Frau verursachten) Isolation in die Welt zurückholt (vgl. ELIC 165).¹²¹ Indem Foer außerdem ohne Einleitung oder Erklärung eine Nachricht von Oskars Vater in das Kapitel integriert (vgl. ELIC 168), schafft er eine Verbindung zwischen der „freiwilligen“ Taubheit Mr. Blacks und dem Unvermögen des Vaters im Turm, sich verständigen zu können; er verweist so auf unterschiedlich begründete Kommunikationsunfähigkeiten.

Besonders alle auditiven Medien stehen in Bezug zum Vater und 9/11 bzw. der generellen Thematik von Tod, Verlust, Trauer und Einsamkeit. Dies gilt speziell für das Telefon: So ist es in *Extremely Loud & Incredibly Close* das Medium, das Oskar (indirekt) über den Aufenthaltsort seines Vaters informiert und dadurch als Auslöser des Traumas per se gekennzeichnet ist: Die Nachrichten verstören ihn zutiefst und er kann den letzten Anruf seines Vaters nicht annehmen, was ihm später erhebliche Gewissensbisse bereitet („He needed me, and I couldn't pick up“ ELIC 301), und dazu führt, dass er Angst vor dem Telefon entwickelt („I'm afraid of the phone“ ELIC 290). Um seiner Mutter die Mitteilungen zu ersparen, kauft er einen neuen Apparat (vgl. ELIC 68)¹²² und bewahrt den alten als Reliquie auf, um hin und wieder die Stimme seines Vaters hören zu können (vgl. ELIC 69); das Medium symbolisiert also auch ein Geheimnis Oskars, das ihn sehr belastet: „I couldn't tell her about what happened with the phone. That secret was a hole in the middle of me that every happy thing fell into.“ (ELIC 71) Über das Telefon bzw. den Anrufbeantworter hört auch der Großvater die Stimme seines Sohnes (vgl. ELIC 255), und es fungiert

¹²¹ Diese Szene wird durch das Foto der auffliegenden Vögel (das erste Geräusch, das Mr. Black wieder wahrnimmt) auch visuell vermittelt (vgl. ELIC 166f., auch Cover).

¹²² In dem Geschäft, in dem Oskar das Telefon kauft, kommt er schließlich doch noch mit den Fernsehbildern von 9/11 in Berührung und erfährt dadurch vom Einsturz des Südturms: „It was on a TV there that I saw that the first building had fallen.“ (ELIC 68)

schließlich als das Kommunikationsmittel, welches Oskars Suche nach dem Schlüssel beendet, da Abby Black ihm eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter hinterlässt, die er jedoch auf Grund seiner Telefonphobie erst acht Monate später abhört (vgl. ELIC 288). So steht besonders dieses Medium in Zusammenhang mit dem zentralen Aspekt der Trauer Oskars und seinen daraus resultierenden Erlebnissen: bei Foer ist es also nicht primär ein visuelles, sondern ein sprachliches Medium, das auf mehreren Ebenen mit Oskars Trauma konnotiert ist. Die Betonung auditiver Medien kann nicht zuletzt als Gegengewicht zur visuellen Prägung des Ereignisses durch das Fernsehen interpretiert werden; eine These, die durch die Tatsache, dass das Telefon für Oskar Hauptinformationsträger der Ereignisse von 9/11 ist, gestärkt wird.

Dennoch greift der Autor auch auf ein visuelles Medium, die Kamera, zurück, um familiäre Strukturen und traumatische Parallelen des Verlustmoments zu verdeutlichen. Enkel und Opa verbindet vor allem die Sehnsucht nach dem Vater bzw. Sohn: Beide haben ihn auf Grund eines Angriffs (9/11 bzw. Dresden 1945) verloren. Verschiedene Fotos etablieren eine Verbindung zwischen den beiden individuellen Traumata: Die zahlreichen im Buch abgebildeten Türknaufe (vgl. ELIC 29, 115, 134, 212, 265) erscheinen dem Leser zu Beginn als Visualisierung von Oskars Suche nach dem richtigen Schloss; später wird jedoch deutlich, dass sie Fotografien des Großvaters sind („He took a picture of every doorknob in the apartment. Every one.“ ELIC 175) und sich tatsächlich in seinem Daybook befinden („The next page was a doorknob“ ELIC 178, ähnlich ELIC 237). Zurückzuführen ist das Motiv des Türknaufs auf das Fluchterlebnis des Großvaters in der Nacht der Bombardierung Dresdens: „I grabbed the doorknob and it took the skin off my hand, I saw the muscles of my palm, red and pulsing“ (ELIC 211). Die Bilder verbinden somit Oskar und seinen Großvater bzw. ihre jeweiligen traumatischen Erlebnisse miteinander: Der Türgriff referiert auf Oskars Schlosssuche genau wie auf die Erlebnisse des Grandpas. Die Fotografien fungieren also als Verbindungsglied¹²³ oder Leitmotiv und verknüpfen verschiedene Lebensgeschichten im Roman. Davon abgesehen sind die Ereignisse von 9/11 und die Angriffe 1945 auf Dresden durch die Motive Angriff und Tod miteinander verkettet.¹²⁴ Foer koppelt die beiden Erlebnisse

¹²³ Das Motiv der Verbindung durch Bilder findet sich auch in der Episode von Abby Black und ihrem Mann: Als Oskar sich das zweite Mal zu ihr begibt, erscheint im Roman das gleiche Foto (vgl. ELIC 289) wie beim ersten Aufeinandertreffen (vgl. ELIC 92), außerdem ist das Porträt von William Black (vgl. ELIC 294) auf die gleiche Weise aufgenommen wie das seiner Frau.

¹²⁴ Ein drittes Element, das Foer punktuell mit diesen Ereignissen verquickt, ist der Kernwaffeneinsatz in Hiroshima 1945, den Oskar seiner Klasse durch ein Interview vermittelt (vgl. ELIC 187-189).

somit sowohl motivisch als auch medial: Die enge Verzahnung von Trauma, Bild und Text ist hier beispielhaft.

Deutlich wird die Verbindung von Trauma und Bild auch am Ende von *Extremely Loud & Incredibly Close*. Oskar sucht die aus dem Internet ausgedruckten Bilder eines „falling body“ (ELIC 325), reißt sie aus seinem Scrapbook heraus und ordnet sie umgekehrt wieder ein: „I reversed the order, so the last one was first, and the first was last. When I flipped through them, it looked like the man was floating up the sky.“ (ELIC 325) Die Bilder fungieren an dieser Stelle als Möglichkeit, das Trauma zu kompensieren; sie rufen Oskars Erinnerung an die Zeit „davor“ ab, und ermöglichen ihm die Vorstellung eines „Zurückdrehens der Uhr“ und somit der Wiederherstellung seiner Sicherheit, die er durch das Trauma verloren hat: „We would have been safe“ (ELIC 326) ist der letzte Satz des Buches. Indem Foer das Daumenkino daraufhin tatsächlich im Roman abdruckt, verbindet er nicht nur die Ebenen von Figur und Leser,¹²⁵ sondern kompensiert auch die Diskrepanz zwischen Wort und Bild bzw. Sprache und visueller Vorstellung. Das bei vielen Menschen durch das Bild ausgelöste Trauma wird also bei Foer symbolisch rückgängig gemacht.

Alle aus Oskars Perspektive beschriebenen expliziten Systemerwähnungen stehen somit konsequent in Zusammenhang mit den zentralen Motiven Verlust, Trauer und Einsamkeit, welche zumeist durch den Tod eines geliebten Menschen ausgelöst werden.¹²⁶ Besonders Oskars traumatisches Erlebnis des Todes seines Vaters ist in der Beschreibung eng mit medialen Produkten verknüpft; Trauma und Medien werden hier motivisch gekoppelt.

Auch in den aus Sicht der Großeltern geschriebenen Kapiteln lässt sich eine Verbindung der Motive Trauma und Medien feststellen. Die in den Briefen vorkom-

Insgesamt werden also drei Verlust und Gewalt symbolisierende Attacken miteinander verbunden (vgl. auch Hoth 2006: 291-294).

¹²⁵ Das Ende des Scrapbooks für Oskar ist darüber hinaus identisch mit dem Ende des Romans für den Leser: Das Daumenkino stellt auf beiden Ebenen das letzte Element dar.

¹²⁶ Auch die Erfindungen des Protagonisten sind teils Medien im Sinne von Vermittlungs- und Kommunikationsmöglichkeiten; sie stehen ebenfalls in Verbindung zum Erleben des Traumas: Zum einen sind die Ideen eine Option für Oskar, der realen Welt der Trauer zu entfliehen, zum anderen weisen seine fantastischen Vorstellungen wie der „teakettle that reads in Dad’s voice“ (ELIC 1), der Nachrichten vermittelnde Krankenwagen (vgl. ELIC 72f.), die Hochzeitsringe, die den Herzschlag des Tragenden durch Blinken vermitteln (vgl. ELIC 106), und das Wasser, das die Haut je nach Stimmung ihre Farbe verändern lässt (vgl. ELIC 163), einen mehr oder minder offensichtlichen Bezug zum Umgang mit dem Tod des Vaters und den daraus resultierenden Emotionen des Kindes auf. Besonders der von Oskar entworfene Schmuck für seine Mutter, welcher durch unterschiedliche Perlen die in Morsecode übersetzten letzten Nachrichten seines Vaters anzeigt (vgl. ELIC 35), verbindet Erfindung, Trauma und mediale Kommunikation.

menden Bezüge auf andere Mediensysteme reflektieren und akzentuieren die Gefühle und problematische Beziehung der Großeltern. Ihr Verhältnis ist insgesamt stark durch das zentrale Motiv von Verlust und Einsamkeit auf Grund der Bombenangriffe auf Dresden 1945 geprägt. Anna, die Schwester der Großmutter und erste Liebe des Großvaters, kam hierbei ums Leben: beide Partner sind somit vom Verlust einer geliebten Person betroffen.

Die Bombenangriffe und Annas Tod können auf mehreren Ebenen als traumatische Ereignisse bezeichnet werden: Auch Jahre später haben die Erlebnisse starke Auswirkungen auf die Ehe der Großeltern. Die Schwierigkeiten sind in erster Linie auf das emotionale Ungleichgewicht der Partner zurückzuführen: Der Großvater hat den Verlust seiner ersten Liebe nie überwunden. Eine Thematisierung und somit Verarbeitung dieser Problematik ist auch insofern unmöglich, als Thomas Schell senior in Folge des Traumas verstummt ist.

Häufig greift Foer auf mediale Verdeutlichungen zur Schilderung der Beziehung zurück; ein Beispiel für die Verknüpfung von Emotion und Medien liefert etwa die Bildhauerei: Die Beschreibung der Großmutter, wie sie ihrem Mann Modell sitzt, illustriert die Dreierkonstellation zwischen Großvater, Großmutter und Anna. Die Skulptur sieht ihrer Schwester bedeutend ähnlicher als ihr: „After only a few sessions it became clear that he was sculpting Anna. He was trying to remake the girl he knew seven years before. He looked at me as he sculpted, but he saw her.” (ELIC 83) Diese kritische Feststellung teilt auch der Bildhauer selbst (vgl. ELIC 278). Die Szene wird insgesamt als Metapher für das Formen eines anderen Menschen verwendet: „The positioning was the sculpting. He was sculpting me. He was trying to make me so he could fall in love with me.” (ELIC 84)

Die Bildhauer-Szene verhärtet den nahe liegenden Verdacht, dass der Großvater eigentlich immer nur Anna geliebt hat. Dies wird durch die Vorwürfe der Großmutter „You never sculpt me“ (ELIC 208) und ihre Frage „Did you ever make a sculpture of me in your head?“ (ELIC 275f.) umso deutlicher, genau wie durch den (lange zurückliegenden) Satz des Großvaters „I want to be a sculptor, and I want to marry your sister“ (ELIC 80). Das Medium der Bildhauerei demonstriert, dass die Ehe zwischen den Großeltern auch eine Art Kompensationsmöglichkeit der aus Annas Tod resultierten Einsamkeit der beiden ist. Die (beidseitige) Realisierung der Tatsache, dass die Gefühle des Großvaters für die Großmutter weit hinter denen gegenüber Anna zurückbleiben, verstärkt das Trauma auf beiden Seiten. Auch in

diesem Beispiel offenbaren sich Verbindungen zwischen Emotion, Angriff, Verlust, Trauma und Medien: In Foers Roman werden verschiedene Traumata beschrieben, welche auf gewalttätige Handlungen zurückzuführen sind, deren Folgen primär durch Einsamkeit und Isolation definiert sind, und die zudem stark mit intermedialen Verweisen verknüpft werden.

Medien, Rückzug und Trauma verbinden sich auch deutlich in der Verstummung des Großvaters: Seine kreativen Mitteilungsformen sind eine Folge des Schocks auf Grund des Verlustes; die Bombenangriffe stellen den Auslöser seiner Sprachverweigerung dar. Diese Stummheit wird durch die Benutzung verschiedener nonverbaler Kommunikationsmittel auch mit Hilfe medialer Beispiele beschrieben. So drückt sich Thomas in seiner Beziehung zur Großmutter beispielsweise durch Gestik aus: Er unterhält sich mit ihr „with a long series of gestures that would have made no sense to anyone else“ (ELIC 132), etwa indem er mit ihrer Hand „an imaginary painting in front of us“ (ELIC 133) malt oder wenn er sie bittet, nicht zu weinen, „by putting her fingers on my face and pushing imaginary tears up my cheeks and back into my eyes“ (ELIC 133).¹²⁷ Der Großvater verständigt sich aber nicht nur durch Gestik; seine Unfähigkeit zu sprechen führt auch zu einer äußerst ungewöhnlichen Benutzung von nonverbalen Kommunikationskanälen, wie beispielsweise sein Mitteilungsversuch durch die auf Buchstaben referierenden Töne des Telefons (vgl. ELIC 269-271) zeigt. Hier wird quasi ein neues Kommunikationsmedium eingeführt,¹²⁸ das auf Technik und T9-System der SMS verweist und Buchstaben in Zahlen und diese wiederum in Töne übersetzt: „for love I pressed ,5, 6, 8, 3, for death ,3, 3, 2, 8, 4“ (ELIC 269).¹²⁹ Die Großmutter, Empfängerin der Töne, ist leider nicht in der Lage, diese zu deuten; es bleibt bei einem vergeblichen Kommunikationsversuch, welcher wiederum die Missverständnisse und Verständnisschwierigkeiten in der Beziehung der Großeltern widerspiegelt.¹³⁰

¹²⁷ Die gleiche Gebärde findet sich auch in der Perspektive der Großmutter (vgl. ELIC 308) und in ihrer Beschreibung des Traums vom Tod ihres Vaters: „In my dreams, the tears went up his cheeks and back into his eyes“ (ELIC 309). Es ist eine Geste des Rückwärtsweinsens, die hier nachgestellt wird; dieses Motiv des rückwärts laufenden Bildes verweist auf das Zurückspulen eines Films und wird auch in Oskars Daumenkino am Ende des Buches aufgegriffen (siehe S.112).

¹²⁸ Auf diese Art der Kommunikation wird bereits im ersten Brief des Großvaters hingewiesen, wenn er verschiedene Möglichkeiten der Verbalisierung des Namens „Anna“ nennt: „when I was on the phone I'd dial the numbers - 2, 6, 6, 2-“ (ELIC 16).

¹²⁹ Mit Hilfe eines Handys mit englischem T9-System können auch im Roman nicht „übersetzte“ Zahlenfolgen erkannt werden, so bedeutet beispielsweise die Frage „'4, 4, 8, 7, 3, 2, 5, 5, 9, 9, 6, 8?'“ (ELIC 269, auch 272) „Is it really you?“, „'4, 3, 5, 7!'“ (ELIC 269) steht für „Help!“ und „'8, 4, 4, 7, 4, 7, 6, 6, 8, 2, 5, 6, 5, 3'“ (ELIC 272) soll „This is not a joke“ heißen.

¹³⁰ Zur Kommunikationsproblematik in der Beziehung zwischen beiden vgl. auch Kapitel 5.4.1.

Foer integriert häufig Verweise auf mediale Systeme in sein Werk; er ordnet diese jedoch gleichzeitig den Leitgedanken seines Romans unter: Die expliziten Systemerwähnungen anderer Medien fungieren als Akzentuierung der verschiedenen Traumata und ihrer Folgen, deren zentrale Ursachen Angriff, Krieg und Verlust sind.¹³¹ Emotionale und subjektive Sachverhalte spielen hierbei eine große Rolle. Ähnlich wie die Illustrationen betonen also auch die intermedialen Verweise im Text beschriebene Inhalte und stehen konkret in Zusammenhang mit den geschilderten individuellen Traumata und ihren Folgen. Foer beschreibt den 11. September in einem größeren Trauma- und Angriffskontext, der immer wieder medial geprägt ist.

¹³¹ So nimmt bei Oskars Verlust seines Vaters am 11.09.01 etwa das Telefon eine entscheidende Rolle ein, der Bombenangriff auf Dresden (vgl. ELIC 208-216) erscheint durch die Visualisierung eines Türgriffs als wiederkehrendes optisches Motiv im Roman, und selbst der kurze Einschub der Beschreibung der Ereignisse in Hiroshima (vgl. ELIC 187-189) wird durch die Benutzung eines Kassettenrekorders wiedergegeben. Alle drei Situationen verknüpfen die Motive von Tod und Verlust mit dem ausdrücklichen Hintergrund der psychischen Erschütterung durch einen Angriff und sind darüber hinaus durchgehend medial konnotiert.

4.5.3. Gewaltige Performance: Kunst, Spiel, Musik und Terror bei DeLillo

DeLillo etabliert eine ähnlich dichte Verknüpfung von zentralen Motiven mit medialen Systemen und Beschreibungen des Traumas in seinem Roman wie Foer: *Falling Man* betont häufig offensichtliche Elemente des 11. September wie Gewalt, Terrorismus und Trauma durch Referenzen auf Kunst, Musik und Spiel.¹³² So schafft er etwa konkrete inhaltliche Verknüpfungen zwischen Terror und Kunst und beschreibt beispielsweise, wie die Anschläge die Wahrnehmung von Bildern oder Melodien verändern. Andere mit 9/11 verbundene Motive wie der „Falling Man“ fungieren als leitmotivisches Symbol: der Performance-Künstler versinnbildlicht auch den Verlauf der Beziehung zwischen Keith und Lianne nach den Anschlägen. Die Ehe der beiden zerbricht vor allem auf Grund von Keiths Trauma in den Türmen; eine Entwicklung, die wiederum stark mit dem Medium des Pokerspiels verbunden ist.

Kunst und Terror werden vor allem in der Person Martins miteinander verknüpft.¹³³ Der Lebensgefährte von Liannes Mutter wird als etwas zwielichtiger Kunsthändler beschrieben: „Martin Ridnour was an art dealer, a collector, an investor perhaps. She wasn’t sure what he did exactly or how he did it but suspected that he bought art and then flipped it, quickly, for large profit.“ (FM 53) Er war früher Mitglied der Kommune I: „He was a member of a collective in the late nineteen sixties. Kommune One. Demonstrating against the German state, the fascist state. That’s how they say it. First they threw eggs. Then they set off bombs.“ (FM 184) Als ehemaliges Mitglied weist er zwar eine Verbindung zur außerparlamentarischen Organisation der 60er Jahre auf, ist jedoch anscheinend nicht Teil der radikalisierten Splittergruppen wie etwa der RAF. Diese Tatsache versucht Nina Lianne anhand eines Posters zu beweisen:

He showed me a poster once, a few years ago, when I saw him in Berlin. He keeps an apartment there. A wanted poster. German terrorists of the early seventies. Nineteen names and faces. [...] I know why he showed it to me. He’s not one of the faces on the poster. (FM 185)

¹³² Im vorliegenden Kapitel wird das Pokerspiel als Form des Mediums im Sinne eines Kommunikations- und Fluchtmittels verstanden, siehe genauer S.121.

¹³³ Insgesamt spielt Kunst eine große Rolle in DeLillos Roman: Viele der im Zentrum des Romans stehenden Figuren haben ein besonderes Verhältnis zur Kunst; durch den beruflichen Hintergrund von Martin und Nina kann DeLillo eine Vielzahl an künstlerischen Verweisen einfügen. Ninas Leben etwa ist durch Beruf (vgl. FM 10), Freizeitbeschäftigungen (vgl. FM 13) und Wohnungseinrichtung (vgl. FM 10) stark künstlerisch geprägt, was sich natürlich auch auf Liannes Erziehung ausgewirkt hat.

Martin ist offensichtlich kein ehemaliger gesuchter deutscher Terrorist; eher könnte man ihn als Sympathisant der 68er-Bewegung bezeichnen. Der Kommentar zieht jedoch durch das Motiv des Posters eine indirekte Parallele zwischen der RAF und den Terroristen des 11. September: Nach den Anschlägen auf das World Trade Center erschien ebenfalls ein Bild von genau 19 Männern in der Zeitung, welches Lianne am Anfang des Buches beschreibt (vgl. FM 23). Terror, Kunst und Visualität werden in diesem Beispiel eng miteinander verknüpft.

Neben der Person Martins verbindet DeLillo Medien und Terror vor allem auch in der Beschreibung der allgemeinen Eindrücke: Sein Buch schildert eine nach 9/11 veränderte Haltung gegenüber Kunst und Musik. So scheinen die Türme allgegenwärtig, wenn Martin in zwei Stillleben von Giorgio Morandi das World Trade Center erkennt: „I must be back in another time zone. I must be even more disoriented than usual after a long flight [...]. Because I keep seeing the towers in this still life.“ (FM 61) Lianne kann diesen Eindruck nachvollziehen:

They looked together. Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle, white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to. / „What do you see?“ he said. / She saw what he saw. She saw the towers. (FM 62)

DeLillo demonstriert hier eine nach 9/11 veränderte Wahrnehmung: Der Interpretationsspielraum, den das Kunstwerk eröffnet, wird sofort durch die Omnipräsenz der Anschläge ausgefüllt.¹³⁴

Nicht nur künstlerische, auch musikalische Motive verwendet der Autor im Zusammenhang mit dem Trauma 9/11: Keiths Erfahrungen in den Türmen und deren Folgen werden beispielsweise mit verschiedenen Melodien verknüpft. So scheitert er etwa am 11. September im Krankenhaus während einer Röntgenaufnahme bei dem Versuch, sich von den Geräuschen der Kernspintomografie abzulenken. Die erhoffte Zerstreuungsfunktion¹³⁵ der Melodie wird durch die traumatische Erfahrung unmöglich:

¹³⁴ Die Wahrnehmung von Kunst bzw. ihren Inhalten erscheint hier deutlich subjektiv und durch individuelle Hintergründe beeinflusst. Diese These wird später gestärkt, wenn Lianne in einer Morandi-Ausstellung in den Werken nicht mehr die Türme sieht, sondern beim Betrachten der Bilder die Anwesenheit ihrer kurz vorher verstorbenen Mutter fühlt. Visualität und Wahrnehmung werden bei DeLillo als stark abhängig von Erfahrungen und Emotionen vermittelt. Kunst geht über Gegenwart, Realität und bloße Abbildung hinaus. So ist es auch nicht erstaunlich, dass Nina in den Morandi-Stillleben nach dem Tod ihrer Mutter nicht die Türme, sondern das Motiv der Sterblichkeit entdeckt: Sie füllt das Werk mit den Gedanken, die sie momentan am meisten beschäftigen.

¹³⁵ Auch Peltzer thematisiert die mediale Zerstreuungsfunktion in seiner Beschreibung des Open-Air-Kinos; vgl. S. 94.

[...] he tried to listen to the music. Inside the powerful noise of the scanner he fixed his attention on the instruments, separating one set from another, strings, woodwinds, brass. The noise was a violent staccato knocking, a metallic clamor that made him feel he was deep inside the core of a science-fiction city about to come undone. [...] The noise was unbearable, alternating between the banging-shattering sound and an electronic pulse of varied pitch. [...] He listened to the music. He tried hard to hear the flutes and distinguish them from the clarinets, if there were clarinets, but he was unable to do this. (FM 21f.)

Die mediale Ablenkungsfunktion wird durch das Trauma, das Keith erlitten hat, gestört. Auch die Beschreibung des Gesprächs mit der Ärztin setzt Trauma und Musik miteinander in Verbindung:

He listened to the music and thought of what the radiologist had said, that once it's over, in her Russian accent, you forget instantly the whole experience so how bad can it be, she said, and he thought this sounded like a description of dying. [...] He listened to the music. (FM 22)

Die medizinische Aussage verweist indirekt auf den Vorgang der Verdrängung einer traumatischen Situation; der Verweis auf das Sterben verstärkt die Parallele zum Trauma.

In Folge der Erlebnisse kehrt Keith zu seiner Familie zurück, sucht aber zugleich die Nähe zu anderen Opfern. Seine Annäherung an Florence wird interessanterweise ebenfalls musikalisch untermalt. Die Melodie ist außerdem indirekt mit den Erfahrungen in den Türmen verbunden: In der Aktentasche, die Keith im WTC findet und zu Florence zurückbringt, befindet sich eine „compilation of music from Brazil“ (FM 45). Diese CD schafft die Stimmung für eine intime Begegnung:

She [Florence] stepped out of her shoes and began to dance, clapping hands softly to the beat and beginning to move toward him. [...] She moved back across the room, seeming to lose herself in the music, eyes closed. She danced in slow motion for a time, no longer clapping, arms up and away from her body, nearly trancelike, and began to whirl in place, ever slower, facing him now, mouth open, eyes coming open. / Sitting there, watching, he began to crawl out of his clothes. (FM 117)

Die Musik fungiert also als Katalysator für die Emotionen zwischen den beiden, die auf dem gemeinsamen Trauma beruhen, und markiert zugleich jedoch wiederum eine andere (potenziell für Lianne) „traumatische“ Situation: Der Tanz symbolisiert Keiths Beginn der Untreue und Abwendung von seiner Familie.

Nicht nur Keiths Handlungen nach 9/11 werden in Zusammenhang mit musikalischen Motiven gesetzt, auch die Auswirkungen des Traumas auf Lianne werden durch eine Szene beschrieben, in der die Musik im Mittelpunkt steht. Die Geräusche aus der Wohnung einer Nachbarin werden zunächst neutral geschildert (vgl. FM 24), lösen in Lianne und Keith mit der Zeit jedoch Assoziationen zum religiösen Hinter-

grund der Attentäter aus: Keith wacht durch die Geräusche auf und zieht den Vergleich zu einem Gebetssong („men in chanted prayer, voices in chorus in praise of God“ FM 47), und Lianne konkretisiert diesen Eindruck mit den Worten „music located in Islamic tradition“ (FM 85). Hier wird bereits ein schwacher Zusammenhang zu den Ereignissen von 9/11 etabliert, der dann durch die ständige Wiederholung der CD („the same CD [...], over and over“ FM 85) verstärkt wird: Der allgemeine Wiederholungszwang des Traumas wird genauso angedeutet wie die Endlosschleifen der Fernsehbilder. Die These einer Verbindung zwischen Musik und Trauma wird außerdem gestärkt, wenn die Melodie in Zusammenhang mit individuellen Erschütterungen wie Keiths Erlebnissen im WTC (vgl. FM 132) oder Erinnerungen an Liannes toten Vater eingefügt wird (vgl. FM 84-86).¹³⁶

Außerdem demonstriert das Motiv der Musik, wie Aggressionen in Folge eines traumatischen Erlebnisses zunehmen und sich dann unvermittelt entladen können:¹³⁷ Erst tritt Keith gegen die Tür der Wohnung, aus der die Musik kommt (vgl. FM 120), und später zeigt Lianne gegenüber der Bewohnerin tatsächliche Gewaltbereitschaft und Angriffslust. Vergessen ist der vorherige Mantra-artig wiederholte Vorsatz, die Geräuschbelastung sachlich und freundlich zu benennen („Do this. Knock on the door. Adopt a posture. Mention the noise as noise. Knock on the door, mention the noise, use the open pretence of civility and calm, the parody of fellow-tenant courtesy that every tenant sees as such, and gently mention the noise. But mention the noise only as noise. Knock on the door, mention the noise [...]“ FM 87), als sie vor der Tür steht:

Lianne put her hand in the woman's face. „It gives you peace,“ she said. She twisted her open hand in Elena's face, under the left eye, and pushed her back into the entranceway. / „It gives you peace,“ she said. / [...] Lianne mashed the hand into the eye and the woman took a swing at her, a blind right that caught the edge of the door. (FM 151)

Die unverhältnismäßig heftige Reaktion Liannes wird nicht allein durch die konstante musikalische Geräuschbelästigung ausgelöst, sondern ist vor allem auch

¹³⁶ Liannes Vater nahm sich das Leben, als sie 12 Jahre alt war (vgl. FM 164f.) – eine Situation, die offensichtlich als ihr persönliches Trauma betrachtet werden kann.

¹³⁷ So ist laut Seeley etwa auch die Aggressionszunahme eine Konsequenz der Attentate: „Having seen one part of the world do violence to another in this supremely destructive attack inflamed patients' latent aggression [...] Those who normally succeeded in encapsulating their anger grew uncontrollably explosive“ (Seeley 2008: 83). Auch in Keiths Verhalten finden sich in Folge des Traumas Momente der Aggressivität, so beispielsweise in einer Szene, als ein Mann eine (für ihn unhörbare!) Bemerkung gegenüber Florence macht: „He walked over there and punched the man. [...] if anyone said a harsh word to Florence, or raised a hand to Florence, or insulted her in any way, Keith was ready to kill him.“ (FM 168)

auf die Haltung der Nachbarin zurückzuführen, die anders als Lianne keinen Zusammenhang zur „particular time“ und den „circumstances“ sieht (vgl. FM 150): Sie betont, dass die Musik ihr Entspannung und Frieden vermittelt, wohingegen sie für Lianne konkret mit den Ereignissen des 11. September verknüpft ist.¹³⁸ Musikalische Motive stehen bei DeLillo insgesamt häufig in zentralem Zusammenhang mit den Ereignissen von 9/11: Konkrete Reaktionen auf das Trauma und diesbezügliche Folgen werden in Zusammenhang mit verschiedenen Melodien geschildert.

Das auffälligste Beispiel einer Kombination aus Trauma und Medien im Roman findet sich jedoch in der Gestalt des „Falling Man“. Der „performance artist“ (FM 40) stellt in der Zeit nach dem 11. September an verschiedenen Orten in New York die bekannte Fotografie von Drew nach (siehe Anhang, Abbildung 1), und wirkt somit zugleich offensichtlich als visuell-mediale Spur im Roman: „He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump.“ (FM 41) Neben dieser offensichtlichen Anspielung auf ein visuelles Produkt reflektiert er den allgemeinen Versuch, die Geschehnisse des 11. September künstlerisch umzusetzen, steht überdies für das Lebensgefühl der New Yorker nach den Anschlägen,¹³⁹ und wird nicht zuletzt als inhaltlich-symbolisches Motiv eingesetzt: Er versinnbildlicht die Beziehung zwischen Lianne und Keith, die im übertragenen Sinn an einem seidenen Faden hängt.

Mehrere Beispiele stärken die These, dass die Figur des „Falling Man“ als Metapher für die Ehe der Neudeckers fungiert: Als Lianne etwa persönlich auf den Künstler trifft und eine extrem schockierende Performance sieht, wird die Szene parallel zu Keiths gedanklichem Versuch beschrieben, ihr sein Verhältnis mit Florence zu beichten (vgl. FM 200-215). Die Situation wird zusätzlich aufgeladen, indem Keith und Justin Lianne suchen („I’m trying to read her mind“ FM 209) und schließlich tatsächlich abpassen, als sie neben dem „Falling Man“ steht und wie gefangen in ihren Erinnerungen und bildlichen Vorstellungen ist: „But why was she standing here watching? Because she saw her husband somewhere near. She saw his friend, the one she’d met, or the other, maybe, or made him up and saw him, in a high window with the smoke coming out.“ (FM 212) Der „Falling Man“ wird zum

¹³⁸ Auch hier verweist DeLillo indirekt auf die Subjektivität von Wahrnehmung, ähnlich wie bei der Beschreibung von Morandis Stilleben.

¹³⁹ Vgl. Interview mit Andreas Isenschmid: „Falling Man, der fallende Mensch, das ist nicht nur der Titel, nicht nur eine Gestalt, die in diesem Buch immer wieder auftaucht, das ist auch das Lebensgefühl: Alle Menschen in diesem Buch sind durch die Anschläge vom 9.11. [sic!] im freien Fall.“ (Grandits 2007)

Symbol der mentalen Verbindung zwischen Lianne und Keith: Die Figur ermöglicht ihr Zutritt zu seinen Erinnerungen und stellt zugleich den Ort dar, an dem er wiederum Erfolg mit seinem Versuch hat, ihre „Gedanken zu lesen“ und sie findet.

Der Tod des „Falling Man“ (von dem sie übrigens wiederum medial vermittelt aus der Zeitung erfährt, vgl. FM 282) stände demnach auch für das Ende von Liannes und Keiths Beziehung drei Jahre später. Sie hat das oben beschriebene Erlebnis vergessen und kann sich die Szene nicht mehr in Erinnerung führen:

She tried to connect this man to the moment when she'd stood beneath the elevated tracks, nearly three years ago. [...] The man eluded her. All she knew was what she'd seen and felt that day near the schoolyard, a boy bouncing a basketball and a teacher with a whistle on a string. She could believe she knew these people, and all the others she'd seen and heard that afternoon, but not the man who'd stood above her, detailed and looming. (FM 285)

Sämtliche Verbindungen, die in der Situation zwischen Keith, ihr und dem „Falling Man“ entstanden, sind abgebrochen. Dies symbolisiert auch folgende Aussage, die wiederum eine mediale Metapher enthält: „There were no photographs of that fall. She was the photograph, the photosensitive surface.“ (FM 284) Das Ereignis ist nicht objektiv festgehalten worden, und ihre Erinnerung ist verblasst. Der Schlusssatz des Kapitels stärkt die These einer symbolischen Andeutung des Endes der Beziehung zu Keith: „She was ready to be alone, in reliable calm, she and the kid, the way they were before the planes appeared that day, silver crossing blue.“ (FM 301)

Ein Grund für das Scheitern der Ehe ist außerdem Keiths Pokerleidenschaft, die ebenfalls in symbolischem Zusammenhang zu 9/11 steht. Keith pokerte vor dem Anschlag jeden Mittwochabend mit fünf Freunden in seinem Apartment (vgl. FM 121-126) mit verschärften Regeln, welche nicht nur das Spiel, sondern auch äußere Umstände wie Nahrungsmittel, Getränke und Gesprächsthemen betrafen. Das Pokern darf in diesem Fall ebenfalls als eine Art Medium interpretiert werden, welches eine zeitweilige Realitätsflucht gestattet und eine substitutionelle Kommunikation zwischen den Freunden ermöglicht. Es ist für die sechs Männer eine Art Pakt und Ausbruchsmöglichkeit aus dem Alltag: „these games were the funneled essence, the clear and intimate extract of their daytime initiatives.“ (FM 122) Das Pokerspiel übernimmt also eine Zerstreungsfunktion, die häufig Medien wie Fernsehen oder Büchern zugeschrieben wird (vgl. hierzu etwa das Konzept des Eskapismus, z. B. Bonfadelli 2004: 211).

Die These eines Zusammenhangs von Medien und Poker wird auch gestärkt, indem immer wieder betont visuelle Darstellungen des Spiels integriert werden, die überdies (ähnlich wie der „Falling Man“) die Beziehung zwischen Lianne und Keith reflektieren. Als sich etwa die ganze Familie ein Pokerspiel im Fernsehen ansieht, fungiert die mediale Vermittlung noch als verbindendes Element zwischen den Familienmitgliedern, das die neue emotionale Bindung betont:

He watched poker on television [...]. He was thinking of being here, Keith was, and not thinking of it but only feeling it, alive to it. He saw her [Lianne's] face reflected in a corner of the screen. He was watching the cardplayers and noting the details of move and countermove but also watching her and feeling this, the sense of being here with them. [...] She watched the faces of the cardplayers, then caught her husband's eye, onscreen, in reflection, watching her, and she smiled. (FM 146-149)

Das Spiel erscheint ihm weniger relevant als sein familiäres Umfeld; die Beschreibung akzentuiert eher die Harmonie zwischen Lianne und Keith. Nach diesem kurzen Moment des Einklangs zwischen Keith und Lianne wird jedoch später auch die Entfremdung des Paares durch das Motiv des Pokerspiels im Fernsehen verdeutlicht: Als Lianne „a poker tournament on TV“ (FM 270) sieht, wird ihr plötzlich bewusst, dass sie darauf wartet, Keith zu sehen: „she realized that she was waiting to see Keith. [...] She wanted to see her husband. The camera caught the faces of players previously obscured and she looked closely, one by one.“ (FM 271) Liannes Angst ist insofern unbegründet, als Keith sich „twenty feet away at the desk in the next room reading bank statements and writing checks“ befindet (ebd.). Das hält sie jedoch nicht davon ab, sich folgende, wiederum medial konnotierte Szene vorzustellen: „She imagined herself in cartoon format, a total fool, hurrying to Justin's room, hair flying, and dragging him out of bed and standing him up in front of the screen so he could see his father.“ (FM 271) Diese Beschreibung nimmt die zunehmende Distanz zwischen Lianne und Keith vorweg. Liannes Wahrnehmung der Fernsehbilder als „a séance in hell“ (FM 275) führt zu einer offensichtlichen Erkenntnis, die ihre endgültige Trennung am Ende des Buches andeutet: „She wanted to be safe in the world and he did not“ (FM 275). Das Pokerspiel symbolisiert somit auch bestimmte Ängste und Probleme ihrer Beziehung.

Darüber hinaus steht das Motiv des Pokerspiels jedoch auch ganz klar mit den Anschlägen am 11. September in Verbindung: Keiths Trauma ist maßgeblich durch den Tod seines Pokerkollegen Rumsey in den Türmen definiert. Die Beschreibung der folgenden Szene verdeutlicht dies:

Rumsey's coffee mug was shattered in his hand. He still held a fragment of the mug, his finger through his ring. / Only it didn't look like Rumsey. He sat in his chair, head to one side. He'd been hit by something large and hard when the ceiling caved or even before, in the first spasm. His face was pressed into his shoulder, some blood, not much. / Keith talked to him. / He squatted alongside and took his arm and looked at the man, talking to him. Something came trickling from the corner of Rumsey's mouth, like bile. He saw a mark on his head, an indentation, a gouge mark, deep, exposing raw tissue and nerve. [...] He watched the man breathe. He was breathing. He looked like someone paralyzed for life, born this way, head twisted into his shoulder, living in a chair day and night. (FM 308f.)

Keith versucht, seinen Freund aus dem Büro zu tragen, während er vor dem Fenster bereits die ersten „Jumpers“ sieht und plötzlich die Wand hinter ihm nachgibt und das Glas splittert (vgl. FM 310). Schließlich stirbt Rumsey direkt neben ihm: „the man opened his eyes and died.“ (FM 311)

Die Folgen dieser traumatischen Erfahrung manifestieren sich (neben der Übernahme der Zwangshandlungen Rumseys; vgl. S. 72f.) in einer verstärkten Pokerleidenschaft, die immer größere Ähnlichkeiten zur Sucht aufweist. Neben einer allgemeinen pathologischen Beziehung zwischen Trauma, Depression und Spielsucht (vgl. etwa Meyer u. Bachmann 2005: 74) existieren im spezifischen Fall Keiths besondere Verknüpfungsstränge zwischen Poker und 9/11: Keith lenkt sich durch eine Beschäftigung ab, die ihn an Rumsey erinnert und vor 9/11 stattfand; es handelt sich hier um eine Art „Fluchttendenz[...] in die Phantasiewelt des Glücksspiels“ (ebd.). Erneut kann man hier auf die Folgen eines traumatischen Ereignisses verweisen: Keiths Abhängigkeit reflektiert den für das Trauma bezeichnenden Wiederholungszwang im Sinne eines „Zurückgehens“ oder „Wiedererlebens“. Auch die These der „Dialektik von Auseinandersetzung und Abwehr“ (Kühner 2008: 40) kann auf Keiths Pokerleidenschaft angewandt werden; sie entspräche dem Eskapismus-Charakter des Spiels einerseits und der ersehnten Wiederholung einer (durch Rumseys Person) mit Elementen des Traumas verknüpften Situation andererseits.

Die These einer Verbindung von Trauma, 9/11 und Poker wird außerdem in einer der letzten Szenen im Buch gestärkt. So kann Keiths Zusammentreffen im Casino vor dem Wasserfall mit Terry Cheng, einem Mitglied der vor den Anschlägen existierenden Pokerrunde, in einen Zusammenhang mit den Bildern von 9/11 gesetzt werden: DeLillo stellt die Verbindung zur Durchlässigkeit der unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen her, wenn eine genaue Unterscheidung zwischen Realität und Inszenierung für Keith unmöglich erscheint. „Keith stared into the waterfall, forty yards away. He realized he didn't know whether it was real or simulated. The flow

was unruffled and the sound of falling water might easily be a digital effect like the waterfall itself.“ (FM 259f.) Keith stellt hier seine Sinneseindrücke in Frage. Die Erschütterung seiner Wahrnehmungsstrukturen schreitet immer weiter fort. Seine Einschätzung wird im Zusammenhang mit dem Motiv des Wasserfalls zunehmend realitätsferner und er verliert jegliche Möglichkeit zur Differenzierung zwischen zeitlichen und räumlichen Ebenen: „The waterfall was blue now, or possibly always was, or this was another waterfall or another hotel.“ (FM 292)¹⁴⁰ Diese Permeabilität verschiedener Ebenen reflektiert die unter 3.4. beschriebenen Theorien zum Verhältnis von Realität und Fiktion in den Bildern von 9/11. Indem DeLillo das Gespräch im Umfeld des Casinos stattfinden lässt und es außerdem mit Hinweisen auf Rumsey und dessen Tod durchzieht (vgl. ebd.), verknüpft er das Pokerspiel, das Trauma 9/11, die subjektive Bedingtheit von Wahrnehmung und die Interdependenz von Inszenierung und Realität miteinander. Im Motiv des Wasserfalls vereint DeLillo somit die Beschreibung konkreter Folgen des Traumas mit der Anspielung auf medientheoretische Hintergründe der Bilder von 9/11.

Die These, dass der Wasserfall auch als ein Symbol medialer Theorien fungiert, wird außerdem gestärkt, wenn die Kaskade eine Fluchtmöglichkeit Keiths bietet, als er auf Rumseys Tod angesprochen wird: „[...] I heard he went out a window, Rumsey.’ / Keith looked into the waterfall. This was better than closing his eyes. If he closed his eyes, he’d see something.“ (FM 261) Die hier beschriebene Eskapismusfunktion erhärtet die Annahme, dass der Wasserfall mediale Eigenschaften und Theorien widerspiegelt. Trauma, Spiel, Medialität und Emotion werden somit in *Falling Man* eng miteinander verknüpft.

Insgesamt schafft DeLillo eine sehr dichte und verzweigte Verbindung der Elemente Trauma, Medien und 9/11. Ähnlich wie Foer etabliert DeLillo ein Netz aus individueller Traumadarstellung, wiederkehrenden Symbolen und intermedialen Reflexen; bei ihm sind die Zusammenhänge jedoch subtiler und komplizierter angelegt. Gemeinsamer Nenner aller Symbole und Motive sind die Ereignisse des 11. September, die sowohl in der Verbindung von Kunst, Melodie und Trauma als auch in einzelnen Motiven wie dem „Falling Man“ oder dem Symbol des Pokerspiels eine Rolle spielen. Zusammenfassend kann man in der Untersuchung seines Romans

¹⁴⁰ Die Satzkonstruktion erinnert an die auf S. 120 beschriebenen Gedanken Liannes während der Performance des *Falling Man*: „She saw his friend, the one she’d met, or the other, maybe, or made him up and saw him, in a high window with the smoke coming out.“ (FM 212) Realität und Fantasie gehen hier fließend ineinander über.

eine außergewöhnlich enge und komplexe Verbindung der Elemente Kunst, Terrorismus, Trauma und Medialität feststellen, die darüber hinaus verschiedene medien- und rezeptionsästhetische Theorien aufgreift.

Die Analyse der amerikanischen Romane zeigt insgesamt, dass das Trauma einerseits in individuellen, familiären Zusammenhängen thematisiert wird und zugleich mediale Überhöhungen von traumatischen Erfahrungen generell und des 11. September im Besonderen erfolgen. Es lassen sich durchaus gemeinsame Strukturen feststellen: Erschütterung, Trauer, verletzte Emotionen durch Rückzug, Tod oder Verlust geliebter Personen und die daraus resultierende Einsamkeit sowie die Zerbrechlichkeit von als stabil angesehenen Strukturen verbinden sich in der literarischen Vermittlung mit Reflexen aus Musik, Kunst, Kommunikation und Bild.

McInerney verknüpft vor allem die zentrale Thematik des Betrugs und der Täuschung mit verschiedenen medialen Motiven. Sein und Schein werden auf persönlicher sowie auf gesellschaftlicher Ebene thematisiert und immer wieder in Zusammenhang mit Kunst und Kultur dargestellt. *The Good Life* verweist primär durch die zentrale Thematik der Zerstörung von Sicherheit und Vertrauen auf das Trauma 9/11. Die zunehmende Bedeutung der Familie sowie die Untermalung mit medialen Produkten oder Systemen stärkt die Verbindung zu Elementen des 11. September.

Bei Foer steht das Trauma per se im Vordergrund: *Extremely Loud & Incredibly Close* betont die Themen Tod, Einsamkeit und Isolation, die konkret mit Motiven des Angriffs und Kriegs in Verbindung stehen. Er ordnet somit das Geschehen von 9/11 und die dadurch ausgelösten Emotionen oder Verhaltensweisen in einen historischen Kontext von Gewalt und Verlust ein, dessen Darstellung konsequent durch mediale Motive verstärkt wird.

Falling Man verbindet die Schilderung des Terroranschlags mit medialen Reflexen aus Kunst, Musik, Poker und Performance. Die Attentate vom 11. September sind bei DeLillo allgegenwärtig und beeinflussen Wahrnehmung und Verhalten der zentralen Figuren entscheidend. Sein Roman weist die komplexesten Strukturen zwischen Terror, Medien und individuellen Zentralmotiven auf.

Kapitel 4.5. hat sich mit der Verwendung intermedialer Verweise in den amerikanischen Romanen beschäftigt und hierbei Verknüpfungen mit zentralen Motiven herausgearbeitet, wohingegen der Schwerpunkt in Kapitel 4.4.3. eher auf der theoriebetonten Integration diesbezüglicher Verweise in den europäischen Romanen

lag. Die Untersuchung des 11. September als literarisches Medien-Ereignis hat insgesamt gezeigt, dass alle Romane visuelle und mediale Reflexe der Attentate von 9/11 integrieren. Die Autoren betonen die visuellen Möglichkeiten ihres Mediums, indem sie etwa Illustrationen einfügen oder die Möglichkeiten des Schriftbilds ausschöpfen. Überdies greifen sie auch Symbole aus den Bildern von 9/11 auf und integrieren diese in ihre Erzählungen. Mediale Verweise finden sich etwa im häufigen Rückgriff auf einzelne Produkte zur Stimmungsverstärkung und Konkretisierung beschriebener Inhalte. Bezüglich der intermedialen Verweise unterscheiden sich amerikanische und europäische Autoren deutlich: DeLillo, Foer und McInerney verwenden Referenzen auf andere Medien vor allem in Zusammenhang mit emotionalen Inhalten. Peltzer und Beigbeder hingegen verweisen explizit auf Elemente und Theorien der Bilder der Anschläge und thematisieren vor allem theoretische Überlegungen wie den stetig wachsenden Medienkonsum oder das Verhältnis zwischen Illusion und Fiktion. Beigbeder sowie Peltzer betonen also eher theoretische und symbolische Elemente der Bilder von 9/11, wohingegen die ausgewählten Romane der amerikanischen Schriftsteller das Hauptaugenmerk deutlich auf die emotionalen Folgen des Attentats legen. Zusammenfassend kann man feststellen, dass alle Autoren die medialen Hintergründe der Attentate bewusst integrieren, hierbei jedoch unterschiedliche Schwerpunkte legen, die offensichtlich auch auf die jeweilige Distanz zurückzuführen ist: Die amerikanische Literatur legt größeren Wert auf die emotionale und subjektive Darstellung der Attentate, wohingegen die europäischen Autoren theoretische und rezeptionsästhetische Überlegungen in den Vordergrund stellen.

5. Der 11. September als literarisches Trauma: Emotion, Subjektivität und Erinnerung

5.1. Literatur und Sprache im Text

5.1.1. Akzentuierung von Sprache und Ausdruck

Alle untersuchten Romane reflektieren die mediale und visuelle Relevanz der Anschläge. Neben der Schwerpunktlegung auf intermediale Motive akzentuieren die Texte jedoch auch intramediale Themen: Sprache, Ausdruck, Schriftlichkeit und Literatur spielen in den Romanen eine große Rolle.¹⁴¹ Einerseits interpretiere ich diese Tatsache als generelle Hervorhebung des eigenen Mediums und somit auch als Etablierung eines Gegengewichts zu den intermedialen Reflexen. Darüber hinaus verknüpfen die Autoren jedoch Motive aus dem intramedialen Bereich häufig mit bestimmten Charakterzügen ihrer Figuren oder zentralen Inhalten ihres Buches: Sprache und Kommunikation spielen oft in Zusammenhang mit subjektiven und emotionalen Themen wie Liebe, Tod, Familie, Trauma und Erinnerung eine Rolle. Wie bereits unter 4.1. angeführt wurde, sind dies Motive, bei deren Darstellung die literarische Vermittlung ihre medialen Vorteile ausnutzen kann: Die generelle Betonung des Zeichensystems des eigenen Mediums wird also durch einen impliziten Verweis auf die Möglichkeiten und Vorzüge des eigenen Mediums erweitert.¹⁴²

Das folgende Kapitel untersucht die Verweise auf das eigene Medium und dessen Zeichensystem in den Romanen genauer und arbeitet die zentralen Funktionen dieser Referenzen heraus: Verbalität ist hierbei genauso relevant wie Literarizität, mediale Formen der Schriftlichkeit oder intertextuelle Verweise.

Der erste Abschnitt widmet sich einer genauen Untersuchung der offensichtlichen sprachlichen Referenzen und Motive. Zunächst wird auf die generelle Rolle von Sprache und Ausdruck als dem der Literatur eigenen Zeichensystemen in den Romanen eingegangen: Die Autoren verwenden auffällig häufig fremdsprachige

¹⁴¹ An dieser Stelle erscheint eine genauere Definition der jeweiligen Termini notwendig: Unter „Sprache“ verstehe ich im Folgenden generell das verbale Zeichensystem; der „Ausdruck“ bezeichnet einzelne sprachliche Einheiten. Die „Schriftlichkeit“ bezeichnet die geschriebene Sprache im Allgemeinen, wohingegen „Literatur“ in der engen Begriffsbestimmung verwendet wird. Die Termini „Kommunikation“ und „Dialog“ werden in der vorliegenden Dissertation im alltäglichen Sinn einer mündlichen oder schriftlichen Verständigung zwischen zwei bzw. mehreren Personen gebraucht.

¹⁴² Nicht zuletzt thematisieren die Verweise durch Kommentare auf der Metaebene auch ausdrücklich (wenn auch unterschiedlich konkret) Beschaffenheit, Funktion und Möglichkeiten des eigenen Mediums. Diese Referenzen werden im sechsten Kapitel untersucht.

Wörter oder Wortgruppen, arbeiten mit Dialekten, Akzenten oder umgangssprachlichen Ausdrücken im Text oder integrieren Sprachspiele unterschiedlicher Art. Dieses Vorgehen werde ich als Mittel zur allgemeinen Betonung von Sprache sowie ihren Möglichkeiten und Ausprägungen. Überdies steigert es die Unmittelbarkeit des Geschehens und unterstützt die Charakterisierung der Figuren.

In *Bryant Park* fügt Peltzer übergangslos eine Vielzahl englischer und italienischer Ausdrücke in die deutsche Erzählung ein, um das Gefühl einer wirklichkeitsgetreuen Beschreibung zu erzeugen: So flüstert Chiara „Always the same, [...], it's boring, sie zog ihre Nase hoch, they should stop this forever“ (BP 13f.); man bestellt „Beck's, the famous German beer from Bremen“ (BP 37), das „Blendwerk“ in Chinatown kann „gar nicht cheesy und überladen genug sein“ (BP 62), Edoardo findet Berlin „meraviglioso“ (BP 105), und die Aussicht auf dem Rastplatz ist „bello“ (BP 112). Auch die Fluchtiraden der italienischen Autofahrer belässt Peltzer ohne Übersetzung („stronzo, minchia, imbecille, pazzo, cazzo, puttana madonna, ricchione, fammi un buchino, troia, cosa fai, idiota?, ma perche?, vaffanculo“ BP 123) genau wie die Beschreibung von Raffaella als „completamente stonata (si muore dell'eroina, si muore del'lavoro, che cazzo ce ne frega, se muore Aldo Moro)“ (BP 162). Das rudimentäre Englisch der ukrainischen Kellner überträgt Peltzer phonetisch in „ju arr wellkomm“ (BP 21), in der Bar ruft man zum Abschied „take care“ (BP 155), auf Reklameschildern steht „try“ und „wholesale price“ (BP 64), Verkäufer werben mit „Hot dog hot sausage hot knish hot pretzel“ oder „Ice cream cold soda“ (BP 68), und woher der Protagonist bei dem geplatzten Drogendeal plötzlich „den Mut fand, nein zu sagen, I want my money back“, weiß er im Nachhinein nicht mehr (BP 154).

Der Autor vermittelt durch diese fremdsprachigen Ausdrücke eine betonte Spontaneität und Authentizität des Erzählten. Dieser Eindruck wird auch durch die Verschriftlichung gesprochener Sprache intensiviert, wenn etwa John bemerkt, er sei „doch kein Verkäufer im Wal-Mart, der sich mit 'nem Mikro ummen Hals an die Kundschaft ranschmeißt, eh Kumpel, billiger als hier kriegstes nirgendwo, ich meine, wir reden von Theater, oder“ (BP 67). Auch die Beschreibung der Anschläge ist durchzogen von umgangssprachlichen Ausdrücken und Schreibweisen, so etwa, wenn Kathrin und Karin, welche „praktisch ums Eck“ wohnen (BP 138), „okeh“ (BP 137) sind und „runter auf die Straße [...] sich umgucken“ wollen (BP 138), oder

Tilman erzählt, „ich hab's Fahrrad geputzt, und dabei lief die Glotze... und... dann haben sie's Programm unterbrochen für die ersten Meldungen“ (BP 138).

Gerade auch durch die Emails von „Kathrin“ (BP 139), welche ebenfalls nicht im Schriftdeutsch verfasst sind, wird die Unmittelbarkeit des Erzählten betont. Die Aussage „das hättest du sehen müssen (ist einem eigentlich nicht zu wünschen), how das ding collapsed. waahhhhsinn!“ (BP 141) erinnert außerdem stark an Kathrin Röggla's Aussagen und Schriftverwendung in *really ground zero*; eine Ähnlichkeit, die durch den Hinweis auf einen „vietnamveteran“ bestätigt wird, der „völlig irr den verkehr“ regelte, „den verkehr, den es nicht mehr gibt, die straßen sind absolut leer“ (BP 140).¹⁴³ Der Verweis auf Röggla im Allgemeinen und besonders die Übernahme ihrer spezifischen Ausdrücke erhöhen die authentische Wirkung der Beschreibung weiter: Peltzer bezieht eine reale Person und ihren persönlichen Sprachstil ein.

Auch Song- oder Filmzitate lässt Peltzer im Original stehen und vermittelt durch Einschübe ebenso einen Eindruck der Unmittelbarkeit.¹⁴⁴ „Kristin Hersh, die Lydias Favoritin am Morgen zu sein scheint“ drängt sich buchstäblich in seine Beschreibung: „*it's not my fault, it's not my fault, it's not my fault you don't love me when I'm drunk*“ sie winkt mir zu, als ich gehe, die Spitze einer zerknitterten Geldnote unter den Boden der schweren Steinguttasse geklemmt. Etwas belebt *I'm wiped, I'm so tired* haben sich inzwischen die Straßen *carry me [...]*“ (BP 77). Neben dem Sprachwechsel indiziert hier lediglich die Kursivsetzung den Zitatcharakter. Das gleiche Phänomen findet sich bei der Beschreibung des Films im Open-Air-Kino, bei der Peltzer Eindrücke in harten Schnitten aneinanderreihet:

born in throes, deklamiert Gregory Peck, *'tis fit that man should live in pains and die in pangs*, als spräche ein Moses von einem der Dächer zu seiner Gemeinde, *asshole*, ruft jemand aus der Menge empor, vereinzelt Gelächter. (BP 102) [...] nach zwei Tagen, die er im Meer getrieben ist, nimmt ihn die *Rachel: a sail drew near, nearer, and picked me up at last* an Bord. Aus, Abspann, die Apparate erlöschen, *whow*, sagt der Mann (der mit den Rippchen), *what a great film*, und seine Begleiterin nickt zustimmend, die Ellbogen auf den Rasen gestützt. (BP 106f.)

Insgesamt dient die Integration fremd- und umgangssprachlicher Ausdrücke in *Bryant Park* vor allem der Steigerung von Unmittelbarkeit und Wirklichkeitsnähe: Durch die meist überganglose Einflechtung originaler Zitate oder idiomatischer

¹⁴³ Auch in Röggla's Text findet sich der Hinweis auf diesen „vietnamveteran“: „er regelt auf der kreuzung seventh/greenwich avenue den verkehr. einen geisterverkehr, wie ich feststellen muss, denn er schreit autos an, die es nicht gibt, winkt sie durch.“ (Röggla 2004: 8)

¹⁴⁴ Diese Beispiele lassen sich auch als zusätzliche Argumente für die Integration medialer Produkte in den Texten anführen (vgl. Kapitel 4.4.); nun liegt jedoch der Schwerpunkt auf der Sprachverwendung und dem Umgang mit dem eigenen Code.

Ausdrücke entsteht der Eindruck ungefilterter Wahrnehmung. Die Erzählweise gleicht einem diashowartigen, hart geschnittenen und assoziativen Bewusstseinsstrom; diese Parallele wird durch die verschiedenen Erzählperspektiven (vgl. 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive) sowie Peltzers assoziative, viele Passiv- und Infinitivkonstruktionen aufweisende Schreibweise zusätzlich verstärkt.

Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich bei Beigbeder: *Windows on the World* bedient sich ebenfalls sowohl fremder Sprachen als auch der Verschriftlichung von Dialekten oder Soziolekten zur Herstellung von Authentizität; überdies fügt er mehrere Wortspiele ein. So befiehlt Carthew seinen Kindern „Keep quiet!“ und „Stop it, guys!“ (WotW 34), auf Jerrys Frage „Look Dad! You see the plane?“ (WotW 74) reagiert er zunächst mit „Don’t worry“ (WotW 79), gibt dann jedoch zu, dass „We’ve got to get the hell out of here“ (WotW 81), woraufhin seine Kinder auch bald begreifen, dass es „this time [...] for real“ (WotW 101) ist und auch er bekennt: „It doesn’t look good“ (WotW 102).¹⁴⁵ Die Gespräche zwischen Carthew, seiner Familie und den anderen Opfern in den Türmen enthalten immer wieder englische Einschübe, die vor allem die emotionale Extremsituation ausdrücken: „Spare me the bullshit“ (WotW 156), „What the hell! Come on!“ (WotW 181), „give me a break, man“ (WotW 182), „c’est vraiment creepy“ (WotW 205), „God save us, please save us“ (WotW 227), „Look at the door! OPEN THE DOOR!“ (WotW 238), „Oh my God“ (WotW 278) und „We’re not going to make it out. Pray for us“ (WotW 325) sind hierfür nur einige Beispiele. Der häufige Rückgriff auf die englische Sprache fungiert bei Beigbeder genau wie bei Peltzer als Verstärkung von Unmittelbarkeit und Realitätsnähe, indem der lokale Bezug berücksichtigt wird.

Auch die buchstäbliche Umsetzung kindlicher Aussprache wie „KESKISPASSE PAPA“ (WotW 79), „moi je suis crès crès petite“ (WotW 132), „Non pasque ça colle“ (WotW 132) und die Verwendung von Umgangssprache wie in den aus Davids Perspektive geschilderten Kapiteln (etwa „Bon, Jerry et moi, ça nous dérange pas de voir sa zigounette, on la connaît. Mais comment vous voulez qu’il se transforme s’il peut pas s’habiller? C’est bête mais fallait y penser.“ WotW 256, vgl. auch WotW 165) zeugen von der Bemühung, Sprache realistisch abzubil-

¹⁴⁵ Dies sind nur einige Beispiele für die Integration englischsprachiger Ausdrücke. Der gesamte Text Beigbeders ist immer wieder durchzogen von englischsprachigen Einwüfen, ganzen Passagen oder gar Wortspielen (vgl. „I don’t give a Saddam!“ WotW 351).

den. Dadurch betont Beigbeder Sprache auch als variables und individuell verwendetes Zeichensystem.

Nicht zuletzt verweist der Autor auf seine eigene Fähigkeit, mit Sprache zu spielen: Neben seiner Taktik, sich als Spanier auszugeben („Ma qué esta mui intéressante and I lova youra countrya. Penelopa Cruz she’s hot, no? olé olé!“ WotW 240, siehe auch WotW 227 u. 281) sind vor allem seine häufigen Wortspiele ein Versuch, sein besonderes Verhältnis im Umgang mit Sprache zu demonstrieren. Beigbeder versucht, durch sarkastische und ironische Doppelsinnigkeiten bezüglich der Attentate zu provozieren und seinem Ruf als Skandalautor gerecht zu werden: so fügt er Aussagen wie „nos immeubles sont meubles [...] et les gratte-ciel grattent surtout la terre“ (WotW 21) ein, erfindet neue Namen für das Restaurant „Windows on the World“ wie „*Windows on the Planes* / - *Windows on the Crash* / - *Windows on the Smoke* / - *Broken Windows*“ (WotW 82) oder erfindet Wörter wie „immeublir“ und „attourissage“ in Zusammenhang mit dem Crash (vgl. WotW 121). Diese Ausdrücke oder auch die These, dass Morgen des 11. September „trois torches“ in „Nouvelle-Amsterdam“ brannten, namentlich „la flamme de la Statue de la Liberté, celle de la tour Nord, celle de la tour Sud“ (WotW 154), können darüber hinaus jedoch auch als Versuch, sich aktiv von dem Trauma zu distanzieren, gewertet werden. Ähnlich provokant erscheinen die Aussagen „D’habitude, dans un restaurant, on fait cuire toutes sortes d’aliments mais pas la clientèle. Ici, le barbecue, c’est nous“ (WotW 216), „Vous n’avez pas entendu les cris d’animaux, comme [...] des veaux qu’on dépèce vivants, sauf que ce n’étaient pas des veaux mais des cerveaux“ (WotW 317), der Ausdruck „bouchers aériens“ (WotW 346) für die Terroristen oder die doppeldeutige Prophezeiung „Je suis désolé de vivre mais mon tour viendra. Mon tour viendra“ (WoW 368). Beigbeder selbst deutet an, dass er mit derartigen Aussagen versucht, die Grausamkeit des Ereignisses abzuwehren: „Humour noir = bouclier fugace contre l’atrocité.“ (WotW 82)

Nicht zuletzt verweist der betont innovative Umgang mit Sprache, etwa die Verwendung von „Franglais“ (WotW 175), die Integration von Onomatopoesie („Mêêê“ WotW 93; „Mmghpfgmmz“ WotW 99, „wooo-wooo“ WotW 213) oder die Benutzung von Metaphern („ma vie est une soirée où je suis entré sans carton d’invitation“ WotW 224), auf die Vielfalt sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten im Allgemeinen und Beigbeders Umgang damit im Besonderen.

Windows on the World enthält insgesamt genau wie Peltzers Werk eine Vielzahl an fremdsprachigen Ausdrücken, die vornehmlich als Mittel zur Steigerung von Unmittelbarkeit und Wirklichkeitsnähe fungieren oder zur Figurencharakterisierung beitragen. Die Integration englischsprachiger Ausdrücke ist in erster Linie natürlich auf den US-amerikanischen Kontext der Geschehnisse zurückzuführen und fungiert als Stilmittel, das eine (zeitweise) realitätsnahe Abbildung anstrebt. Zusätzlich jedoch demonstriert Beigbeder durch seine provokativen Sprachspiele und ungewöhnlichen Schreibweisen einen gewollt kreativen Umgang mit seinem Zeichensystem und möchte auch seine Kompetenz und Eigenschaft als Autor herausstellen.

Die amerikanischen Texte verwenden Ausdrucksbesonderheiten im Gegensatz dazu primär, um einzelne Charakterzüge ihrer Protagonisten oder zentrale Handlungsmotive hervorzuheben. Besonders deutlich wird dies in Foers Roman *Extremely Loud & Incredibly Close*: Oskars spezifische Sprachverwendung – seine Französischkenntnisse, Wortspiele und Neuschöpfungen sowie auch das Nichtverstehen mancher Ausdrücke – kennzeichnet ihn als sprachbegabten und frühreifen, aber dennoch kindlichen Charakter. So prahlt er auch gelegentlich mit seinen Französischkenntnissen: Er spricht von seinen „*raisons d'être*“ (ELIC 1, auch 100), bezeichnet Abby Blacks Küche als „*sale*“ (ELIC 93), ist „*Très fatigué*“, als seine Mutter am 11. September versucht, mit ihm zu reden, und fragt mehrere Menschen „*Parlez-vous français?*“ (ELIC 195, auch 238). Sein außergewöhnlich gutes Sprachgefühl wird auch durch den für ein neunjähriges Kind ungewöhnlichen Wortschatz (vgl. z.B. „*googoolplex*“ ELIC 255, „*objectively*“ ELIC 317) sowie die Verwendung von Neologismen (vgl. „*Mencils*“ ELIC 71) deutlich. Seine leicht besserwisserische Art wird ebenfalls sprachlich illustriert, wenn er den Psychologen, der mit ihm eine assoziative Übung anleitet, verbessert (“*Good.* ‘*Bad.*’ ‘*No, I meant, ‘Good. You did good.’ ‘I did well.’*“ ELIC 202), oder ihm erklärt, dass „*Emotionalness*“ seiner Ansicht nach kein existierendes Wort ist (vgl. ELIC 201). Auch die Gemeinheiten seiner Klassenkameraden wehrt er durch gewitzte Wortspiele ab: „*‘Say your mom’s a whore.’ I said, ‘Your mom’s a whore.’ He said, ‘Say your mom’s a whore.’ I said, ‘Your mom’s a whore.’ ‘Say ,My’ ,mom’ ,is a whore.’ ‘Your mom is a whore.’*“ (ELIC 192)

Nicht nur seine Klugheit, auch seine Kindlichkeit und Naivität werden sprachlich reflektiert: So versteht er manche Ausdrücke wie etwa „*Shoot*“ (ELIC 39), „*definitive*“ (ELIC 43), „*accusatory*“ (ELIC 70) oder „*invigorated*“ (ELIC 196) nicht

oder spricht verschiedene Wörter falsch aus (vgl. etwa ELIC 87, 91, 94), was seinem Alter durchaus entspricht. Zugleich wird auch sein im Gegensatz zu seinen Klassenkameraden minderes Wissen bezüglich profaneren Dingen durch sprachliche Doppeldeutigkeiten demonstriert: „’Hey Oskar, would you rather have a handjob or a blowjob from Emma Watson?’ [...] I said, ‚I’ve never even met her.’ / I know a lot about birds and bees, but I don’t know very much about the birds and the bees.“ (ELIC 192) Auch in der folgenden Szene erscheint Oskar einerseits übermäßig gebildet und andererseits unerwartet naiv im Vergleich zu seinen Altersgenossen:

Jimmy said, „Hey, Oskar, who’s Buckminster?“ I told him, „Richard Buckminster Fuller was a scientist, philosopher, and inventor who is most famous for designing the geodesic dome, whose most famous version is the Buckyball. He died in 1983, I think.“ Jimmy said, „I mean *your* Buckminster.“ [...] I said, „Buckminster is my pussy.“ [...] The kids cracked up in the bad way. I didn’t get what was so hilarious. (ELIC 190)

Insgesamt betont Foer durch die spezifische Verwendung von Sprache Oskars Charakter. Er verweist einerseits auf dessen außergewöhnliche Bildung und andererseits auf seine Außenseiterstellung und Kindlichkeit.

Auch McInerney nutzt zur Kennzeichnung seiner Charaktere teils bestimmte Sprachgewohnheiten: Das Wortspiel des Polizisten auf Russells Beschreibung eines Restaurants hin („’What the hell’s a Nobu?’ – ‚It’s a restaurant.’ – ‚Any good?’ – ‚If you like raw fish.’ [...] ‚Once a year’s plenty for me. [...] On the wife’s birthday.’“ TGL 129) betont etwa seine Eigenschaft als eher derber und einfacher „New York State trooper“ (vgl. ebd.). Auffällig ist außerdem Sashas Soziolekt der modischen Upper Class: Sie verwendet mit Vorliebe Beschreibungen wie „beyond“ und „to die“; eine Angewohnheit, die beim Aufeinandertreffen mit Corrine und ihrer Familie der absurden Situation einen Hauch von Komik verleiht:

„Oh my God, they’re gorgeous,“ she said to Corrine. „They are just *to die*. Twins? In their little matching Bonpoint coats. *To die!*“ [...] [Storey] seemed at the verge of tears. „That lady said we’re going to die.“ [...] „Oh sweetie, I just meant you were *beyond*.“ „Beyond what?“ the boy said, showing his courage. (TGL 360f.)

Genau wie Sashas Sprache bezeichnend für ihren Charakter ist, wird auch Lukes Südstaatenherkunft, die ihn trotz seines Reichtums relativ plakativ als naturverbundenen „Jungen vom Lande“ kennzeichnet, sprachlich gekennzeichnet: Seine Aussage „*Ah hev an ex sint*“ (TGL 84) bringt seine Tochter zum Lachen, zugleich wird aber deutlich, dass dieser Akzent nicht unwillkürlich, sondern gewollt verwendet wird, und Luke sich sowohl räumlich als auch geistig (und nicht zuletzt sprach-

lich) von seiner Herkunft durchaus distanziert hat. Dies wird umso offensichtlicher, als er in dieser Szene auch das Englisch seiner Tochter verbessert, die seinen Kommentar zunächst als Reaktion auffasst:

„I’m glad you like my family.“ / „Seems like I like them more than you do.“ / „As if.“ / „I’m serious.“ / I mean, you ought to say,“ he said, already regretting this schoolmarmish fastidiousness, „It seems *as if* I like them more than you do.“ / „Whatever. [...]“ (TGL 84)

Ashley und ihr Vater sowie ihr Verhältnis zueinander werden hier mit sprachlichen Mitteln charakterisiert: Die Szene stellt einen seltenen und vorsichtigen Annäherungsversuch zwischen den beiden dar, der jedoch äußerst fragil erscheint und durch die Kritik Lukes sofort wieder ins Wanken gerät. Zusammenfassend kann man feststellen, dass McInerney (ähnlich wie Foer, wenn auch weniger deutlich) seine Figuren durch Sprachverwendungen, fremdsprachige Ausdrücke oder auch Wortspiele charakterisiert und so ebenfalls den spezifischen Code seines Mediums hervorhebt.

Genau wie *The Good Life* weist auch DeLillos Roman *Falling Man* verschiedene Momente auf, in denen sprachliche Details zur Verstärkung bestimmter charakterlicher Eigenschaften oder Inhalte dienen. So findet Keith den russischen Akzent der Radiologin im Krankenhaus nach seinen Erlebnissen am 11. September „reassuring because these are serious people who place weight on every word“ (FM 22), Martins polyglotte Geschäftsbeziehungen werden durch die bei Telefonaten hörbaren „English, French and German phrases, depending on the caller“ (FM 145) verdeutlicht, und die langsame Annäherung zwischen Justin und seinem Vater wird durch sprachlichen Witz akzentuiert: „He listened to language tapes labeled South American Portuguese and practiced on the kid. He said, I speak only little Portuguese, saying this in English, with a Latin accent, and Justin tried not to smile.“ (FM 134)

Die deutsche Herkunft Martins, seine angedeutete ehemalige Sympathie für oder gar Mitgliedschaft bei der RAF und sein philosophisch angehauchter Antiamerikanismus werden ebenfalls durch die Diskussion eines fremdsprachigen Ausdrucks transparent:

„There is a word in German. *Gedankenübertragung*. This is the broadcasting of thoughts. We are all beginning to have this thought, of American irrelevance. It’s a little like telepathy. Soon the day is coming when nobody has to think about America except for the danger it brings. It is losing the center. It becomes the center of its own shit. This is the only center it occupies.“ (FM 245)

Auch bei der Darstellung von Justins Figur und seiner Reaktion auf 9/11 bedient sich DeLillo sprachlicher Eigenheiten: So verdeutlicht er etwa die einschneidende Wirkung der Ereignisse vom 11. September, indem Justin und seine Freunde, die Zwillinge, in einer „sort of code [...], endlessly wispering things in this semi-gibberish“ (FM 19f.), kommunizieren. Dann verwendet Justin nur noch einsilbige Wörter: Dieses „game designed to teach the children something about the structure of words“ (FM 83) bezeichnet Lianne halb im Ernst als „totalitarian“ (FM 83); die sprachliche Veränderung erscheint ihr unheimlich. Verstärkt wird die Annahme, dass die Einsilbigkeit politisch besetzt ist, wenn Justin im Nachhinein den Zusammenhang zu Bill Lawton herstellt, die von ihm und seinen Freunden mit fantastischen Elementen verfremdete Figur des Bin Laden: „[...] maybe Bill Lawton talks in monosyllables.“ (FM 127) DeLillo fügt die sprachliche Struktur und ihre Wahrnehmung hier in einen politischen Kontext ein und verknüpft den Schock der Anschläge mit einer sprachlichen Reaktion: Die typisch kindliche Kommunikationsform der erfundenen „Geheimsprache“ erhält so etwas Bedrohliches. Der Verweis auf alterstypische Sprachverwendung wird später, weniger beunruhigend, erneut aufgegriffen, indem Justin eine neue Form des Soziolekts annimmt; durch die typisch gedehnt-abweisende Sprachform Pubertierender gegenüber Erwachsenen kennzeichnet DeLillo ihn als Jugendlichen: „He said, ‚Yeah right.‘ / This was a new thing, the two drawled words of breezy dismissal.“ (FM 234)

Die Form des Soziolekts wird auch an anderer Stelle bewusst verwendet: Die Kommunikation des Terroristen Amir, aus dessen Fokalisierung einige Kapitel geschrieben sind, erscheint spezifisch für dessen Charakter, Herkunft und Ziel. So zitiert er beispielsweise einige Zeilen aus dem Koran und legt sie fundamentalistisch aus:

Amir switched from English to Arabic, quoting. *Never have We destroyed a nation whose term of life was not ordained beforehand.* This entire life, this world of lawns to water and hardware stacked on endless shelves, was total, forever, illusion. In the camp on the windy plain they were shaped into men. They fired weapons and set off explosives. (FM 219)

Seine Beschreibungen sind darüber hinaus mit arabischen Begriffen aus dem religiösen Bereich angereichert. So fühlt sich Amir als „in the midst of unbelief, in the bloodstream of the *kufir*“ (FM 221), und bezeichnet sich selbst als „hajji, fulfilling the duty, saying the funeral prayer, *salat al-janaza*“ (FM 223). DeLillo versucht hier, ähnlich wie die europäischen Autoren durch ihre Integration englischsprachiger Ausdrücke, Unmittelbarkeit herzustellen.

Auch Liannes Erinnerung an ihren Vater ist stark durch seine persönliche Ausdrucksweise geprägt: Sie ist „thrilled by the chummy vulgarity, the invitation to share the man’s special perspective, his openness of reference and slant rhyme“ (164) und liebt es, ihm beim Philosophieren zuzuhören:

Human existence, that was his subject on this evening [...]. Human existence had to have a deeper source than our own dank fluids. Dank or rank. There had to be a force behind it, a principal being who was and is and ever shall be. She loved the sound of that, like chanted verse, and thought of it now, alone, over coffee and toast, and something else as well, the existence that hummed in the words themselves, was and is [...]. (FM 294)¹⁴⁶

DeLillo nutzt somit vor allem soziodialektale Besonderheiten zur Verdeutlichung und Kennzeichnung seiner Charaktere. Im Gegensatz zu Foer und McInerney bedient er sich, ähnlich wie Peltzer und Beigbeder, außerdem fremdsprachiger Ausdrücke zur Betonung einer realitätsnahen Vermittlung.

Insgesamt lassen sich dennoch unterschiedliche Tendenzen in der Funktion der spezifischen Sprachverwendung der Figuren bei europäischen und amerikanischen Romanen feststellen: Die amerikanischen Autoren betonen häufig den Gebrauch bestimmter Ausdrücke, um ihre Figuren plastischer zu gestalten. Hierzu bedienen sie sich vor allem unterschiedlicher Soziolekte. Nicht nur einzelne Charaktere, auch das Verhältnis der Protagonisten untereinander wird bei McInerney, Foer und DeLillo durch spezifische Sprachverwendung verdeutlicht. Die europäischen Autoren hingegen verwenden Dialekte oder fremdsprachige Ausdrücke primär, um Unmittelbarkeit herzustellen und die bemüht wirklichkeitsgetreue Beschreibung zu betonen. Die sich bereits in Kapitel 4 andeutende These einer motivisch-inhaltlichen Akzentuierung bei den amerikanischen Autoren gegenüber einer strukturell-rezeptionsästhetischen Betonung bei den europäischen Autoren sehe ich hier uneingeschränkt gestärkt. Grundsätzlich werte ich die Integration fremdsprachiger oder dialektaler Ausdrücke als Akzentuierung von Sprache, ergo als Betonung des eigenen medialen Codes.

¹⁴⁶ Etwas später greift sie auf diese Ewigkeitsevokation der Wörter bei ihren Überlegungen zu Gott zurück: „God would consume her. God would de-create her and she was too small and tame to resist. That’s why she was resisting now. [...] Because once you believe such a thing, God is, then how can you escape, how survive the power of it, is and was and ever shall be.“ (FM 299)

5.1.2. Literaten im Text

Wie deutlich wurde, dienen die diskutierten sprachlichen Verfahren der Herstellung von Unmittelbarkeit und Authentizität sowie der Figurencharakterisierung. Insgesamt werden die Möglichkeiten des eigenen Mediums akzentuiert. Diese These einer Betonung von intramedialen Motiven in den Romanen wird beträchtlich gestärkt, wenn auffällig häufig „Literaten“ – etwa Personen mit literarischem Berufshintergrund wie Lektoren, Verleger oder gar Autoren selbst – auftreten. Das folgende Kapitel untersucht die diesbezüglichen Beispiele und Hintergründe und liefert somit weitere Argumente für die Verankerung der Texte im eigenen Medium und die erfolgende Etablierung eines literarischen Gegengewichts gegenüber der diskutierten visuellen Vermittlung der Ereignisse in den Romanen.

Sowohl in Peltzers Text *Bryant Park* als auch in Beigbeders Roman *Windows on the World* tritt die Figur des Autors selbst in Erscheinung: Die autobiografischen Abschnitte in den Texten verweisen prinzipiell natürlich ebenfalls auf den Auftritt von „Literaten“ im Roman. Nachdem es sich hierbei jedoch primär um metareflexive und metatextuelle Einwürfe handelt, die sich vor allem mit der Problematik der literarischen Vermittlung des Ereignisses selbst auseinandersetzen, wird dieses Vorgehen genauer unter 6.3.2. Europäische Grenzüberschreitung: Voilà l’Auteur behandelt.

In *Extremely Loud & Incredibly Close* finden sich keine Protagonisten mit dezidiert literarischem Berufshintergrund.¹⁴⁷ Dennoch greift die These einer Betonung von Literatur, Schrift und Text auch bei Foer: Oskar etwa ist für ein Kind seines Alters außergewöhnlich bibliophil und besitzt neben Sachbüchern wie Stephen Hawkings *A Brief History of Time* etwa auch ein „Collected Shakespeare set“ (ELIC 37, vgl. auch ELIC 142),¹⁴⁸ nimmt sein *Larousse Pocket Dictionary* (vgl. ELIC 87) überall mit hin und bezieht darüber hinaus offensichtlich regelmäßig *American Drummer* (vgl. ELIC 192) und *National Geographic* (vgl. ELIC 256). Gemeinsam mit seinem Vater liest er die *New York Times* und sucht inhaltliche, stilistische und orthografische Fehler (vgl. ELIC 12). Seine Affinität zur Literatur wird außerdem deutlich, wenn er ein Armband erfindet „where you put a rubber band around your favorite book of poems for a year, and then you take it off and wear it“ (ELIC 106)

¹⁴⁷ Eine Ausnahme stellt die Figur von Mr. Black dar, der Oskar auf seiner Suche begleitet: Er arbeitete als Autor, Schriftsteller und Journalist (vgl. ELIC 154-157).

¹⁴⁸ Besonders sein Bezug zu *Hamlet* wird mehrfach thematisiert, vgl. hierzu 5.2.2.4.

oder es ihm peinlich ist, nicht zu wissen, wer Francis Scott Key Fitzgerald war (vgl. ELIC 153).

Neben Oskars Affinität zu Sprache und Literatur fungieren auch die zahlreichen Verweise auf schriftliche Kommunikationsformen (die zahlreichen Briefe, das Daybook des Großvaters oder die Life Story der Großmutter) als Akzentuierung schriftstellerischer Möglichkeiten. Auch wenn keiner der Protagonisten in *Extremely Loud & Incredibly Close* einen literarischen Berufshintergrund hat, finden sich in dem Roman somit dennoch mehrere „Literaten“: Schrift, Text und Sprache werden immer wieder betont und nehmen eine zentrale Rolle in der Erzählung ein. Vor allem Kommunikation und Erinnerung sind wiederkehrende Schlüssel motive, die bei Foer in Zusammenhang mit Sprache, Text und Schriftstücken stehen (vgl. hierzu Kapitel 5.2.2.4. *Extremely Loud & Incredibly Close*: Verlust und Angriff).

In *Bryant Park* tritt neben dem Autor „Ulrich“ auch einer der Protagonisten, Stefan Matenaar, als literarischer Vertreter auf. Stefan verbringt sehr viel Zeit in der Bibliothek und recherchiert „an einem der Lesegeräte im ersten Stock der Bücherei, auf Mikrofiches gespeicherte Taufregister neuenglischer Gemeinden nach bestimmten Namen durchsuchend, Variationen von Schreibweisen, fehlenden oder plötzlich dazugekommenen Buchstaben, die sich in die Worte einschmuggeln von einer Spalte zur nächsten“ (BP 10f.). Ziel seiner Untersuchung ist „eine Art biografische Studie“ (BP 171), die sich mit der Interdependenz zwischen dem individuellen biografischen Hintergrund eines Autors und dessen Werk befasst; es geht um „das Eindringen familiärer Mythen in die Struktur“ (BP 32).

Matenaars Zugehörigkeit zur literarischen Welt wird neben seinen Recherchen auch dadurch verdeutlicht, dass sein Verlag ihn offiziell als „Träger eines nicht unwichtigen Preises für essayistische Prosa“ (BP 107) bezeichnet. Außerdem offenbart sich sein diesbezüglicher Hintergrund auch in einer Reihe von Verweisen auf bestimmte Werke und Texte: So findet sich in seiner Wohnung „mehrheitlich Theaterliteratur, die gesammelten Werke Tschechows, Peter Szondi auf Englisch, Koltès und Harold Pinter“ (BP 110) genau wie teils explizit zitiertes „eigenhändig beschriftetes Papier, von dem man sich nicht zu trennen vermag [...], halbvergessenes Wissen, Magisterarbeit und Dissertation“ (BP 118f.). Auch der Bücherbestand seiner Kindheit wird aufgezählt:

Werther und Anna Karenina und Auferstehung, Fiesta, Die Nackten und die Toten und Homo Faber [...] eigentlich eine ganz gute Auswahl, die da auf den Regalbrettern stand, Ansichten eines Clowns und Der Fremde, Felix Krull und

Schlussball und Ekel, wenn auch nur Sachen, die bis in die sechziger Jahre hinein erschienen waren (BP 128)

Matenaars literarische Begeisterung wird darüber hinaus besonders in der Beschreibung von Saint Mark's Books deutlich,

einem der besten Buchläden der westlichen Welt, der von Adorno bis Deleuze alles vorrätig hat, von Rilke bis Simic und Murray, Mike Davis und Henry James, Elizabeth Bishop und Saskia Sassen (zu klauen verbietet sich dort, im Gegensatz zur fast benachbarten Barnes & Noble Filiale am Astor Place), dazu Zeitschriften in Hochglanz, neben denen hastig zusammengeleimte Verwirrtheiten aus dem häuslichen Drucker liegen, Ufologie und Strahlungskatastrophen, holistische Lyrik, Traktate gegen die immer bedrohlicher werdende Macht der Geheimdienste (BP 124f.)

Peltzers Protagonist liebt „das leise knisternde Geräusch druckfrischer, erstmals aufgeschlagener Seiten, der Ton der Schritte, die sich unweigerlich in der Abteilung für Literatur verlieren“ (BP 125) und verbringt viel Zeit damit, „einen ersten Satz, den man kennt, mit dem Klang seines Gegenübers in der anderen Sprache [zu] vergleichen“ (BP 126). Insgesamt lässt Peltzer hier offensichtlich die Beschreibung eines literaturbegeisterten Autors einfließen. Er betont somit die Attraktivität von Literatur im Allgemeinen. Außerdem liegt die Vermutung nahe, dass er dadurch seine persönliche Wahrnehmung des Mediums vermittelt.

Nicht nur Peltzer, auch DeLillo integriert in seinen Roman Protagonisten mit literarischem Interesse und Arbeitshintergrund: Lianne ist freie Mitarbeiterin eines Verlags und hält zudem „storyline sessions“ (vgl. etwa FM 35) für Alzheimerpatienten ab (vgl. hierzu genauer Kapitel 5.2.2.3. *Falling Man*: Religion, Erinnerung und Trauma). In ihrer Eigenschaft als Lektorin arbeitet sie gelegentlich für Carol, „an executive editor with a large publishing house“ (FM 23), und redigiert etwa „a book on early polar exploration and another on late Renaissance art“ (FM 277). Ihr breites Textverständnis und ihre Liebe zur Literatur werden neben ihrer beruflichen Tätigkeit auch durch ihre Affinität zu Kierkegaard betont („What *is* an objective correlative? What *is* cognitive dissonance? She used to know the answers to everything“ FM 148). Deutlich wird ihre literarische Neigung außerdem durch die Tatsache, dass sie früher selbst Gedichte schrieb: „She used to write poetry on days like this when she was in school. There was something about rain and poetry. Later there would be something about rain and sex.“ (FM 191) Ihre Sprachbegeisterung wird zudem beschrieben, wenn sie bestimmte Laute und Buchstaben begeistert, wie etwa im Namen Kierkegaards „The hard Scandinavian *K*'s and lovely doubled *a*“ (FM 148). Genauso liebt sie spezielle Ausdrücke, wie (im Zusammenhang mit

verschiedenen Untersuchungen) die Wörter „*unremarkable*“ (FM 263) und „*infarct*“ (ebd.) oder „normal morphology“ (vgl. FM 263, 295, 301).

Liannes Liebe zur Literatur und Sprache wurde aller Wahrscheinlichkeit nach auch von ihrer Mutter geprägt, die ebenfalls als sprachgewandt und belesen geschildert wird: Die Aussage „I want to sit in my armchair and read my Europeans“ (FM 41) beschreibt etwa Ninas Sehnsucht nach literarischer Unterhaltung einerseits und Rückzug in die Fiktion andererseits. Martin versucht ihrer Meinung nach „to resemble an old poet in exile“ (FM 53), und zu guter Letzt wird sie beschrieben als „the woman who’d given birth to the word *beautiful*, for what excites admiration in art, ideas, objects, in the faces of men and women, the mind of a child“ (FM 61).

Neben der Charakterisierung von Figuren verwendet DeLillo die Verweise auf Literatur auch zur Betonung von Text, Schrift und Ausdruck als wichtige Medienformen. Ähnlich wie die Figur Matenaar in *Bryant Park* ist auch Liannes Wahrnehmung stark durch ihre Liebe zur Literatur geprägt.

Besonders auffallend ist auch McInerneys Ansiedlung der Protagonisten im literarischen Milieu: Beinahe alle Figuren des Romans haben eine besondere Beziehung zu Text und Schrift. Corrine etwa arbeitet an einem Drehbuch zu Graham Greenes *The Heart of the Matter* (vgl. TGL 4),¹⁴⁹ hat bereits in der Vergangenheit ein Script verkauft (vgl. TGL 161), und wird generell als literaturbegeisterte Person charakterisiert: So ist sie „very happy to be in bed by 10:30 with a novel or biography“ (TGL 152) und in einer unbekanntenen Wohnung untersucht sie zunächst die Bücherregale (vgl. TGL 222 und 250). In der Alltagskommunikation verweist sie häufig ironisch auf andere Autor(inn)en und demonstriert dadurch ebenfalls ihr literarisches Wissen: Der Satz „I feel like Djuna Barnes is going to knock on the door any minute and ask to borrow some gin, or e.e. cummings to say, ‚Kisses are a better fate than wisdom‘“ (TGL 352) beschreibt ihren Eindruck des von Luke gemieteten Hauses, und auf Hilarys Dramatisierung der künstlichen Befruchtung („I really thought about walking down the lane to the beach and just keep walking right out into the water.“ TGL 238) antwortet sie trocken: „You and Virginia Woolf, sisters under the skin. Don’t make me laugh.“ (ebd.)

Sowohl mit ihrem Mann Russell als auch mit ihrem Geliebten Luke teilt Corrine die Liebe zur Literatur: Russell arbeitet als Verleger (vgl. TGL 11), hat Wittgenstein „for pleasure“ (TGL 105) gelesen, kann „Dover Beach“ auswendig zitieren

¹⁴⁹ Dieses Werk reflektiert in mehrfacher Hinsicht auch Corrines persönliche Geschichte, vgl. hierzu genauer Kapitel 5.2.2.2.

(ebd.) und verfügt nach Einschätzung seiner Frau über ein breites literarisches Wissen (vgl. „*They also serve who only stand and wait. What was that from? Russell would know*“ TGL 152). Russell und Corrine sind Teil der literarischen Gesellschaft New Yorks, was sich auch in der Beschreibung ihrer Freunde und deren Konversationen niederschlägt: so ist etwa Salman Rushdie zum Abendessen geladen (vgl. TGL 9), eine von Russells Autorinnen „told Paul Auster that he ought to read John Grisham ,to bone up on plotting’“ (TGL 14), sein Freund Washington beschreibt Corrines Tätigkeit in der Suppenküche mit den Worten „She always had that Florence Nightingale thing going on“ (TGL 125), man spricht auf den Partys über „the new Franzen novel“ (TGL 191) und auch allgemeine Kommentare über den Beruf des Autors (vgl. TGL 42f.) oder das Verlagsgeschäft (vgl. TGL 128) werden integriert. Russell widmet sich mittlerweile eher der ökonomischen Seite der Literatur, und Corrine vermisst seine frühere diesbezügliche Emotionalität:

she missed the sensitive and insecure boy she'd met at Brown, the bookish hick from Michigan who wrote poetry, including a cycle of twenty-one sonnets to Corrine on her twenty-first birthday, who loved Dylan Thomas and Scott Fitzgerald and all the sad, doomed young men of letters [...]. (TGL 104)

In Luke findet sie einen Teil dieser romantisch-literarischen Verklärung wieder: „In college, I thought I wanted to be a writer. I smoked Gauloises and lugged *Ulysses* and *Being and Nothingness* around the Williams campus.“ (TGL 161) Die gemeinsame Schwäche für Graham Greene und die Tatsache, dass Luke die Thematik ihres Screenplays kennt (vgl. TGL 161), bilden eine weitere Basis für ihre gegenseitige Sympathie. Für Luke ist die Literatur ebenfalls kein bloßes Hobby: Er will, nachdem er seinen Beruf als Börsenmakler aufgegeben hat, nun ein Buch über Samuraifilme schreiben (vgl. TGL 24 und 53).¹⁵⁰ Die Literatur ist für ihn eine Art Rückzugsmöglichkeit von seinem gesellschaftlichen und familiären Leben: Neben seiner Auszeit als Schriftsteller verdeutlicht das auch die Darstellung der „library“, die als „ghetto of his masculine prerogative“ (TGL 89) oder „his turf“ (TGL 175) bezeichnet wird. Literatur und Emotion hängen für Luke und Corrine eng zusammen: So schaffen unter anderem die herumliegenden Bücher und Papiere in Lukes Apartment eine vertraute und entspannte Atmosphäre, in der sich Corrine sofort wohl

¹⁵⁰ Ähnlich wie Corrine, die ein Drehbuch zu Graham Greenes Roman geschrieben und damit das Buch für den Film adaptiert hat, arbeitet auch er an der Schnittstelle zwischen Literatur und Film.

(vgl. TGL 221) und in ihrem Vorhaben bestärkt fühlt, das erste Mal mit ihm zu schlafen (vgl. TGL 225-227).¹⁵¹

McInerney verknüpft literarische Tätigkeiten und Kenntnisse stark mit der jeweiligen Charakterisierung der Figuren. Dies wird auch klar, wenn Hilary ebenfalls an einem Roman arbeitet (vgl. TGL 42), und bereits im Vorfeld zugibt, dass sie mit ihrem Werk keinen Beitrag zur Hochliteratur leisten will, sondern primär kommerziellen Erfolg anstrebt: „I’m not trying to, like, write, *Anna Karamazov*,’ Hilary said.¹⁵² ‘It’s more commercial... kind of *Valley of the Dolls*, a girl in Hollywood kind of story.’“ (TGL 43) Ihre Äußerung spiegelt klar ihr mangelndes Hintergrundwissen wider und verweist andererseits auf ihr starkes Interesse an Popularität und Kommerz. Gemeinsam mit ihrem „fiancé“ (TGL 305) Dan, einem Polizisten, will sie ihre schriftstellerische Kreativität ausleben: „We’re going to collaborate on a screenplay [...] the real thing about life on the narcotics squad“ (TGL 305). Ihre Gier nach Aufmerksamkeit und ihr Streben nach Ruhm werden auch hier deutlich.

Nicht zuletzt war auch Sasha früher im weitesten Sinn literarisch tätig: So lag ihr Zuständigkeitsbereich als „assistant editor in the features department“ (TGL 85) der *Vogue* darin „to turn the words on the manuscript page into prose“ (TGL 86). Ihr großes kulturelles Interesse und ihre rhetorischen Fähigkeiten werden implizit auch als Grund für Lukes Beziehung mit ihr angeführt (vgl. TGL 86f.); jedoch ist, will man Vorurteile bedienen, auch ihre exzentrisch-exaltierte Art und Sucht nach Glamour bereits im Arbeitsumfeld der Modezeitschrift angelegt.

Jay McInerneys Protagonisten haben allesamt einen besonderen Bezug zu Literatur, Sprache und Text: *The Good Life* ermöglicht dadurch Einblicke in das literarische Leben New Yorks und nutzt andererseits die literarischen Tätigkeiten, Kenntnisse und Vorlieben der Figuren auch stark zur Charakterisierung.

Alle Autoren verankern ihre Texte inhaltlich in ihrem eigenen Medium, indem sie verschiedene Protagonisten mit literarischem Berufshintergrund integrieren oder den Autor selbst in Erscheinung treten lassen. Neben der Möglichkeit, somit gewisse Eigenschaften der Figuren herauszustellen oder auch zentrale Motive im Roman zu betonen interpretiere ich dieses Vorgehen primär als Betonung des literarischen Mediums im Allgemeinen sowie seiner Attraktivität im Besonderen.

¹⁵¹ Die Verbindung von literarischen und erotischen Motiven findet sich auch in Bezug auf Russell: „Lying two feet from her husband, and wanting him in the old way, she’d felt as shy as a virgin. The white sheet between them like a blank page she couldn’t find the words to fill.“ (TGL 69)

¹⁵² Die Demonstration von Hilarys literarischem Halbwissen erfolgt hier durch ihre Neukombination der Titel von Tolstois Roman *Anna Karenina* und Dostojewskis Erfolg *Die Brüder Karamasow*.

Überdies wird die Vielseitigkeit des literarischen Instrumentariums herausgestellt. Die inhaltliche Verankerung im eigenen Medium möchte ich als Folge der medialen Übersetzung der visuell geprägten Thematik des 11. September in einen fiktionalen Text deuten: Die starke literarische Verwurzelung trägt zur Etablierung eines Gegengewichts bei. Darüber hinaus bietet der intramediale Kontext den Autoren die Möglichkeit, metatextuelle und metafiktionale Kommentare einfließen zu lassen (vgl. hierzu 6. literaturtheoretische Aspekte: Metatextualität, Metafiktionalität und Multiperspektivität).

Die amerikanischen Romane setzen den Beruf ihrer Figuren häufig in Zusammenhang mit gefühlsbetonten Themen wie Beziehungen (wie etwa die Dreierkonstellation von Russel, Corrine und Luke) oder Trauma-Erlebnissen (wie etwa die Story Sessions als Verbindung zum Selbstmord von Liannes Vater), wohingegen die beiden europäischen Autoren persönlich in Erscheinung treten und somit selbstreflexive Kommentare auf der Metaebene integrieren. Mehr und mehr kristallisiert sich heraus, dass die amerikanischen Autoren durch die Verwendung literarischer, sprachlicher und schriftlicher Motive eher den emotionalen Inhalt ihrer Romane herausstellen, wohingegen die europäischen Schriftsteller häufig theoretische Überhöhungen auf einer Metaebene akzentuieren. Diese Beobachtung stimmt mit den Ergebnissen des vierten Kapitels überein: Die Analyse der Verwendung visueller und intermedialer Bezüge kommt zum gleichen Schluss.

5.1.3. Exkurs: Schrift und Sinne

Die inhaltliche Verankerung im eigenen Medium schafft ein indirektes Gegengewicht zur visuell geprägten Vermittlung der Attentate des 11. September. Die Gegenüberstellung von Schriftlichkeit und Bildlichkeit erfolgt in den Romanen nicht nur durch Verweise auf Sprache und Ausdruck oder literarische Berufsbilder und Motive. Neben generellen Verknüpfungen zwischen Zeichen, Schrift und Visualität thematisieren einige Autoren das Verhältnis von Schrift und Bild explizit anhand verschiedener Kommentare ihrer literarisch tätigen Figuren. So schaffen sie konkrete Zusammenhänge zwischen Buchstaben oder Text und visuellen oder auch haptischen Reizen.¹⁵³

Peltzer verknüpft immer wieder die Motive Schrift, Kommunikation und Stadtbild miteinander: Im Motiv der Metropole führt er die Zeichenhaftigkeit der Schrift und die Kommunikationsproblematik der Postmoderne zusammen und vereinigt sie.

das Gewühl überfüllter Straßen[...], eine nachmittägliche Konfusion von Maschinen und Menschen und blinkenden Zeichen, die auf keiner Ebene eine Möglichkeit der Verständigung, eines rationalen Austauschs zu finden schienen, sondern in jedem Augenblick jede Situation neuerlich klären mussten, hupend und fluchend und schimpfend und drohend und schreiend (BP 123)

Die Verknüpfung zwischen Stadt und Buchstaben durchzieht den gesamten Text: So beschreibt er die Leuchtreklamen als „scheckig die Gehwege illuminierend, blendend fast, wenn man seinen Kopf ihnen entgegenhebt, dem Einfallsreichtum ihrer Formen und Embleme“ (BP 64), und bezeichnet sie gar als eine „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 verringerndes System.“ (BP 60) Für Peltzer ist dieses System etwas Lebendiges: er fühlt sich durch die Schrift „umschmeichelt“ (BP 61), die Werbungen „betteln um Aufmerksamkeit, als seien es Lebewesen“ (ebd.) und er interpretiert sie als Symbole, „die einen einbinden in die Welt, in diese seltsamen Verfahren zu existieren.“ (BP

¹⁵³ Hier kann der Zusammenhang zu Kapitel 4.3. gezogen werden: Auch die Akzentuierung der visuellen Möglichkeiten von Text (etwa durch innovative Schriftbildverwendung oder die Literarisierung visueller Phänomene) behandelt indirekt das Verhältnis von Schrift und Bild und diesbezügliche Überschneidungen. Die obigen Beispiele stehen jedoch ausdrücklich in inhaltlichem Zusammenhang zu Sprache, Text und Literarizität; sie eröffnen eine Metaebene und fungieren deshalb eher als Beispiele für die Betonung der literarischen Ebene der Romane denn für die visuell-mediale Vermittlung.

60). Wiederholt integriert er längere Beschreibungen der Neonreklamen (vgl. auch BP 143f. und 171f.) und verbindet Stadt, Schrift und Bild zu einem für die Postmoderne typischen System.

Die optischen Merkmale von Schrift werden auch in der Beschreibung von Matenaars Arbeitsweise angedeutet:

Dreht man den Knopf, der die Microfiches unter der Optik bewegt, eine Spur zu schnell [...], rasen die Sachen an einem vorbei, verwandelt sich die altertümliche, in Spalten gebrochene Schrift in das flirrende Muster eines abstrakten Gemäldes, aus Tuben mit schwarzer Farbe über die Leinwand verteilte, sich wie beim Actionpainting nach dem Zufallsprinzip entspringende Bahnen, deren unkontrollierte Verschlingungen die Idee spiegeln, man könne das Innere seiner Gefühle in einem spontanen Kraftakt zum Ausdruck bringen. (BP 29)

Peltzer beschreibt das visuelle Phänomen der Schrift und stellt einen Zusammenhang zur Kunst her. *Bryant Park* betont mehrmals die Zeichenhaftigkeit von Schrift, so auch, wenn „mit Federkiel geschriebene Namen und Zahlen, Tintenspritzer, zerflossene Buchstaben“ (BP 27) beschrieben werden oder einzelne Lettern als Ursprung einer Geschichte betrachtet werden:

Man möchte Geschichten dazu erfinden, das Gerippe der Daten, einzelner Worte, kryptischer Bemerkungen auffüllen mit Kapiteln des Dramas, das man dahinter vermutet [...]; immer wieder schweifen die Gedanken ab, entzündet sich die Fantasie an einem Schnörkel auf den oft rissigen, von Falzspuren gezeichneten Seiten, die der Bildschirm vergrößert zur Schau stellt, man glaubt, die Hand sehen zu können, die diese Bögen zog, zu beobachten, wie sie ausstrich, Majuskeln verzierte oder Sternchen und Kreuze in eigenwilliger Form aufs Papier setzte. (BP 28)

Der Autor thematisiert dadurch den Schreibvorgang im materiellen Sinn und beschreibt zugleich indirekt den Entstehungsbeginn eines Texts.¹⁵⁴

Auch in DeLillos Text *Falling Man* finden sich Beispiele für den Verweis auf die visuelle Ebene von Schrift. Lianne versucht etwa durch ihre Arbeit an einem „book on ancient alphabets, meticulous decipherments, inscriptions on baked clay, tree bark, stone, bone, sedge“ (FM 28), das ironischerweise „textual emendations made by the author in a deeply soulful and unreadable script“ enthält (vgl. ebd.), die Basis für ein Gespräch mit ihrer kunstbegeisterten Mutter Nina zu schaffen: „All the forms written took, all the materials they used. [...] Drawing as well. Pictorial writing.“ (FM 187f.) Nina geht zwar auf Liannes Bemerkung über die Bildlichkeit von Schrift ein, wirkt jedoch eher teilnahmslos, wenn sie ihre eigenen Assoziationen aufzählt: „’Pictograms, hieroglyphs, cuneiform,’ her mother said. / She appeared to

¹⁵⁴ Erinnerung, Schrift und selbstreflexive Kommentare im Text greifen bei Peltzer ineinander und werden auch weiterführend diskutiert in 7.1. Text und Brief als Medien der Erinnerungsbewahrung.

be dreaming aloud. / She said, „Sumerians, Assyrians, so on.“ (FM 188) Die Überschneidung von Bildlichkeit und Schriftlichkeit der Buchstaben, die Lianne als gemeinsame Kommunikationsebene nutzen möchte, führt hier eher zu einer Demonstration der abgestumpften Überlegenheit ihrer Mutter.

Visualität oder Haptik von Literatur steht bei DeLillo öfter mit problematischen Familienbeziehungen in Zusammenhang; so ist auch Justins Verhalten im Buchladen ein Zeichen für die zunehmende Entfernung zwischen Lianne und ihrem Sohn:

The kid went into a bloodhound imitation, looking and sniffing at books but not touching, his fingertips pressed to his face to create sagging jowls. She didn't know what this meant but began to understand that he wasn't trying to amuse her or annoy her. The behaviour was outside her field of influence, between him and the books. (FM 237)

Im Gegensatz zu Peltzer, der durch seine Verweise auf schriftliche Visualität hauptsächlich die Zeichenhaftigkeit von Schrift akzentuiert, etabliert DeLillo also Zusammenhänge zwischen Schrift, Sinnesempfindung und sozialen Beziehungen. Auch hier steht somit eine motivisch-inhaltliche Akzentuierung von Sprache bei einem amerikanischen Autor einer strukturell-rezeptionsästhetischen Betonung bei einem europäischen Autor gegenüber.

Besonders deutlich wird die motivische Verknüpfung von Sprache und Wahrnehmung bei DeLillo in Liannes Erinnerung an ihren Vater. Jack begeht Selbstmord aus Angst vor dem Verlauf seiner Demenzerkrankung, als Lianne 22 Jahre alt ist:

Jack Glenn, her father, did not want to submit to the long course of senile dementia. He made a couple of phone calls from his cabin in northern New Hampshire and then used an old sporting rifle to kill himself. She did not know the details. She was twenty-two when this happened and did not ask the local police for details. What detail might there be that was not unbearable? (FM 50f.)

Die Erinnerung an seinen Tod ist für Lianne untrennbar mit bestimmten Ausdrücken verknüpft, die in ihr visuelle Fantasien hervorrufen: „Died by his own hand./ For nineteen years, since he fired the shot that killed him, she'd said these words to herself periodically, in memoriam, beautiful words that had an archaic grain, Middle English, Old Norse.“ (FM 277)¹⁵⁵ In Liannes Wahrnehmung besteht ein starker

¹⁵⁵ An dieser Stelle integriert DeLillo auch einen kurzen Kommentar, der die Diskrepanz zwischen Sprache, Imagination und Bild reflektiert. Lianne durch den Klang der Wörter angeregte Fantasie stimmt mit der Realität nicht überein: „She imagined the words engraved on an old slant tombstone in a neglected churchyard somewhere in New England. [...] Her father wasn't buried in a windy

Zusammenhang zwischen Wort und Bedeutung; dies wird auch im folgenden Abschnitt deutlich:

He [...] used an old sporting rifle to kill himself. [...] she had to wonder if it was the rifle she knew, the one he'd let her grip and aim, but not fire, the time she'd joined him in the woods [...]. She [...] clearly recalled something he'd said to her that day. [...] He'd hefted the weapon and said to her, „The shorter the barrel, the stronger the muzzle blast.“ The force of that term, *muzzle blast*, carried through the years. The news of his death seemed to ride on the arc of those two words. They were awful words but she tried to tell herself he'd done a brave thing. It was way too soon. (FM 50f.)

Ausdruck, Erinnerung und Bild sind stark miteinander verbunden: Das traumatische Erlebnis schafft Querverstrebungen zwischen der auditiven, der visuellen und der emotionalen Erfahrung; die Wahrnehmung der Sprache löst in der Erinnerung auch visuelle Reize aus.

Ähnliches gilt für Foer: *Extremely Loud & Incredibly Close* betont häufig in Zusammenhang mit Trauma-Erfahrungen „sinnliche“ Aspekte von Literatur. Das Werk enthält weniger konkrete Verweise auf die Zeichenhaftigkeit von Schrift,¹⁵⁶ aber schildert Text häufig als Fühlbares, Plastisches und Erfahrbares. Dieses Phänomen lässt sich vor allem in Zusammenhang mit dem Großvater und seinem Trauma von 1945 sowie den diesbezüglichen Folgen beobachten. In einem Brief an seinen Sohn beschreibt er etwa, wie er kurz vor dem Bombenangriff auf Dresden Annas Vater durch eine Lücke im Bücherregal beobachtet:

I didn't want to make myself known, so I quietly slid a book from the wall. [...] I see the book in my hands, it was an illustrated edition of Ovid's *Metamorphosis*. [...] light poured into the room through the hole in the wall, your grandfather lifted his head, he came to the shelf and we looked at each other through the missing *Metamorphosis*. I used to look for the edition in the States, as if by finding it I could slide it back in the shed's wall, block the image of my hero's face in his hands, stop my life and history in that moment [...]. (ELIC 209)

Die Metapher gründet hier auf der räumlichen Dimension von Literatur. Die Verbindung zum Trauma offenbart sich im späteren Wunsch des Zeitzurückdrehens (siehe auch S. 186). Der Kanal des literarischen Mediums und seine haptischen und physikalischen Eigenschaften werden auch an anderer Stelle in Zusammenhang mit individuellen Traumata der Figuren thematisiert: So fragt sich Oskar, ob das Feuer im World Trade Center in einer Welt ohne Papier nicht weniger schwer zu löschen gewesen wäre.

churchyard under bare trees. Jack was in a marble vault high on a wall in a mausoleum complex outside Boston with several hundred others, all chambered in tiers, floor to ceiling.“ (FM 277f.)

¹⁵⁶ Eine Ausnahme stellt folgendes Beispiel dar: „I held up the sheet of paper, with the first page of *A Brief History of Time* in Japanese, which I got the translation of from Amazon.co.jp. I looked at the class through the story of the turtles.“ (ELIC 190)

I read that it was the paper that kept the towers burning. All of those notepads, and Xeroxes, and printed e-mails, and photographs of kids, and books, and dollar bills in wallets, and documents in files... all of them were fuel. Maybe if we lived in a paperless society [...], Dad would still be alive. (ELIC 325)

Der literarische Kanal wird hier als physikalisches Element betrachtet. Die gleiche Argumentation findet sich bei der Großmutter, die überlegt, ob der Brand ihres Hauses durch ihre Briefsammlung verstärkt wurde: „Sometimes I would think about those hundred letters laid across my bedroom floor. If I hadn't collected them, would our house have burned less brightly?“ (ELIC 83)

Der Verweis auf das Papier als materielles Element findet sich auch in Zusammenhang mit dem Kommunikationsdefizit des Großvaters und seiner Distanz gegenüber seinem Sohn, also wiederum einer Art „Trauma“. So thematisiert der Großvater die Begrenztheit des Kanals innerhalb der Briefe:

I have so much to tell you, the problem isn't that I'm running out of time, I'm running out of room, this book is filling up, there couldn't be enough pages, I looked around the apartment this morning for one last time and there was writing everywhere [...]. But there's too much to express. I'm sorry. That's what I've been trying to say to you, I'm sorry for everything. (ELIC 132)

There won't be enough pages in this book for me to tell you what I need to tell you, I could write smaller, I could slice the pages down their edges to make two pages, I could write over my own writing, but then what? (ELIC 276)

What am I going to do, I need more room, I have things I need to say, my words are pushing at the walls of the paper's edge [...]. (ELIC 277)

Ähnlich wie bei DeLillo wird also auch hier der Verweis auf Schrift gekoppelt mit den Beziehungen der Figuren und ihren jeweiligen individuellen Geschichten, Erinnerungen und Traumata.

Häufig kombiniert Foer Text und Sinnlichkeit, um die besondere literarische Möglichkeit der Emotionsbeschreibung zu betonen. *Extremely Loud & Incredibly Close* bedient sich hierzu gerne der Personifizierung von Buchstaben, Wörtern oder Textteilen. Vor allem in Zusammenhang mit der Figur des Großvaters und seinen individuellen Kommunikationsformen spielt diese Vorgehensweise eine entscheidende Rolle. Etwa werden die Aufzeichnungen des Großvaters mit seinen tatsächlichen Tageserlebnissen gleichgesetzt; der Unterschied zwischen Kanal und Botschaft des Mediums wird ignoriert:

We put his filled daybooks in the bathtub of the second bathroom, because we never use it. I sleepwalk when I sleep at all. Once I turned on the shower. Some of the books floated, and some stayed where they were. [...] The water was gray with all of his days. (ELIC 179f.)

Die Schriften des Großvaters werden also im übertragenen Sinn zu seinen tatsächlichen Erlebnissen. Auch in diesem Motiv ist das Trauma präsent: die Schlafstörungen sind sicher auch auf seine Erschütterung zurückzuführen.

Zur Personifikation von Schrift kommt es auch, wenn Buchstaben und Sätze als etwas Plastisches, Fühlbares und Erfahrbares geschildert werden. Besonders offensichtlich wird dies durch die Verknüpfung von Schrift und Tastsinn in der YES und NO-Tätowierung auf den Händen des Großvaters, welche auf eine Folge des Traumas (seine Verstummung) zurückzuführen ist:

I went to a tattoo parlor and had YES written onto the palm of my left hand, and NO onto my right palm, what can I say, it hasn't made life wonderful, it's made life possible, when I rub my hands against each other in the middle of winter I am warming myself with the friction of YES and NO, when I clap my hands I am showing my appreciation through the uniting parting of YES and NO, I signify 'book' by peeling open my clapped hands, every book, for me, is the balance of YES and NO, even this one, my last one, especially this one. (ELIC 17)¹⁵⁷

Hier wird die Verbindung zwischen Trauma, Schrift, Wort, Gestik und Ausdruck offensichtlich. Das Motiv dieser Verbindung von Wort, Aussage und sinnlicher Wahrnehmung durchzieht den gesamten Roman, oftmals am Beispiel der Hände des Großvaters. Als Oskar ihn fragt, ob er ihm seine Geschichte erzählen darf, öffnet dieser seine Hand zur Zustimmung, „[s]o I put my story into it“ (ELIC 238), und der Großvater gebraucht die Wörter YES and NO teils als Synonym für seine Hände, etwa wenn er seine Skulpturen formt („I worked the clay with YES and NO“ ELIC 277, 281) oder die Großmutter berührt: „her hand was squeezing YES [...] her hand was open, I put YES into it“ (ELIC 281, vgl. auch ELIC 276). Das Wort ist hier Körperteil, Bewegung, Gefühl und Aussage zugleich. Wie die beschrifteten Hände werden auch die Aufzeichnungen des Großvaters mehrfach personifiziert:

He took a pen from his shirt pocket but there was nothing to write on. I gave him my open hand. He wrote, I want to get you some magazines. [...] I wanted to slap him with his words. (ELIC 306f.)
she cried and cried and cried, there weren't any napkins nearby, so I ripped the page from the book – „I don't speak. I'm sorry.“ – and used it to dry her cheeks, my explanation and apology ran down her face like mascara (ELIC 31)
instead of singing in the shower I would write out the lyrics of my favorite songs, the ink would turn the water red or green, and the music would run down my legs (ELIC 18)

¹⁵⁷ Neben der Kombination von Sprache und Gestik integriert Foer hier natürlich auch eine selbstreflexive Aussage, indem er das Medium des Buches als mögliche Vereinigung von Gegensätzen beschreibt: Indirekt verweist er so auf die Fähigkeit von Literatur, mehrere Perspektiven differenziert wiederzugeben und ein Gleichgewicht unterschiedlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten zu schaffen (vgl. auch 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive).

Foer arbeitet, wie hier deutlich wird, häufig mit Kombinationen von Schrift und sinnlicher Wahrnehmung. *Extremely Loud & Incredibly Close* lässt vor allem den Elementen Text und Schrift eine besondere Rolle zukommen. Auffällig ist in Foers Roman eine generelle Verknüpfung der Motive Trauma, Geschichte und Schrift sowie die häufige Personifikation literarischer Elemente, die zumeist mit Metaphern sinnlicher Erfahrung verknüpft wird: in den oben beschriebenen Beispielen „fühlt“ man Schrift. Foer verweist somit auf die Thematik der (inneren und äußeren) Empfindung und setzt diese in Zusammenhang mit geschriebenen Worten. Dieser Vorgang kann als indirekte Betonung der emotionalen Stärke literarischer Darstellung interpretiert werden.

Die Darstellung von Literatur, Sprache und Text in den Werken von Peltzer, DeLillo und Foer ist auffällig häufig mit Motiven visueller oder haptischer Reize verknüpft.¹⁵⁸ Der Exkurs zeigt, dass *Bryant Park* vor allem die Plastizität und Zeichenhaftigkeit von Schrift betont und die sinnliche Wahrnehmung des Mediums somit auf ästhetischer Ebene akzentuiert. *Falling Man* betont hingegen eher den Zusammenhang zu inhaltlichen Motiven. *Extremely Loud & Incredibly Close* stellt Text und Schrift durch Personifikationen als etwas Plastisches, Fühlbares und Erfahrbares dar und hebt die räumlich-haptischen Eigenschaften von Buchstaben oder Papier hervor. Erneut wird die These einer unterschiedlichen Tendenz zwischen amerikanischer und europäischer Verarbeitung deutlich: Neben einer impliziten Gegenüberstellung von Schriftlichkeit und Bildlichkeit nutzen vor allem DeLillo und Foer diese Motivik zusätzlich zur Akzentuierung sozialer Beziehungen oder individueller Erlebnisse und Traumata. Peltzer hingegen verweist eher auf visuelle Aspekte seines Codes und betont vor allem die Zeichenhaftigkeit und den Entstehungsmoment von Geschichten. Auch hier wird die Akzentuierung von theoretischen Verweisen bei den europäischen Romanen gegenüber der inhaltlich-emotionalen Wertlegung der amerikanischen Texte deutlich.

¹⁵⁸ Indirekt kann auch die häufige Verwendung der Form des Screenplays in *The Good Life* als Beispiel für die kombinierte Thematisierung von Schriftlichkeit und Bildlichkeit interpretiert werden; eine explizite Auseinandersetzung mit der Gattung findet sich hier jedoch genauso wenig wie Verweise auf die visuelle oder haptische Komponente von Text und Buchstaben.

5.1.4. Konklusion: literarische Verankerung als Folge medialer Übersetzung

Während Kapitel 4 fremde mediale Reflexe in den Romanen herausgearbeitet hat, zeigt Kapitel 5.1, dass alle Texte inhaltlich deutlich in ihrem eigenen Medium verankert sind: Die Rolle von Sprache, Literatur und Schriftlichkeit ist zentral. Dies äußert sich in der Betonung der eigentlichen Sprachverwendung genau wie in der Verknüpfung inhaltlicher Strukturen mit literarischen Motiven. Alle Autoren etablieren ein literarisches Gegengewicht zu den stark visuell geprägten Ereignissen. Die Übersetzung der Anschläge resultiert in einer literarischen Verankerung: Die Autoren betonen die vielfältigen Möglichkeiten von Sprache und Ausdruck, fügen auffällig viele literarisch tätige oder begeisterte Protagonisten ein, und verknüpfen nicht zuletzt Literatur, Sprache und Text mit „sinnlichen“ Erfahrungen.

Trotz der generellen Betonung von Sprache lässt sich erneut ein Unterschied zwischen den amerikanischen und den europäischen Autoren bezüglich der Intention feststellen: Peltzer und Beigbender akzentuieren eher medientheoretische Eigenschaften von Sprache und Literatur, wohingegen Foer, DeLillo und McInerney besonderen Wert auf emotionale und subjektive Kompetenzen von Literatur legen. So nutzen Peltzer und Beigbender fremdsprachige, dialektale oder umgangssprachliche Ausdrücke häufig zur Erzeugung von Unmittelbarkeit, wohingegen die amerikanischen Autoren sich bestimmter sprachlicher Wendungen und Motive vor allem zur Figurencharakterisierung oder zur inhaltlichen Verdeutlichung bedienen.

Allen Werken gemein ist jedoch, dass Literatur, Sprache und Schrift eine auffallend zentrale Rolle einnehmen. Die These einer bewussten Hervorhebung des eigenen Mediums wird nicht nur durch die Sprache der Figuren, sondern auch durch ihren beruflichen Hintergrund und ihre Interessen gestärkt: Die Anzahl an Protagonisten mit literarischem Berufshintergrund oder zumindest großer Sprachbegeisterung sticht ins Auge. Die Attraktivität von Literatur wird hier genauso betont wie Hintergründe des Berufsfelds und die sprachliche Verfasstheit des Textes. Die Akzentuierung des eigenen Mediums durch sprachliche Besonderheiten und inhaltliche Verortungen führt zur Etablierung eines Gegengewichts zur visuell-medial geprägten Vermittlung der Anschläge. Die beschriebene Verankerung im eigenen Medium ist meines Erachtens somit auch als Folge der medialen Übersetzung vom Bild zum Text zu interpretieren: Die Hervorhebung der literarischen Möglichkeit, individuelle Erfahrungen und Emotionen detailgetreu zu schildern, ist für mich auch eine Antwort auf die Endlosschleife der Bilder.

5.2. Motivische Verankerung: Verknüpfung von Emotion und Sprache

5.2.1. Kommunikation und Affekt

5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft

Die Autoren verorten die Texte nicht nur durch Sprach- und Berufswahl ihrer Figuren im eigenen Medium, sondern etablieren auch motivische Verknüpfungen: Häufig werden Themenkomplexe aus dem emotionalen Bereich mit Verweisen auf Schrift und Sprache verbunden. Das Kapitel der „motivischen Verankerung“ widmet sich zunächst verschiedenen Szenen, die Kommunikation und Affekt miteinander in Verbindung setzen. Hierbei lassen sich insgesamt drei größere Themenkomplexe ausmachen: Partnerschaft, Familie und Trauma¹⁵⁹ – alles wichtige Parameter in Bezug auf Fühlen und Empfinden eines Individuums – werden in ihrer Darstellung häufig mit intramedialen Verweisen verknüpft. Neben der allgemeinen motivischen Verankerung als Akzentuierungsmöglichkeit des eigenen Mediums stärkt dieses Vorgehen auch eine bereits aufgestellte These (vgl. 4.1. Bild und Trauma in Text und Sprache: Möglichkeiten und Grenzen der literarischen Verarbeitung): die Literatur ist bei der Darstellung affektbehafteter Themen klar im Vorteil gegenüber bildlastigen Medien, und die Romane zum 11. September nutzen diesen Vorzug deutlich.

Im darauf folgenden Abschnitt (5.2.2. Emotion im (Kon)Text: Brief, Intertextualität und Affekt) geht es um individuelle Motive und Inhalte der Texte im Zusammenhang mit Sprache: Die detaillierte Untersuchung der Romane zeigt, dass häufig intertextuelle Verweise oder schriftliche Medienformen eingesetzt werden, um Schlüssel motive und zentrale Aussagen zu verdeutlichen. Außerdem eröffnet die diesbezügliche Analyse subtile motivische Verbindungen zu 9/11.

Kapitel 5.2. möchte insgesamt zeigen, wie die Werke Emotion, Sprache, Schrift und Text miteinander verbinden. Die Verknüpfung des eigenen medialen Codes mit Affekt, Gefühl und Trauma zeigt, wie die Autoren die Vorteile ihres eigenen Mediums zu nutzen wissen. Die vorhandenen Interpretationsmöglichkeiten

¹⁵⁹ Die latente Interdependenz zwischen diesen drei Themenkomplexen ist deutlich: Zwischenmenschliche Beziehungen und psychische Disposition beeinflussen sich selbstredend gegenseitig. Dennoch werden die einzelnen Beispiele im Folgenden zum leichteren Verständnis getrennt voneinander dargestellt; explizite Zusammenhänge werden jedoch an den betreffenden Stellen durch Verweise deutlich gemacht.

der Motive in Bezug auf die Attentate stärken die These, dass den ausgewählten Romanen eine medienspezifische Übersetzung der Motive und Themen von 9/11 gelingt.

Die Aussage, dass die Qualität aller zwischenmenschlichen Beziehungen stark durch Kommunikation beeinflusst wird, erscheint beinahe banal. Die Häufigkeit und Ausführlichkeit, mit der die Autoren diese Abhängigkeit beschreiben, rechtfertigt jedoch eine genauere Auseinandersetzung: Liebesverhältnisse, familiäre Konstellationen und nicht zuletzt der konkrete Umgang mit traumatischen Ereignissen werden in den Romanen häufig durch Szenen verdeutlicht, in denen Kommunikation und Dialog eine entscheidende Rolle spielen.

Das künstlerische Ur-Motiv des Affekts, die Liebe, wird mit Ausnahme von Beigbeders Roman in allen Texten eng mit bestimmten Kommunikationsformen und Kommunikationsvorgängen verknüpft. Beziehungs- und Dialogqualität verhalten sich direkt proportional zueinander.

So spielt etwa in *Bryant Park* Kommunikation eine entscheidende Rolle sowohl bei der Entstehung als auch beim Verlauf eines Liebesverhältnisses. Generell ist Peltzers Beschreibung von Beziehungsphasen deutlich von sprachlich-literarischen Vergleichen durchzogen: So sind es „Splitter von Geschichten, aus denen das eigene Leben besteht“ (BP 46), die die ersten Stunden einer neuen Beziehung bestimmen. Diese münden in ein „sich langsam erhellende[s] Wissen um ein Früher und Später, ein Vorher und Nachher [...], bis schließlich die Gegenwart erreicht ist, die Person, die einem gegenüber sitzt, mit der man im Bett liegt.“ (BP 47)¹⁶⁰ Nicht nur Stefans Verhältnis zu Sarah, auch die Beschreibung der Beziehung des Alter Egos Peltzers mit Jana ist geprägt durch die Erfahrung einer nicht enden wollenden Konversation: „Stunde um Stunde verplaudernd, wie ich das so mit einer Frau nicht kannte, zu reden, ohne ein Ende zu finden, ohne Zweck oder Ziel (trotz ihrer Schönheit [...]).“ (BP 151) Emotion und Verständigung werden hier motivisch

¹⁶⁰ Auffällig ist an dieser Stelle, dass Peltzer nicht nur Metaphern aus dem sprachlichen, sondern auch aus dem audiovisuellen Bereich nutzt, um eine beginnende Liebesbeziehung zu beschreiben; so werden „aus den bruchstückhaften Teilen ein Bild [...], dann eine Abfolge von Bildern, als würde man Filmschnipsel zusammenkleben, die plötzlich eine Chronologie ergeben“ (BP 46). Peltzer versucht hier, sowohl der visuellen als auch der sprachlichen Komponente bei der Entstehung einer Liebesbeziehung gerecht zu werden. Im weiteren Verlauf nimmt jedoch die Kommunikation die entscheidende Rolle ein.

eng miteinander verwoben. Die Störung dieser Kommunikation stellt dann zugleich das Ende der Beziehung dar, wie am Beispiel von Sarah und Stefan¹⁶¹ deutlich wird:

Wovon man zu erzählen¹⁶² wüsste, Gemeinsamkeiten, ein übereinstimmender Vorrat an Gesten und Blicken und Worten als etwas, das man für immer teilt. So war es, so wird es nicht mehr sein, als habe man die Sprache verloren, in der sich alles von selber versteht, keine Erklärungen nötig, weshalb und warum. Sind meist umsonst, die Versuche, sie noch einmal wiederzufinden [...]. (BP 156)

Die Kommunikation wird in *Bryant Park* also als essenzieller Bestandteil zwischenmenschlicher Beziehungen geschildert. Gleiches gilt für *Falling Man*; die Anziehung zwischen Nina und Martin beruht nicht zuletzt auf einem Fundament inniger Verständigung: „One day we started to talk and it never stopped, this conversation.“ (FM 248) Diese Art des Dialogs geht auch über jegliche Unterhaltung im herkömmlichen Sinn hinaus: „Even when we no longer found agreeable things to say or anything at all to say. The conversation never ended.“ (FM 248) „Conversation“ umfasst somit bei DeLillo auch die non-verbale Verständigung zweier Personen.

Diesem Eindruck der friedlichen Sprachlosigkeit steht das angespannte, ausweichende Schweigen zwischen Keith und Lianne gegenüber. Die Hoffnung, dass Gesprächsbereitschaft, Empathie und kommunikative Aufmerksamkeit ihrer Beziehung einen neuen Start ermöglichen könnten („She listened to what he said and let him know she was listening, mind and body, because listening is what would save them this time, keep them from falling into distortion and rancor“ FM 132), wird enttäuscht. Offenheit und Ehrlichkeit im Dialog wird durch die Erinnerung an frühere Lügen genauso wie durch die latente Angst vor Konflikten verhindert:

It was the word *actually* that made her think about what he said concerning the briefcase, although in fact there was nothing to think about, even if this was the word he'd used so often, more or less superfluously, those earlier years, when he was lying to her, or baiting her, or even effecting some minor sleight. (FM 133) Those nights, sometimes, he seemed on the verge of saying something, a sentence fragment, that was all, and it would end everything between them, all discourse, every form of stated arrangement, whatever drifts of love still lingered. [...] But he did not put into words whatever it was that lay there, something so surely and recklessly cruel that it scared her, spoken or not. (FM 131)

¹⁶¹ Die Liebesbeziehung der beiden wird nicht nur durch sprachliche, sondern auch durch literarische Symbolik überhöht. Als Matenaar Sarah etwa vergeblich in einer Bar sucht und die Schlussfolgerung zieht, dass sie ihn belogen hat (vgl. BP 150), bedient er sich einer erzählerischen Metapher: „Was habe ich denn erwartet? Mir eine Vermutung bestätigen zu lassen [...] eine Illusion zu zerstören, die Hoffnung auf eine lange währende Geschichte.“ (BP 153)

¹⁶² Kommunikation ist immer auch eine Art der „Erzählung“. Hier wird der Zusammenhang zum eigenen Medium aufgeworfen.

DeLillo beschreibt hier die Unfähigkeit von beiden, Konfliktsituationen zu verbalisieren: Diese „Zurückhaltung“ untergräbt laufend den Vorsatz einer offenen Kommunikation. Obwohl etwa Keith immer wieder von seinen Pokerausflügen zurückkehrt, findet er keine Möglichkeit, seine diesbezüglichen Erlebnisse mit ihr zu teilen:

He was finally making money [...]. He was also going home periodically, three or four days, love, sex, fatherhood, home-cooked food, but was lost at times for something to say. There was no language, it seemed, to tell them how he spent his days and nights. (FM 251)

Ihre Übereinkunft zu schweigen reflektiert überdies schlicht die Angst, im offenen Gespräch ihre Differenzen und das Scheitern ihrer Beziehung nicht mehr leugnen zu können: „There was one final thing, too self-evident to need saying. She wanted to be safe in the world and he did not.“ (FM 275) Das Schweigen ähnelt also auch einer Form der Verdrängung.¹⁶³

Im Gegensatz zu Lianne wird Florence für Keith als angenehme Kommunikationspartnerin dargestellt; bei ihr ist selbst die Stille nicht unbehaglich: „It didn't matter whether they spoke or not. It would be fine, not speaking, breathing the same air, or she speaks, he listens, or day is night.“ (FM 112) Die Unterhaltungen mit ihr erscheinen auch deutlich flüssiger und unbeschwerter als die mit Lianne; „the only words that meant anything to him were the ones she'd spoken and would speak.“ (FM 116) Mit Florence kann er nicht zuletzt auch über die Geschehnisse des 11. September sprechen (vgl. 5.2.1.3. Trauma und Kommunikation): die gemeinsamen Erfahrungen schaffen die Voraussetzung zur Verbalisierung.

Insgesamt manifestiert sich, ähnlich wie in *Bryant Park*, ein direkt proportionaler Zusammenhang zwischen Kommunikation und Harmonie in der Beziehung: Je besser der Dialog, umso einträchtiger das Verhältnis und umgekehrt. Peltzer wie DeLillo schildern Kommunikation durchgehend und konsequent als essenziellen Bestandteil emotionaler und körperlicher Anziehung.

Auch in McInerneys Buch *The Good Life* spielen Sprache und Emotion eine interdependente und essenzielle Rolle. So beruht die Zuneigung zwischen Luke und Corrine erheblich auf ihrer Nähe in den Unterhaltungen einerseits und den Verständigungsschwierigkeiten mit ihren jeweiligen Ehepartnern andererseits. Die Kommunikation zwischen Corrine und Russell ist ebenso störanfällig wie zwischen Luke und Sasha: Corrine hat aufgehört, Russell Fragen zu stellen (vgl. etwa „She'd meant to

¹⁶³ Hier kann offensichtlich die Parallele zum Trauma gezogen werden, das in extremer Ausprägung ebenfalls verdrängt wird und nicht verbalisiert werden kann.

ask him last night but had stopped short, seeing his vacant look as he sat in front of the television, watching the news“ TGL 152). Sie bezieht ihn lediglich in Gespräche über die oder mit den Kindern ein: „Corrine looked at Russell, who seemed to have tuned out of the conversation. ‘Dad, do you have anything to say about this?’ / ‘About what?’ / ‘About Jeremy going to school.’ / ‘I think, well, I think Jeremy should go to school. [...]’” (TGL 106) Die Ansprache mit „Dad“ markiert deutlich, in welcher Beziehung sie mit ihm kommuniziert. Das Gespräch mit ihm als Partner und Ehemann fällt ihr deutlich schwerer; obwohl sie durchaus noch Gefühle für ihn hegt, findet sie keine Möglichkeit, sich ihm im Dialog anzunähern:

She’d watched him as if from a great distance ... lying on his back on the far side of the bed, his manuscript hovering above his face. It all seemed so sad and foolish. Lying two feet from her husband, and wanting him in the old way, she’d felt as shy as a virgin. The white sheet between them like a blank page she couldn’t find the words to fill. (TGL 69)¹⁶⁴

Noch endgültiger beschreibt McInerney die verfahrenere Situation zwischen Luke und seiner Frau Sasha: Sofern sie denn überhaupt miteinander kommunizieren, sind sie generell unterschiedlicher Meinung. In ihrer beider Beziehung fehlt jegliche emotionale Verbundenheit: Luke ist sich grundsätzlich nicht mehr sicher „if, except for a daughter, they had anything in common“ (TGL 177), und geht deshalb auch nicht auf ihren Vorschlag eines „fresh start“ (TGL 176) ein. Die „serious communication issues“ (TGL 204) zwischen Luke und Sasha werden spätestens nach Ashleys Zusammenbruch in der Klinik deutlich.

In beiden Fällen krankt die Beziehung, genau wie bei Keith und Lianne, an der fehlenden Offenheit in der Kommunikation: Statt Probleme zu thematisieren, schweigt man sie tot, wodurch die Distanz immer größer wird. Die Affäre zwischen Luke und Corrine ist nun davon geprägt, dass sie sich gegenseitig genau das geben können, wozu ihre jeweiligen Partner nicht (mehr) in der Lage sind. Gegenseitiges Verständnis und Empathie sowie die Bereitschaft, zuzuhören, werden als Grundvoraussetzung für eine emotionale Bindung einerseits und als zentrales Element zur Aufrechterhaltung einer langjährigen Beziehung andererseits dargestellt.

Die Kommunikation zwischen Luke und Corrine erscheint von Beginn an offen, ehrlich und selbstverständlich, und hebt sich somit positiv von den Gesprächen mit ihren jeweiligen Ehepartnern ab. Der für Russell (wenn auch eingeschränkt) negativ ausfallende Vergleich wird von Corrine auch offen ausgesprochen: „Her

¹⁶⁴ Hier fällt natürlich auch die sexuelle Komponente der Metapher auf, vgl. auch Fußnote 151.

conversations with Luke were more engaging than any she'd had with Russell in years. Of course, she realized it was kind of wartime intimacy.“ (TGL 153) Luke und Corrine scheinen über alles reden zu können: Die Untreue ihrer Partner (vgl. TGL 158) wird genauso thematisiert wie Corrines Essstörung (vgl. TGL 162f.) oder ihre daraus resultierende Unfruchtbarkeit (vgl. TGL 163). Auch Luke berichtet ihr äußerst intime Dinge: So werden auch seine Erlebnisse mit Prostituierten diskutiert (vgl. TGL 118), und sie ist die Einzige („He wasn't sure why he was telling her this, something he'd never even told his wife“ TGL 114), die von seinem persönlichen Kindheitstrauma, der Affäre seiner Mutter mit Duck Cheatham, erfährt. Absolute Offenheit und tiefes Vertrauen werden auch demonstriert, wenn die Probleme mit ihren Kindern, ihre größten Versagensängste (vgl. TGL 254), und ihr schlechtes Gewissen auf Grund ihres Verhältnisses in ihre Gespräche Eingang finden (vgl. TGL 220, auch 301).

Die Kommunikation ist ein ganz elementarer Bestandteil ihrer Beziehung und spielt auch auf der erotischen Ebene ihrer Affäre eine große Rolle: Körperliche und geistige Verständigung liegen nahe beieinander; Sexualität und Nähe sind in McInerneys Schilderung stark mit Gesprächen, Geschichten und Bekenntnissen verwoben. Bevor sie das erste Mal miteinander schlafen, bittet Corrine ihn, einfach nur mit ihr zu reden: „,Would you mind if we just lay down with the lights out and talked for a while? [...]“ (TGL 224), und auch während eines gemeinsamen Wochenendes werden ihre Gespräche im Bett als einzigartig geschildert: „As they lay in bed that night [...] [i]t was as if the innermost battlements of their fortified souls had been breached and the final intimacy lay in revealing the secrets they'd previously hidden from the world for fear of appearing unlovable.“ (TGL 259f.) In diesem Rahmen erzählt Luke Corrine dann auch von seinen Erlebnissen am 11. September und beschreibt ihr die Stimmung, die Gerüche und die furchtbaren Dinge, die er gesehen hat (vgl. TGL 260-263; siehe auch S. 170).

An ihre Grenzen stößt die Offenheit zwischen beiden erst in Zusammenhang mit ihren Familien: Konflikte, Disharmonien und sogar das schließliche Ende der Beziehung stehen grundsätzlich in Verbindung mit familiären Verpflichtungen oder früheren Familiengeschichten. Affekt, Emotion und Zuneigung werden bei McInerney genau wie bei Peltzer und DeLillo eng an Verständigung und Dialog geknüpft (siehe hierzu auch Kapitel 5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft und 5.2.1.3.

Trauma und Kommunikation): Aufrichtigkeit, Sprache und Dialog erscheinen für den Verlauf zwischenmenschlicher Beziehungen extrem relevant.

Auch Foer etabliert einen Zusammenhang zwischen Affekt und Ausdruck. Deutlich wird dies vor allem in der Beziehung zwischen den Großeltern, die offensichtlich vor allem auf Grund der Kommunikationsstörung des Großvaters schwierig ist: Durch die rein durch Schrift und Gestik mögliche Verständigung des Großvaters kommt es zu einer stark eingeschränkten Kommunikation, die häufig zu Missverständnissen führt. Dies wird bereits beim ersten Aufeinandertreffen zwischen den beiden in New York deutlich, als der Großvater aus Platzmangel mittels bereits beschriebener Seiten seines Daybooks kommuniziert:

It wasn't unusual for me to run out of blank pages before the end of the day, so should I have to say something to someone on the street or in the bakery or at the bus stop, the best I could do was flip back through the daybook and find the most fitting page to recycle [...]. (ELIC 28)

Infolgedessen ergibt sich eine gänzlich absurde Unterhaltung zwischen den beiden, die die kommunikativen Schwierigkeiten in ihrer Beziehung bereits andeutet, wenn der Großvater mit eher sekundär passenden Antworten auf die Bitte der Großmutter „Please marry me“ (ELIC 32) reagiert:

I flipped back and pointed at, „Ha ha ha!“ She flipped forward and pointed at, „Please marry me.“ I flipped back and pointed at, „I'm sorry, this is the smallest I've got.“ She flipped forward and pointed at, „Please marry me.“ I flipped back and pointed at, „I'm not sure but it's late.“ (ELIC 33)¹⁶⁵

Das generelle Verschweigen oder Nichtthematizieren von Gefühlen, Ängsten und gedanklichen Vorgängen verstärkt die Verständigungsproblematik weiter. Die Ehe der beiden kann nur durch bestimmte Regeln, die zumeist auf bestimmten Kommunikationstabus gründen, bestehen: So sprechen sie niemals über die Vergangenheit (vgl. ELIC 83) und verwenden die deutsche Sprache nicht mehr („We never used German again“ ELIC 85). Beide bemühen sich dadurch, ihre Erinnerung an das Trauma auszulöschen.¹⁶⁶ Außerdem sparen sie viele für die Beziehung wichtige

¹⁶⁵ Eine ähnliche Situation findet sich bezüglich ihrer Unterhaltung am Flughafen (vgl. ELIC 184).

¹⁶⁶ Im Fall der Großmutter entsteht vor diesem Hintergrund der Wunsch, möglichst akzentfrei und idiomatisch zu sprechen: „she wanted to talk like she was born here, like she never came from anywhere else“ (ELIC 108). Dieses Bemühen ist zugleich insofern indirekt mit Elementen von 9/11 verbunden, als die Großmutter zum Erlernen des Englischen primär das Medium der Zeitschrift benutzt („I read newspapers and magazines all day long. I wanted to learn idioms. I wanted to become a real American“ ELIC 79), die der Großvater aus dem Flughafenbus mitbringt („I used to ride the bus here at the end of the every week, to take the magazines and newspapers that people left behind when they got on their planes, your mother reads and reads and reads, she wants English, as much as she can get her hands on“ ELIC 108). Medialität, Sprache und Schriftlichkeit verquicken sich hier mit dem

Themen aus wie etwa ihre gemeinsame Sexualität oder ihre Gefühle füreinander: „It was the first time I had ever been naked in front of a man. I wonder if he knew that. [...] It was the first time I had ever made love. I wonder if he knew that.“ (ELIC 83f.) Ihr Zusammenleben besteht aus verschiedenen Übereinkünften, die sogar bestimmte „unsichtbare“ Plätze festlegen: „We made safe places in the apartment where you could go and not exist.“ (ELIC 177) Als die Großmutter eine der Regeln bricht, indem sie schwanger wird („He took his pen and wrote on the next and last page, No children. That was our first rule“ ELIC 85), teilt sie ihm dies nicht mündlich, sondern in einer schriftlichen Unterhaltung mit: „It was the ultimate secret. Life. [...] But I could not keep it a secret forever. [...] I did not know how to say it. I knew, but I could not say it. I took one of his daybooks from the bedside table. [...] I wrote, I am pregnant.“ (ELIC 177) Im Zuge dieses „Dialogs“ wird klar, wie problembehaftet die Situation zwischen den beiden auf Grund ihres Kommunikationsdefizits ist; so kann sie beispielsweise die beruhigende Geste des Großvaters¹⁶⁷ nicht erkennen und deuten: „He covered my face with his hands and lifted them off. I did not know what that meant.“ (ELIC 178) Auch er kann seinerseits ihre Gesten nicht interpretieren: „she touched my left hand, [...] was that how she said yes, or was that how she touched me?“ (ELIC 274)

Auch bei Foer wird die Beziehung also durch die Unfähigkeit zerstört, eine offene und ehrliche Kommunikation zu führen, die Konflikte und Ängste nicht ausspart. Die Folge sind Missverständnisse, Verletzungen und Trauer, wie beide feststellen. So schreibt sie: „There were things I wanted to tell him. But I knew they would hurt him. So I buried them, and let them hurt me“ (ELIC 181), und er gibt zu, dass „the less was said, the more misunderstood“ (ELIC 111), was „disagreements“ und „suffering“ zur Folge hat (ebd.). Am deutlichsten wird ihre mangelhafte Verständigung, als sie ihm ihre „Life Story“ zu lesen gibt (vgl. ELIC 120). Die absichtlich unbeschriebenen Seiten („I [...] pretended to write. I hit the space bar again and again. My life story was spaces.“ ELIC 176) deutet er als Beweis für ihre schlechten Augen und nimmt deshalb an, dass sie die Briefe und Nachrichten niemals wirklich lesen konnte, die er ihr schrieb: „I realized that your mother couldn't see the emptiness, she couldn't see anything. [...] All of the words I'd

Element des Flugzeugs; die motivische Kombination kann als ferne Anspielung auf die Angriffe am 11. September gewertet werden.

¹⁶⁷ Diese Geste wird von ihm selbst als eine Art Versprechen eingesetzt und mit einem „marriage veil“ (ELIC 111) verglichen.

written to her over all of those years, had I never said anything to her at all?“ (ELIC 124) Durch dieses Missverständnis und seine Reaktion auf das leere Buch ihrer „Life Story“ („Wonderful, [...] it’s wonderful“ ELIC 124) gelangt die Verständigungsproblematik zu ihrem Höhepunkt:

„Go ahead,“ she said, „Tell me what you think.“ I put her hand on the side of my face, I tilted my head toward my shoulder, in the context in which she thought our conversation was taking place that meant, „I can’t read it here like this. I’ll take it to the bedroom, I’ll read it slowly, carefully, I’ll give your life story what it deserves.“ But in what I knew to be the context of our conversation it meant, „I have failed you.“ (ELIC 124)

Genau diese Bedeutung hat seine Reaktion tatsächlich für sie: Der Großvater ist es, der den Unterhaltungskontext falsch einschätzt. Die Doppeldeutigkeit entsteht hier durch seine Gestik und ihrer beider unzureichende Ehrlichkeit im Dialog miteinander.¹⁶⁸

Mit Ausnahme von Beigbeders Roman verknüpfen alle Texte emotionale und sprachliche Motive: Der Zusammenhang zwischen Harmonie und Dialog in den Beziehungen ist offenkundig. Die Autoren etablieren einen proportionalen Zusammenhang zwischen Kommunikation und Beziehungsqualität: Durchweg positive Beispiele sind hierfür Jana und Ulrich in *Bryant Park*, Nina und Martin in *Falling Man* sowie Corrine und Luke in *The Good Life*; die Intensität ihrer Gespräche ist herausragend. Problematische Verhältnisse, die explizit auch durch Verständigungsschwierigkeiten geprägt sind, finden sich hingegen im Verhältnis der Großeltern in *Extremely Loud & Incredibly Close*, in der Ehe zwischen Keith und Lianne in *Falling Man* genau wie zwischen Corrine und Russell sowie Luke und Sasha in *The Good Life* und in der scheiternden Beziehung zwischen Sarah und Stefan in *Bryant Park*.¹⁶⁹ Insgesamt fällt auf, dass die Romane das Motiv Gesprächsführung und Dialog häufig als Gradmesser der jeweiligen Sympathie und Zuneigung zwischen zwei Personen etablieren: Emotion, Affekt und Sprache werden eng miteinander

¹⁶⁸ Als sie ihm die nicht beschriebenen Seiten zu lesen gibt und er vortäuscht, diese lesen zu können, ist dies auch eine Manifestation seines schlechten Gewissens: Er selbst hat nach Annas Tod die Schreibmaschine in einer Art Racheakt der Verzweiflung zerstört und fühlt sich nun schuldig an der Leere der Seiten: „I had pulled the ribbon from the machine, it had been an act of revenge against the typewriter and against myself, I’d pulled it into one long thread, unwinding the negative it held – the future homes I had created for Anna, the letters I wrote without response – as if it would protect me from my actual life.“ (ELIC 124) Die Metapher ist deutlich: Der Großvater ist im übertragenen Sinn tatsächlich schuldig an der „Leere“ ihrer Life Story; jedoch liegt dies eher am mangelnden Dialog zwischen beiden und seinem Schweigen: Seine Vermeidungsstrategie führt eben auch genau in dieser Situation wiederum zur Vergrößerung der Distanz.

¹⁶⁹ Betrachtet man die Ehe zwischen Oskars Eltern als harmonisch, etablieren alle Autoren ein Gleichgewicht zwischen funktionierenden Beziehungen und scheiternden Beziehungen in ihren Werken.

verknüpft und die Abhängigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen von Dialog, Gespräch und Verständnis wird auffallend häufig thematisiert.

Aus diesen Beispielen lassen sich insgesamt mehrere Thesen ableiten: Insgesamt demonstrieren die Autoren eine Verbindung von Sprache und Gefühl; die Qualität der beschriebenen Partnerschaften wird auffallend stark durch die zwischenmenschliche Kommunikation bestimmt. Allgemein akzentuiert dieser Zusammenhang die Bedeutsamkeit des eigenen medialen Codes im Alltag; darüber hinaus möchte ich die extreme Betonung des Zusammenhangs von Kommunikation und Emotion auch als Verweis auf den Vorteil des literarischen Mediums bei der Vermittlung von Affekten interpretieren.

Neben diesen theoretischen Aussagen eröffnen sich jedoch auch gesellschaftliche und politische Interpretationsmöglichkeiten der auffälligen Relevanz von Kommunikation. Zum einen reflektieren die Romane die typischen Verständigungsprobleme der modernen Gesellschaft, insbesondere in zwischenmenschlichen Beziehungen. Darüber hinaus muss die Tatsache, dass alle Romane offene und ehrliche Kommunikation sowie verbale Konfliktbewältigung als unabdingbar für zwischenmenschliche Beziehungen beschreiben, im Kontext der Thematik des 11. September auch als Hinweis auf die Mängel der politischen Kommunikation im Vorfeld der Anschläge gewertet werden. In Folge von 9/11 wurden Forderungen nach einer Stärkung des „Kulturdialogs“ laut; so heißt es etwa auf der Web-Seite der Bundeszentrale für politische Bildung:

Bei Konflikten zwischen Zivilisationen lässt sich niemals eine einzelne Begründung als Krisenursache feststellen. Offensichtlich ist, dass jede der Zivilisationen sich selbst gegenüber der anderen als überlegen betrachtet. Diese Hierarchisierung ist Kernbestandteil des zivilisatorischen Zusammenpralls. In einem solchen politischen Moment befinden wir uns spätestens seit dem 11. September 2001. [...] Kulturdialoge wirken deeskalierend, präventiv und langfristig. [...] Ihr Ziel ist es, Gleichwertigkeit der Verhandlungspartner im Dialog herzustellen und der diagnostizierten Hierarchisierung von Zivilisationen entgegenzuwirken. [...] Ziel der Dialoge ist ein Wertekonsens, der für beide Seiten einen verbindlichen Handlungsrahmen vorgibt, etwa das Primat der Verfassung oder die Religionsfreiheit. Es wird jedoch häufig unterstellt, dass es zwischen der westlichen und der islamischen Kultur einen solchen Wertekanon nicht geben könne. Dabei basieren Dialog und Argumentation auf dem Zielprinzip der konsensualen Einigung. Diese kann sich jedoch erst im Verlauf eines Streitgesprächs, Diskurses, Dialoges entwickeln. Vorzugeben, welcher Konsens erreicht werden muss, damit der Dialog als erfolgreich gilt, hemmt die Konfliktparteien, sich in diesen Prozess hineinzubegeben. Dabei ist im Kulturdialog der Weg das Ziel. (Foroutan 2006)

Die Betonung der Relevanz von Kommunikation in den Romanen möchte ich deshalb auch als Reflexion des Politischen im Privaten verstehen: Der Aufruf zur zwischenmenschlichen Diskussionsbereitschaft ist dementsprechend ein Appell zur Öffnung des bilateralen Dialogs auf einer Makroebene, der nicht zuletzt Huntingtons nach 9/11 häufig bemühter Theorie des „Clash of Civilizations“ (Huntington 1993)¹⁷⁰ entgegenzuwirken versucht.

¹⁷⁰ So interpretieren laut einer Studie der FAZ zwei Drittel der Deutschen den „islamistischen Terror als ‚Kampf der Kulturen‘“ (Noelle 2004).

5.2.1.2. Familie, Verständigung und Verlust

Die Romane zu 9/11 betonen die Relevanz von Kommunikation nicht nur im Zusammenhang von Liebesbeziehungen, sondern integrieren auch eine Reihe an Beispielen für die zentrale Rolle des Dialogs innerhalb der Familie. Besonders häufig stehen hierbei Gespräche zwischen Eltern und Kind im Mittelpunkt. Mehrfach thematisieren die beschriebenen emotionalen Szenen darüber hinaus Motive des Verlustes.¹⁷¹

Sowohl bei Peltzer als auch bei DeLillo finden sich Szenen, die die veränderte Kommunikation zwischen Vater und Sohn bzw. Mutter und Tochter kurz vor dem Tod des erkrankten Elternteils darstellen und hierbei eine Art „blindes Verstehen“ zwischen Eltern und Kind in dieser affektbehafteten Situation andeuten. So beschreibt Peltzer im Zusammenhang der letzten Tage des Vaters etwa folgende Situation:

Das lief sprachlos ab, wir schienen beide zu wissen, was im Augenblick los war, und so erkundigte ich mich weder nach seinem Befinden [...], noch schlüpfte mir ein Trostwort über die Lippen, eine dieser gestanzten Formeln, die von Loreromanen her bekannt sind oder aus Heimatfilmen, stattdessen fragte ich ihn wie nebenbei, ob er was zu trinken habe im Nachtkästchen, ein Bier vielleicht. Er tippte lächelnd an seine Schläge und sagte: du hast Ideen, 'n Bier würde ich auch gerne zischen, das wäre tödlich. Mir riss es die Beine weg, in einem buchstäblichen Sinn, wie mir das Blut aus dem Hirn schoss (BP 100)

Bryant Park beschreibt die Schwierigkeit von Kommunikation in einer emotionalen Extremsituation einerseits und eine gewisse wortlose Übereinkunft andererseits. Peltzer betont durch diese Szene die Sprachlosigkeit angesichts der Nähe zum Tod: Das Sterben ist ein tabuisierter Vorgang in der westlichen Gesellschaft. Außerdem schildert er die in einer Extremsituation entstehende Hypersensibilität gegenüber Allgemeinplätzen.¹⁷²

Ein ähnliches Gefühl der wortlosen Übereinstimmung beschreibt auch DeLillo zwischen Lianne und ihrer kranken Mutter:

Her mother wasn't dying, was she? Lighten up, she thought. / She opened her eyes, finally, and the two women looked at each other. It was a sustained moment and Lianne did not know, could not have put into words what it was they were sharing. Or she knew but could not name the overlapping emotions. It was what there was between them, meaning every minute together and apart, what they'd known and felt and what would come next, in the minutes, days and years. (FM 61)

¹⁷¹ Hier deutet sich bereits der Zusammenhang zum folgenden Kapitel an, das die Zusammenhänge von Trauma und Kommunikation genauer beleuchtet.

¹⁷² Diese Empfindsamkeit beschreibt beispielsweise auch DeLillo im Zusammenhang mit den Attentaten (siehe S. 180).

Dieser Moment ähnelt der oben zitierten Situation zwischen Stefan und seinem Vater in *Bryant Park*: Das Bewusstsein der elterlichen Sterblichkeit führt zu einer stummen Harmonie zwischen Mutter und Tochter bzw. Vater und Sohn. Sowohl Peltzer als auch DeLillo demonstrieren, wie der bevorstehende Verlust den Dialog in der Familie beeinflusst.

Verlust, Sprache und Familie spielen auch bei McInerney eine zentrale Rolle. So wird das Verhältnis zwischen Luke und seiner Mutter Nora durch deren Affäre mit Duck stark getrübt: Die Distanz zwischen den beiden wächst zunehmend, und Lukes „Kindheitstrauma“ der ungewollten Mitwisserschaft dieser Beziehung wird erst Jahre später thematisiert.¹⁷³ Auch hier führt somit die Unfähigkeit, eine kritische Situation im Dialog aufzulösen (oder zumindest zur Sprache zu bringen), zu einer gewissen Art des (zeitweiligen) „Verlustes“.

Dieses Schweigen und die darauf basierende Störung des Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn lösen schließlich auch die erste Meinungsverschiedenheit zwischen Corrine und Luke aus. Die Tatsache, dass Luke und Nora niemals über Noras Affäre mit Duck gesprochen haben, verstört Corrine zutiefst, da sie die Parallelen zur Beziehung zwischen sich und Luke erkennt und somit Noras Situation sehr gut nachvollziehen kann:¹⁷⁴

„You never talked about it?“ He shook his head. „Oh my good, your poor mother.“ [...] She glanced at Luke and spun away, unable to bear the thought of him causing such pain. [...] Unbolting the door, she almost relented, [...] but she was too upset, and confused, to stop herself. [...] How could she have been so wrong about him? A man so cruel and selfish. Not one word in all those years? (TGL 258)

Corrine nimmt in Lukes Schilderung die Gefahr einer zunehmenden Entfernung von ihren eigenen Kindern wahr. Dieses Gefühl bestätigt Noras spätere Aussage gegenüber Luke: „I felt you turning away“ (TGL 321). Auch hier wird somit eine Art Verlust innerhalb der Familie beschrieben, der nicht zuletzt auf fehlende Offenheit im Dialog zurückzuführen ist.

In dieser Szene deutet sich bereits an, dass sich familiäre Konstellationen und Geschehnisse auf die (genauer unter beschriebene) kommunikative Harmonie

¹⁷³ Erst Jahre später können sie über den Tag sprechen, an dem Luke seine Mutter quasi in flagranti erwischte (vgl. TGL 317-322).

¹⁷⁴ Auf den ersten Blick wird hier die Kommunikation in einer Beziehung diskutiert; das Beispiel könnte also dementsprechend auch im Kapitel „Dialog und Partnerschaft“ behandelt werden. Dennoch liegt die Veränderung des Dialogs und die angedeutete Trennung am Ende des Romans an familiären Hintergründen, weshalb die vorliegende Strukturierung vorgezogen wurde.

zwischen Corrine und Luke negativ auswirken und die Offenheit ihres Dialogs beeinträchtigen. So findet Corrine nach Ashleys Flucht aus der Klinik keinen Zugang mehr zu Luke („She wanted to comfort him somehow, to take him in her arms, but she sensed that he was already in midair, beyond her reach, searching the ground below for his child“ TGL 263), und das Ende ihrer Beziehung wird durch die erste Lüge zwischen ihnen beiden eingeläutet, die darauf beruht, ihre zwei Familienleben voreinander zu verbergen:

„What are you doing tonight?“ / „Nothing really. [...] Some friends coming over.“ All at once, she felt terrible lying to him. It was the first time she could remember being less than truthful with him. In fact, they were going to *The Nutcracker*, but it seemed too profane to speak of her family in this setting; she couldn't quite reconcile the separate realities of Sugar Plum Fairies and blow jobs. [...] „You?“ / „About the same.“ (TGL 351)

Die plötzliche Unehrllichkeit zwischen ihnen beruht auf dem beidseitigen Versuch, ihr Familienleben von ihrer Affäre zu trennen. Genau wie in vielen unter 5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft beschriebenen Beziehungen führt auch hier die Unaufrichtigkeit in der Kommunikation zum Verlust: Als sie im Kreis ihrer jeweiligen Familien aufeinander treffen, wird sowohl die gegenseitige Lüge als auch die Unvereinbarkeit ihrer beider Welten offenbart (siehe auch S. 105-107). In diesem Moment des Dénouements greift McInerney in der Beschreibung erneut auf die so lange währende blinde Verständigung zwischen Corrine und Luke zurück:

Almost from the start, they'd had a kind of transparency to each other. Now he only saw sadness, and her embarrassed recognition of what had just happened – an event that in its outward aspect was as subtle as a shift in the breeze, but which was even now carrying them away from each other like two small craft on separate currents. (TGL 362)

Luke ist sich auf Grund seiner besonderen Antenne für Corrine über das sich abzeichnende Ende der Beziehung bewusst. Die absolute Offenheit im Dialog wurde von beiden untergraben mit der Intention, das Familienleben zu schützen.

Nicht nur die Situation des Aufeinandertreffens selbst, sondern auch die Konsequenz, also der gegenseitige Verlust, ist stark durch familiäre und kommunikative Themen und Motive bedingt. Luke spürt, dass Corrine das Wohl ihrer Familie über ihr eigenes stellt. In diesem Zusammenhang erinnert er sich an eine Aussage seiner Mutter: „Seeing Corrine in this context reminded him of something his mother had said – that if love is something more than wanting, it involves putting someone else's well-being ahead of you own inclinations and desires.“ (TGL 359f.) Dieser Rückblick wiederholt den Verlust einer Liebe auf Grund der Aufopferung für die eigenen

Kinder: Genau wie Luke erkennt, dass Corrine zugunsten ihrer Kinder auf die Realisierung ihrer eigenen Träume von einer dauerhaften und festen Beziehung mit ihm verzichten muss, hat Lukes Mutter Nora die Affäre mit Duck Cheatham wegen ihrer Familie und vor allem wegen Luke beendet (vgl. TGL 327). Erst durch das Verhältnis mit Corrine kann Luke jedoch nachvollziehen, was seine Mutter zu der Beziehung mit Duck bewogen haben könnte. Es ist also auch seine eigene Affäre, die das langjährige innerfamiliäre Kommunikationsdefizit zwischen Nora und ihrem Sohn schließlich ausgleicht und das Schweigen zwischen den beiden bricht (vgl. TGL 318-327): Kommunikation, Familie, Affäre und Verlust werden hier komplex miteinander verknüpft.

Die Thematik des Kommunikationsproblems zwischen Mutter und Sohn findet sich auch bei Foer: Nach dem Tod seines Vaters im World Trade Center erscheint der Dialog zwischen Oskar und seiner Mutter äußerst problematisch, da Oskars psychischer Ausnahmezustand zu einer Reihe verbaler Angriffe gegenüber seiner Mutter führt. So versucht er, sie emotional zu erpressen („Either promise me you’ll never fall in love again, or I’m going to stop loving you“ ELIC 171), oder sie mit allen Mitteln zu verletzen, wenn er ihren Tod dem seines Vaters vorgezogen hätte: „If I could have chosen, I would have chosen you!“ (ELIC 171) Diese Szene verdeutlicht, wie sehr Oskar unter dem Verlust leidet und wie schwer es für seine Mutter ist, zu ihm durchzudringen. Die Kommunikation zwischen den beiden flacht vor allem auch im Zusammenhang mit Oskars zentraler Suche nach dem Schloss ab.¹⁷⁵ Er schafft es nicht, ihr davon erzählen:

Of course I wanted to talk to Mom that night I decided to go hunting for the lock, but I couldn’t. [...] The lock was between me and Dad. / So for those eight months when I went looking around New York, and she would ask where I was going and when I’d be back, I would just say, „I’m going out. I’ll be back later.“ (ELIC 52)

Die Tatsache, dass er die hierfür nötigen Lügen zählt (vgl. ELIC 38, auch 40, 43, 44, 90, 91, 196), demonstriert, wie sehr er unter seinen Unwahrheiten leidet; er realisiert genau, dass sein Schweigen ihn von seiner Mutter entfernt: „I was getting farther from Mom.“ (ELIC 52) Zugleich verzweifelt er selbst daran, dass sie nicht das Gespräch mit ihm sucht: „Why didn’t she ask more? Why didn’t she try to stop

¹⁷⁵ Daneben ist natürlich auch Oskars Verbergen der Telefonnachrichten ein Grund für die kommunikative Entfernung zwischen den beiden (vgl. S. 110). Dieses Geheimnis belastet auch das Verhältnis zu seiner Großmutter: „I couldn’t explain to her that I missed him [seinen Vater] *more*, more than she or anyone else missed him, because I couldn’t tell her about what happened with the phone. That secret was a hole in the middle of me that every happy thing fell into.“ (ELIC 71)

me, or at least keep me safe?“ (ELIC 288, vgl. auch ELIC 52 und 291) Der Grund hierfür liegt darin, dass sie genau über seine Pläne und Vorhaben Bescheid weiß und im Hintergrund seiner Suche die Fäden zieht: „All of a sudden I understood why [...] she didn't ask any more questions. She didn't have to, because she knew. [...] Mom had talked to all of them before I had. [...] My search was a play that Mom had written, and she knew the ending when I was at the beginning.“ (ELIC 291f.)

Der Störung der verbalen Kommunikation zwischen Oskar und seiner Mutter liegt somit ein reziproker Austausch von Halbwahrheiten zugrunde. Dieser wird jedoch später als Folge starker emotionaler Zuneigung und dem beidseitigen Wunsch, den anderen zu schützen, aufgelöst. Auch *Extremely Loud & Incredibly Close* betont somit, wie wichtig Kommunikation und verbale Verständigung für den Ablauf und das Gelingen zwischenmenschlicher Beziehungen sind. Foer zeigt dies sowohl anhand der Ehe der Großeltern als auch anhand der Mutter-Kind-Beziehung.

Die geschilderten Szenen in den Romanen verknüpfen Sprache, Familie und Verlust auf unterschiedliche Weise miteinander. Peltzer und DeLillo stellen zusammenfassend eine Veränderung des familiären Dialogs angesichts des drohenden oder erlittenen Verlustes eines Elternteils dar. Dies gilt auch für Foer: er betont jedoch in diesem Kontext, genau wie McInerney, die Relevanz von offener Kommunikation innerhalb der Familie. Der gemeinsame Nenner besteht in einer generellen Motivzusammenführung von Sprache (im Sinne des Dialogs oder der Kommunikation) mit starken Emotionen (wie Trauer oder Angst auf Grund eines Verlustes) und der Beziehung zwischen Eltern und Kindern.

Die zahlreichen Verknüpfungen von Familie, Kommunikation und Verlust lassen mehrere Rückschlüsse zu. Die Beispiele nehmen offensichtlich eine ähnliche Funktion wie die Szenen im vorangegangenen Kapitel ein: Sprache spielt generell eine wichtige Rolle bei emotionalen Prozessen. Der Code der Literatur wird mit der Darstellung von zwischenmenschlichen Beziehungen und diesbezüglichen Gefühlen verknüpft; dadurch werden die Vorteile einer literarischen Beschreibung von subjektiven und innenperspektivischen Vorgängen gegenüber den diesbezüglichen Möglichkeiten von rein visuellen Vermittlungen implizit betont. Zudem reflektiert der Appell an ehrliche Verständigung im Privaten die Forderung nach Offenheit in der Kommunikation im Politischen. Dieser Aufruf muss im Kontext von 9/11 auch als kritischer Hinweis auf den misslungenen politischen Dialog zwischen Ost und

West gelesen werden. Die unter 5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft angeführten Thesen werden also weiter untermauert.

Überdies möchte ich die Akzentuierung der Bedeutsamkeit von emotionalen Beziehungsgeflechten wie Familie und Partnerschaft vor dem Hintergrund der Anschläge auch als Reflexion der Rückkehr zu vertrauten Strukturen und Suche nach Rückhalt im zwischenmenschlichen Bereich werten. Die Kontextualisierung der Ereignisse im Raum der Familie oder der Partnerbeziehung stellt überdies die Empathie des Lesers sicher, da der Zugang zu den beschriebenen Ereignissen über gut nachvollziehbare Strukturen geschaffen wird. Nicht zuletzt fällt das Thema des Verlustes (abhängig vom individuellen Ablauf und Ausmaß) unter den weiten Begriff der traumatischen Erfahrung. Die sich hier andeutenden Zusammenhänge zwischen Trauma, Emotion und Sprache werden ausführlicher in den kommenden Kapiteln behandelt.

5.2.1.3. Trauma und Kommunikation

Wie bereits mehrfach thematisiert wurde, besteht eine spezifische und komplexe Beziehung zwischen Kommunikation und Trauma: Häufig führt die traumatische Erfahrung zur generellen Einschränkung von Kommunikationskompetenzen und einem besonderen sprachlichen Umgang mit der entsprechenden Situation im Besonderen. Dieses Phänomen wird auch in Einigen der untersuchten Romane beschrieben. Häufig lässt sich hierbei zugleich eine erneute Verknüpfung mit den Themen Familie und Partnerschaft feststellen, wenn die Fähigkeit, ein traumatisches Ereignis einem anderen Menschen gegenüber zu verbalisieren, als Gradmesser für die Intensität der Beziehung verwendet wird.

DeLillo etwa demonstriert die Verbundenheit zwischen Keith und Florence dadurch, dass beide über die gemeinsamen Erfahrungen in den Türmen am 11. September sprechen:¹⁷⁶

She [Florence] talked about the tower, going over it again, claustrophobically, the smoke, the fold of bodies, and he understood that they could talk about these things only with each other, in minute and dullest detail, but it would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he'd lost in the tracings of memory. This was their pitch of delirium, the dazed reality they'd shared in the stairwells, the deep shafts of spiralling men and women. (FM 114)

Die gemeinsamen Erlebnisse in den Türmen bilden eine emotionale Basis zwischen den beiden, die sich auch kommunikativ manifestiert. Indem Florence zur Verarbeitung der Geschehnisse über ihre Erfahrung spricht, ermöglicht sie Keith Zugang zu der Erinnerung, die ihm fehlt: „he needed to hear what he'd lost in the tracings of memory.“ (FM 114) Der Monolog fungiert hier als eine Art reziproke Kompensation des Traumas. Es ist nicht zuletzt das Gespräch über die gemeinsamen Erlebnisse, das Nähe zwischen ihnen entstehen lässt. Das Trauma, das sie teilen, ist für Keith auch der eigentliche Grund für seine Affäre mit ihr (vgl. FM 117):¹⁷⁷ „They took erotic pleasure from each other but this is not what sent him back there. It was what they knew together [...].“ (FM 172)

Der 11. September als Traumaereignis erscheint bei DeLillo einerseits als Kommunikationskatalysator zwischen den Opfern; andererseits behindert die Erfahrung der Attentate jedoch auch die Verständigung gegenüber Personen, die die

¹⁷⁶ Zugleich betont er offensichtlich auch die Distanz Keiths zu Liannes, wenn das Ehepaar nie explizit über die Geschehnisse spricht.

¹⁷⁷ Ähnlich wie bei der Darstellung von Lukes und Corrines Affäre wird auch hier die erotische Ebene des Verhältnisses durch intensive Kommunikation verstärkt (vgl. S. 157).

Anschläge nicht am eigenen Leib erfahren haben. So ist Keith nicht in der Lage, sich Lianne gegenüber verbal und emotional zu öffnen,¹⁷⁸ und wendet sich stattdessen Florence zu. Die Erfahrung der Attentate schafft Nähe zwischen gemeinsam Betroffenen und führt zu Distanz gegenüber „Außenstehenden“.

Die Verbalisierung der Attentate in einer Beziehung spielt nicht nur bei DeLillo, sondern auch bei McInerney eine Rolle: Ähnlich wie die Anziehung zwischen Keith und Florence sich in den Gesprächen über 9/11 manifestiert, stellt auch in McInerneys Roman Lukes Erzählung von seinen Erlebnissen am 11. September einen intimen Höhepunkt in der Beziehung zu Corrine dar. Auf ihrer gemeinsamen Reise erzählt er ihr im Bett von seinen Erlebnissen am 11. September, die durchaus als traumatisch bezeichnet werden können:

„Paper’s fluttering down from the sky, paper and ash. [...] It’s like a fucking moonscape. [...] For some reason, I couldn’t make myself leave [...] [s]o I went back to the pile and joined a line, and pretty soon a body was found twenty feet away from me. [...] When it got to me, I grabbed it and the zipper broke open and I was looking at a face burned beyond recognition. It was black. I’m not sure how I knew it was a woman, but I was sure it was. [...] After the fumes from the broken gas lines knocked me out, I finally staggered out. [...] All of a sudden, this beautiful woman appeared out of the dusk and the smoke. And it was you. Whenever I’d closed my eyes, I’d seen that woman without a face. But there you were, giving the world a new face.” (TGL 260-262)

Die Szene schildert einen sehr vertraulichen Moment zwischen den beiden: Einerseits muss Lukes Schilderung seines Traumas natürlich als Vertrauensbeweis gegenüber Corrine gewertet werden. Die Tiefe seiner Gefühle wird außerdem deutlich, wenn er ihre Person als metaphorische Kompensation des traumatischen Bildes bezeichnet. Kommunikation, Trauma und Emotionalität werden in diesem Moment also eng miteinander verknüpft. McInerney greift allgemeine Querverstrebungen zwischen den drei Elementen auf und passt sie an die Inhalte seiner Erzählung an: Das Trauma entsteht auf Grund von (negativen!) Emotionen und ist für Betroffene schwer zu verbalisieren. Die Zuneigung zu Corrine wirkt ausgleichend: Ihre Person legt sich über das traumatische Bild, und in der Kommunikation mit ihr kann er die Erfahrung ein Stück weit verarbeiten.

Auch Foer greift die Zusammenhänge zwischen Emotion, Trauma und Kommunikation auf. Deutlicher als die anderen Autoren beschreibt er die negativen Auswirkungen eines Traumas auf die Kommunikation, wenngleich er nicht die

¹⁷⁸ In *Falling Man* wird die Kommunikationsstörung Keiths somit explizit als Folge des Traumas dargestellt, die ganz offensichtliche Auswirkungen auf seine Ehe mit Lianne hat. Hier lässt sich die Parallele zu Foer und der von ihm beschriebenen Beziehung der Großeltern ziehen.

Ereignisse von 9/11, sondern den Angriff auf Dresden 1945 als Auslöser der Erschütterung wählt. Im Gegensatz zu Luke oder auch Keith kann der Großvater seine Erlebnisse gar nicht in Worte fassen. Diese Störung der Kommunikation resultiert schließlich in einer kompletten Stummheit, welche (wie auf S. 158-160 beschrieben) nicht zuletzt auch die Ehe mit der Großmutter stark beeinflusst. Die Aussage einer engen Verzahnung von Trauma, Affekt und Verbalisierung ergänzt die bei den anderen Autoren bereits konstatierte Interdependenz dieser Motive.

Die Verstummung des Großvaters muss als Paradebeispiel für eine auf einem Trauma basierende Kommunikationsstörung betrachtet werden; er kann nur noch durch Gestik und Mimik oder schriftlich kommunizieren und vergleicht diesen Vorgang auch mit einer Krankheit: „I haven't always been silent [...], the silence overtook me like a cancer“ (ELIC 16). Der abnehmende Wortschatz des Großvaters führt zwingend zu Verständigungsauffälligkeiten: „if someone did something nice for me, I would tell him, ‚The thing that comes before you're welcome‘“ (ELIC 17). Schließlich beginnt er, mit seinen Mitmenschen schriftlich zu kommunizieren: „I started carrying blank books like this one around, which I would fill with all the things I couldn't say“ (ELIC 17f.). Grund für die Verstummung ist offensichtlich der Bombenangriff auf Dresden, bei dem seine damals schwangere Freundin Anna getötet wurde. Sein Schweigen ist stark mit ihrer Figur verbunden; so ist ihr Name das erste Wort, das ihm nicht mehr über die Lippen kommen will (vgl. ELIC 16), und auch die folgenden Tabu-Begriffe stehen teils indirekt mit ihrem Namen in Verbindung, so etwa „and“ („‚And' was the next word I lost, probably because it was so close to her name“ ELIC 16) oder „want“ (ebd.). Der Tod Annas verstärkt das Kriegstrauma des Angriffs und manifestiert sich in einer ausgeprägten Kommunikationsstörung, die schließlich in der absoluten Verstummung des Großvaters resultiert.

Auch gegenüber seiner späteren Frau, der Großmutter Oskars (zugleich Annas Schwester), kann der Großvater die Erlebnisse von 1945 nicht in Worte fassen. Der Leser erfährt seine Geschichte aus einem Brief an seinen Sohn (vgl. ELIC 208-216).¹⁷⁹ Die Unmöglichkeit der Thematisierung der Ereignisse von Dresden vervollständigt den Eindruck einer insgesamt schwierigen und kommunikativ äußerst eingeschränkten Beziehung.¹⁸⁰ Im Gegensatz zu Florence oder Luke kann der Großvater sich auch Jahrzehnte später nicht soweit öffnen, dass er die Geschehnisse verbalisieren und so zu einer Verarbeitung beitragen könnte.

¹⁷⁹ Vgl. S. 189.

¹⁸⁰ Siehe hierzu Kapitel 5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft, besonders S. 157.

Insgesamt demonstriert das Beispiel des Großvaters bzw. der Großeltern exemplarische Zusammenhänge zwischen Trauma, Sprache und Emotion: Der Angriff auf Dresden und insbesondere der Verlust seiner großen Liebe traumatisieren den Großvater so stark, dass seine Fähigkeit zu kommunizieren immer mehr abnimmt. Die schließlich absolute Verstumung reflektiert seine Abkapselung von der Umwelt nach dem Trauma. Er überträgt diese Problematik auch insofern auf seine Beziehung mit der Großmutter, als sie emotional extrem unter den Auswirkungen seiner Erschütterung leidet: Die Unmöglichkeit der Überwindung des Traumas muss in ihrer Wahrnehmung der Unmöglichkeit der Überwindung der Beziehung zu Anna entsprechen. Wieder wird hier die These einer Verzahnung von Sprache, Gefühl und Trauma gestärkt.

Generell finden sich in allen amerikanischen Romanen somit deutliche Verknüpfungen zwischen Sprache, Trauma und Emotion; erneut wird hier der motivische Unterschied zu den europäischen Autoren deutlich. Zusammenfassend lässt sich eine direkte Proportionalität zwischen der Verbalisierung des Traumas und der Gefühlsintensität und Stabilität in der Beziehung konstatieren, die die in Kapitel 5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft festgestellten Ergebnisse untermauert: So wird die Verbalisierung eines Traumas gegenüber dem Beziehungspartner als Beweis emotionaler Verbundenheit dargestellt, wohingegen die Nichtverbalisierung eine generelle Störung des Verhältnisses reflektiert. Auch hier ist somit Offenheit im Dialog ein Gradmesser für die Beziehungsqualität; wieder bietet sich die Interpretation als indirekte Forderung einer Öffnung des politischen Dialogs an. Darüber hinaus deuten diese Beispiele bereits eine metatextuelle Aussage an, die später (unter 6.3.2. Europäische Grenzüberschreitung: *Voilà l'Auteur*) genauer thematisiert wird: Die Betonung der Schwierigkeit, ein Trauma zu verbalisieren, kann auch als Verweis auf die Problematik der Autoren interpretiert werden, die Geschehnisse von 9/11 literarisch zu beschreiben.

Zusammenfassend zeigt das Kapitel 5.2.1. Kommunikation und Affekt, dass die Romane sich stark um eine motivische Verankerung im eigenen Medium bemühen: Sprache, Kommunikation und Dialog nehmen eine zentrale Rolle ein und werden mit emotionalen Themen verknüpft. Besonders zwischenmenschliche Beziehungen wie Partnerschaften oder familiäre Konstellationen werden in ihrer Qualität oder auch in ihrem Scheitern durch Dialog und Kommunikation beschrieben. Inhaltlich rückt im Kontext des 11. September die Forderung nach Offenheit im

Dialog und die Suche nach Rückhalt in emotionalen Beziehungen in den Mittelpunkt. Die Verortung in bekannten zwischenmenschlichen Verhältnissen wie partnerschaftlichen oder familiären Strukturen gewährt zudem die Empathie des Rezipienten.

Die motivische Verankerung im eigenen Medium hat außerdem eine selbstbezügliche Funktion: So wird durch die thematische Verknüpfung der eigene mediale Vorteil bei der Beschreibung von subjektiven und emotionalen Sachverhalten ausgespielt. Indem zentrale Inhalte der Romane immer wieder mit Motiven des eigenen medialen Codes verbunden werden, wird das Gewicht der literarischen Vermittlung gegenüber dem medial geprägten Informationsfluss am 11. September 2001 konsequent und deutlich gestärkt.

5.2.2. Emotion im (Kon)Text: Brief, Intertextualität und Affekt

5.2.2.1. *Bryant Park*: Väterlichkeit und Göttlichkeit

Das vorangegangene Kapitel hat motivische Verknüpfungen zwischen Sprache und Emotion deutlich gemacht: Es wurden primär Szenen der Kommunikation und des Dialogs im Zusammenhang mit zwischenmenschlichen Beziehungen und emotionalen Ereignissen diskutiert. Die Verschränkung von sprachlichen und emotionalen Motiven habe ich als Hervorhebung der medialen Vorteile der Literatur gegenüber visuellen Medien interpretiert. Im Anschluss an diese Untersuchung steht nun eine Diskussion der literarischen Motive in den Romanen: neben den konkreten intertextuellen Verweisen sollen hier auch andere Formen des „Geschriebenen“ wie etwa Briefe betrachtet werden. Die diesbezügliche Analyse untermauert die Ergebnisse des Kapitels 5.2.1.1. Dialog und Partnerschaft: Auch die schriftlich-literarische Ebene in den Romanen stellt primär emotionale Themen wie Liebe, Angst oder Trauer in den Mittelpunkt. Darüber hinaus lassen sich jedoch in den Texten individuelle motivische Schwerpunkte festlegen, die mit einzelnen (visuellen, philosophischen oder politischen) Elementen der Angriffe am 11. September in Zusammenhang stehen. Aus diesem Grund behandelt das folgende Kapitel die einzelnen Romane nacheinander: Zunächst werden die zentrale Aussagen der intertextuellen Verweise herausgearbeitet und in ihrem generellen und emotionalen Zusammenhang dargestellt, danach werden sie konkret in Hinblick auf die Anschläge des 11. September interpretiert.

Ulrich Peltzer etwa stellt das emotionale Verhältnis zum Vater in einen intertextuellen Kontext: So integriert *Bryant Park* mehrere Zitate und Verweise auf literarische Werke, die mit der Figur des Familienoberhauptes in Verbindung stehen, und verdeutlicht dadurch die emotionale Vater-Sohn-Beziehung.

Auffällig häufig werden hierbei Extreme wie Allmacht oder Göttlichkeit bemüht. Auf der Todesanzeige erscheinen Rilkes Verse „Du bist so groß, dass ich schon nicht mehr bin, wenn ich mich nur in deine Nähe stelle“ (BP 165). Dieses Zitat betont die gottesgleiche Unnahbarkeit und Stärke sowie den Einfluss des Vaters auf seinen Sohn.¹⁸¹ Autorität, Macht und Göttlichkeit spielen ebenfalls eine Rolle, wenn der Sohn am Sterbebett des Vaters aus Cerams *Götter, Gräber und Gelehrte* liest

¹⁸¹ Das Gedicht gehört zum ersten Teil des *Stundenbuch* Rilkes, das die Gebete eines russischen Mönchs reflektiert.

(vgl. BP 160): Das in diesem Werk enthaltene Motiv der Pharaonen stellt insofern erneut einen Zusammenhang zwischen Väterlichkeit und Gottheit her, als die Pharaonen nicht zuletzt als väterliche Beschützer der Familie (im Sinne des Volkes der Ägypter) galten.

Weiter lässt Peltzer indirekte Verweise auf Kafka und dessen Relevanz für den Protagonisten einfließen, wenn etwa Matenaar in der Bibliothek überlegt, „ob man auch auf Englisch weitergelesen hätte, was einem auf Deutsch mal wichtig gewesen ist, die Geschichte einer Verleumdung, einer unrechtmäßigen Verhaftung durch die Beamten einer mysteriösen Behörde, die morgens gegen acht plötzlich im Zimmer stehen“ (BP 126). Diese Beschreibung spielt eindeutig auf Kafkas *Process* an. Implizit wird dadurch erneut das Motiv des übermächtigen Vaters integriert, welches in vielen Erzählungen Kafkas, wie etwa *Die Verwandlung*, *Brief an den Vater* oder *Das Urteil* eine zentrale Rolle spielt. Die intertextuellen Verweise erhärten somit den Eindruck der Dominanz und Überlegenheit des Vaters.

Peltzers Roman etabliert eine starke Verbindung zwischen fremden literarischen Werken und dem Motiv der übermächtigen Vaterfigur. Er betont so die emotionale Wahrnehmung Matenaars von seinem Vater als gewaltige, gottähnliche Figur. Die Darstellung verbindet die Motive Allmacht, Unterdrückung und Väterlichkeit eng miteinander: Erneut lässt sich also auch in diesem Kapitel die Akzentuierung der emotionalen Wahrnehmung einer zwischenmenschlichen Beziehung durch Mittel feststellen, die mit dem Code des eigenen Mediums korrespondieren.

Zudem existiert eine Verknüpfung zwischen der intertextuell überhöhten Figur des dominanten Vaters und dem politischen Hintergrund der Anschläge am 11. September: Die Übermacht und Autorität des Vaters können als Symbole für die Macht der USA interpretiert werden. Der Tod der Vaterfigur müsste konsequent als Angriff bzw. Verlust dieser Überlegenheit und Dominanz ausgelegt werden. Peltzer wählt demnach eine sinnbildliche Aussage der Attentate aus und übersetzt sie in seinen erzählerischen Kontext. Bei dessen Wahl werden zudem die Vorteile des eigenen Mediums bei der Darstellung subjektiver und affektbehafteter Themen berücksichtigt. Diese Akzentuierung von Literatur und ihren Möglichkeiten wird außerdem durch die intertextuellen Verweise im Sinn einer Verankerung im eigenen Medium verstärkt. Inhalt, Motiv und Struktur der Aussage sind somit deutlich durch das literarische Medium bestimmt.

5.2.2.2. *The Good Life*: Amour fou und Ehebruch

Auch in *The Good Life* steht eine emotionale Beziehung im Zentrum der intertextuellen Referenzen: Die außereheliche Affäre zwischen Corrine und Luke. Neben den überwältigenden Gefühlen der beiden werden auch die Folgen dieser Beziehung wie das schlechte Gewissen, die Verpflichtung gegenüber der Familie und die zunehmende Distanz zum betrogenen Ehepartner durch literarische Referenzen untermauert. Auch die religiöse Bedeutung des Ehebruchs wird thematisiert.

Die Beschreibung des Seitensprungs wird dadurch eingeleitet, dass Corrine in Lukes Apartment Audens *Selected Poems* (TGL 222) und Franzens *The Corrections* (ebd.) findet: Durch die Anspielung auf Auden wird (vor dem Hintergrund seiner zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht tolerierten Homosexualität) die Verbindung zu einer „verbotenen“ Beziehung hergestellt; Franzens Roman hingegen erzählt die sehr detaillierte Geschichte einer Familie und ihrer Abgründe.¹⁸² Bereits der Beginn der Affäre zwischen Luke und Corrine wird durch die intertextuellen Einschübe als moralisch fragwürdig gekennzeichnet. Corrine greift diese Zweifel auf, indem sie selbst einen (wenn auch im Potentialis stehenden) passenden, im weitesten Sinn intertextuellen, Kommentar einwirft: „I think if I were ever going to write a novel, I'd call it *The Mistakes*“ (TGL 222).¹⁸³ Auch bezüglich ihres ersten Ehebruchs greift sie auf intertextuelle Verweise zurück. Als Luke sie fragt, ob sie Russell jemals betrogen hat, erzählt sie ihm von Jeff, versucht aber, die Situation durch ein Shakespeare-Zitat zu entschärfen und ihre Gefühle herunterzuspielen:

„I mean, have you ever ---“ / „Cheated? Just once. Well, a few times... with the same man.“ / „What happened?“ / „He died.“ / „I'm sorry.“ / „Not because of me. What is it Rosalind says in *As You Like It*? ‚Men have died from time to time, and worms have eaten them, but not for love.‘“ / „I'm not sure I believe that.“ (TGL 223)

Im Gegensatz zu diesem Ironisierungsversuch, der sich auf die Affäre mit Jeff bezieht, werden Corrines Gefühle für Luke durch intertextuelle Verweise nicht heruntergespielt, sondern eher dramatisiert. Ein diesbezügliches Beispiel, in dem das zitierte Werk überdies erneut in Verbindung mit dem Motiv des Ehebruchs und

¹⁸² Der Verweis kann als Vorausdeutung auf die familiären Probleme gedeutet werden: „Jonathan Franzen hat einen außergewöhnlich scharfen Blick dafür, wo sich im familiären Miteinander Risse entlang der glatten Oberfläche auftun.“ (Ecker 2002)

¹⁸³ Corrine meint hier vermutlich mehr als nur den Betrug an Russel: Es ist auch eine Anspielung auf Corrines eigenes Trauma, das Gefühl der „Schuld“ gegenüber ihren Kindern auf Grund der künstlichen Befruchtung (siehe hierzu S. 261), das ihr subjektives Empfinden verstärkt, Fehler gemacht zu haben.

Affekts steht, liefert eine Situation in Caseys Ferienhaus, in dem sich Luke und Corrine an einem Wochenende heimlich treffen. Der Moment der „Flucht“ wird intertextuell überhöht, wenn Corrine wie üblich zunächst den Bücherbestand untersucht und eine Ansammlung von „escapist literature“ (TGL 253) findet:

„*Don't stop the Carnival*, by Herman Wouk. *Back to the Mandalay*, by Lowell Thomas. *Night in Bombay*, by Louis Bromfeld. *One Way to Eldorado*, by Hollister Noble. [...] Here's Thor Heyerdahl's *Aku-Aku*; *Freedom Road*, by Howard Fast; *The Treasure o Pleasant Valley*, by Frank Yerby; and, of course, *The Shining Trail*, by Iola Fuller.“ (TGL 253)

Die Aufzählung endet schließlich in einem Geständnis Corrines: „I think about going away with you. [...] I think about us sweating in the sheets under a ceiling fan in Indochina, too hot and exhausted to move after making love“ (TGL 253). Reise, Flucht und literarische Verweise werden hier eng miteinander verbunden: Corrines und Lukes starker Wunsch nach einem gemeinsamen „Entkommen“ wird so auch intertextuell verdeutlicht.

Im Ferienhaus befindet sich auch eine Ausgabe von Platons *Symposion*, die ebenfalls als literarische Verstärkung der Gefühle von Corrine und Luke fungiert: Indem Luke Corrines Anspielung auf den Text sofort als Referenz auf die Hermaphroditen zu deuten versteht, wird relativ plakativ das Motiv der einzig wahren und schicksalsträchtigen Liebe zwischen den beiden aufgenommen: „[She was] inordinately pleased that he got the reference, which seemed to confirm her guilty hypothesis – was it possible? Was this crazy? – that he, rather than Russel, might be her long-lost twin.“ (TGL 251f.) Luke empfindet ähnlich; als Corrine Luke fragt, ob er jemals das Gefühl hatte, für jemanden bestimmt zu sein, antwortet er: „I do now. I had a glimmer of that feeling the first time I saw you. Walking out of the smoking ruins. And there you were.“ (TGL 252)

Der wichtigste intertextuelle Verweis erfolgt jedoch zweifellos auf Graham Greenes immer wieder genannten Roman *The Heart of the Matter*, zu dem Corrine ein Drehbuch verfasst. Greenes Text thematisiert mehrere Motive, die auch in *The Good Life* eine Rolle spielen: Gewissen, Moral und Ehebruch sind Leitmotive beider Werke.

The Heart of the Matter rückt vor allem den religiösen Hintergrund des Ehebruchs ins Zentrum;¹⁸⁴ als gläubiger Katholik begeht Scobie eine Todsünde, indem

¹⁸⁴ Andere intertextuelle Verweise, die religiöse Motive aufwerfen, beziehen sich beispielsweise auf John Miltons Gedicht *On His Blindness* (aufgeworfen durch den Vers „*They also serve who only stand and wait*“ vgl. TGL 152) oder „*Round the Bend*, by Nevil Shute“ (TGL 253).

er seine Frau betrügt. Corrines Gewissensbisse werden zwar nicht durch religiöse Hintergründe erklärt, jedoch quälen auch sie, genau wie Scobie, Schuldgefühle auf Grund des Ehebruchs. Die Selbstvorwürfe sind in ihrem Fall vor allem mit dem Gefühl der Verpflichtung gegenüber ihren Kindern verknüpft. Hier lässt sich eine weitere Parallele zur Figur Greenes aufzeigen: Scobies Denken, Fühlen und Handeln ist stark durch den frühen Tod seiner Tochter Catherine geprägt. Die Folge ist ein „auf imaginative Offenheit und Sensibilität zurückführbare[s], aber ins Extrem gesteigerte[s] Mitleiden[s], das durch ein fundamentales Gefühl der Verantwortlichkeit ergänzt wird“ (Böker 2000). Eben dieses Gefühl der Verantwortlichkeit findet sich auch bei Corrine, und darüber hinaus bei Nora, Lukes Mutter: Beide Frauen (so zumindest die Andeutung am Ende von McInerneys Roman) beenden die außereheliche Affäre auf Grund ihrer mütterlichen Pflichten. Corrines Gewissenhaftigkeit ist nicht zuletzt auf ihre Schuldgefühle bezüglich der Art der Empfängnis zurückzuführen (vgl. hierzu S. 263).

Nora genau wie Corrine messen der Bewahrung einer intakten Familie höhere Priorität als ihrem persönlichen Glück bei. Sowohl McInerneys als auch Greenes Roman beschreiben als Ziel ihrer Protagonisten, das „Leiden anderer zu verhindern“ bzw. „das Glück der anderen zu schützen“ (Böker 2000). Scobie begeht am Ende des Romans Selbstmord, da er keinen Ausweg aus seinem inneren Konflikt sieht. Dadurch sündigt er natürlich erneut und widersetzt sich den katholischen Prinzipien. Religion und Suizid sind wiederum Themen, die auch in *The Good Life* eine Rolle spielen. Nicht so sehr Corrines Affäre mit Luke, aber Noras und Ducks Beziehungsverlauf enthält diesbezügliche Motive: Noras Alltag war sicherlich durch den Beruf ihres Mannes als Pfarrer (vgl. TGL 116) auch christlich geprägt, und Duck wählt nach seinem Bankrott und der Scheidung von seiner Frau genau wie Scobie den Freitod (vgl. ebd.).

The Heart of the Matter überhöht somit bestimmte Themen aus *The Good Life*: Betrug, Moral, familiäre Verpflichtung und Aufopferung sind für Corrine, Nora und Scobie gleichermaßen relevant. Die Parallelen zwischen Corrine und Scobie werden auch explizit beschrieben: Das anfängliche Mitgefühl für Scobie („Corrine’s sympathy had always been with Scobie, whose nobility broke her heart. That’s what made her want to do the movie – his fierce, unforgiving morality, his refusal to put his own needs or desires first.“ TGL 64) weicht zunehmend einer Empfindung der Ähnlichkeit. So sagt Corrine zu Luke: „I used to trust my motives [...] That’s the

trouble. Now I don't know. I want to be a good person and I want to be with you, and I don't know how to reconcile those two ideas. I feel like Scobie in *The Heart of the Matter*. I can't stay and I can't go.'" (TGL 301f.)

Zusammenfassend lässt sich auch bei der Untersuchung von McInerneys Roman feststellen, dass vor allem emotionale Inhalte durch intertextuelle Verweise akzentuiert werden:¹⁸⁵ Neben der Intensität von Corrines und Lukes Gefühlen und ihren Fluchtgedanken sind auch Moral, Betrug, Schuld- bzw. Verpflichtungsgefühle sowie religiöse Aspekte des Ehebruchs Themen der Verweise auf andere literarische Produkte. Genau wie bei Peltzer lässt sich eine Betonung emotionaler Beziehungen mittels Beispielen aus anderen literarischen Einzelprodukten konstatieren.

Neben dieser generellen Betonung von emotionalen Inhalten lässt die Untersuchung der intertextuellen Motive jedoch auch eine andere Interpretation zu: Die Motive Betrug, Moral und Religion spielen nicht nur im Verhältnis zwischen Luke und Corrine, sondern auch in den Anschlägen auf das World Trade Center eine zentrale Rolle.¹⁸⁶ Ähnlich wie das bei Peltzer zentrale Symbol des übermächtigen Vaters, das ich als Reflexion der politischen Vormachtstellung der USA interpretiert habe, möchte ich auch die beschriebenen Elemente in einen politischen Zusammenhang mit 9/11 stellen: Der „Betrug“ wäre in diesem Sinne (neben der allgemeinen Vorspiegelung falscher Tatsachen oder Ziele) auch die konkrete Nutzung von US-amerikanischen Institutionen (wie etwa der Besuch der Flugschule „Flight Safety“ in Florida) mit der Intention, die dort erlernten Fähigkeiten gegen dasselbe Land einzusetzen. Der Verstoß gegen moralische Grundprinzipien findet bei 9/11 sowohl auf politischer als auch auf juristischer und sozialer Ebene statt; im Roman wird dieser auf der privaten, zwischenmenschlichen Ebene wiedergespiegelt. Außerdem stellt offensichtlich der religiöse Hintergrund einen Verweis auf die Attentate dar.

Insgesamt lässt sich somit eine ähnliche These wie bezüglich *Bryant Park* aufstellen: Bestimmte Symbole oder Elemente der Attentate werden ausgewählt, in

¹⁸⁵ Neben konkreten Verweisen auf andere literarische Texte spielen die Themen Affäre, Betrug, Moral und Familie auch in einer im Roman erwähnten Email eine zentrale Rolle: Russells Geliebte Trisha möchte Corrine bei einem zufälligen Aufeinandertreffen auf einer Party ihre gesammelte Mailkorrespondenz vorlesen (siehe auch S. 104), welche auch einige delikate Beispiele enthält: „Here's a good one. Oh, definitely one of my all-time faves. ‚My dearest Trisha. I can't sleep thinking about you. Corrine is asleep in the other room and all I can think about is you on your knees'—“ (siehe TGL 194) Diese Email als Beweismaterial für die Affäre zwischen Russell und Trisha hängt mittelbar auch mit Corrines und Lukes Beziehung zusammen: Erst *nachdem* Corrine von Russells Seitensprung erfahren hat, schläft sie schließlich mit Luke (vgl. TGL 224-227); es ist anzunehmen, dass das Zusammentreffen mit Trisha ihre Entscheidung zumindest erleichtert.

¹⁸⁶ Besonders sticht hier natürlich das Thema des Selbstmordes hervor, das durch Duck aufgeworfen und durch Scobie intertextuell verstärkt wird.

einen emotionalen Kontext „übersetzt“ und zugleich durch intertextuelle Verweise überhöht. Die Auswahl von subjektiven und affektbehafteten Themen berücksichtigt die Vorteile der Darstellung des eigenen Mediums, und die Einbindung in andere literarische Werke akzentuiert die literarische Verhaftung zusätzlich. Die These einer symbolischen Übersetzung von Themen, die mit dem 11. September in Zusammenhang stehen, und einer diesbezüglichen motivischen Verankerung im eigenen Medium wird weiter gestärkt.

5.2.2.3. *Falling Man*: Religion, Erinnerung und Trauma

Die Untersuchung der intertextuellen Verweise in den Romanen zeigt bisher eine Betonung der emotionalen Motive, die zudem einen inhaltlichen Zusammenhang zu den Attentaten am 11. September aufweisen. *Falling Man* reiht sich in dieses Ergebnis ein: DeLillo greift vor allem bei der Darstellung religiöser und traumatischer Inhalte oder Themen häufig auf intertextuelle Referenzen zurück.

Im Gegensatz zu *Bryant Park* und *The Good Life* ist der Zusammenhang zum 11. September in *Falling Man* häufig offensichtlich. Vor allem die religiösen Hintergründe der Anschläge werden durch eine Reihe von Zitaten anderer literarischer Werke aufgeworfen oder betont. So erscheint es Lianne als „a matter of simple coincidence, or not so simple“ (FM 9), dass ihre Lektorin Carol ihr eine Postkarte mit dem Gedicht „*Revolt of Islam*“ von Percy Bysshe Shelley schickt, die sie kurz nach den Anschlägen erhält. Neben der plakativen Anspielung weist dieses Werk Shelleys auch einen indirekten Zusammenhang mit den Anschlägen des 11. September auf; die Thematik des Feuertodes und des Versuchs einer politischen Revolution kann man auch als Anspielung auf die Attentate auffassen:

Das in Spenser-Strophen abgefaßte Gedicht ist Shelleys – in den Orient versetzte – Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution, in der seiner Ansicht nach die politischen Ideale pervertiert worden waren. Shelley stellt eine Revolution dar, die sich auf wirkliche egalitäre Prinzipien gründet und weitgehend gewaltlos durchgeführt wird. Der vom Freiheitspathos beseelte griechische Dichter Laon und die ihm gleichgesinnte Priesterin Cythna sterben dennoch schließlich den Feuertod, aus dem ihre Seelen in einem Boot über die See in den Tempel der Schönheit und des Guten gebracht werden. (Müller 2000)

Neben diesem Gedicht bezieht DeLillo auch ein anderes Schriftstück aus dem Islam ein: auffällig häufig werden Zitate aus dem Koran integriert. Einerseits dienen diese zur Verdeutlichung der Figur des Attentäters Amir (vgl. S. 135); in diesem Zusammenhang stehen sie ganz offensichtlich mit den Anschlägen in Verbindung. *Falling Man* thematisiert anhand der Zitate jedoch auch die konkrete Auseinandersetzung der Amerikaner mit der Heiligen Schrift des Islams in Folge von 9/11: „People were reading the Koran. [...] They'd bought English-language editions of the Koran and were trying earnestly to learn something.“ (FM 294) Lianne und Justin sammeln beispielsweise auf einem „march against the war“ (FM 231) Informationen zum muslimischen Glauben. Die Zitate aus dem Koran fesseln vor allem Justin:

He sorted through his literature, spending some minutes looking at a particular leaflet. She saw the word *Islam* at the top of the middle page in the fold [...]. „There is no god but Allah and Muhammad is His prophet.“ [...] He recited the

line in Arabic now. [...] He read the definition of another word that referred to the annual obligatory fast during the month of Ramadan. (FM 234)

Diese Zitate lösen bei Lianne wiederum Erinnerungen¹⁸⁷ an ein Festival in Kairo aus. Ihr Flashback zieht den Zusammenhang zu gruppenspezifischen Vorgängen und Vorurteilen; Überlegungen, die natürlich auch im Zusammenhang mit 9/11 eine Rolle spielen.

The crowd was large enough to make any part of it seem the middle. The crowd was dense and streaming, sundown, taking them along past booths and food stalls, and the friends were separated within half a minute. What she began to feel, aside from helplessness, was a heightened sense of who she was in relation to others, thousands of them, orderly but all-encompassing. [...] she was forced to see herself in the reflecting surface of the crowd. She became her face and features, her skin color, a white person, white her fundamental meaning, her state of being. [...] She was privileged, detached, self-involved, white. [...] She felt all the bitter truth that stereotypes contain. (FM 235f.)

Fremdheit, Glaube und Gruppenzugehörigkeit spielen hierbei eine zentrale Rolle und sind zugleich ebenfalls Themen, die durch die Anschläge am 11. September aufgeworfen wurden. Diese Verknüpfung wird insofern betont, als auch der religiöse Aspekt einer Menschenmenge per se thematisiert wird: „The crowd was gifted at being a crowd. This was their truth. They were at home, she thought, in the wave of bodies, the compressed mass. Being a crowd, this was a religion in itself, apart from the occasion they were there to celebrate.“ (FM 236) Nicht zuletzt ist auch die Zusammenkunft an sich religiös bedingt: „the festival [...] marked the close of Ramadan.“ (FM 236)

Oft sind die bei DeLillo eingefügten intertextuellen Verweise nicht nur mit Religion, sondern zugleich mit Elementen traumatischer Erfahrungen verbunden. Beispiele hierfür finden sich etwa in der Beschreibung von Liannes persönlichem Trauma, dem Selbstmord ihres Vaters auf Grund seiner Demenz. Auch ihre damit in Verbindung stehende Leitung der Schreibgruppe sowie ihr Interesse für Kierkegaard sind in diesem Kontext interessant.

Erinnerung, Trauma und Glaube spielen etwa bei der Thematisierung von Liannes Lektüregewohnheiten nach dem Tod ihres Vaters eine Rolle:

She saw a young woman reading on a bench, in the lotus position. Lianne used to read haiku, sitting crosslegged on the floor, in the weeks and months after her father died. She thought of a poem by Bashō, or the first and third lines. She didn't remember the second line. *Even in Kyoto – I long for Kyoto*. The second line was missing but she didn't think she needed it. (FM 39)

¹⁸⁷ Die Zitate als Auslöser eines Flashbacks deuten bereits an dieser Stelle Zusammenhänge von Sprache, Literatur und Gedächtnis an. Vgl. hierzu genauer Kapitel 7.1. Text und Brief als Medien der Erinnerungsbewahrung.

Der Haiku scheint ihr nach dem Tod ihres Vaters bei der Trauerarbeit geholfen zu haben: vermutlich hatten die Gedichte eine beruhigende Wirkung auf sie.¹⁸⁸ Das Zitat wirft insofern einen religiösen Hintergrund auf, als Kyoto für Bashō ein Ort des Rückzugs war; mit 22 Jahren verließ er seine Samuraifamilie, um dort in ein buddhistisches Kloster einzutreten. Der Vers beschreibt auf den ersten Blick eine Situation der Sehnsucht. Die fehlende Zeile lautet „hearing the cuckoo’s cry“; Bashō greift also auf ein Naturbild zurück. Der Kuckucksruf kann im Sinne eines unveränderlichen Naturphänomens auch als Ewigkeitssymbol verstanden werden; er deutet die Sehnsucht nach einer vergangenen Epoche der Stadt an.

Das sinnliche Erfahrungselement läßt die Erinnerung an die früher empfundene Kyoto-Sehnsucht (Kyoto – die alte Kaiserstadt!) zusammenschießen mit dem Erstaunen darüber, daß die reale Anwesenheit an dem lange ersehnten Ort die Sehnsucht danach nicht gestillt hat. (Krusche 2001: 100)

Ähnlich wie Bashō ergeht es Lianne in den Tagen nach dem 11. September: Sie sehnt sich nach einem New York, das so nicht mehr existiert. Gestärkt wird diese These, wenn Lianne die Erinnerung an das Gedicht erneut aufgreift und auf ihre eigene Stadt überträgt: „Even in New York, she thought. Of course she was wrong about the second line of the haiku. She knew this. Whatever the line was, it was surely crucial to the poem. *Even in New York – I long for New York.*“ (FM 42) DeLillo verknüpft in diesem intertextuellen Verweis Trauma, Sehnsucht, Religion und Erinnerung miteinander.

Eben diese Motive finden sich auch in Zusammenhang mit der Schreibgruppe.¹⁸⁹ Lianne's diesbezügliches Engagement steht bereits insofern mit dem für sie traumatischen Verlust ihres Vaters in Verbindung, als die Mitglieder der „storyline sessions“ genau ihr Vater an Demenz leiden.¹⁹⁰ In den Beschreibungen der Inhalte der Selbsthilfegruppe spielen auch explizit religiöse Motive eine zentrale Rolle. Die Mitglieder setzen sich in den Sitzungen beispielsweise mit der Theodizeefrage

¹⁸⁸ Diese Form der Schmerzlinderung greift der Roman auch nach den Ereignissen von 9/11 auf: „People read poems. People I know, they read poetry to ease the shock and pain, give them a kind of space, something beautiful in language [...] to bring comfort or composure.“ Lianne hingegen liest keine Gedichte, sondern vertieft sich in Zeitungen, um die Todesanzeigen zu studieren: „I don’t read poems, I read newspapers. I put my head in the pages and get angry and crazy.“ (FM 52f.) „She read newspaper profiles of the dead.“ (FM 86) „She read newspaper profiles of the dead, every one that was printed. Not to read them, every one, was an offense, a violation of responsibility and trust. But she also read them because she had to, out of some need she did not try to interpret.“ (FM 134) Siehe hierzu auch S. 243.

¹⁸⁹ Die Inhalte und Ergebnisse dieser Zusammenkünfte möchte ich ebenfalls als im weitesten Sinn intertextuelle Verweise auslegen.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu auch S. 252.

angesichts des 11. September auseinander: „they wrote about God. / How could God let this happen? Where was God when this happened?“ (FM 76) Liannes eigene religiöse Einstellung wird dadurch maßgeblich beeinflusst und hinterfragt (vgl. FM 76-82, siehe auch S. 71). Auch die Tatsache, dass sich ein Mitglied der Gruppe, Rosellen, auf Grund ihrer zunehmend schlechten Verfassung verläuft und ausgerechnet in einer Glaubensgemeinschaft bzw. Kirche wiederfindet (vgl. FM 118), verknüpft erneut das Thema der Demenz (als Oberbegriff für die Motive Trauma, Verlust und Erinnerung) und Religion miteinander. Diese These wird gestärkt, als sich Lianne gegen Ende des Buches auf die Suche nach einer Kirche begibt („it may have been the church Rosellen S. used to go“ FM 295), um dort zur Ruhe zu kommen. Das folgende Zitat zeigt, dass das Motiv des Todes und der Ewigkeit auch in dieser Szene eine zentrale Rolle spielt:

She felt the dead, hers and unknown others. [...] She felt the dead in the walls, over decades and centuries. There was no dispiriting chill in this. It was a comfort, feeling their presence, the dead she'd loved and all the faceless others who'd filled a thousand churches. They brought intimacy and ease, the human ruins that lie in crypts and vaults or buried in churchyard plots. (FM 297f.)

Die Beschreibung der Inhalte der Schreibgruppe und Liannes Wahrnehmung derselben verknüpfen immer wieder Text, Verlust, Erinnerung und Tod miteinander; die Verbindung zum Verlust des Vaters schwingt bei dieser Darstellung generell unterschwellig mit.

Ein weiteres Beispiel für die Verknüpfung von Religion und Trauma stellen die Verweise auf Kierkegaard dar. Lianne interessiert nicht zuletzt der christliche Hintergrund des Philosophen: „She loved Kierkegaard [...] She read her Kierkegaard with a feverish expectancy, straight into the Protestant badlands of sickness unto death.“ (FM 148) Sein Werk, das „auf der Grundlage einer dialektischen literarischen Verfahrensweise Lebens- und Glaubenshaltungen miteinander konfrontiert“ (Butt 2000), spiegelt Liannes ambivalenten Umgang mit Religion wider (vgl. S. 71). Kierkegaards Verhältnis zur Religion beruht nicht zuletzt auf der schwierigen Beziehung zu seinem Vater,¹⁹¹ wodurch eine weitere Parallele zu Lianne aufgeworfen wird. Im Zusammenhang mit Kierkegaard fällt außerdem der Begriff „objective correlative“ (FM 148), in dem ebenfalls eine Verbindung zu Trauma und Vater angelegt ist: Der Ausdruck wurde unter anderem durch T.S. Eliots Abhandlung „Hamlet and His Problems“ bekannt (vgl. Eliot 1922); der Verweis auf die Figur

¹⁹¹ Vgl. Piper 2000: 13-22.

Hamlets betont erneut das Motiv einer problembehafteten Vaterbeziehung.¹⁹² Die Hinweise auf Kierkegaard reflektieren somit zwei für Lianne zentrale und problematische Verhältnisse: die Beziehung zu ihrem Vater und die Beziehung zu Gott.¹⁹³

Auffallend häufig eröffnen die intertextuelle Verweise bei DeLillo motivische Zusammenhänge zu Religion und Trauma: Letzteres wird vor allem durch die für Lianne erschütternde Erinnerung an den Selbstmord ihres Vaters akzentuiert, auf den in vielen Verweisen auf andere Werke angespielt wird.¹⁹⁴ Genau wie die anderen Romane nutzt somit auch *Falling Man* Bezüge auf fremde literarische Werke oder Texte, um spezifische emotionale Verhältnisse zu verdeutlichen. Noch deutlicher als McInerney und Peltzer etabliert DeLillo jedoch eine Verknüpfung zwischen den zentralen, intertextuell verstärkten Motiven seines Romans und bestimmten Elementen der Anschläge: Tod, Trauma und Religion spielen auf beiden Ebenen eine große Rolle. Konkrete Elemente wie die Thematisierung des Korans oder das Motiv des Selbstmordes untermauern die These einer inhaltlichen Verbindung zwischen intertextuellen Verweisen und 9/11.

Die Untersuchung von DeLillos Roman demonstriert noch stärker als es bereits die Diskussion von Peltzers und McInerneys Texten getan hat, wie die Autoren die mediale Übersetzung der Geschichte der Attentate in emotionale Kontexte einfügen, um so literaturspezifische Vorteile der Beschreibung zu nutzen, und diese Kontexte zugleich thematisch mit 9/11 verknüpfen und intertextuell überhöhen.

¹⁹² Auch Foer bedient sich dieses intertextuellen Verweises auf Hamlet zur Betonung einer problembehafteten Vater-Sohn-Beziehung, vgl. S. 186. Genaueres zum Motiv des Vaters in den Romanen unter 7.2. Väterverlust, Trauma und Terrorismus.

¹⁹³ Darüber hinaus müssen Zitate des Philosophen wie „*The whole of existence frightens me*“ (FM 149) auch im Zusammenhang mit dem 11. September betrachtet werden: Der Kontext der Anschläge lässt Kierkegaards Aussagen in einem neuen Licht erscheinen. Diese These wird gestärkt, indem eine indirekte sprachliche Verbindung zwischen Kierkegaard und Folgen der Attentate etabliert wird. So wurde Liannes Aggression gegenüber Elena, ihrer Nachbarin, als Auswirkung des Traumas definiert (siehe genauer S. 119). Deren Hund Marko schreibt sich „with a *k*, whatever that might signify“ (FM 149, siehe auch 151); hierin wiederholt sich die Akzentuierung des bereits bei Kierkegaard eine Rolle spielenden Buchstaben: „she used to love Kierkegaard right down to the spelling of his name. The hard Scandian *k*'s and lovely doubled *a*.“ (FM 148)

¹⁹⁴ Erinnerung und Vaterfigur in den Texten zu 9/11 werden in Kapitel 7 ausführlich untersucht und interpretiert.

5.2.2.4. *Extremely Loud & Incredibly Close*: Verlust und Angriff

Auch in Foers Roman weisen die intertextuellen Verweise eine Verbindung zum 11. September auf und betonen emotionale Motive; *Extremely Loud & Incredibly Close* stellt Themen wie Verlust und Angriff in den Mittelpunkt. Nicht nur konkrete Verweise auf andere literarische Produkte, sondern auch Schriftstücke wie etwa Briefe werden genutzt, um die individuellen Traumata verschiedener Personen zu beschreiben und betonen.¹⁹⁵

Als der Großvater Ovids *Metamorphosen* (vgl. ELIC 209) findet, fungiert dies als Vorausdeutung auf den Angriff auf Dresden und die dadurch ausgelösten Veränderungen und Umbrüche in seinem Leben. Diese These wird gestärkt, wenn das Buch später als Symbol für den Versuch bezeichnet wird, die Geschehnisse rückgängig zu machen: „I used to look for the edition in the States, as if by finding it I could slide it back in the shed’s wall, block the image of my hero’s face in his hands, stop my life and history at that moment [...]“ (ELIC 209)

Die Sehnsucht nach der Reversibilität einer traumatischen Verlustsituation findet sich auch in einem anderen intertextuellen Beispiel: Die Großmutter verknüpft in ihrem letzten Brief den Wunsch, die Zeit zurückzudrehen, mit Elementen aus der Genesis.

My dream went all the way back to the beginning. / The rain rose into the clouds, and the animals descended the ramp. / Two by two. [...] At the end of my dream, Eve put the apple back on the branch. The tree went back into the ground. It became a sapling, which became a seed. / God brought together the land and the water, the sky and the water, the water and the water, evening and morning, something and nothing.¹⁹⁶ / He said, Let there be light. And there was darkness. (ELIC 312f.)

Auch hier betont ein Schriftmedium das Motiv des Traumas: Nicht nur die Vertreibung aus dem Paradies und die Sintflut können als Anspielung auf eine „traumatische“ Erfahrung gewertet werden, auch das Thema der Bombenangriffe wird in diesem Brief aufgegriffen: „The night before I lost everything was like any

¹⁹⁵ Darüber hinaus nutzt Foer intertextuelle Referenzen mit Vorliebe zur Charakterisierung seiner Figuren: So spiegelt Oskars *Larousse Pocket Dictionary* (vgl. ELIC 87) genau wie sein Lieblingsbuch *A Brief History of Time* von Stephen Hawking seine intellektuelle Wissbegierde und außergewöhnliche Intelligenz wider (vgl. ELIC 11, 86), und die *New York Times* wird integriert, um das überdurchschnittliche Wissen und die Stilsicherheit von Oskars Vater zu reflektieren: „he could find a mistake in every article“ (ELIC 12, vgl. auch 298). In Zusammenhang mit Mr. Black wird auf Susan Sontag (vgl. ELIC 158) und (indirekt) Gertrude Stein (vgl. „A rose is not a rose is not a rose“ ELIC 156) verwiesen, um seine Eigenschaft als Journalist und Autor zu verdeutlichen.

¹⁹⁶ Dieses Zitat legt die Annahme nahe, dass auch die „something“ und „nothing“-Regeln der Großeltern (vgl. ELIC 110) auf dem Bibeltext beruhen. Hieraus ergibt sich ein weiteres Beispiel für die intertextuelle Überhöhung eines emotionalen Sachverhalts.

other night.“ (ELIC 313) Der Zusammenhang zu 9/11 lässt sich auf mehreren Ebenen herstellen: das Motiv des Angriffs und Kriegs verweist auf politische Hintergründe und das Bibelzitat betont den religiösen Aspekt.¹⁹⁷ Das Zurückdrehen der Zeit, das die Großmutter beschreibt, findet sich außerdem auch in Oskars Daumenkino am Ende des Buches, das den Wunsch der Reversibilität auf 9/11 überträgt.

Nicht nur der Angriff auf Dresden, auch der Tod von Oskars Vater im WTC wird intertextuell überhöht: Die Verweise auf Shakespeares *Hamlet* sind zahlreich (vgl. ELIC 37, 51, 70, 87, 99, 142-144, 168, 173 durch „skull“, 232, 322).¹⁹⁸ Genau wie Hamlet sucht Oskar nach den Gründen für den Tod des Vaters, und das Misstrauen der Shakespearschen Figur gegenüber Claudius hegt Oskar gleichermaßen gegen Ron, einen Freund der Mutter. Immer wieder fügt Oskar kleine Spitzen ein: „Mom and Ron were hanging out in the familiy room, even though he wasn't part of our family.“ (ELIC 288) oder „I didn't want gifts from Ron“ (ELIC 154, vgl. auch den Streit mit seiner Mutter ELIC 170f.). *Hamlet* ist für Oskar „the greatest play in history“ (ELIC 144); nicht zuletzt, weil Hamlet im Gegensatz zu ihm Gewissheit über die Umstände des Ablebens seines Vaters erlangt.

Eine weitere intertextuelle Anspielung, die das Motiv des Angriffs betont, bezieht sich auf Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel*: der Name Oskar erinnert an die Figur Oskar Matzeraths (vgl. Steinaecker 2005), die ebenfalls eine Außenseiterrolle besetzt. Der Roman ist ein wichtiges Werk der deutschen Nachkriegsliteratur, wodurch wiederum eine Verbindung zur Lebensgeschichte der Großeltern eröffnet wird.

Foer nutzt Verweise auf andere literarische Werke vor allem zur Akzentuierung der unterschiedlichen Traumata, die allesamt mit der Thematik des Angriffs oder Verlusts in Verbindung stehen: Die Bombardierung Dresdens sowie der

¹⁹⁷ Nicht zuletzt ist die (zwar nicht explizit hier erwähnte) Geschichte des Turmbaus zu Babel ebenfalls ein Teil der Genesis, und spielt, wie bereits erwähnt (vgl. S. 19) in der Analyse von 9/11 eine zentrale Rolle

¹⁹⁸ Ähnliches gilt für die Einzelreferenz auf „The Flight of the Bumblebee“; auch diese Einzelreferenz verweist auf die Einsamkeit des Kindes nach 9/11: Das Stück beendet den dritten Akt von Rimski-Korsakows Oper *Das Märchen vom Zaren Saltan*, in welchem Prinz Gvidon Saltanovich Instruktionen erhält, wie er sich in ein Insekt verwandeln kann, um zu seinem Vater fliegen zu können; auch hier geht es also um einen Sohn, der sich nach seinem Vater sehnt. Diese Verbindung wird zusätzlich verstärkt, indem Oskar das Telefon mit der Melodie erst „after Dad died“ (ELIC 3) bekommt und der Song bei der Szene des Sargausgrabens erwähnt wird (vgl. ELIC 320). Die Metamorphose in ein Insekt legt natürlich auch den Querverweis zu Kafkas *Verwandlung* nahe – ein Autor, der wiederum in Peltzers intertextuellen Verweisen eine große Rolle spielt (vgl. 5.2.2.1. *Bryant Park*: Väterlichkeit und Göttlichkeit).

11. September oder auch einzelne Elemente der Anschläge werden durch die Integration verschiedener anderer literarischer Werke betont.

Neben konkreten intertextuellen Verweisen fällt auf, dass auch das (bei Foer zentrale¹⁹⁹) Medium des Briefes²⁰⁰ mit den Motiven Verlust, Angriff und Trauma in Verbindung steht.

Die zahlreichen Briefe, die Oskar nach dem Tod seines Vaters zu schreiben beginnt,²⁰¹ fungieren beispielsweise als Kompensationsmöglichkeit und Form der Verarbeitung seiner Erlebnisse: „A few weeks after the worst day, I started writing a lot of letters. I don't know why, but it was one of the only things that made my boots lighter.“ (ELIC 11) Das Schreiben erscheint als Kontaktaufnahme einerseits und Traumabewältigung andererseits. Besonders der Briefwechsel mit Stephen Hawking nimmt in Bezug auf Oskars psychische Disposition eine tragende Rolle ein: Seine Nachricht versucht, Oskar Selbstvertrauen zu geben („You can have a bright future in the sciences, Oskar“ ELIC 304) und stellt eine emotionale Verbindung zwischen beiden her („I can't help feeling that we're sharing this clear and beautiful morning“ ELIC 305). Nicht zuletzt versucht Hawking, eine der Auswirkungen des Traumas, Oskars beständiges „inventing“, in ein positives Licht zu rücken:

you asked, „What if I never stop inventing?“ That question has stuck with me. / I wish I were a poet. [...] What's real? What isn't real? Maybe those aren't the right questions to be asking. [...] What if you never stop inventing? / Maybe you're not inventing at all. (ELIC 305)²⁰²

Hawking nimmt Oskar ernst; der Leser erhält den Eindruck, dass das Kind eine neue Bezugsperson erhält, die es intellektuell und einfühlsam unterstützt und fordert, und ihm eventuell helfen kann, den Tod seines Vaters zu verarbeiten.

Die These einer motivischen Verbindung zwischen Brief und Vaterverlust wird maßgeblich gestärkt, als Oskars Suche nach dem Schloss schließlich durch

¹⁹⁹ So sind sämtliche Kapitel, die aus der Perspektive der Großeltern geschildert werden, als Briefe verfasst, und auch in den aus Oskars Sicht beschriebenen Abschnitten spielt der Brief eine tragende Rolle.

²⁰⁰ Obwohl diese Bezüge keine klassischen intertextuellen Verweise darstellen, stellt der Brief jedoch offensichtlich ein Text-Medium dar. Diese Tatsache sowie die motivischen Parallelen zwischen Inhalten der Briefe und intertextuellen Verweisen erklären, warum das vorliegende Kapitel nicht nur konkrete Verweise auf fremde Texte behandelt, sondern eben auch den „Brief“ als fremde Textform einschließt.

²⁰¹ Oskar pflegt Briefkontakt etwa zu Stephen Hawking (vgl. ELIC 11, 12, 106, 200, 242, 304f.), Ringo Starr (vgl. ELIC 40), Patricia Roxbury (Präsidentin einer Diabetesstiftung, vgl. ELIC 151), dem Taxifahrer Marty Mahaltra (vgl. ELIC 193) und einer Reihe weiterer Personen (vgl. ELIC 51, 197, 199).

²⁰² Dieser Kommentar kann auch metafictional verstanden werden, sofern man das Motiv des „poet“ herausstellt: Dieser „erfindet“ ebenfalls und arbeitet mit Sprache, um wiederum dem Rezipienten eine zeitweilige Realitätsflucht zu ermöglichen (siehe hierzu auch Kapitel 6).

seinen Besuch bei William Black aufgelöst wird: Williams Vater schrieb William vor seinem Tod einen Brief,²⁰³ in welchem er ihm mitteilt, einen Schlüssel zu einem Bankschließfach zu hinterlassen, den er in einer Vase versteckt. Eben diese Vase verkauft William (bevor er den Brief gelesen hat) an Oskars Vater.

„My father wrote letters when he found out about the cancer. [...] he spent his last two months writing obsessively. Whenever he was awake. [...] He was trying to say his goodbyes.“ [...] „Didn't he write a letter to you?“ „Yes.“ „What did it say?“ „I couldn't read it. Not for a few weeks.[...] It was too painful.“ [...] „At the end of his letter he wrote, ‚I have something for you. In the blue vase, on the shelf in the bedroom, is a key. It opens a safe-deposit box at our bank. I hope you'll understand why I wanted you to have it. [...] I didn't read the note until after I'd sold all of his belongings. I had sold the vase. I sold it to your father.“ (ELIC 296-298)

William und Oskar haben sich somit gegenseitig gesucht, um das letzte „Rätsel“ ihrer verstorbenen Väter zu lösen: Das Treffen ist nun ein Moment der Kompensation des Verlustes. Der Brief ist hierbei für beide ein Schlüsselmotiv der Verarbeitung. Zunächst ist das Schreiben für Williams Vater eine Möglichkeit, Abschied zu nehmen. Für William wiederum weckt die Nachricht des Schließfaches die Hoffnung auf die emotional bedeutsame Hinterlassenschaft, die er sich beim Lesen des eher sachlichen und organisatorisch hilfreichen Briefs so sehr gewünscht hat: „I was expecting him to say he was sorry for things, and tell me he loved me. End-of-life stuff. But there was none of it.“ (ELIC 297) Oskar schließlich lernt durch das Gespräch mit William Black über den Brief, dass „being responsible [...] being reliable“ (ELIC 297) manchmal wichtiger ist, als emotional zu sein. Dadurch erhält er im Gegenzug die Möglichkeit, die ebenfalls betont ruhige Reaktion seines Vaters am 11. September („He just kept saying that he was OK, and that everything would be fine, and that we shouldn't worry.“ ELIC 300) besser nachzuvollziehen, was ebenfalls als Teil der Traumaverarbeitung interpretiert werden darf.²⁰⁴

Nicht nur Oskars Erzählung, auch die Berichte der Großeltern verbinden die Motive Verlust, Trauma und Familie mit dem Medium des Briefes. Alle Schilderungen der Großmutter sind vom Flughafen aus verfasste (vgl. ELIC 75) Schreiben an Oskar,²⁰⁵ in denen sie versucht, ihm ihre eigene Geschichte zu erzählen und ihm ihre

²⁰³ Rons Vater litt unter einer schweren Krankheit und war sich seines bevorstehenden Todes bewusst (vgl. ELIC 295).

²⁰⁴ Darüber hinaus erklärt ein intertextueller Verweis die „Gelassenheit“ des Vaters mit einer gewissen Schicksalsergebenheit: „I read something in the *National Geographic* about how, when an animal thinks it's going to die, it gets panicky [...]. But when it *knows* it's going to die, it gets very, very calm.“ (ELIC 256)

²⁰⁵ Am Ende des Buches fallen somit Ort des Schreibens und Situation zusammen; nach einer Reihe von Überlegungen und Ausführungen zur Vergangenheit treffen sich dann Schreib- und beschriebene

Zuneigung auszudrücken: „Here is the point of everything I have been trying to tell you, Oskar. It’s always necessary. I love you“ (ELIC 314). Diese Aussage bezieht sich darauf, dass sie durch die Bombenangriffe auf Dresden sowohl ihren Vater (durch dessen Selbstmord nach dem Anschlag, vgl. ELIC 215) als auch ihre Schwester verloren hat, ohne ihnen jemals ihre Zuneigung mitzuteilen:

„I loved my father very much. I loved him very, very much. But I never found a way to tell him.“ (ELIC 281)

„I said, I want to tell you something. / She said, You can tell me tomorrow. / I had never told her how much I loved her. / She was my sister.“ (ELIC 314)

Auch hier ist der Brief somit nachträgliche Kompensationsmöglichkeit eines erlittenen Traumas bzw. der Versuch, die gemachten Fehler zu vermeiden.

Die Briefe des Großvaters hingegen sind an seinen Sohn, Oskars Vater, gerichtet. Sie verbinden ebenfalls die Motive Verlust, Trauma und Emotion miteinander. Der Großvater verlässt seine schwangere Frau und schreibt noch am Flughafen seinem ungeborenen Kind, Oskars Vater, einen sehr langen Brief: „I’m sitting in an airport trying to explain myself to my unborn son“ (ELIC 113). In diesem Schreiben erzählt er ihm die Geschichte zwischen ihm und der Großmutter, entschuldigt sich („I’m sorry for everything“ ELIC 132) und verabschiedet sich:

the truth is I am not in love with her [...]. I’m telling you all of this because I’ll never be your father, and you will always be my child. I want you to know, at least, that it’s not out of selfishness that I am leaving [...]. I can’t live, I’ve tried and I can’t. I don’t expect that you’ll ever understand me, much less forgive me [...]. I’m leaving. (ELIC 135)

Obwohl der Großvater die Briefe nicht absendet, sind sie extrem wichtig für ihn: „I was writing you a letter that I knew I never would send [...] I didn’t care about anything except for the letter I was writing to you, nothing else existed“ (ELIC 272). Das einzige Schreiben, das er jemals abschickt (vgl. ELIC 277), beschreibt die Erlebnisse der Bombardierung auf Dresden (vgl. ELIC 208-216). Er schildert seinem Sohn in dieser Nachricht seine emotionale Beschränktheit: „Im so afraid of losing something I love that I refuse to love anything. [...] I had buried too much too deeply inside me.“ (ELIC 216)

Die Briefe stellen eine Verbindung zwischen dem Großvater und seinem Sohn her. Sie thematisieren explizit das Trauma des Angriffs auf Dresden, und dadurch (direkt und indirekt) erfolgende Verluste. Zum Höhepunkt gelangt die Verknüpfung

Situation in einer metatextuellen Äußerung, wenn sie den Schreibvorgang schildert: „The words are coming so easily. / The pages are coming easily.“ (ELIC 313)

aus Trauma, Verlust, Figur des Vaters und dem Medium des Briefes schließlich, wenn die nie verschickten Nachrichten gemeinsam von Oskar und Thomas Schell senior in das Grab ihres Vaters bzw. Sohnes gelegt werden (vgl. ELIC 322): Die Schreiben füllen symbolisch die Leere des Sarges und kompensieren so ein Stück weit die Ungewissheit seines Todes. Außerdem fungieren die Briefe als emotionale Verknüpfung dreier Generationen und ihrer Schicksale.

Auch *Extremely Loud & Incredibly Close* unterstützt die These einer inhaltlichen und strukturellen Verankerung im eigenen Medium: Foer verwendet intertextuelle Verweise genau wie die Form des Briefes, um zentrale emotionale Motive und Inhalte des Texts zu verstärken. Besonders häufig werfen Briefinhalte oder die Benennung fremder literarischer Werke die Themen Angriff und Verlust auf. Der Zusammenhang zu 9/11 ist deutlich. Vor allem die Bombenangriffe auf Dresden werden als historische Reflexion der Attentate genutzt: Beide Ereignisse thematisieren Trauma, Tod und Krieg. Religiöse Symbole (etwa in den Briefen der Großmutter) stärken den Zusammenhang zum 11. September zusätzlich. Auch Foer etabliert somit ein literarisches bzw. schriftliches Netzwerk, das ein emotionales Extremereignis überhöht und zugleich konkrete Elemente der Terroranschläge thematisiert.

Das fünfte Kapitel hat sich insgesamt mit dem 11. September als literarischem Trauma-Ereignis befasst: Im Gegensatz zum vierten Kapitel lag der Fokus nicht auf fremden medialen Einflüssen, sondern auf der Rolle des eigenen Mediums. Literatur, Sprache, Kommunikation und intertextuelle Verweise wurden detailliert untersucht. Insgesamt zeigt die Analyse, dass die Romane nicht nur intermediale Reflexe integrieren, sondern ihre Inhalte auch stark im eigenen Medium verankern.

Unter 5.1. wurde eine sprachlich-literarische Verankerung der Romaninhalte konstatiert. Sprache und Ausdruck nehmen (beispielsweise durch Sprachwechsel oder die Verwendung von Dialekten oder Soziolekten) in den Romanen eine zentrale Rolle ein, und die Vielzahl an „Literaten“ im Text ist auffällig. Diese Akzentuierung des eigenen Mediums und seines Codes wurde auch als Folge der medialen Übersetzung vom Bild zum Text interpretiert.²⁰⁶

Kapitel 5.2. hat sich genauer mit der motivischen Verankerung im eigenen Code befasst. Mit Ausnahme von Beigbeder²⁰⁷ etablieren alle Autoren eine starke

²⁰⁶ Eine detaillierte Zusammenfassung des Kapitels „Literatur und Sprache im Text“ findet sich auf S. 151.

²⁰⁷ Die vorliegende Arbeit deutete bereits mehrmals an, dass der französische Autor eher als seine amerikanischen Kollegen medientheoretische und selbstreflexive Aussagen einfügt. Auch seine intertextuellen Verweise betonen primär seine eigenen literarischen Kenntnisse: sie stehen weniger

Interdependenz zwischen Sprache, Affekt und 9/11: Außer *Windows on the World* verankern alle Romane zentrale emotionale Motive stark in ihrem eigenen Medium und schaffen darüber hinaus Verbindungen zu Elementen der Anschläge. Der Code des Mediums (im Sinne von Sprache, Kommunikation und Dialog) spielt hierbei genauso eine Rolle wie intertextuelle Verweise oder die motivische Verbindung zu Schriftmedien wie dem Brief.

Deutlich wird die Verknüpfung von Sprache und Emotion etwa in der Untersuchung von Partnerschaft und Dialog in den Texten: Die Autoren demonstrieren in ihrer Darstellung verschiedener Liebesbeziehungen einen direkt proportionalen Zusammenhang zwischen Kommunikationsqualität und genereller Beschaffenheit der Partnerschaft. Zwischenmenschliche Beziehungen sind stark abhängig von sprachlichen Vorgängen; Dialog, Gespräch und Verständnis werden als immens relevant für die Entwicklung einer Paarbeziehung beschrieben. Diese triviale Beobachtung habe ich als indirekten Appell an eine nicht nur private, sondern auch politische Offenheit im Dialog interpretiert.

Nicht nur die Qualität von Liebesbeziehungen, auch familiäre Verhältnisse, insbesondere dynamische Eltern-Kind-Konstellationen, werden durch sprachliche Motive verdeutlicht. Die Autoren verstärken vor allem Verlustmomente oder diesbezügliche Ängste durch kommunikative Abläufe: Die Furcht vor der zunehmenden Distanz zwischen Eltern und Kind oder gar einem Bruch des Verhältnisses bis hin zum Umgang mit einem Todesfall wird häufig durch Schlüsselszenen im Dialog verdeutlicht.

Auch die darauf erfolgende Untersuchung konkreter Traumamotive und ihrer Beschreibung zeigt auffallend starke Verbindungen zu sprachlichen und emotionalen Hintergründen: Es lässt sich eine direkte Proportionalität zwischen der Verbalisierung des Traumas und der Qualität der Beziehung konstatieren.

Affekt spielt in den Romanen nicht nur auf kommunikativer, sondern auch auf textlicher Ebene eine zentrale Rolle: Eine Untersuchung der intertextuellen Verweise demonstriert, dass in den unterschiedlichen Texten einzelne Elemente betont werden, die sowohl eine Verbindung zu emotionalen Zentralthemen (Partnerschaft, Familie, Angst, Tod) als auch zu Elementen des 11. September (Vormachtstellung Amerikas, Angriff, Verlust, Selbstmord, Religion) aufweisen. Erneut werden somit affektbehaf-

mit emotional-inhaltlichen Motiven in Verbindung, sondern erfüllen metatextuelle und metafiktionale Funktionen. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle auf eine genauere Untersuchung von *Windows on the World* verzichtet; die Interpretation der Verweise auf andere Texte wird in Kapitel 6.3.2. integriert.

tete und innenperspektivische Vorgänge durch Verweise auf Produkte des eigenen Mediums akzentuiert: Indem sich durch Sprache innenperspektivische und subjektive Vorgänge wie Emotionen und Gedanken besonders detailgetreu darstellen lassen, kann der Text im Gegensatz zum Bild (als der primären Vermittlungsform der Ereignisse von 9/11) einen differenzierten und individuellen Zugang schaffen. Es kommt neben der Verstärkung und Akzentuierung emotionaler Zentralmotive also zu einer impliziten Betonung der Fähigkeiten und Vorzüge des eigenen Mediums durch die Autoren, welche ich als Gegengewicht zur stark visuellen Vermittlung von 9/11 interpretiere. Die Untersuchung der Romane demonstriert, wie die Autoren die mediale Übersetzung der Geschichte der Attentate in einen emotionalen Kontext einfügen, um so ihre eigenen Vorteile der Beschreibung zu nutzen, und diese Kontexte zugleich thematisch mit 9/11 verknüpfen und intertextuell betonen.

Es lässt sich an dieser Stelle folgende Diagnose für die untersuchten Romane zum 11. September stellen: Die Übersetzung des stark visuell geprägten Ereignisses führt einerseits zu einer Widerspiegelung dieser Medialität in intermedialen Reflexen in den Romanen. Demgegenüber wird ein Gegengewicht etabliert, indem durchgängig Literarizität, Schriftlichkeit und Sprache akzentuiert werden. Insgesamt lassen sich hierbei drei übergreifende Prozesse konstatieren. Zum einen verknüpfen die Romane sprachliche und emotionale Motive: Es erfolgt erstens eine Verankerung im Code des eigenen Mediums. Die Vorteile der Schriftmedien werden weiter akzentuiert, indem Sprache, Literatur und Text eine zentrale Rolle in den Werken einnehmen und diesbezügliche „Kompetenzen“ und Privilegien aufzeigen. Drittens können Zusammenhänge zwischen intertextuellen Verweisen und Motiven der Anschläge des 11. September hergestellt werden.

Infolgedessen konstatiere ich bereits an dieser Stelle eine gelungene „Übersetzung“ des Ereignisses in das literarische Medium. Laut Schleiermacher gibt es zwei verschiedene Methoden des Übersetzens: „Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller [i.e. im weitere Sinn das Ursprungswerk] möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“ (Schleiermacher 2002: 74) Die Literatur zum 11. September entscheidet sich in diesem Sinn für eine „rezeptionsorientierte Übersetzung“: Durch inhaltliche, strukturelle und motivische Verankerungen im eigenen Medium schaffen die Autoren einen eigenen, individuellen Zugang, und berücksichtigen zugleich die mediale Form des ursprünglichen Ereignisses.

6. Literaturtheoretische Aspekte: Metatextualität, Metafiktionalität und Multiperspektivität

6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive

Die Analyse der Romane hat sich bisher primär mit Inhalten, Figuren und Motiven der Texte befasst. Diese Untersuchung hat gezeigt, wie die Werke einerseits visuell-mediale Elemente integrieren und andererseits eine starke Verankerung in sprachlichen und literarischen Kontexten schaffen.

Das folgende Kapitel baut die Überlegung einer Nutzung und Betonung der medialen Vorteile der Literatur in den Romanen zu 9/11 weiter aus. Im Zentrum stehen nun literaturtheoretische Aspekte: Erzählperspektive, metatextuelle Äußerungen sowie metafiktionale Kommentare²⁰⁸ werden im Hinblick auf ihre Funktion in den Texten im Allgemeinen und bezüglich der Vermittlung der Terroranschläge im Besonderen untersucht. Ich möchte dadurch zeigen, wie die Autoren durch die Wahl der Erzählperspektive, durch bestimmte metasprachliche Kommentare und durch Hinweise auf den Schreibprozess und Konstruktcharakter der Texte das eigene Vorgehen immer wieder betonen und somit die Möglichkeiten der Literatur ästhetisieren. Die gewählten Beispiele akzentuieren überdies den Vorteil ihres Mediums gegenüber einer rein bildlichen Beschreibung, indem einmal mehr Subjektivität und innenperspektivische Vorgänge eine zentrale Rolle einnehmen. Die Untersuchung der literaturtheoretischen Aspekte wird zeigen, wie die „Übersetzung“ der Attentate in das literarische Medium auch Auswirkungen auf Überlegungen beim Schreiben eines Romans hat. Zunächst wird die Verwendung der Erzählperspektive genauer analysiert, im Anschluss widme ich mich metasprachlichen Kommentaren, und am Schluss des Kapitels steht die Analyse des Verhältnisses von Realität, Fiktion und Autor.

Die Diskussion der erzähltheoretischen Abläufe stärkt teilweise Resultate der vorangegangenen Kapitel. Vor allem die These einer Betonung der unterschiedlichen innenperspektivischen Vorgänge der Figuren möchte ich erneut aufgreifen. In allen

²⁰⁸ Die diesbezügliche Begriffsbestimmung lehnt sich an klassische Modelle an; die Vorsilbe ‚meta‘ bedingt jeweils die Eröffnung einer zweiten Ebene. Metaliterarische Kommentare sind demnach Kommentare in den Texten über Literatur im Allgemeinen oder bestimmte literarische Werke im Besonderen, metasprachliche Aussagen betreffen generelle Ausführungen zu Sprache, metatextuelle Überlegungen thematisieren Text im Allgemeinen (und nicht Literatur im engeren Sinn), und metafiktionale Anmerkungen rücken Überlegungen zur Fiktionalität im Sinne von „Künstlichkeit“ oder „Gemachtheit“ in den Mittelpunkt (vgl. hierzu auch Nünning 2001).

ausgewählten Romanen werden Erzählkategorien wie Zeitebene, Modus und Stimme innerhalb des Textes variiert; die Darstellung der Ereignisse wird also auf unterschiedlichen Ebenen bzw. aus mehreren Perspektiven vermittelt. Die Verwendung mehrerer Erzählperspektiven zieht offensichtlich die Darstellung unterschiedlicher Sichtweisen nach sich. Wertung und Wahrnehmung der unterschiedlichen Figuren sind maßgeblich von ihrem spezifischen Hintergrundwissen, ihren Erwartungen und den bereits gemachten Erfahrungen bestimmt. Durch die Nutzung unterschiedlicher Perspektiven können die Autoren den Rezipienten also verschiedene innenperspektivische Vorgänge näher bringen und Gedanken und Emotionen mehrerer Charaktere vermitteln. Insgesamt wird die Vielschichtigkeit und Subjektivität von Wahrnehmung betont: Die Bewertung und Erfahrung von Situationen ist nie objektiv, sondern durch emotionale und empirische Vorgänge beeinflusst.

Auffällig ist diesbezüglich erneut der klare Unterschied zwischen europäischen und amerikanischen Romanen: Die Autoren der USA bedienen sich unterschiedlicher Fokussierungen der Figuren ihrer Romane, um das Geschehen zu beschreiben, wohingegen Peltzer und Beigbender nicht nur aus Sicht der Protagonisten berichten, sondern selbst als Autor des Romans in Erscheinung treten.

Besonders Foers Roman betont die subjektive Wahrnehmung bestimmter Geschehnisse: Durch den regelmäßigen Wechsel²⁰⁹ zwischen Beschreibungen aus Oskars Perspektive und Briefen oder Tagebucheinträgen der Großeltern integriert er mehrere Ich-Erzähler. Die Unterschiede zwischen den jeweiligen Sprechern werden sowohl durch den Schriftsatz (vgl. hierzu S. 58) als auch durch den Sprachstil deutlich. Die aus Oskars Perspektive verfassten Kapitel etwa sind durch eine kindliche Sprachstruktur und Grammatik gekennzeichnet:

What about a teakettle? What if the spout opened and closed when the steam came out, so it would become a mouth, and it could whistle pretty melodies, or do Shakespeare, or just crack up with me? I could invent a teakettle that reads in Dad's voice, so I could fall asleep, or maybe a set of kettles that sings the chorus of „Yellow Submarine,“ which is a song by the Beatles, who I love, because entomology is one my *raisons d'être*, which is a French expression that I know. (ELIC 1)

Charakteristisch für die Briefe bzw. das Daybook des Großvaters hingegen ist (neben Seiten, die seine schriftlichen Kommunikationsversuche mit anderen

²⁰⁹ Der Aufbau des Romans wechselt konsequent zwischen Kapiteln aus Oskars Sichtweise und Briefen der Großeltern, so dass insgesamt neun Kapitel aus Oskars Sicht und je vier Kapitel aus Sicht der Großeltern beschrieben werden. Die Briefe des Großvaters sind grundsätzlich mit „Why I'm not where you are“ (vgl. ELIC 16, 108, 208, 262) und die Nachrichten der Großmutter mit „My Feelings“ (vgl. ELIC 74, 174, 224, 306) überschrieben.

Menschen festhalten, vgl. etwa ELIC 19-27) vor allem die Aneinanderreihung von Satzteilen. Er konstruiert extrem lange Satzreihen, die im Blocksatz abgedruckt sind:

To my unborn child: I haven't always been silent, I used to talk and talk and talk and talk, I couldn't keep my mouth shut, the silence overtook me like a cancer, it was one of my first meals in America, I tried to tell the waiter, „The way you just handed me that knife, that reminds me of –“ but I couldn't finish the sentence, her name wouldn't come, I tried again, it wouldn't come, she was locked inside me, how strange, I thought, how frustrating, how pathetic, how sad, [...]. (ELIC 16)

Der assoziative, eher unstrukturierte Charakter der Erzählweise erinnert an die Verwendung des *stream of consciousness* und stellt die Gedanken des Großvaters sehr unmittelbar dar.

Der Stil der Großmutter erscheint genau entgegengesetzt; kurze, beinahe abgehackte Sätze, viele Absätze und eine betont reflektierte und strukturierte Schreibweise kennzeichnen ihre Briefe:

Dear Oskar,
I am writing this to you from the airport.
I have so much to say to you. I want to begin at the beginning, because this is what you deserve. I want to tell you everything, without leaving out a single detail. But where is the beginning? And what is everything?
I am an old woman now, but once I was a girl. It's true. I was a girl like you are a boy. (ELIC 75)

Foer verweist durch diese stilistischen Differenzen stark auf den spezifischen Sprachgebrauch unterschiedlicher Personen. Sprache wird nicht nur als Verständigungsmittel, sondern vor allem als signifikantes Charaktermerkmal eingesetzt, als „Ausdrucksmöglichkeit“ der Persönlichkeit verstanden und individuell unterschiedlich verwendet: Der Code des eigenen Mediums wird in *Extremely Loud & Incredibly Close* somit per se als etwas Subjektives und Persönliches dargestellt.

Die Differenzen zwischen den Figuren werden nicht nur stilistisch reflektiert, sondern auch in ihren inhaltlichen Schilderungen offensichtlich: Oftmals beschreibt Foer Situationen oder Ereignisse mehrmals aus verschiedenen Sichtweisen und führt dem Leser so vor Augen, inwiefern die Beschreibung eines Erlebnisses durch die jeweilige individuelle Sicht sowie emotionale und gedankliche Hintergründe einer Figur stark geprägt ist.

Beispielhaft zeigt dies folgende Szene des ersten Treffens in New York zwischen dem Großvater und der Großmutter, die im Buch aus beiden Perspektiven geschildert wird. Die Erinnerungen unterscheiden sich stark: So beginnt das Treffen laut Großmutter mit ihrer Frage, ob er Thomas sei (vgl. ELIC 81), und erst nach einigen Verabredungen bittet sie ihn, sie zu heiraten (vgl. ELIC 84f.); der Großvater

hingegen erinnert sich bei ihrer ersten Begegnung vornehmlich an ihre Ausführungen zu ihrer beider Einsamkeit, das Wetter und die Sonderangebote des Supermarktes (vgl. ELIC 30f.). Er schildert überdies ihre Bitte „Please marry me“ als Teil des ersten Gesprächs in New York zwischen den beiden (vgl. ELIC 32).

Diese Unterschiede in der Beschreibung demonstrieren die Subjektivität von Eindruck, Erinnerung und Rezeption: Selektive Wahrnehmung und individuell unterschiedliche innenperspektivische Abläufe oder Wertungen lassen zwei Personen die gleiche Situation möglicherweise gänzlich unterschiedlich erleben und einprägen.

An anderer Stelle nutzt Foer die unterschiedlichen Perspektiven jedoch auch, um die Darstellung von Erlebnissen zu vervollständigen: Die Visualisierung des sich überschreibenden Schriftbilds (vgl. ELIC 281) im Daybook des Großvaters beginnt etwa zu dem Zeitpunkt, als Oskar und sein Großvater sich auf den Weg zum Friedhof machen; der Leser kann die hier unleserlichen Inhalte später durch Schilderungen aus Oskars Perspektive (vgl. ELIC 316-322) erschließen.²¹⁰ Auch einzeln stehende, scheinbar zusammenhanglose Sätze aus dem Daybook des Großvaters werden im Nachhinein für den Leser „aufgelöst“, wenn aus der Perspektive der Großmutter schließlich der Gesamtkontext der Szene geschildert wird. Folgende Sätze erscheinen etwa für den Rezipienten zunächst zusammenhanglos eingefügt:

Do you know what time it is? (ELIC 118, 125, 129)

I thought, it's a shame that we have to live, but it's a tragedy that we get to live only one life, because if I'd had two lives, I would have spent one of them with her. (ELIC 133)

You have to go home. You should be in bed. (ELIC 138)

Let me take you home. (ELIC 139)

You're being crazy. You're going to catch a cold. (ELIC 140)

You're going to catch a colder. (ELIC 141)

Die Bedeutung dieser Kommentare wird durch die spätere Schilderung der gleichen Szene durch die Großmutter für den Leser transparent;²¹¹ ihre Beschreibung liefert die „fehlenden Puzzleteile“ bzw. den zum Verständnis nötigen Gesamtkontext der Begegnung:

I followed him there [i.e. to the airport]. / I watched him all morning. [...] I watched him write in his book. I watched him ask people what time it was, al-

²¹⁰ Oskars und Grandpas Erzählung wird also im Ausbuddeln des Sarges zusammengeführt (vgl. ELIC 281 und 316-322). Dieses Zusammenlaufen der Perspektiven muss natürlich auch metaphorisch als Reflexion des inhaltlichen Zusammenkommens am Grab der Person, die als Sohn bzw. Vater das Verbindungsglied zwischen den beiden Erzählern herstellt, verstanden werden.

²¹¹ Andererseits erscheinen umgekehrt manche Einzelsätze im Daybook erst, nachdem die Rahmenbedingungen der „Unterhaltung“ bereits geschildert wurden, wie beispielsweise das Aufeinandertreffen von Oskar und seinem Großvater (vgl. ELIC 237 mit ELIC 262-266) zeigt. Der Hintergrund zum dort beschriebenen Bild des Türknaufs (vgl. ELIC 265) wird ebenfalls weit vorher durch eine Bemerkung aus der Perspektive der Großmutter erklärt (vgl. ELIC 175).

though each person just pointed at the big yellow clock on the wall. [...] I got very close to him. Just behind him. I watched him write, It's a shame that we have to live, but it's a tragedy that we get to live only one life. I stepped back. I could not be that close. Not even then. [...] When he got to the front of the line I went up to him. [...] I know you are leaving, I said. / You have to go home, he wrote. You should be in bed. [...] Let me take you home. / No. I do not want to go home. / He wrote, You're being crazy. You're going to catch a cold. / I already have a cold. / You're going to catch a colder. / I could not believe he was making a joke. And I could not believe I laughed. (ELIC 178f.)

Foer schildert hier die gleiche Situation durch verschiedene subjektive Wahrnehmungsraster und verknüpft außerdem die unterschiedlichen Beschreibungen durch wiederkehrende intratextuelle Elemente.²¹² Durch diese Verwendung der Erzählperspektive schafft der Autor somit klärende Überraschungsmomente (vgl. hierzu genauer S. 215).

Insgesamt demonstriert Foer, dass Wahrnehmungsvorgänge niemals objektiv ablaufen, sondern ausnahmslos durch verschiedene andere Einflüsse modifiziert werden: Emotionale, informative und empirische Vorgänge beeinflussen das Erleben und die Einschätzung jeglicher Situation ganz entscheidend. Foers Verwendung unterschiedlicher Ich-Erzähler vermittelt dem Leser die besondere Relevanz von Gedanken, Gefühlen und Erwartungen für die Einschätzung von Situationen oder Dialogen: eine generelle und einzige Wahrheit existiert nicht.

In den anderen amerikanischen Romanen erzielt die Untersuchung der Erzählperspektive ähnliche Ergebnisse: Obwohl weder DeLillo noch McInerney so stark strukturierte und komplexe Verknüpfungen zwischen den unterschiedlichen Perspektiven wie Foer etablieren, lässt sich auch bei ihnen eine generelle Betonung der Subjektivität und Individualität der Wahrnehmung verschiedener Figuren diagnostizieren.

²¹² Der Autor greift bestimmte Motive zur Strukturierung des Romans und Betonung zentraler Aspekte auch innerhalb einer Erzählperspektive auf. So finden sich eine Reihe Verweise auf andere Situationen des Romans, als Oskar mit seinem Großvater den Sarg ausgräbt: Es ist etwa Oskars „second time in a limousine ever“ (vgl. ELIC 316), eine Bemerkung, die auf den Beginn des Textes verweist (vgl. „I've only been in a limousine twice ever“ ELIC 3). Indem sie „over the part of the bridge that wasn't in any borough“ (ELIC 317) gehen, wird auf eine Geschichte des Vaters (vgl. ELIC 217-223) angespielt, die sich ebenfalls als wiederkehrendes Motiv durch den Roman zieht (vgl. auch ELIC 144, 237, 326). Die Idee Oskars, verschiedene Sterne zu beliebigen Wörtern zu verbinden (vgl. ELIC 317) rekurriert auf seine Erfahrung, bestimmte Punkte durch Striche zu beliebigen Aussagen fügen zu können (vgl. ELIC 10). Die Überlegungen zum Füllen des Sargs greifen schließlich ebenfalls Elemente seiner Erzählung auf: „'Maybe I could bury things I'm ashamed of,' I suggested, [...] I was thinking of the old telephone, and the sheet of stamps of Great American Inventors [...], and the script of *Hamlet*, and the letters I had received from strangers, and the stupid card I'd made for myself, and my tambourine, and the unfinished scarf“ (ELIC 322). Als der Großvater dann vorschlägt, seine Briefe in den Sarg zu legen, antwortet Oskar, indem er seine linke Hand öffnet (vgl. ebd.); er imitiert hier das wiederkehrende Motiv der YES und NO-Kommunikation des Großvaters.

Im Gegensatz zur konsequent homodiegetischen Erzählsituation in *Extremely Loud & Incredibly Close* wählt DeLillo in *Falling Man* einen heterodiegetischen Erzähler, der jedoch, genau wie in Foers Roman, durch die interne Fokalisierung mehrerer Figuren berichtet. Neben Kapiteln aus der Sicht Liannes oder Keiths finden sich auch Abschnitte, die aus der Perspektive des Attentäters Hammad geschrieben sind.²¹³ Der Wechsel zwischen Liannes und Keiths Fokalisierung vermittelt (ähnlich wie Foers Beschreibung der Gedanken der Großeltern) die emotionalen Hintergründe zweier Beziehungspartner in einer Krisensituation. Im Gegensatz zu Foer beschreibt DeLillo jedoch selten tatsächliche Dialoge oder Ereignisse in der Beziehung: Er gibt dem Leser lediglich Einblick in die individuellen gedanklichen Vorgänge der Figuren, ohne direkte Schnittstellen zwischen den beiden Perspektiven zu etablieren und somit Spannungen aufzulösen oder Gesamtkontexte offenzulegen.

Deutlich wird dies beispielsweise, als Keith und Justin versuchen, Liane auf ihrem Heimweg abzupassen (vgl. FM 202-215);²¹⁴ die Erzählung wechselt in diesem Kapitel zwischen Keiths und Liannes Fokalisierung und veranschaulicht ihre jeweiligen Überlegungen: Keiths Gedanken drehen sich hauptsächlich um Liannes Reaktion auf sein Geständnis des Verhältnisses mit Florence (vgl. FM 203-205, 209f.), wohingegen Liannes Konzentration ganz auf die Performance des „Falling Man“ gerichtet ist (vgl. ELIC 205-208 und 211-215). Mit ihrem Zusammentreffen erreicht das Kapitel den Spannungshöhepunkt, bricht jedoch unvermittelt ab (vgl. FM 215): Die (vom Leser erwartete) Schilderung des Dialogs zwischen beiden erfolgt nicht, und erst deutlich später wird klar, dass Liane, im Gegensatz zu Keiths ausführlich beschriebenem Beichtvorhaben, nie von der Affäre erfahren hat: „He’d never told Lianne about the walks across the park.“ (FM 290)

DeLillo verschafft dem Leser zwar Zugang zur Innenwelt seiner Figuren, lässt diese Einblicke jedoch nicht in einer Transparenz der Hintergründe, sondern lediglich in einer Präsentation der Schwierigkeiten zwischen Liane und Keith resultieren: Obwohl der Rezipient an ihren gedanklichen Vorgängen teilhat, kann er die emotionale Dynamik zwischen beiden (im Gegensatz zu Foers komplementärer

²¹³ Ähnlich wie bei Foer ergeben die unterschiedlichen Erzählerkapitel im Ganzen jedoch eine regelmäßige Struktur: Insgesamt besteht der Roman aus drei Teilen, die die Überschriften „Bill Lawton“, „Ernst Hechinger“, und „David Janiak“ (FM 1, 107, 229) tragen und wiederum in einzelne Teilkapitel unterteilt sind. Jeweils der letzte Abschnitt eines Kapitels wird aus der Sicht des Terroristen erzählt und nennt als Überschrift verschiedene Aufenthaltsorte Hammads („On Marienstrasse“ FM 97, „In Nokomis“ FM 217, „In the Hudson Corridor“, FM 303).

²¹⁴ Vgl. hierzu auch S. 120.

Verwendung der Perspektiven)²¹⁵ nicht aus einem exponierten Blickwinkel erschließen. Der Autor gestattet lediglich fragmentartige Momentaufnahmen, die mit harten Schnitten aneinandergereiht werden.

Die hier anklingende Anreicherung der Erzählsituation durch Stilmittel aus dem filmischen Bereich („Momentaufnahme“, „Schnitt“, „Blickwinkel“) wird vor allem am Ende des Romans deutlich, als DeLillo den Anschlag beschreibt; die Perspektive des Attentäters Hammads geht im Moment des Einschlags des Flugzeugs in den Turm nahtlos in die Sichtweise Keiths, der sich im WTC befindet, über, und es entsteht der Eindruck einer Kamerafahrt:

He [Hammad] fastened his seatbelt. / 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 and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck 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 a 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. (FM 306)

Dieser ungewöhnliche Perspektivenwechsel vereint zwei (im wörtlichen wie im übertragenen Sinn) diametral gegensätzliche Positionen zum Geschehen und übt somit eine stark emotionale Wirkung auf den Leser aus. Darüber hinaus wird an dieser Stelle auch der subjektive, fragmentarische Charakter von Wahrnehmungsprozessen deutlich: Die Erfahrung einer individuellen Figur ist nicht nur gefiltert durch deren Gefühle, Hintergründe, Erfahrungen etc., sondern auch insofern nie objektiv, als sie immer nur einen Teil der Gesamtsituation erfassen kann.

Trotz der inhaltlichen und stilistischen Unterschiede zu Foer finden sich somit auch Parallelen zwischen den Autoren: DeLillo verweigert dem Leser ebenfalls eine objektive und absolute Wertung des Geschehens. Die Subjektivität von Wahrnehmung wird bei ihm nicht durch die Beschreibung einer bestimmten Situation aus der Sicht zweier Personen betont, sondern durch seinen assoziationslastigen, selbstbezogenen Stil impliziert: Seine Figuren, ihre Beobachtungen und Handlungen werden stark von individuellen Zielen und Prioritäten geprägt. Es ist eine gewisse Form von Egoismus, die durch DeLillos Erzählperspektive transportiert wird: Die Sichtweise der Figuren und die Vermittlung ihrer Innenwelt ist auf ihre eigenen Erinnerungen und Handlungen beschränkt. Produktive Interaktion gibt es weder im offenen Dialog

²¹⁵ Insofern macht es auch Sinn, dass Foer im Gegensatz zu DeLillo die Ich-Perspektive seiner Figuren wählt.

noch durch komplementäre Beschreibung von Situationen. Ein übergreifendes Verständnis für die Zusammenhänge und Interdependenzen zwischen mehreren Perspektiven ist somit weder auf Ebene der Charaktere noch (im Sinne eines umfassenden Überblicks oder einer Interpretation des Gesamtzusammenhangs) für den Rezipienten möglich.

Im Gegensatz zu Foers Verwendung der Erzählperspektiven, die konkret auf individuelle Unterschiede in Wahrnehmungsvorgängen verweisen, betont die Erzählsituation in *Falling Man* subjektive Wirklichkeitswahrnehmung also eher durch die Limitierung auf stark egozentrische Perspektiven: Auch DeLillo verweist den Rezipienten somit auf die starke Beeinflussung des Realitätsempfindens durch persönliche Faktoren. Ich interpretiere dies auch als Etablierung eines Gegenentwurfs zu der stets gleichen Endlosschleife der Bilder: Die Schilderung subjektiver und innenperspektivischer Wahrnehmungen unterschiedlicher Figuren schafft einen individuellen und differenzierten Zugang zu den Anschlägen.

McInerneys Darstellung der Post-9/11-Zeit stellt die Liebesgeschichte zwischen Luke und Corrine in den Mittelpunkt; Emotion, Affekt und Innenperspektivik spielen in *The Good Life* somit generell eine zentrale Rolle. Es erscheint nur konsequent, dass auch McInerney vornehmlich aus der internen Fokalisierung unterschiedlicher Figuren berichtet. Ähnlich wie bei DeLillo findet sich somit eine multiperspektivische heterodiegetische Erzählweise, die die Wahrnehmung mehrerer Protagonisten schildert: Neben den dominanten Positionen Lukes und Corrines findet (deutlich seltener) auch Russells Perspektive²¹⁶ Eingang in den Text. Primär ermöglicht es McInerneys Erzählschema, die Eindrücke und Überlegungen zweier Personen während einer Begegnung und sich entwickelnden Affäre darzustellen: Lukes und Corrines Gedanken und Gefühle füreinander – aber auch bezüglich ihrer jeweiligen Familien – nehmen immensen Raum ein.

Auch McInerney bedient sich der bereits bei Foer und DeLillo beschriebenen Methode, durch unterschiedliche Fokalisierungen die Unterschiede von Eindruck und Empfindung bestimmter Situationen und Vorgänge zu beschreiben. Deutlich wird dies in *The Good Life* vor allem durch die unterschiedliche Kontextualisierung der

²¹⁶ So wird aus seiner Sicht etwa das Verhältnis mit Trisha (vgl. TGL Kapitel 11, 119-131) sowie dessen öffentliche Bekanntgabe bei einer Party geschildert (vgl. TGL Kapitel 21, S. 187-196). Auch der Flashback zum Prozedere der künstlichen Befruchtung Corrines enthält Abschnitte, die Russells Gedanken beschreiben (vgl. TGL Kapitel 24, S. 228-239). Aus Gründen der Schwerpunktlegerung und Relevanz konzentrieren sich die folgenden Ausführungen jedoch auf den Vergleich von Corrines und Lukes Perspektive.

Affäre: Corrine und Luke nehmen den Ehebruch sehr unterschiedlich wahr und fügen ihr Verhältnis in ihre jeweilige familiäre Vorgeschichte ein. So weckt die Beziehung bei Luke vor allem Erinnerungen an die Entdeckung des Seitensprungs seiner Mutter Nora, wohingegen in Corrine primär Schuldgefühle gegenüber Russell und ihren Kindern ausgelöst werden. Beide Figuren fügen die Affäre also in einen individuell unterschiedlichen Erfahrungsschatz ein, der sich jedoch insofern gleicht, als es sich um die jeweilige Erneuerung eines bereits bestehenden familiären „Traumas“ handelt.

Im Gegensatz zu Foer, der die emotionale Abhängigkeit von Wirklichkeitswahrnehmung in den Vordergrund rückt, sind bei McInerney primär empirische Komponenten entscheidend: Die Einschätzung einer Situation wird stark durch vergangene Erlebnisse und Erinnerungen bestimmt. Sowohl Luke als auch Corrine haben starke Schuldgefühle, die auf individuell unterschiedlichen früheren Handlungen gründen.

Luke kommt nicht umhin, sich seiner Reaktion auf das Verhältnis seiner Mutter mit Duck Cheatham zu erinnern. Er akzentuiert immer wieder Parallelen zwischen sich und Duck sowie Jolene und Sasha oder Corrine und seiner Mutter. Diese (optischen, emotionalen und verlaufsbedingten) Entsprechungen²¹⁷ zwischen seiner Beziehung zu Corrine und dem Verhältnis von Nora mit Duck verstärken seine Gewissensbisse: Im Nachhinein wird ihm die Unerbittlichkeit seines Verhaltens bewusst und er wird sich darüber klar, dass er Nora verletzt haben muss. Der Vergleich zwischen beiden Erlebnissen und die diesbezüglichen Schuldgefühle werden schließlich in folgendem Geständnis explizit: „His failures as a father mirroring his shortcomings as a son“ (TGL 279).

Corrines Selbstvorwürfe hingegen beschwören die Erinnerung an andere „Schulden“: Sie erinnert sich durch den Ehebruch an ihre Affäre mit Jeff und dessen Tod.²¹⁸ Außerdem nimmt ihre Verantwortung für ihre Kinder großen Raum in ihren Reflexionen ein. Die Affäre mit Luke erneuert ihre Schuldgefühle gegenüber den Zwillingen, die auf deren künstlicher Empfängnis und ihrer Frühgeburt beruhen:

„Whenever they get sick, I think it’s my fault, that I’m being punished because they were premature. And they were premature because I couldn’t hold them long enough and because maybe it was crazy and selfish to stretch reproductive technology to its limits.“ (TGL 254)

²¹⁷ Vgl. hierzu 7.3. Dopplung, Wiederholung, Spiegel.

²¹⁸ Immer wieder fügt McInerney Sequenzen ein, die die Affäre zwischen Corrine und Jeff sowie seine Drogensucht und seinen Tod andeuten (vgl. TGL 40, 125, 188f., 217, 223); der Leser erfährt hierzu jedoch keine detaillierten Hintergründe.

[...] her anger had transmogrified into a nagging buzz of guilt. She was a very bad person. A terrible mother. Lost and damned. Because even with the image of her son's contorted, tear-streaked face fresh in her memory, even as she planned her afternoon and evening with the children, hoping to keep the cracks and fissures from undermining their world, she kept anticipating her reunion with Luke. [...] What kind of mother had she become, checking her watch as she read to them? (TGL 212f.)

Beide leiden sehr unter ihrem schlechten Gewissen auf Grund der Affäre; die Ursache dieser Schuldgefühle ist jedoch individuell verschieden. Die These der Subjektivität von Wahrnehmung greift also auch in McInerneys Text: Die Beispiele zeigen, wie sehr das Empfinden der Affäre und die daraus erfolgende Belastung jeweils individuell geprägt und unterschiedlich bedingt ist.

Eine Szene, die dies besonders deutlich macht, beruht interessanterweise auf dem wiederkehrenden Motiv der „maternal guilt“ (TGL 256), das ihre jeweiligen Traumata miteinander verbindet und die Parallele zwischen Corrine und Lukes Mutter Nora erneut hervorhebt. Diese Entsprechung führt zur einzigen geschilderten Auseinandersetzung zwischen Luke und Corrine:²¹⁹ Sie kann nicht verstehen, wie Luke die Affäre seiner Mutter mit Duck und die daraus entstandene Distanz niemals thematisiert hat.

„You never talked about it?“ He shook his head. “Oh my God, your poor mother. [...] How could she have been so wrong about him? A man so cruel and selfish. Not one word in all those years? [...] Why was she so upset? [...] Was it because it was herself she was feeling sorry for, as much as Luke's mother? Casting herself in that same role of the scarlet mother... imagining her own son eventually and inevitably turning his heart against her? [...] [Corrine] didn't want to choose between Jeremy and Luke, her son and her lover. She wanted to tell Luke that his mother must have felt the same way, even as she wanted to comfort him, the little boy hiding in the closet. [...] „[...] I didn't realize how much you remind me of her,“ he said. „Maybe she loved him the way I love you.“ (TGL 259)

Diese Szene verdeutlicht stark, wie sehr ihre jeweilige Wahrnehmung durch die unterschiedliche Vorgeschichte beeinflusst ist: Die individuelle Erinnerung und emotionale Verfassung ist ausschlaggebend für die Auffassung und Bewertung der Situation. Corrine kann die Rolle der Mutter extrem gut nachvollziehen, wohingegen für Luke bis dato immer seine eigenen Befindlichkeiten im Vordergrund standen. Er realisiert erst in diesem Moment die Parallele zwischen Corrines und Noras Geschichte. Durch seine Gefühle für Corrine kann er schließlich auch seiner Mutter

²¹⁹ Das Beispiel wurde bereits auf S. 163 im Kapitel „Familie, Verständigung und Verlust“ angeführt. Hier liegt jedoch das Augenmerk auf der erzählperspektivischen Wahrnehmung, was eine erneute Betrachtung der Szene rechtfertigt.

Toleranz und Verständnis für ihr Verhalten entgegen bringen und die Distanz überwinden (vgl. TGL S. 318-328).

Ähnlich wie Foer und DeLillo beschreibt McInerney eine Beziehung aus zwei Perspektiven. Auch *The Good Life* betont mit diesem Vorgehen die Subjektivität von Wahrnehmung; McInerney rückt jedoch vor allem die Interdependenz von vergangener Erfahrung und gegenwärtigem Eindruck ins Zentrum seiner Beschreibung. Auch seine Verwendung der multiperspektivischen internen Fokalisierung betont somit die Verknüpfung von Emotion, Erinnerung und Wahrnehmung.

Alle drei amerikanischen Texte wählen also einen multiperspektivischen Erzählmodus, der durch Abschnitte interner Fokalisierung geprägt ist, welche stark unterschiedliche oder sich ergänzende Informationen zur Wahrnehmung einer bestimmten Situation liefern. Primär erfolgt hier die generelle Betonung der Relevanz von Erinnerungen, Emotionen und Hintergrundwissen für die Einschätzung und Bewertung eines Moments. Die subjektive und emotionale Komponente wird gestärkt, indem alle Autoren die unterschiedlichen Perspektiven von Liebespartnern nutzen. In der Konsequenz vertreten alle amerikanischen Romane somit die These von der Nichtexistenz einer objektiven Betrachtung von Situationen. Foers Darstellung der Subjektivität von Wahrnehmung ist stark durch Emotion und Hintergrundwissen geprägt, DeLillo stellt eher die Verhaftung im eigenen Egoismus als Grund für Bewusstseinsgrenzen in den Vordergrund und McInerney betont den Einfluss von Erfahrung und Erinnerung. Die Betonung der Relevanz von Subjektivität und der Rückgriff auf emotionale Verhältnisse sind auch indirekte Argumente für die Wahl des literarischen Mediums: Schrift, Sprache und Text können derartige Aspekte besser reflektieren, als es visuelle Darstellungsmittel vermögen.

Die europäischen Autoren spiegeln in der Erzählperspektivik ihrer Werke ebenfalls die Interdependenz von Wahrnehmung und individuellen psychologischen Prozessen wider: Wie auch bei der bisherigen Untersuchung kann jedoch als Unterschied zu den amerikanischen Autoren festgestellt werden, dass eher theoretische Aussagen als motivische oder inhaltliche Hervorhebungen im Vordergrund stehen.²²⁰

²²⁰ Bei der Betrachtung des erzählerischen Modus bei Beigbender und Peltzer fällt in erster Linie auf, dass die Autoren als Sprecher in ihren Romanen auftreten. Sowohl Beigbender als auch Peltzer integrieren unter anderem Abschnitte, die aus ihrer eigenen Perspektive als Autor beschrieben werden. Der Schriftsteller als Erzählinstanz tritt hier explizit auf, was in einer deutlichen Betonung des Konstruktcharakters der Romane resultiert, welche natürlich auf die Fiktionalität der beschriebenen

Auch *Windows on the World* betont durch die Verwendung unterschiedlicher Erzählperspektiven die Subjektivität von Wahrnehmungsvorgängen: Neben Kapiteln, die die Lage im World Trade Center schildern und häufig aus der Ich-Perspektive Carthews beschrieben werden (vgl. etwa Kapitel 8 h 31, 8 h 33, 8 h 35, 8 h 37, 8 h 39, 8 h 41, 8 h 43), finden sich auch Absätze, die die Sichtweise seiner Kinder David (vgl. WotW 164-167, 172-174, 237f.) und Jerry (vgl. WotW 204-206, 216-218) auf die Ereignisse vermitteln. Nicht zuletzt integriert Beigbender Abschnitte, die den Dialog zwischen zwei anderen Figuren im Nordturm, „le brun en Kenneth Cole“ und „la blonde en Ralph Lauren“ (vgl. WotW 36f., 49f., 73f.), wiedergeben.²²¹

Die Verwendung unterschiedlicher Erzählperspektiven demonstriert auch hier, wie die gleiche Situation unterschiedlich wahrgenommen wird. Besonders deutlich zeigt das die kindliche Hoffnung Davids, sein Vater möge sich in einen Superheld verwandeln (vgl. WotW 237): Dessen Widerspruch bezüglich seiner Transformationsmöglichkeiten wertet er als „Dénégation classique“ der „créateurs dotées de superpouvoirs“ (ebd.), weswegen ihn sein Bruder Jerry wiederum als „débile“ (WotW 205) bezeichnet. Die Unterschiede bezüglich Wertung und Wahrnehmung einer Situation sind in diesem Fall primär auf den Altersunterschied der Geschwister zurückzuführen. Beigbender demonstriert dem Leser hier (ähnlich wie die amerikanischen Autoren), dass Wahrnehmung nicht als objektiver Prozess begriffen werden kann, sondern durch soziale Faktoren, Erfahrung und Erinnerung geprägt und somit ein subjektiver Vorgang ist.²²²

Peltzers Darstellung der Subjektivität von Wahrnehmung hingegen ist primär durch die Interdependenz von Erinnerung und Realitätsrezeption geprägt: In *Bryant Park* verläuft der Wechsel der Erzählperspektive (im Gegensatz zu allen anderen Romanen) nicht in Bezug auf den Modus, also innerhalb der Fokalisierung der Figuren, sondern findet auf der Ebene von Zeit und Ort statt. Stefan Matenaars Erlebnisse und Recherchen in New York werden immer wieder unterbrochen von Schilderungen von einem geplatzten Drogendeal in Italien einerseits und dem Tod seines Vaters und Kindheitserinnerungen andererseits. Anders als die amerikanischen Autoren betont Peltzer somit weniger die unterschiedlichen Sinneseindrücke

Inhalte generell verweist. Aus diesem Grund wird die Integration des Autors als Erzählers gesondert unter 6.3.2. betrachtet.

²²¹ Die Dialoge auf S. 197-199 des Romans sowie die Beschreibung der Sex-Szene zwischen den beiden (vgl. WotW 342-345) stellen insofern eine Ausnahme dar, als sie mehrere *telling*-Elemente enthalten.

²²² Überdies rückt er, ganz im Sinne seiner sonstigen zentralen Aussagen, die immense Beeinflussung von Wahrnehmung durch medial-visuelle Strukturen in den Mittelpunkt (vgl. S. 91).

verschiedener Figuren, sondern verweist in erster Linie auf die Gleichberechtigung von Erinnerung und Gegenwart in der Wahrnehmung eines einzelnen Protagonisten. Auch diese Methode kann jedoch als Betonung der Subjektivitätserfahrung von Wirklichkeit gewertet werden und fügt sich somit in die bereits beschriebenen Untersuchungsergebnisse ein: Die Aufwertung der Erinnerung ist zugleich offensichtlich ein indirekter Verweis auf ihren Einfluss auf die Wahrnehmung der Gegenwart.

Die Ebenbürtigkeit von gedanklicher Erinnerung und gegenwärtigem Erleben wird vor allem durch die abrupten Übergänge deutlich: Peltzer wechselt ohne Überleitung schlagartig zwischen den verschiedenen Erzählebenen. Die Flashbacks sind für den Leser lediglich durch Kursivsetzung und die Verwendung des Präteritums gekennzeichnet:

Vom Grillrestaurant [...] zieht das Klirren von Gläsern und Besteck leise über den Rasen, versickert im Summen, das wie eine Art Hintergrundstrahlung immer anwesend ist, alle anderen Geräusche färbt, die Gedanken umhüllend. Als sei man eingesponnen darin, geborgen oder gefangen *sie weinte davongetragen und lachte zugleich, als sie mich zur Fähre begleitete, den Weg von der Kirche oben am Berg hinunter zur Anlegestelle, eine rissige, links und rechts mit Kreuzpollern versehene Betonrampe, die ins Meer abfiel, auf dessen kobaltblauer, schuppig bewegter Oberfläche abendliche Lichtreflexe spielten [...].* (BP 11)

Vier Seiten später lässt Peltzer die Reminiszenz genauso jäh wieder enden:

man würde mich im Auge behalten (wir haben jeden im Auge), dann entließ er mich mit einem Kopfnicken, das eine flüchtige, zur Tür weisende Geste unterstrich, Sie können gehen, gehen, Sie schon es sei verboten, auf dem Rasen zu liegen, sagt die Stimme des Parkwächters (gibt es so was hier überhaupt?) (BP 15)

Diese Art der nahtlosen Übergänge zwischen Erzählgegenwart und Flashbacks lassen die Gedanken von Stefan Matenaar als zeitliches Wahrnehmungs-Patchwork erscheinen, das durch die Kombination aus gegenwärtigen Erlebnissen und vergangenen Erinnerungen immer neue Muster und Kombinationen schafft, in denen sich auch gemeinsame Motive, Symbole und Zeichen als Verbindungsmerkmal finden lassen: So erscheinen etwa der Wind („Dabei regte sich kein Hauch *eine leichte Brise kitzelte mein Gesicht* seit Juni genau genommen, als hätte sich eine Glocke über die Stadt gesenkt“ BP 15), die Zeit („zu lange schon in der drückenden Schwüle, schutzlos, es wäre auch Zeit *der Rest unserer gemeinsamen Zeit schmilzt unerbittlich zusammen* an die Arbeit zurückzugehen“ (BP 23), das Motiv des Essens („stattdessen Stimmengewirr, Musik vom Band und das helle Geräusch sich an Porzellan stoßender Messer und Gabeln *wie entblöbte es einen, aus seinem Mund das alles zu hören,*

auch wenn er versuchte, die Sache zu verkleinern, von einem normalen internistischen Vorgang sprach“ BP 38) oder numerisch-finanzielle Überlegungen („das [...] war ein Essen zu einem anständigen Preis, der auch mit den beiden Flaschen Bier unter der Grenze von zwölf Dollar bleibt, Tipp gesondert berechnet *zu erben gab es buchstäblich nichts, abgesehen von dem einen Sparbuch mit zwölftausend Mark drauf“* BP 51) als Auslöser der Erinnerung.²²³

Assoziationen und innenperspektivische Vorgänge (die offensichtlich von Mensch zu Mensch unterschiedlich ablaufen) werden in Peltzers Roman mit der erzählten Gegenwart und erlebten Realität verknüpft. Durch den häufigen Wechsel der Erzählzeit und des Modus’ reflektiert er die Unmittelbarkeit und Sprunghaftigkeit des Denkens; außerdem wird sein Anspruch deutlich, gedankliche Vorgänge möglichst authentisch abzubilden.

Peltzer demonstriert durch seine Verwendung paralleler Erzählperspektiven Ablauf und Interdependenz von Gedankengängen, Erinnerungen und Wahrnehmung.²²⁴ Auch bei ihm steht somit die Subjektivität von Wahrnehmung im Vordergrund, die vor allem durch die Parallelität von Erinnerung und Realitätswahrnehmung bedingt ist. Seine Verwendung der Erzählperspektiven propagiert somit vor allem eine Ebenbürtigkeit der verschiedenen Wahrnehmungs- und Erzählebenen und die Interdependenz von Erinnerung und Eindruck. Auch in *Bryant Park* fungiert die Erzählperspektive somit als Spiegel der individuell unterschiedlichen Wirklichkeitswahrnehmung.

Die Untersuchung der ausgewählten Romane zum 11. September 2001 zeigt, dass alle Autoren sich mehrerer Erzählebenen zur Darstellung des Geschehens bedienen. Meines Erachtens lässt sich ein deutlicher Zusammenhang zwischen Erzählperspektive und Subjektivität bzw. Individualität von Wirklichkeitswahrnehmung konstatieren: Einschätzung, Urteil und Haltung der Figuren hängen stark von ihrer persönlichen Erfahrung, Erwartung und Emotion ab. Bei den unterschiedlichen Autoren lassen sich individuelle Schwerpunkte in der Darstellung der Subjektivität von Wahrnehmungsprozessen feststellen: Foer akzentuiert die Auswirkung von Emotion und Hintergrundwissen, DeLillo betont eher die Verhaftung in egozentrischen Strukturen, McInerney stellt das Gewicht individueller Erfahrungen heraus,

²²³ Im Gegensatz zur Kursivsetzung ist die hervorhebende Unterstreichung der verbindenden Motive nicht im Originaltext enthalten.

²²⁴ Diesem Paradigma entspricht auch die Integration der Erlebnisse der Anschläge am 11. September, die jedoch aus Gründen der Schwerpunktsetzung genauer unter 6.3. behandelt wird.

Beigbender greift auf soziale Unterschiede zurück und Peltzer beleuchtet vor allem die hohe Relevanz von Erinnerungen.

Die Autoren stellen Wirklichkeitswahrnehmung als beeinflussbar und individuell unterschiedlich dar und nutzen hierzu die erzählperspektivischen Möglichkeiten ihres Mediums optimal aus: Die Vermittlung komplexer innenperspektivischer Vorgänge fällt Sprachmedien ungleich leichter als Bildmedien. Insgesamt leite ich hieraus mehrere Thesen ab: Einerseits konzentrieren sich die Autoren auf den Vermittlungsvorteil ihres eigenen Mediums bei der Darstellung von Gedanken und Gefühlen. Die Wahl der Erzählperspektive und die durchgängige Betonung von Erinnerung und Emotion erscheinen somit als Gegengewicht zum objektiveren, gegenständlichen und abbildenden Vermittlungsmodus der Kamera als primärem Vermittlungsmedium der Geschehnisse von 9/11. Allgemein verweist die Verwendung mehrerer Erzählperspektiven jedoch auch immer auf eine Entscheidung während des eigentlichen Schreibvorgangs: Der Autor muss eine diesbezügliche Auswahl treffen. Indem er mehrere Sichtweisen integriert, verweist er den Leser indirekt auf diesen Auswahlprozess und somit auf einen Vorgang während der Entstehung des Romans. Deshalb kann man die auffällige Verwendung von Multiperspektivik in den Romanen auch als schwache Akzentuierung des Konstruktcharakters der Texte interpretieren.

6.2. Metasprachliche Akzente: Individualität von Ausdruck und Eindruck

Das vorangegangene Kapitel hat die unterschiedlichen Erzählperspektiven in den Romanen untersucht. Die Verwendung verschiedener Erzählebenen oder Fokalisierungen wurde primär als Verweis auf die Subjektivität von Wahrnehmung interpretiert. Die Vermittlung von Subjektivität ist, wie mehrmals angeführt, wiederum definitiv ein Vorteil des literarischen Mediums; man kann folglich von einer Betonung der Vorzüge des eigenen Mediums in den Romanen sprechen.

Ein ähnliches Ergebnis erzielt die Untersuchung metasprachlicher Vorgänge: Wie bei der Untersuchung der Erzählperspektive lässt sich sowohl eine Akzentuierung der eigenen medialen Möglichkeiten als auch eine Betonung der Subjektivität von Wahrnehmung feststellen. Konkrete Aussagen über Sprache im Roman betonen generell den Code des eigenen Mediums und fungieren somit natürlich als Hervorhebung des eigenen „Arbeitsmittels“. Die Akzentuierung von Subjektivität erfolgt eher indirekt: Grundsätzlich ist jegliche Kommunikation die Folge persönlicher Entscheidungsprozesse; die Wahl eines bestimmten Ausdrucks ist zugleich immer auch die Ablehnung anderer Formulierungen. Ähnlich ist auch die Rezeption einer bestimmten Aussage grundsätzlich durch persönliche Hintergründe beeinflusst. Weder Sender noch Empfänger agieren objektiv: Sprache (und folglich auch Text) sowie ihre Wahrnehmung sind per se individuellen Einflüssen unterworfen.²²⁵ Wenn metasprachliche Kommentare also auf Entscheidungsprozesse des Senders einerseits oder die individuelle Interpretation des Empfängers andererseits verweisen, kann man dies durchaus als Betonung von Subjektivität auffassen. Die im vorangegangenen Kapitel angeführte Doppelthese wird somit gestärkt: Es erfolgt sowohl eine Hervorhebung spezifischer erzähltheoretischer Elemente (in diesem Fall des Codes) als auch eine Akzentuierung der literarischen Vorteile bei der Vermittlung von Subjektivität.

Peltzer etwa nutzt hierfür vor allem Erklärungen oder Kommentare zu bestimmten Ausdrücken. Wenn der Protagonist den „festgestampften Kies, oder Schotter, wie heißt das?“ (BP 7) beschreibt, oder erklärt, dass er sich „einfach beschissen (i. S. v. abgelenkt)“ (BP 158) fühlt, vermittelt der Autor nicht nur Authentizität und Spontaneität, sondern betont auch die vielfältigen Möglichkeiten

²²⁵ Diese These wurde bereits bei der Untersuchung der Erzählperspektiven in *Extremely Loud & Incredibly Close* angedeutet, wo jedem Sprecher eine individuelle Sprachverwendung zu eigen ist (siehe S. 194).

von Sprache und ihrer Wahrnehmung. Indem die verwendeten Begriffe hinterfragt oder näher erläutert werden, hebt der Autor den großen Interpretationsspielraum von Sprache hervor und akzentuiert zugleich damit die Ausdruckswahl, die jeglicher Kommunikation zu Grunde liegt.

Die Demonstration der Vielfalt von Sprache ist zugleich auch die Demonstration der Vielfalt ihrer Interpretationsmöglichkeiten: Kommunikation kann niemals als objektiver Prozess verstanden werden, sondern ist immer abhängig von verschiedenen äußeren Faktoren wie Vorwissen, Erfahrung, Erwartungen und Gesamtzusammenhang. Diese Subjektivität des medialen Codes, der Sprache, ist ein ganz entscheidendes Merkmal der Literatur: Sie ermöglicht unterschiedliche Wahrnehmungen oder Interpretationen.

Ein gutes Beispiel für die Interpretationsvielfalt von Sprache und ihren impliziten mitschwingenden Aussagen liefert DeLillo. Benny T. verwendet bei der Beschreibung seiner demenzbedingten Probleme beim Ankleiden das Wort „peculiar“: „He said he knew how that sounded. It sounded peculiar to him too. He used this word, *peculiar*, avoiding more expressive terms.“ (FM 119) Einerseits betont diese Akzentuierung (ähnlich wie in Peltzers Zitat) die bereits beschriebene Entscheidung für oder gegen bestimmte Begriffe, die vor jeglichem Kommunikationsprozess steht. Andererseits rückt das oben genannte Beispiel jedoch auch die Wahrnehmung von Sprecher und Zuhörer in den Vordergrund: Die spezifische Ausdruckswahl vermittelt zum einen Benny T.s Versuch der Distanzierung von seinem eigenen Verhalten; zum anderen erkennt der Leser die Betonung auch als Anspielung auf den Euphemismus der Aussage. Die Akzentuierung und Vorsicht der Begriffswahl lässt eine gewisse Scham Benny T.s vermuten.²²⁶

Hier zeigt sich bereits, dass Sprache nicht nur durch den ihr zugrunde liegenden Auswahlprozess, sondern generell „subjektiv“ wahrgenommen wird: Verschiedene Ausdrücke sind mit unterschiedlichen Erfahrungen, Emotionen oder persönlichen Hintergründen des Senders genau wie des Empfängers verknüpft.

²²⁶ Ein weiteres Beispiel für die Betonung eines in der Schreibgruppe verwendeten Ausdruck liefert Curtis B.'s Geschichte: „Curtis B. could not find his wristwatch. [...] To Curtis this was a moral flaw, a sin of self-betrayal. Once at an earlier session he read a piece he'd written about an event fifty years earlier when he killed a man with a broken bottle in a bar fight, gouging the face and eyes and then severing the jugular. He looked up from the page when he spoke these words: *severing the jugular*. / He used the same deliberate tone, dark and fated, in his account of the lost watch.“ (FM 120) Die Betonung liegt hierbei nicht so sehr auf der Wahl des Ausdrucks als vielmehr auf der verwendeten Intonation: Indem Curtis in beiden Situationen ähnliche Regungen zeigt und dies hervorgehoben wird, wird die Wahrnehmung des Rezipienten insofern beeinflusst, als er von einer fehlenden Empathie des Sprechers ausgehen muss.

Hierfür liefert erneut Peltzer ein deutliches Beispiel; er beschreibt die „Fühlbarkeit“ eines bestimmten Worts und verknüpft diesen Begriff mit bestimmten Erinnerungen, Gefühlen und Vorstellungen:

Blendwerk geliebtes [...] Jahre bevor man die ganze Bedeutung des Wortes durchschaute, wusste man schon, was es heißt: eigentlich, ohne dass jemand es hätte einem erklären müssen, mit dem Bild des Schleiers etwa, hinter dem sich aus bestimmten Gründen ein zu verlockendes Antlitz verbirgt oder eine grauenhafte Fratze, beides aber immer die Wahrheit, die echte Wahrheit von Lust und Angst, von Erschrecken und Rausch. (BP 62-64)

Bryant Park demonstriert hier anhand eines Bildes, inwiefern Sprache abhängig ist von Erinnerungen und Emotionen; auch die visuelle Vorstellungskraft spielt hier somit eine große Rolle (vgl. hierzu auch 5.1.3. Exkurs: Schrift und Sinne).²²⁷

Auch andere Autoren beschreiben die Wahrnehmung von Kommunikation als einen von subjektiven Hintergründen und situativen Faktoren beeinflussten Prozess: McInerney lässt Corrine etwa plötzlich „Me too“ als „one of the nicest phrases in the language“ beurteilen; der Kontext eröffnet (wenig überraschend) emotionale Aussagen von ihr und Luke (vgl. TGL 253 und 346). Lianne aus *Falling Man* beginnt im Gegensatz dazu, den Allgemeinplatz „Is this a bad time“ in Folge des 11. September zu hassen (vgl. FM 23f.). Ein explizit literarischer Zusammenhang im Hinblick auf den Interpretationsspielraum bestimmter Aussagen findet sich, wenn die Neuveröffentlichung von Liannes Lektorin plötzlich „seems to predict what happened“ (TGL 174) oder Lianne in jedem Buch plötzlich Anspielungen auf den Terror findet: „she'd been offered books to edit on terrorism and related subject. Every subject seemed related.“ (FM 276)²²⁸

Falling Man beschreibt jedoch nicht nur, wie bestimmte Hintergründe, Emotionen und Erfahrungen die Interpretation von Sprache beeinflussen, sondern zeigt auch auf, wie gewisse Ausdrücke sich umgekehrt auf die Wahrnehmung einer Situation oder Person auswirken können. DeLillo betont in mehreren Szenen die Interdependenz von Signifikat und Signifikant. So demonstriert Liannes wiederholte Benennung der Untersuchungsergebnisse, wie nah in ihrer persönlichen Wahrnehmung Wort und Bedeutung der Aussage beieinander liegen:

She told him that the findings were unremarkable. There was no sign of impairment. She kept using the word *unremarkable*. She loved the word. [...] She had

²²⁷ Er verweist zugleich auch auf den visuellen Einfluss auf das Verständnis und die Vorstellung von Sprache.

²²⁸ Diese Hypersensibilität der Wahrnehmung findet sich auch in der Beschreibung „Everything seemed to mean something.“ (FM 84)

normal morphology, she said, quoting the report. She loved this term [...]. (FM 263f., auch 301)

Die Wiederholung der spezifischen Termini dient hier der Rückversicherung ihrer eigenen Gesundheit.²²⁹ Auch Keiths Angewohnheit, falsche Schreibweisen seines Nachnamens auf der Post zu korrigieren, da er sich sonst nicht angesprochen fühlt, reflektiert eine wahrnehmungsästhetische Abhängigkeit zwischen Aussage und Begriff: „it wasn't him, with the name misspelled [...].“ (FM 38) Nicht zuletzt wird die Interdependenz von Signifikat und Signifikant anhand der folgenden Beschreibung Rumseys (dem am 11. September verstorbenen Pokerkollegen Keiths) deutlich:

Someone told Rumsey one night [...] that everything in his life would be different [...] if one letter in his name was different. An *a* for the *u*. Making him, effectively, Ramsey. It was the *u*, the *rum*, that had shaped his life and mind. The way he walks and talks, his slouchings, his very size and shape, the slowness and thickness that pour off him, the way he puts his hand down his shirt to scratch an itch. This would all be different if he's been born a Ramsey. (FM 188)

DeLillo beschreibt hier eine Beeinflussung der Persönlichkeit durch die Namensgebung und verweist auf diesbezüglich vorliegende Interdependenzen. *Falling Man* schildert somit mittels mehrerer Beispiele, wie nicht nur durch subjektive Empfindungen individuell unterschiedliche Interpretationen von Begrifflichkeiten erfolgen, sondern auch, wie spezifische Begriffe oder Namen²³⁰ die Wahrnehmung beeinflussen. Signifikat und Signifikant erscheinen in DeLillos Darstellung stark interdependent: nicht nur die Wahrnehmung entscheidet über die Bezeichnung, auch die Bezeichnung beeinflusst die Wahrnehmung.

Die metasprachlichen Kommentare in den Romanen erfüllen zusammenfassend zwei primäre Funktionen: Einerseits fungieren sie als generelle Akzentuierungs- und Ästhetisierungsmöglichkeiten des eigenen Codes. Andererseits verweisen die Autoren mehrmals auf die Interdependenz von subjektiven Hintergründen (wie Erinnerungen, Emotionen, Erfahrungen) und Auswahl, Interpretation und Wahrnehmung von Sprache. Die Kommunikation wird als Konstruktions- und Auswahlprozess dargestellt, der durch subjektive Hintergründe individuell unterschiedlich

²²⁹ Ferner lässt sich auch hier die Parallele zu den Endlosschleifen der Bilder anführen.

²³⁰ Name, Trauma und Wahrnehmung werden auch bei Foer thematisiert, wenn Oskar zu Beginn seiner Suche nach dem Schloss den Namen seines Vaters, „Thomas Schell“, auf einem Notizblock in einem Kunstbedarfsladen findet („His name was *everywhere*“ ELIC 50), obwohl dieser bereits seit über einem Jahr tot ist. Im Nachhinein erfährt der Leser, dass der Großvater, Thomas Schell senior, Urheber der Unterschriften ist (vgl. ELIC 275): Foer demonstriert hier, wie die Wahrnehmung auf Grund der Perspektive, des Vorwissens und der persönlichen „Blickrichtung“ subjektiviert wird.

ablaufen und verstanden werden kann. Diese These kann man auch auf den Roman an sich übertragen: Auch das Werk selbst basiert auf den beschriebenen Entscheidungsvorgängen. Die Betonung dieses Prozesses wäre demnach auch als Anspielung auf den Schreibvorgang des Textes zu verstehen. Genau wie durch die verschiedenen Erzählperspektiven kommt es demnach auch durch die metasprachlichen Äußerungen zu einer indirekten Betonung der Arbeit des Autors und somit zu einem vorsichtigen Hinweis auf den Konstruktcharakter des Romans.

Eine objektive allgemeingültige Sprachverwendung oder -interpretation existiert nicht. Durch die Betonung dieser relativ offensichtlich erscheinenden Überlegung wird erneut der literarische Vorteil bei der Darstellung subjektiver Inhalte herausgestellt. Auf mehreren Ebenen wird die Individualität und Subjektivität des Codes betont und zugleich eine Akzentuierung der eigenen medialen Möglichkeiten vorgenommen. Einmal mehr unterstreichen die Autoren somit den individuellen, differenzierten Charakter ihres eigenen Mediums und dessen Zeichensystem. Erzählperspektive sowie metasprachliche Äußerungen erscheinen durch die Hervorhebung der literarischen Vielfältigkeit also auch als Mittel, der Endlosschleife der Bilder ein Gegengewicht entgegenzusetzen.

6.3. „Ground zero under construction“ – Verweise auf Konstruktcharakter, Autor und Fiktion

6.3.1. Amerikanische Aha-Effekte als Möglichkeit der Metafiktionalität

Die beiden vorangegangenen Kapitel behandeln Erzählperspektive und Metasprachlichkeit primär in Zusammenhang mit subjektiver Wahrnehmung. Dennoch wurde die Verwendung multiperspektivischer Erzählsituationen sowie die Akzentuierung von Sprache als Code des eigenen Mediums bereits auch als eine Form der Ästhetisierung literarischer Möglichkeiten interpretiert: Die Autoren verweisen implizit auf konkrete Vorgehensweisen bei der Gestaltung eines Romans und demonstrieren somit den schriftstellerischen Arbeitsprozess und die hierbei getroffenen Entscheidungen. Wertet man die entsprechenden Kommentare als Hinweis auf den Vorgang des Schreibprozesses, erfolgt dementsprechend auch eine Betonung des Konstruktcharakters des Werks bzw. der Fiktionalität der Romane.

Das folgende Kapitel soll diese Form der Ästhetisierung literarischer Möglichkeiten und Vorgehensweisen genauer untersuchen und grenzt sich somit durch eine andere Schwerpunktlegung von Kapitel 6.1. und 6.2. ab, auch wenn erneut unter anderem erzählperspektivische Vorgänge oder metasprachliche Kommentare analysiert werden. Im Zentrum der Diskussion stehen Inhalte und Motive, die auf das Verhältnis von Autor und Leser, Schreibvorgang und Rezeption sowie Realität und Fiktion verweisen.

Die Unterteilung des Kapitels in europäische und amerikanische Romane ist insofern gerechtfertigt, als einmal mehr zwei unterschiedliche Schwerpunkte in der Vorgehensweise auszumachen sind: Die europäischen Autoren treten in ihren Romanen selbst in Erscheinung und verweisen so ausdrücklich auf die Fiktionalität der Texte. Die amerikanischen Autoren hingegen benutzen eher indirekte Techniken, um auf den Konstruktcharakter ihrer Werke hinzuweisen. Diese Methode speist sich neben selbstreferenziellen Kommentaren unter anderem auch aus der Integration von plötzlichen Momenten der Einsicht in die Arbeits- und Vorgehensweise der Schriftsteller, welche im Folgenden als „Aha-Effekte“ bezeichnet werden.

Foers Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* arbeitet mit mehreren bereits beschriebenen Techniken, welche indirekt die Arbeit des Autors betonen: Die starke Betonung sprachlicher Motive und die Unterschiede zwischen den Sprachstilen der Protagonisten (vgl. 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive)

betonen den Code des eigenen Mediums. Ähnliches gilt für die Thematisierung von Kommunikationsschwierigkeiten oder für die Integration von sprachskeptischen Phänomenen (vgl. 5.2.1.3. Trauma und Kommunikation). Die Verwendung unterschiedlicher Erzählperspektiven verweist implizit auf Entscheidungsvorgänge des Schriftstellers. Der Autor agiert insofern selbstreferenziell, als er dem Rezipienten die ästhetischen Möglichkeiten von Literatur sowie die Beschaffenheit und Struktur des Romans präsentiert.

Nicht zuletzt integriert Foer verschiedene „Aha-Effekte“, die den Leser auf Vorgehensweisen des Autors hinweisen: Die mehrmalige Schilderung gleicher Situationen aus der Sicht unterschiedlicher Figuren und das erneute Aufgreifen von bereits beschriebenen Inhalten legen Überlegungen zu Aufbau, Struktur und Gestaltung des Romans offen. Es kommt hier insofern zu einer Ästhetisierung und Akzentuierung literarischer Möglichkeiten, als der Rezipient auf die Informationsselektion und Wahl der Erzählperspektive des Autors verwiesen wird und ihm gleichzeitig auch seine eigene Wahrnehmungslenkung der Vermittlung vor Augen geführt wird.

Viele dieser Momente finden sich auf Oskars Erzählebene und ergeben sich aus seiner kindlichen „Unwissenheit“ bezüglich der Fäden, welche die Erwachsenen um ihn herum ziehen: Die Tatsache etwa, dass Mr. Black Oskar alleine weitersuchen lässt (vgl. ELIC 254), wird durch die spätere Schilderung seines Zusammentreffens mit dem Großvater begründet (vgl. ELIC 279f.). Der Name „Thomas Schell“, den Oskar auf den Blöcken im Zeichengeschäft sieht (vgl. ELIC 49-51), wurde von seinem Großvater geschrieben (vgl. ELIC 275). Auch am Ende des Romans werden zahlreiche Unstimmigkeiten hinsichtlich der Besuche Oskars aufgelöst²³¹ und dem Leser ein Gesamtzusammenhang vor Augen geführt. Besonders deutlich wird dies in einer Situation am Ende des Romans, als Oskar realisiert, dass die Suche nach dem Schlüssel seiner Mutter nicht nur bekannt war, sondern auch von ihr gesteuert wurde. Sie hat die jeweiligen „Blacks“ über seine Ankunft und sein Vorhaben informiert: „And then, all of a sudden, it made perfect sense. [...] Mom had talked to all of them

²³¹ So wissen manche Blacks seinen Namen, obwohl er sich nicht erinnert, ihn genannt zu haben (vgl. ELIC 150, 199), andere begrüßen ihn mit „Oh, you“ (ELIC 197) und Mr. Black geht davon aus, dass Ruth und er denselben Nachnamen haben, obwohl sie das nie gesagt hat (vgl. ELIC 251). Vgl. weitere sich auflösende Unklarheiten auch ELIC 291.

before I had [...] My search was a play that Mom had written, and she knew the ending when I was at the beginning“ (ELIC 291f.).²³²

Foer schafft durch diese Szenen insofern Momente der Einsicht, als er dem Rezipienten das Vorgehen einer höheren Instanz im Hinblick auf die Verwendung von Motivik, die Bevorzugung einer Perspektive sowie die Auswahl der Masse an Information für den Leser vor Augen führt. Neben der allgemeinen Akzentuierung der Arbeit des Erzählers verweist er somit auf die Informationsselektion des Autors und die daraus folgende Wahrnehmungslenkung des Rezipienten. Betont wird generell die „Macht“ des Autors, Inhalte einzufügen oder wegzulassen, indem verschiedene Perspektiven unterschiedlich viele Hintergrundinformationen vermitteln. Deshalb interpretiere ich diese Methode als metafiktionalen Verweis: durch die indirekte Thematisierung der Arbeitsprozesse, der Wahlmöglichkeiten des Autors und der Rezeptionsvorgänge des Lesers betont Foer den Konstruktcharakter seines Romans.

Auch DeLillo bedient sich unterschiedlicher Erzählperspektiven, um auf die Arbeit und das Vorgehen des Autors zu verweisen: Er nutzt konkret die schriftstellerische Möglichkeit, ein geschichtliches Ereignis nicht nur literarisch darzustellen, sondern durch Einblicke in fremde Perspektiven und Gedanken mit fiktionalen Hintergründen und Verhaltensklärungen anzureichern, indem er verschiedene Abschnitte aus der Sicht Hammads, eines der Attentäter, in seinen Roman integriert. Besonders in der Zusammenführung der Erzählsituationen am Ende des Romans, als ein Übergang von Hammads Blickwinkel zu Keiths Erleben der Abschlüge stattfindet (vgl. S. 200), wird deutlich, wie der Autor fiktionale Hintergründe zu bereits vergangenen, realen Ereignissen schafft. Durch seine Wahl der Erzählsituationen kann DeLillo die Anschläge von ihrer Planung bis zu ihrer Verarbeitung darstellen: Vorbereitung, unmittelbare und mittelbare Folgen genau wie generelle Auswirkungen werden anhand der Perspektiven dreier Figuren umfassend beschrieben.²³³

²³² Die Metapher aus dem dramatischen Feld verstärkt hier zusätzlich die Vergleichsziehung zu einem künstlerischen Produkt und hebt besonders den Konstruktcharakter des Romans hervor.

²³³ Dieses Bemühen der vollständigen, umfassenden Darstellung des Ereignisses wird zudem verstärkt, indem die Beschreibung der Geschehnisse in den Türmen am Ende des Romans eine Art strukturellen Kreislauf etabliert. *Falling Man* beginnt mit Keiths Beschreibung der Situation am 11. September nach Verlassen des World Trade Centers: „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.“ (FM 3) Das Motiv eines fallenden Menschen bzw. das T-Shirt als diesbezügliche Metapher stellt die Verbindung zum Ende des Buches her: „He watched it come down. A shirt came down out of the high smoke, a shirt lifted and drifting in the scant light and then falling again, down toward the river“ (FM 4); „Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life“

DeLillo verweist hiermit implizit auf die Möglichkeit und den Vorteil des Schriftstellers, die gedanklichen Vorgänge und Absichten einer Figur darzustellen und somit in diesem Fall fiktionale Hintergründe zu einer realen Handlung zu liefern. Die Zusammenführung von Täter- und Opfer-Perspektive demonstriert beispielhaft die schriftstellerischen Möglichkeiten der Perspektivenwahl. Außerdem hat der Abschnitt natürlich eine starke emotionale Wirkung.

Der Autor kommentiert diese Vorgehensweise zwar nicht ausdrücklich, er stärkt jedoch das Bewusstsein des Lesers für literarische Prozesse und Hintergründe, indem er die Figur Lianne als eine Art Bindeglied zur Person des Autors integriert.²³⁴ Die Konstruktion ihres Charakters (genauer Lianne's Liebe zu Büchern, ihr Beruf als Lektorin und ihre Eigenschaft als Leiterin der Schreibgruppe) erlaubt es DeLillo, verschiedene Kommentare einzufügen, die sich auf die Literatur im Allgemeinen oder den Schreibprozess im Besonderen beziehen und somit als selbstreferenziell und im weitesten Sinne metafikcional gewertet werden dürfen. So werden etwa bei der Beschreibung der Storylinesessions die „magischen Momente“ des Schreibens angedeutet: „[...] there were a thousand high times the members experienced, given a chance to encounter the crossing points of insight and memory that the act of writing allows.“ (FM 36)

Generell kann die Thematisierung des Schreibvorgangs außerdem immer als impliziter Verweis auf den Konstruktcharakter des Romans gelesen werden. Dies gilt beispielsweise für die selbstreferenziellen Anklänge in der Beschreibung von Annas Beiträgen in der Schreibgruppe: „Anna wrote about the revelation of writing itself“ (FM 37). Der Rezipient kann derartige Kommentare auch in Hinblick auf den Autor und seine Gefühle beim Schreiben eines Romans interpretieren. Nicht zuletzt finden sich im Kontext der Schreibgruppe auch explizite Anspielungen auf die Fiktionalität der Charaktere des Textes:

They signed their pages with first name and first letter of last name. This was Lianne's idea, maybe a little affected, she thought, as if they were characters in European novels. They were characters and authors both, able to tell what they wished, cradle the rest in silence. (FM 37)

(FM 316). Der Titel *Falling Man* verkörpert somit auch die Motivverbindung zwischen Anfang und Ende des Buches dar.

²³⁴ Bereits unter 5.2. wurde die motivische Verankerung der Romane im literarischen und sprachlichen Bereich festgestellt. Im Folgenden sollen jedoch ausschließlich Textbeispiele angeführt werden, die in diesem Kontext auch explizit metatextuelle Kommentare integrieren. Dennoch kann natürlich bereits die Verhaftung in literarischen Strukturen als schwach metafikcionaler Verweis ausgelegt werden, der den produktionstheoretischen Hintergrund des Romans unterstreicht.

Die Bezeichnung der Mitglieder der Schreibgruppe als Figuren eines Romans verweist den Rezipienten offensichtlich auf ihre (und implizit Liannes) Beschaffenheit als fiktionale Charaktere. Die „storyline sessions“ eröffnen zusammenfassend die Möglichkeit, autoreflexive Kommentare zu integrieren und somit den Konstruktcharakter des Romans anzudeuten.

Es erfolgt bei DeLillo insofern eine Ästhetisierung der literarischen Möglichkeiten, als durch die Wahl der Erzählsituation (vor allem durch die Integration der „fremden“ Perspektive des Attentäters) sowie durch eine Reihe metatextueller, autoreflexiver und metafiktionaler Kommentare auf das literarische Medium und das Vorgehen des Autors im Allgemeinen sowie Vorgänge der Fiktionalisierung im Besonderen verwiesen wird. Diese „Aha-Effekte“ ermöglichen Momente der Einsicht des Rezipienten in Bezug auf den Arbeitsprozess des Schriftstellers und seinen allgemeinen Umgang mit Sprache, Literatur und Text.

Auch McInerney bedient sich der Verwendung unterschiedlicher Perspektiven, um auf bestimmte Vorgehensweisen des Autors hinzuweisen. Er schafft ebenfalls Momente der Erkenntnis, in denen der Leser sich über die Macht des Autors, seine Wahrnehmung zu lenken, bewusst werden kann. So kommt es durch inhaltliche oder situative Überschneidungen aus unterschiedlichen Perspektiven für den Leser teils zu Momenten des Mehrwissens: Als etwa Luke am Ende des Romans „[t]he annual trip to *The Nutcracker*“ (TGL 357) plant, weiß der Rezipient bereits durch das vorangegangene aus Corrines Sicht beschriebene Kapitel von der Anwesenheit ihrer Familie („In fact, they were going to *The Nutcracker*, but it seemed profane to speak of her family in this setting“ TGL 351), und kann somit das Aufeinandertreffen der beiden mitsamt ihren Familien antizipieren.²³⁵ McInerney schafft durch diese Form der Informationsverteilung einerseits Spannung; darüber hinaus wird dem Leser jedoch auch hier die bewusste und konstruierte Wahrnehmungslenkung und Wissensvermittlung durch den Autor deutlich gemacht.

Selbstreflexive Verweise manifestieren sich außerdem in inhaltlichen Strukturen des Romans, indem *The Good Life*, ähnlich wie *Falling Man*, Protagonisten mit literarischem Berufshintergrund integriert (vgl. 5.1.2. Literaten im Text), und dadurch sowohl die ökonomische als auch die produktionstheoretische Seite literarischer Werke aufgreift. Offensichtlich wird dies im Motiv des Drehbuchs, das Corrine zu Greenes Roman *The Heart of the Matter* anfertigt. Als sie mit Cody die

²³⁵ Zur genaueren Beschreibung dieses Moments vgl. S. 105-107.

Einzelheiten einer möglichen Verfilmung bespricht, werden verschiedene Elemente des Drehbuchs (und somit des Schreibprozesses) konkret thematisiert:

„The problem I have is if you make her too pathetic, which I think Greene does, and, as I say, you’ve been incredibly faithful to the master, then you eventually lose patience with Scobie. [...] If you make her [i.e. Louise, Scobies Frau] *too* sympathetic, of course, then you tip the balance of sympathy away from him when he starts to duck the little shipwrecked girl.“ (TGL 64)

Dieser explizite Verweis auf eine schriftstellerische Figurenkonstruktion verweist den Leser auch auf autorentheoretische Überlegungen zu Protagonisten des von ihm gerade gelesenen Romans. Auch andere Kommentare Codys wie etwa „Motives are usually mixed, don’t you think?“ (TGL 68) können als selbstreflexive Aussagen gewertet werden. Indem McInerney den Rezipienten mit typischen Reflexionen des Schriftstellers konfrontiert, etabliert er eine Reihe von Hinweisen auf die realen Bedingungen des Schreibprozesses eines Romans. Generell kann diese Vorgehensweise auch als Akzentuierung der Interdependenz von Realität und Fiktion interpretiert werden: Der Autor integriert in seinen Roman Überlegungen, die auch auf seiner Ebene als Verfasser des Romans eine Rolle gespielt haben dürften; der Text ist kein von der Wirklichkeit unabhängiges Produkt.

Die These einer betonten Interdependenz zwischen realer Wahrnehmung und fiktionalen Produkten wird durch mehrere metaliterarische Kommentare gestärkt. So konstatiert etwa Corrine Auswirkungen ihrer Tätigkeit als Autorin auf ihr eigenes Leben: „There were times [...] writing the script, when I measuerd Russell against Scobie and almost hated him [...].“ (TGL 64) Indem Corrine sich durch das Verhalten einer (anderen) Romanfigur beeinflussen lässt, verweist McInerney indirekt auf die Durchlässigkeit zwischen Realität und Fiktion: Die fiktionale Ebene eines literarischen Werks kann laut Corrine durchaus Anschauungen und Überlegungen auf einer anderen Wahrnehmungsebene nach sich ziehen. Meine These, dass McInerneys Roman die gegenseitige Abhängigkeit von Realität und Fiktion propagiert, wird weiter gestärkt, wenn in seinen Roman reale Personen des literarischen Lebens integriert werden: So wird etwa der Verleger Harold Stone als „[a] junior member of the old *Partisan Review* crowd, protégé of Hellman and Arendt, lover of McCarthy, friend of Mailer, Bellow, and Roth, mentor to Sontag“ bezeichnet (TGL 192). Nicht zuletzt wird die Möglichkeit der Grenzüberschreitung zwischen fiktionalen und realen Geschehnissen und Figuren aufgegriffen, wenn Corrine über die

Beschaffenheit von Büchern spricht und in diesem Rahmen Kommentare einfügt, die durchaus als „autoreflexiv“ gelten können:

„Books are the most amazing objects, aren't they? [...] they have a physical existence, like we do. But any single book is the instantiation of a kind of Platonic form – the ideal, the creation of an author, which exists independent of the physical object. And here they sit on the shelf: The ideal's latent until we pick it up and connect ourselves with the mind of a man or a woman who may be long dead. And, in the case of a novel, with a world that never actually existed.“ (TGL 252)

Der (literaturtheoretisch geprägte) Leser wird in diesem Moment auf die Fiktionalität des Romans generell hingewiesen; zugleich betont McInerney durch die Aussage Corrines den kreativen, fantastischen Gehalt einer Erzählung und kennzeichnet sie als die real existierende Vorstellung des Autors.

The Good Life verweist den Leser durch mehrere Verfahren auf Existenz und Vorgehen des Autors: Er integriert etwa durch seine Verwendung der Erzählperspektivik Aha-Momente, die die Lenkung der Wahrnehmung des Rezipienten und die Informationsverteilung durch den Autor offen legen und somit dessen Vorgehen demonstrieren. Überdies thematisiert McInerney durch metaliterarische und metafiktionale Kommentare seiner (literarisch tätigen) Figuren das Verhältnis von Realität und Fiktion und deren gegenseitige Beeinflussung. Der Vergleich zu Beigbeders Theorien (vgl. folgendes Kapitel) liegt auf der Hand: Realität und Fiktion können nicht als trennscharf voneinander zu unterscheidende Ebenen betrachtet werden, sondern beeinflussen sich gegenseitig. Diese These greift die häufige Vergleichsziehung zwischen Bildern von 9/11 und Hollywoodszenarien und daraus abzuleitende Überlegungen auf (vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood): Die Aufnahmen kennzeichneten Realität und Fiktion als interdependente und permeable Ebenen.²³⁶

Diese Überlegung wird gestärkt, wenn schließlich Luke einen Kommentar zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion einfügt, der ausdrücklich mit 9/11 in Verbindung steht:

Did he feel this way because of what was happening around him, or in spite of it? / It wasn't as if he could compare the course of his feelings to a hypothetical narrative in which planes hadn't crashed and towers hadn't fallen [...]. In that narrative, they would never have met [...]. (TGL 166)

Luke selbst ist Teil einer fiktionalen Geschichte: Die von ihm benannte „hypothetical narrative“ einer Realität ohne 9/11 existiert jedoch weder im Roman

²³⁶ Dies wird umso deutlicher, als McInerney im Motiv des von Corrine verfassten Drehbuchs Bild und Literatur medienformal vereint.

noch tatsächlich; der 11. September ist somit auf einer Metaebene Brückenglied zwischen fiktionaler und realer Ebene.²³⁷ McInerney verweist hier auf den schmalen Grat zwischen Realität und Fiktion und wählt ausdrücklich den Zusammenhang zu 9/11; der Rückgriff auf einen Vergleich aus dem literaturtheoretischen Feld („narrative“) ist für mich ein weiteres Argument für die Metafiktionalität des Kommentars.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass alle amerikanischen Autoren Verweise auf die Technik des Autors und den Roman als fiktionales Medienprodukt integrieren. Primär spielt hierbei die Wahl der Erzählperspektive eine Rolle: Generell betont die Verwendung von Multiperspektivik Informationsselektion und Perspektivenwahl des Autors. Vor allem die Integration von „Aha-Effekten“ (im Sinne einer plötzlichen Auflösung unterschiedlich oder fragmentarisch geschilderter Situationen, der zusätzlichen Vergabe von Hintergrundwissen zur Lieferung eines Gesamtzusammenhangs oder der unvermittelten Einsicht zu Überlegungen und Schreibprozess des Autors) akzentuiert den Konstruktcharakter des Romans und die Vorgehensweise des Schriftstellers. Diese These wird gestärkt, indem Kommentare von Figuren aus dem literarischen Berufsfeld eingeflochten werden und in diesem Zusammenhang auch das Verhältnis von Fiktion und Realität diskutiert wird. Die Demonstration der Durchlässigkeit dieser beiden Ebenen reflektiert auch das generelle Sujet der Romane, die Fiktionalisierung eines realen Ereignisses. Die Autoren greifen durch Erzählperspektivik, Motivik und Struktur des Romans die Konstruiertheit von Fiktion und ihr Verhältnis zur Realität auf: Sie transferieren so ein visuelles Element der Ereignisse von 9/11 (die Interdependenz zwischen Realität und Fiktion, vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood) in ihre eigene Vermittlung. Hierbei nutzen sie durch spezifische literarische Möglichkeiten die Stärken ihres Mediums und dessen Code, um dem visuell geprägten Geschehen eine neue, schriftliche Dimension zu geben und dadurch einen eigenen Umgang mit den Anschlägen zu schaffen.

²³⁷ Weiterführen kann man diese Theorie mit der These, dass ohne 9/11 auch die Erzählung McInerneys natürlich so nicht entstanden wäre – eine „Begegnung“ zwischen Luke und Corrine hätte also tatsächlich nicht stattgefunden.

6.3.2. Europäische Grenzüberschreitung: Voilà l'Auteur

Die amerikanischen Autoren verweisen durch die Verwendung der Erzählperspektive sowie die Integration von metaliterarischen und metafikcionalen Kommentaren eher indirekt auf den schriftstellerischen Prozess und den Konstruktcharakter bzw. die Fiktionalität ihrer Texte.

Die europäischen Autoren greifen hierbei zu drastischeren Mitteln: Peltzer und Beigbender treten selbst in ihren Romanen in Erscheinung und integrieren Schilderungen und Kommentare aus ihrer persönlichen Sicht. Ich interpretiere dieses Auftreten der Autoren als Illusionsstörung oder -durchbrechung: Beigbender kommentiert sein eigenes Werk, und Peltzer bricht seine Erzählung unvermittelt ab, um ein augenscheinlich komplett anderes Thema aufzunehmen; durch diese Kommentare und Einschübe wird die ästhetisch-rationale Distanz gegenüber dem Artefaktcharakter des eigenen Textes aktualisiert und akzentuiert. Das „Eintauchen“ in die ästhetische Erfahrung des Romans wird somit behindert oder zumindest erschwert, was den Begriff der „Illusionsstörung“ rechtfertigt. Im Folgenden werden Techniken und Vorgehensweisen dieses Prozesses kenntlich gemacht und interpretiert.

Beigbender thematisiert das Verhältnis von Autor und Buch nicht nur explizit: Die Verwendung unterschiedlicher Textformen und die auffallend hohe Anzahl an intertextuellen Verweisen sind implizite „Störfaktoren“ auf der fiktionalen Ebene und verweisen auf die Inszenierung der Erzählung. Im Gegensatz zu den anderen Autoren entscheidet er sich nicht für eine motivisch-inhaltliche Verhaftung im eigenen Medium (vgl. 5.2. Motivische Verankerung: Verknüpfung von Emotion und Sprache), sondern betont theoretische und strukturelle Elemente seiner Verarbeitung. Die Intention ist jedoch auch bei Beigbender die Hervorhebung des eigenen Mediums und die Offenlegung diesbezüglicher Strukturen: Die vielfache Verwendung verschiedener Gattungen, mehrerer Erzählperspektiven, intertextueller Verweise und metatextueller sowie metafikcionaler Kommentare thematisiert Beschaffenheit, Möglichkeiten und Grenzen des literarischen Mediums, teils sogar ausdrücklich im Zusammenhang von 9/11.

Windows on the World liest sich wie ein Mosaik aus unterschiedlichen Gattungen: Beigbender „alternates between traditional paragraphs, dialogues, fragments, incomplete sentences, simple words put on the page in a telegraphic style, or verses“ (Durand 2006: 111). Neben den bereits diskutierten Verweisen auf verschiedene

Erzählformen musikalischer, filmischer und fremder literarischer Werke (vgl. 4.4. Mediale Reflexionen im Text) enthält der Text auch sachbuchartige Elemente: „l’acier perd sa capacité de résistance à 450° et fond à 1400° [...]. En 2001, les 40 000 litres de kérosène enflammé ont détruit l’infrastructure métallique des tours [...].“ (WotW 70, vgl. auch WotW 139) Auch lyrische Elemente lassen sich finden: „Ooh baby baby it’s a wild world. / J’en fais le serment / Si on s’en sort / Je nous fais musulmans.“ (WotW 293) Besonders deutlich wird die Verwendung verschiedener Erzählformen auch auf den Seiten 187-189 des Romans; abgesehen von dem Eindruck filmischer Aufnahmen (vgl. S. 119) wird die Beschreibung durch die gedichtartige Versform in Sätzen wie „Papiers qui dansent dans l’air comme le 4 juillet / [...] Mains en lambeaux / peau qui pend sur les bras / comme une robe d’Issey Miyake“ (WotW 188) ästhetisiert. Die gleiche Funktion erfüllen sprachliche Stilmittel, etwa Anaphern („Jolies femmes en pleurs / Morceaux d’avion dans les escalators / Jolies femmes qui toussent“, ebd.) und Metaphern („Pluie de corps humains sur WTC Plaza“ WotW 189).

Beigbeder führt dem Leser dadurch die vielseitigen Möglichkeiten von Sprache vor Augen: Genau wie bei der Verwendung unterschiedlicher Erzählperspektiven (vgl. 6.1. Subjektivität und Wahrnehmung: eine Frage der Perspektive) wird der Rezipient auch durch die verschiedenen Gattungen implizit auf die Fülle der Alternativen des Autors bei seiner Arbeit hingewiesen.²³⁸

Als indirekte Verweise auf den Schriftsteller und seine Tätigkeit fungieren auch die zahlreichen intertextuellen Referenzen, die Beigbeder integriert. So beweist Carthew für einen Immobilienmakler überdurchschnittlich fundierte Literaturkenntnisse, wenn er das Amerika seiner Kindheit als „l’Amérique qui tenait ses promesses, le pays de cocagne décrit par le beau et bronzé Philippe Labro“ (WotW 95) beschreibt, Kafkas Beschreibung der „pont de Brooklyn“ (WotW 48) zitiert oder Aussagen wie „Non, monsieur Faulkner, il n’y a pas que des attardés mentaux alcooliques et violents dans le sud des États-Unis“ (WotW 25f.) trifft.²³⁹

²³⁸ Neben der dadurch erfolgenden subtilen Demonstration des Konstruktcharakters des Werks deutet ich den uneinheitlichen Stil als Fragmentarizitätsmerkmal, welches das Werk als postmodernen Roman kennzeichnet. Der Zäsurcharakter kann in diesem Fall auch als Reflexion der Anschläge des 11. September gedeutet werden: die homogenen Strukturen des Textes werden aufgebrochen und spiegeln eine Veränderung der Ästhetik und Wahrnehmung wider.

²³⁹ Diese Referenzen dienen überdies der Betonung der Ähnlichkeit zwischen Beigbeder und seinem Protagonisten, welche im Lauf des Romans stetig zunimmt und schlussendlich zum Verschwimmen der exakten Grenzen zwischen Figur und Autor führt (vgl. genauer S. 228).

Beigbeder betont durch derartige Sätze implizit natürlich auch sein eigenes literarisches Wissen. Auch die aus seiner Perspektive als Autor verfassten Kapiteln strotzen vor intertextuellen Verweisen: So bezeichnet er seine Übersetzung des Lieds *Windows on the World* als „nunuche et pacifiste à la Prévert“ (WotW 38) oder beschreibt die Situation in den Türmen im Vergleich zu den Romanen Ballards (vgl. WotW 130). Er erklärt, dass der Titel *The Catcher in the Rye* durch einen Vers von Robert Burns geprägt wurde (vgl. WotW 54),²⁴⁰ und fügt eine paratextuelle (vgl. Genette 1993: 11-13) „Note de l’auteur“ (WotW 67) ein, die den Leser über den intertextuellen Hintergrund von Carthews Wunsch informiert, „l’anti-George Babbitt“ (ebd.) zu sein. Die Vielzahl der Zitate zu Werken oder Aussagen von Schriftstellern wie beispielsweise Kundera²⁴¹ (vgl. WotW 160), Freud (vgl. WotW 162), Melman (vgl. WotW 177), Flaubert (vgl. WotW 193) und Céline (vgl. WotW 233f.) erwecken den Eindruck einer gewollten Demonstration der literarischen Bildung des Autors.²⁴² Dieser Anschein wird durch parodistische Analogien zu Zolas *J’accuse* (vgl. WotW 253-255), die Anspielung auf Nabokovs Schmetterlingsforschung (vgl. WotW 264f.) sowie den Hinweis auf Erinnerungsszenarien Prousts und Modianos (vgl. WotW 288) weiter verstärkt. Auch die Zitate aus Reiseführern (vgl. WotW 51-53) intensivieren (neben dem Verweis auf die Möglichkeit einer bestimmten Interpretationsausrichtung) den Eindruck einer Akzentuierung seiner Recherchearbeiten.

Beigbeder nutzt intertextuelle Verweise neben der Verdeutlichung von Inhalten seines Romans primär zur Demonstration seines eigenen literarischen Wissens.²⁴³ Die Vielzahl der Anspielungen und Zitate kann darüber hinaus als Beschreibung einer literarisch geprägten Wahrnehmung verstanden werden, ähnlich wie die häufigen intermedialen Verweise als Darstellung einer medialisierten Wahrnehmung interpretiert wurden: Der Rückgriff auf verschiedene Medienprodukte verweist

²⁴⁰ Dieser intertextuelle Verweis verleitet Beigbeder zudem zu dem Wortspiel „The Catcher in the Windows“ (WotW 55).

²⁴¹ Laut Glauch liegt in Beigbeders Kapiteln zu Hemingway (vgl. WotW 168-171) außerdem eine Pastiche des essayistischen Stils Kunderas der Hemingway-Kapitel in *Die Unsterblichkeit* vor (vgl. Glauch 2004).

²⁴² Diese These wird durch Beigbeders Geständnis gestärkt, in seiner Jugend am Lycée „pour avoir l’air cool“ (WotW 90) Raoul Vaneigem zitiert zu haben.

²⁴³ Die bei den anderen Texten greifende These, dass intertextuelle Verweise oftmals der Akzentuierung von Emotionen, insbesondere des Traumas, in den Romanen gelten, kann bei Beigbeder nur eingeschränkt Gültigkeit beanspruchen: sofern man jedoch die Vielzahl an Zitaten als Rechtfertigungsversuch für das Schreiben des Romans interpretiert und seine „peur du livre qu’il écrit“ (WotW 280) als Versagensangst auffasst, sind auch hier die Anspielungen und Zitate einerseits Kompensationsversuch und andererseits Ausdruck einer spezifischen Furcht. Im Gegensatz zu den anderen Romanen, die durch Zitate die Ängste und Traumata ihrer Figuren reflektieren, beziehen sich die intertextuellen Verweise in *Windows on the World* auf Beigbeders eigene Beklemmung als Autor.

allgemein auf die zunehmende Vermischung des „traditionelle[n] Kanon[s] [...] mit Formen der populären Kultur“ (vgl. Tschiltschke 2000: 115). Indem Beigbeder seinen Text in Bezug zu einer Fülle an anderen literarischen Werken setzt, betont er auch die bestimmte mediale Form, der sein Roman angehört. Die Betonung des Mediums der Literatur und seines diesbezüglichen Wissens schärft auch die Wahrnehmung des Lesers für ihn als schriftstellerische Figur und seinen Berufshintergrund.

Diese dadurch erfolgende schwache Illusionsstörung wird zur expliziten Illusionsbrechung, wenn Beigbeder immer wieder selbst als Autor in Erscheinung tritt: Er kommentiert die Erlebnisse seiner Charaktere, liefert politische, gesellschaftliche und geschichtliche Einschätzungen und schildert nicht zuletzt seine konkreten Schwierigkeiten und Überlegungen während des Schreibvorgangs. Die Erscheinung des Autors im Roman, seine Kommentare zum Entstehungsprozess sowie die autobiografischen Abschnitte²⁴⁴ haben natürlich primär selbstreflexive Auswirkungen:²⁴⁵ Es finden sich sowohl generelle Aussagen zum eigenen Medium als auch explizite Verweise auf den eigenen Text.

So fügt Beigbeder mehrere essayistische Überlegungen zu Literatur im Allgemeinen (sowie Medien und Politik) ein: Die Aufgabe der Literatur ist für ihn die Überschreitung der Grenzen des Fernsehens („Le rôle des livres est d’écrire tout ce qu’on ne peut pas voir à la télévision“ WotW 111), und Bücher werden als Möglichkeit zur Informationsbewahrung im individuellen („L’écriture m’a rendu la mémoire“ WotW 221) sowie im sozialen Gedächtnis bezeichnet („quand les immeubles disparaissent, seuls les livres peuvent s’en souvenir“ WotW 171) (vgl. Kapitel 7.1. Text und Brief als Medien der Erinnerungsbewahrung).²⁴⁶ Auch die

²⁴⁴ Vgl. Magenau 2004: „Falter: Gibt es eine Differenz zwischen dem fiktionalen ‚Frédéric Beigbeder‘ und dem Autor Frédéric Beigbeder? / Frédéric Beigbeder: Nein. Machen Sie es bitte nicht komplizierter, als es ist.“

²⁴⁵ Trotzdem lässt sich auch eine Parallele zu der in den vorangegangenen Kapiteln aufgestellten These einer Betonung von Subjektivität, Emotion und Wahrnehmung durch die Erzählperspektivik feststellen. Neben der unterschiedlichen Erfahrungen der Attentate kann Beigbeder durch diese Ausführungen auch seinen persönlichen Umgang mit dem Ereignis darstellen: „als ich mich entschied, über den 11. September zu schreiben, hielt ich es für folgerichtig, auch über die Wirkung zu schreiben, die diese Katastrophe auf unser Leben hatte. Also wählte ich eine Person aus, die ich besonders gut kannte: mich.“ (Magenau 2004) Genau wie alle anderen Autoren verweist auch er dadurch auf die literarische Stärke, subjektive Reaktionen und Empfindungen darstellen zu können. Auch in *Windows on the World* fungiert somit die Verwendung der Erzählperspektiven (und im besonderen Maße auch Beigbeders Erscheinung als Autor) als impliziter Verweis auf die darstellerischen Vorteile seines eigenen Mediums.

²⁴⁶ Der Autor expliziert hier den Vorteil des schriftlichen Mediums der Erinnerung; trotz seiner ausführlichen Darlegung der Prägung der Wahrnehmung durch nichtschriftliche Medien betont er den traditionellen Aspekt der „Unsterblichkeit“ von Schrift (vgl. auch Assmann 2003 190f.) und ihre Relevanz als Gedächtnismedium. Die These der Literatur zu 9/11 als Erinnerungsmedium wird genauer unter 7.1. diskutiert. Andererseits wirft Beigbeder Künstlern (einschließlich sich selbst) vor,

paratextuellen Zitate von Tom Wolfe und Marilyn Manson verweisen auf die für Beigbeder zentrale Aufgabe der Kunst, Realität ohne die Verwendung von Euphemismen abzubilden (vgl. WotW 12).

Neben allgemeinen Aufgaben und Möglichkeiten von Literatur thematisiert Beigbeder auch konkret den Schreibvorgang des eigenen Romans. So stellt er ausdrücklich seine Arbeit als Erzähler heraus, wenn er Einfühlungsversuche in die fiktionalen Protagonisten beschreibt, etwa indem er seine Tochter in den Tour Montparnasse (vgl. WotW 131f.) mitnimmt oder schließlich selbst nach New York reist: „Non, la tour Montparnasse n’est pas la troisième tour du World Trade Center. [...] Je dois vérifier mon cauchemar.“ (vgl. WotW 193)²⁴⁷ Auch die häufig verwendete direkte Ansprache des Lesers verweist den Rezipienten auf seine eigene Rolle im Kommunikationssystem des Mediums des Romans und somit auf die Künstlichkeit der Erzählung: „Ceux qui n’ont pas d’enfants de trois ans et demi peuvent passer directement à la minute suivante [...].“ (WotW 131, vgl. auch WotW 13, 114, 183, 331). Anspielungen oder Verweise auf andere von Beigbeder verfasste Texte (vgl. „99 francs“ WotW 84, 252, 304; „l’amour durait trois ans“ WotW 177) indizieren den Roman zusätzlich als ästhetisches Konstrukt im Allgemeinen und seine Fiktionalität „im Sinne von ‚Künstlichkeit, Gemachtheit‘ oder ‚Erfundenheit‘“ (Wolf 2001: 429) im Besonderen.

Besonders deutlich wird die Verwendung selbstreflexiver und metatextueller Anmerkungen schließlich, wenn Beigbeders die schwierige Thematik seines Buches kommentiert: „Si je voulais raconter de jolies aventures, j’ai mal choisi mon sujet“ (WotW 251, vgl. auch WotW 238f.). Sein Roman ist „juste une tentative – peut-être vouée à l’échec – de décrire l’indescriptible“ (WotW 76). Der Autor konkretisiert diese Problematik, wenn er erzählt, wie er in der Darstellung der Terroranschläge immer wieder an seine Grenzen der Ausdrucksfähigkeit gelangt:

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. [...] Pour que je puisse décrire ce qui est arrivé de l’autre

ihre Werke nur aus narzisstischen Gründen und dem Streben nach Berühmtheit zu verfassen (vgl. WotW 265).

²⁴⁷ Wie auch durch die Integration verschiedener intertextueller Zitate will der Autor hier den Eindruck einer intensiven Recherchearbeit vermitteln. Kuhn bezeichnet auf Grund von Kommentaren wie diesem den Roman als „ein Buch über einen Schriftsteller, der sich mit aller Kraft der Imagination durch Recherchen, Reisen an die Schauplätze und Sammeln von Augenzeugenberichten das ‚Unvorstellbare‘ vorzustellen versucht“ (Kuhn 2004). Diese Auffassung von Beigbeders Technik kann man als Kompensationsversuch interpretieren: Durch eine möglichst genaue Befassung mit den Attentaten wird versucht, das Unaussprechliche des Ereignisses besser artikulieren zu können und somit das Trauma zu lindern oder verarbeiten.

côté de l'Atlantique, il faudrait qu'un avion entre sous mes pieds [...]. (WotW 20)
Cet événement a existé, et on ne peut pas le raconter. (WotW 21)
L'écrivain [...] arrive toujours trop tard. (WotW 43)
Même si j'allais très très loin dans l'horreur, mon livre serait toujours à 410 mètres au-dessous de la vérité.²⁴⁸ (WotW 155)

Alle diese Zitate beziehen sich auf das Verhältnis von Fiktion und Realität: Beigbeder beschreibt die unüberbrückbare Distanz zwischen einem medialen Produkt und einem tatsächlich geschehenen Ereignis. Einerseits kann sein Roman immer nur eine Annäherung an die Geschehnisse sein („Je ne saurai jamais si les choses se sont passées ainsi que je les ai imaginées, et vous non plus“ WotW 366); andererseits bezeichnet er die Fiktion als einzige Möglichkeit, die Realität zu beschreiben: „Le seul moyen de savoir ce qui s'est passé [...], c'est de l'inventer“ (WotW Umschlag). Das ist seine Antwort auf die laut Durand „basic question“ des Romans: „can literature transcribe the unspeakable, and if so, how?“ (Durand 2006: 109)

Trotz seiner Bemühungen, sich in Carthew hineinzusetzen, gerät der Autor an die Grenzen seiner Vorstellungskraft: Die Diskrepanz zwischen realem und erfundenem Ereignisablauf sowie die Limitierung der Ausdrucksfähigkeit von Sprache erschweren ihm eine adäquate Beschreibung der Geschehnisse.²⁴⁹ Eine Lösung, die Beigbeder anbietet, ist die Verwendung von Ellipsen: Ein „paragraphe coupé“ (WotW 332) oder eine „page coupée“ (WotW 334) sollen den Leser zur eigenen Imagination²⁵⁰ anregen.

À partir d'ici, on pénètre dans l'indicible, l'inracontable. Veuillez nous excuser pour l'abus d'ellipses. J'ai coupé des descriptions insoutenables [...] parce qu'à mon avis, il est encore plus atroce de vous laisser imaginer ce par quoi elles [les victimes] sont passées. (WotW 331)

Die Thematisierung von „Textkorrekturen“ (vgl. auch WotW 355f.) verweist erneut auf die Arbeit des Autors und somit den Konstruktcharakter der Inhalte: die Distanz des Rezipienten zum fiktionalen Textteil wird aktualisiert. Darüber hinaus

²⁴⁸ Die 410 Meter beziehen sich auf die Höhendifferenz zu den Twin Towers; Beigbeder will die Diskrepanz zwischen seiner und Carthews Situation ausdrücken, die er trotz mehrerer Einfühlungsversuche nicht überbrücken kann.

²⁴⁹ Der problematisierte Umgang mit Sprache, Literatur und Ausdruck kann wiederum in Zusammenhang zur Theorie des Erhabenen gesetzt werden: „Ganz grundsätzlich besteht das Erhabene für die Poststrukturalisten darin, daß der Abgrund zwischen Sprache und Realität [...] im Erhabenen symbolisiert wird“ (Fludernik 2003: 253f.). Man kann hier also auch einen Zusammenhang mit einem symbolischen Aspekt der Fernsenaufnahmen herstellen.

²⁵⁰ Prinzipiell ist das eine ähnliche Vorgehensweise wie bei Foer: Dessen Abbildungen lassen ebenfalls Raum für die eigene Leservorstellung (vgl. S. 65). Indem der Leser sich sein eigenes Bild schaffen und selbst „kreativ“ sein muss, erhöht sich auch die emotionale Wirkung des Beschriebenen.

thematisiert Beigbeder an dieser Stelle jedoch indirekt auch den spezifischen Vorteil der Literatur, beschreiben zu können, ohne konkretisieren zu müssen. So kann die Fantasie des Lesers gleichzeitig angeregt und geleitet werden,²⁵¹ etwa indem dieser erfährt, dass Davids Bauch vierzigprozentige Verbrennungen aufweist (vgl. WotW 332) und kurze Zeit später seine Todesanzeige liest (WotW 335).

Neben dieser indirekten Betonung literarischer Möglichkeiten müssen die Ellipsen in Beigbeders Text jedoch auch als „Dokumentation der Unmöglichkeit, diesen Roman zu schreiben“ (Seidl 2004), erkannt werden. Der Autor thematisiert die sprachlichen Schwierigkeiten während seiner Arbeit offen (vgl. auch vorherige Seite) und bezeichnet die eingefügten autobiografischen Absätze selbst als indirekten Verdrängungsversuch: „C’est rare, un écrivain qui a peur du livre qu’il est en train d’écrire. Je sens bien que je n’y arrive pas. Je parle de ma vie pour éviter de parler de la mort des autres. Moi aussi, comme Carthew, je veux sortir de ce restaurant.“ (WotW 280)

Durch die Vielzahl an Kommentaren zu Literatur im Allgemeinen und dem Schreibprozess des Romans zu 9/11 im Besonderen reflektiert Beigbeder Hintergründe zu seiner eigenen Arbeit als Schriftsteller und thematisiert das Verhältnis von Realität und Fiktion im vorliegenden Roman. Sein Vorgehen wird im Begriff der Autofiktion (vgl. Durand 2006: 110) zusammengefasst:

Ein autofiktionaler Text verzichtet weder auf fiktionale Elemente noch auf eine autobiographische Wirklichkeit. Durch diese Verbindung von Fiktionalität und Autobiographie gelangt man schnell zu den Grundfragen der Literatur: [...] Das autobiographische Schreiben zwingt dazu, nach den sicher geglaubten Grenzen der Fiktionalität zu fragen und sie eventuell neu zu definieren. (Knoll 2005)

Die Form der Autofiktion hat also per definitionem eine metafiktionale Funktion inne: Indem der Text sich an der Schnittstelle zwischen autobiografischer und fiktionaler Erzählung bewegt, werden Fragen nach dem Verhältnis von Fiktion und Realität aufgeworfen. Auch hier wird eine Theorie der Bilder des 11. September, namentlich die Unmöglichkeit der absoluten Differenzierung zwischen beiden Wahrnehmungsebenen, reflektiert. Generell widmet sich die Literatur zu 9/11 einem realen Ereignis und bedient sich fiktionaler Mittel zur Darstellung: Indirekt wird bereits dadurch die Interdependenz von Realität und Fiktion unterschwellig themati-

²⁵¹ Hier kann auf Virilio verwiesen werden, der in Beigbeders Roman ebenfalls eine Rolle spielt (siehe S. 75): „the less you represent, the more you push the simulacrum of REPRESENTATION“ (Virilio 2004: 72).

siert. Diese wechselseitige Abhängigkeit wird bei Beigbeder durch seine Erscheinung als Autor und die Kommentare zum Schreibprozess auch ausdrücklich benannt.

Der Verweis auf die nicht trennscharfe Grenze zwischen Fiktion und Realität wird darüber hinaus besonders hervorgehoben, indem sich im Laufe des Romans die Erzählebenen Carthews und Beigbeders aneinander anzupassen scheinen: Beispielsweise will Beigbeder Carthew warnen (WotW 43) und es kommt zu einem Dialog zwischen Autor und Figur (vgl. WotW 190-193).²⁵² Die zunehmende Angleichung der beiden Ebenen²⁵³ offenbart sich auch am Ende des Buches: Beigbeders Großmutter väterlicherseits hieß angeblich Grace Carthew Yorstoun (vgl. WotW 360), und er trifft ein Victoria's-Secret-Model namens Candace (vgl. WotW 280f.), deren Name und Beruf an Carthews Freundin erinnert (vgl. WotW 48f.). Die zeitweilige Verschmelzung von Schriftsteller und fiktionalem Protagonist irritiert den Leser, da er keine klare Grenze zwischen den beiden Perspektiven ausmachen kann und sich somit in seiner Vorstellung der Trennung von Realität und Fiktion verunsichert fühlt.

Der Eindruck der Fusion zweier Wahrnehmungsschichten wirft ein weiteres Mal den Zusammenhang zu einem Element der Fernsehaufnahmen des 11. September auf (vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood): Die Unmöglichkeit der trennscharfen Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion wird von Beigbeder in einer Übertretung der klassischen Grenzen zwischen Romanfiguren und Autor reflektiert. Er greift somit auch in seiner erzähltheoretischen Gestaltung wiederum einen Aspekt der Fernsehaufnahmen auf, stellt diesen jedoch explizit in den Kontext seines eigenen Mediums und dessen Vermittlung.

Beigbeders Roman *Windows on the World* enthält eine Vielzahl an autoreflexiven, metatextuellen und metafiktionalem Elementen, die mehrere Funktionen erfüllen. Neben der Verwendung unterschiedlicher Erzählgattungen tragen auch die unterschiedlichen Erzählperspektiven sowie besonders die autobiografischen Kapitel und Kommentare Beigbeders dazu bei, sowohl die Möglichkeiten und Grenzen von Sprache und Literatur im Allgemeinen als auch den Schreibprozess des 9/11-Romans

²⁵² Dieser Dialog thematisiert das Springen der Menschen aus den Türmen; hier kann die Verbindung zu Drews eingangs beschriebener Fotografie erfolgen. Darüber hinaus erhält das Motiv des „Falling Man“ auch insofern eine Bedeutung in Beigbeders Roman, als Carthew und Jerry eben diesen „Weg“ aus dem World Trade Center wählen (vgl. WotW 354).

²⁵³ Die Ähnlichkeit von Schriftsteller und Protagonist wird auch durch inhaltliche Elemente verstärkt: Carthews Egoismus, seine Beziehungsunfähigkeit, die Tatsache, dass er seine Kinder verlassen hat sowie seine sexuellen Gewohnheiten ähneln Beigbeders Verhaltensweisen stark (vgl. WotW 253-255).

im Besonderen zu thematisieren und reflektieren: Der Einsatz unterschiedlicher Textformen spiegelt die reichhaltigen Möglichkeiten seines Mediums wider, die Fülle an intertextuellen Verweisen demonstriert Beigbeders eigenes literarisches Wissen, und die metaliterarischen Kommentare beschreiben unter anderem die Gedächtnisfunktion von Literatur. Einerseits betont Beigbeder also mediale Vorteile und Kompetenzen. Andererseits wurde bereits in vorangegangenen Kapiteln die Akzentuierung der literarischen Strukturen und Kompetenzen auch als impliziter Hinweis auf die Vorgehensweise des Autors und den Konstruktcharakter des Werks interpretiert. Das Auftreten des Autors in seinem Roman verstärkt diesen Eindruck und führt zu einer definitiven Brechung der ästhetischen Illusion: Beigbeder verweist ausdrücklich auf den Artefaktcharakter des Textes und diesbezügliche Schwierigkeiten. Es kommt jedoch nicht nur zu einer Aktualisierung der Distanz des Rezipienten zum fiktionalen Erlebnisraum des Romans, sondern, etwa durch die Ähnlichkeit der Figuren von Autor und Figur, auch zur Demonstration der Permeabilität von Fiktion und Realität.

Genau wie in *Windows on the World* tritt auch in *Bryant Park* der Schriftsteller im Roman auf. Im Gegensatz zu Beigbeders Roman ist Peltzers Text jedoch nicht nach dem 11. September geschrieben worden, sondern währenddessen. Peltzers Kommentare zu 9/11 werden, anders als bei Beigbeder, nicht konstant integriert; stattdessen unterbricht sein Erleben der Geschehnisse die Geschichte des Protagonisten Matenaar ganz abrupt:

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. [...] doch werde ich 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 [...]. (BP 134)

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, weißgrauen Puderschicht bedeckte oder bestäubte Rettungskräfte, Polizisten und Feuerwehrleute, die sich in das Inferno stürzen, um noch irgendwen rauszuholen, wagemutig ihnen nacheilende Passanten [...]. (BP 135)

Dieser jähe und augenscheinlich unreflektierte Einbruch ist der Versuch einer authentischen Reflexion des erlebten Geschehens. Dieser Prozess erscheint als logische Fortführung von Peltzers Poetik im Gesamttext: Matenaars Schilderungen versuchen ebenfalls, dessen Denkvorgänge, Assoziationen und Eindrücke möglichst unvermittelt wiederzugeben (vgl. S. 206). Der Autor bezieht sein Authentizitätspara-

digma also nicht nur auf Matenaars Figur und dessen Ebene des Romans, sondern auch auf den Schreibprozess als solchen; in diesem Sinne muss das Erlebnis des 11. September integriert werden, wie Peltzer selbst in einem Interview verdeutlicht:

Außerdem wollte ich klar machen, dass das Buch nicht in einem luftleeren Raum stattfindet, sondern dass es sehr konkret an Wirklichkeit gebunden ist. Und wenn so ein Anschlag stattfindet, muss man sich dem literarisch stellen. Man kann sich dann hinterher fragen, ob das gelungen ist. Aber der Text konnte nur weiter gehen unter der Bedingung, dass man kenntlich macht, was passiert ist. Ohne Erklärung, ohne Überleitung, ohne Übergang. (Peltzer, in Irlter 2003)

Der Anschlag auf das World Trade Center wird somit als buchstäblicher Einbruch in die Erzählung realisiert: Einzig ein Absatz trennt die Perspektive Matenaars (und seine mit Szenen des Drogendeals durchzogene Beschreibung des Heimwegs nach dem Freiluftkino) vom Bericht des Autors über sein Erleben der Anschläge. Peltzer reflektiert die gegenseitige Abhängigkeit von Realität und Fiktion, indem er den Einschnitt übergangslos integriert. Die Frankfurter Rundschau formuliert diese Zäsur des eigenen Werks folgendermaßen: „Wäre *Bryant Park* ein Gemälde und Ulrich Peltzer ein Maler, hätte er wohl mit einem Messer in die Leinwand geschnitten. Aber *Bryant Park* ist Prosa.“ (BP Umschlag)

Dreizehn Seiten lang beschreibt der Autor sein persönliches Erleben der Anschläge am 11. September. Er schildert die Aufnahmen des Crashes folgendermaßen: „in einer absinkenden Kurve nähert sich ein Verkehrsflugzeug den Türmen und schlägt ein, zerplatzt in einem gewaltigen Feuerball“ (BP 139). Peltzer reflektiert auch das Motiv der Endlosschleife durch die mehrmals „oh my god“ schreiende Frau (vgl. BP 136, 137, 139) und beschreibt den Emailkontakt zu seiner Schriftstellerkollegin Kathrin Röggla, die sich während der Anschläge in New York befand (vgl. BP 139-141). Auch verschiedene Konversationen mit seiner Freundin Jana (vgl. BP 134, 147, 150) werden geschildert.

Der Autor erzählt also von seiner subjektiven Erfahrung der Anschläge: Bei diesem Wechsel der Erzählperspektive sind, ähnlich wie bei den amerikanischen Autoren, innenperspektivische und emotionale Vorgänge von großer Relevanz. Primär übt die Integration der Sicht des Autors jedoch (wie bei Beigbeder) eine stark metafiktionale Funktion aus: Indem eine reale Figur (der Autor) das Erleben eines realen Geschehens (des 11. September) schildert, wird die fiktionale Ebene durch eine mutmaßlich autobiografische Passage unterbrochen. Durch diese Störung wird der Rezipient auf den Konstruktcharakter des Romans hingewiesen und es erfolgt eine Illusionsbrechung: Die Integration der Autorperspektive betont die Fiktionalität

und Künstlichkeit des Werks generell, und die klare zeitliche Verortung akzentuiert darüber hinaus das Datum der Entstehung. Indem die Inhalte des Romans an einen bestimmten Schreibprozess und eine schöpferische Figur gebunden werden, wird auf ihre Entstehung als künstlerisches Werk verwiesen.

Zugleich verweist Peltzer dadurch, ebenfalls genau wie Beigbeder, auf die Interdependenz von Realität und Fiktion und betont die Gleichberechtigung der beiden Ebenen. Diese These wird gestärkt, indem der Autor innerhalb des autobiografischen Kapitels auf die momentane Lage seiner Romanfiguren Bezug nimmt. So werden die Schilderungen Ulrichs in Berlin zweieinhalb Seiten lang unterbrochen, weil Rögglas Bemerkung „Houston Street, du kennst doch die Ecke“ offensichtlich die „Erinnerung“ an die Situation des Protagonisten ausgelöst hat:

böge man indessen nach links in die Houston Street, wie Stefan es tun würde, nachdem er es versäumt hat, am Union Square den etwas kürzeren Weg über die Bowery einzuschlagen [...], befände man sich für einige Meter unter dem Neonlicht des Amoco-Zeichens [...], dessen heller Schein teilweise zusammenfällt mit dem einer darüber angebrachten Parkhausreklame: Left On Houston – OPEN 24 hrs (BP 143)

Peltzer betont einerseits den örtlichen Zusammenhang zwischen Stefans Geschichte und den Anschlägen und verweist andererseits auf die Gleichzeitigkeit von fiktionaler Erzählung und realem Geschehen. Er thematisiert die verschiedenen Erzählebenen und deren Parallelität auch konkret:

während die andere Geschichte im selben Moment weitergeht, sich einfach in den Text der Gedanken hineinschiebt, als sei es ein ihr unveräußerliches Recht, nämlich wie dieser Gennaro, den Edoardo flüsternd ans Fester gerufen hatte, aus dem dritten Stock eines schimmlichen Hauses ein Körbchen herablässt, in das die abgezählten Lirescheine gelegt wurden [...]. (BP 143f.)²⁵⁴

Peltzer lässt den Anschlag zwar in seine fiktionale Erzählung einbrechen und vermittelt dadurch dessen gewaltige und überraschende Wirkung, hütet sich jedoch davor, eine Wertung bezüglich des Verhältnisses von Fiktion und Realität vorzunehmen. In seiner Darstellung erscheint Wirklichkeitswahrnehmung stark von Erinnerungen, Vorstellungen und Erfahrungen beeinflusst. Genau wie im fiktionalen Teil seiner Erzählung ist Eindruck und Erleben kein linearer und objektiver Prozess, sondern ein von Assoziationen, Gefühlen und gedanklichen Abschweifungen durchzogener Vorgang.²⁵⁵

²⁵⁴ Die Thematisierung der Situation von Edoardo eröffnet eine weitere Erzählebene: Peltzer kehrt hier zur Beschreibung des Drogendeals zurück.

²⁵⁵ Auch der fiktionale Teil seiner Arbeit erschwert eben aus diesen Gründen ein „Eintauchen“ in die ästhetische Erfahrung der Erzählung.

Das demonstriert auch folgende autoreflexive Reaktion auf Kathrins Vorschlag, seinen Besuch in New York auf Anfang Oktober zu verschieben:

und vorher wäre die Erzählung auch nicht zu Ende, als bräuchte sie, die der Anschlag unterbrochen hat wie man beim Lesen eine Seite verschlägt, die man auf Anhieb nicht wieder findet, noch genau so viele Tage, um bis zu ihrem Schlusspunkt sich fortzusetzen [...]. (BP 145)

Dies bleibt nicht der einzige metaliterarische Kommentar, den man als Hinweis auf die Permeabilität von Realität und Fiktion interpretieren kann Immer wieder fügt auch Peltzer Bemerkungen zu Text, Schreibvorgang und Erzählungen ein, die sowohl auf intradiegetischer Ebene als auch als metafiktionale Kommentare gelesen werden können. Die Beschreibung von Stefans Tätigkeit („Etwas hinschreiben, an den oberen Rand eines Blattes, etwas wegstreichen, die Gliederung des Textes ergänzen, Strichmännchen zeichnen, rauchen“ BP 75) kann man als Reflexion von Peltzers eigener Arbeitsweise interpretieren, genau wie auch der Kommentar „Punkt. Das wäre vorerst genug, Müdigkeit, morgen ist Zeit weiterzuschreiben“ (BP 168) von beiden Figuren stammen könnte. Der letzte Satz der Geschichte verdeutlicht die Parallelen ein weiteres Mal: Beschrieben wird eine „grüne, bestrahlte Figur, die eine dünne Nylonjacke trägt, eine Mappe unter den Arm geklemmt, hat sie wahrscheinlich Papiere drin. Was denn sonst? Irgendwelche Blätter, Kopien, Geschichten. Ein erster Satz aus dem Nichts.“ (BP 172) Das unpersönliche „man“ (BP 171) verstärkt den ambivalenten Eindruck: Es ist nicht eindeutig auszumachen, ob es sich bei der Person um Autor oder Romanfigur handelt. Ähnlich wie bei Beigbeder (wenn auch weniger bemüht und sehr viel subtiler) entsteht der Eindruck einer Angleichung von Schriftsteller und Figur.

Mehrmals verweist Peltzer auf die Interdependenz und Ebenbürtigkeit von Fiktion und Realität: Neben der wechselseitigen Abhängigkeit von Erinnerung und Gegenwart (siehe S. 207) ist auch die Integration der Terroranschläge als Verweis auf die Gleichberechtigung von Realität und Fiktion zu werten. Die plötzliche Unterbrechung führt konsequent Peltzers Poetik der Unmittelbarkeit fort. Darüber hinaus demonstriert sie die Abhängigkeit eines fiktionalen Kunstwerks von einer außerliterarischen Wirklichkeit. Diese Störung der Illusion wird durch Peltzers Erscheinen als Autor verstärkt. Die Interdependenz von Realität und Fiktion reflektiert meiner Interpretation nach das durch die Ähnlichkeit zu Hollywoodszenarien verändert empfundene Verhältnis der beiden Ebenen.

Peltzer und Beigbender treten beide als Autoren in ihren Romanen in Erscheinung. Dieses Vorgehen übt insofern eine metafiktionale Funktion aus, als eine klare Illusionsbrechung der fiktionalen Ebene des Romans erfolgt. In beiden Texten wird außerdem auf unterschiedliche Weise die These einer gegenseitigen Beeinflussung von Realität und Fiktion aufgestellt: Peltzer ist der Ansicht, dass ein fiktionaler Text ein reales Ereignis dieses Ausmaßes nicht ignorieren darf, Beigbender hingegen stellt den ausdrücklichen Anspruch, durch seine Literatur zur Schließung der Wissenslücken beizutragen. Der Franzose konkretisiert seine Überlegungen zum Schreibprozess und arbeitet mit greifbaren metatextuellen und metafiktionalem Kommentaren, wohingegen der Deutsche eher eine implizite Gleichberechtigung von Realität und Fiktion auf den verschiedenen Erzählebenen seines Textes propagiert. Beide Autoren kennzeichnen den Roman als ästhetisches Konstrukt. Realität und Fiktion sind interdependente Wahrnehmungsebenen; dies wird nicht zuletzt durch die Angleichung bzw. die auffallenden Ähnlichkeiten zwischen Autor- und Romanfigur deutlich.

Generell betont die untersuchte Literatur zu 9/11 durch die Verwendung metatextueller und metafiktionaler Kommentare Methoden, Möglichkeiten und Vorgang des Erzählens: Foer, McInerney und DeLillo treten zwar nicht selbst als Schöpfer des Werks auf, verweisen jedoch durch verschiedene Motive aus dem literarischen Bereich sowie die Verwendung von Multiperspektivik ebenfalls auf die Arbeit des Autors im Allgemeinen und den Roman als ästhetisches Konstrukt im Besonderen.

Sämtliche Autoren betonen folglich, wenn auch unterschiedlich deutlich, den Konstruktcharakter ihrer Texte. Die somit erfolgende Thematisierung des Verhältnisses von Realität und Fiktion ist einerseits allgemein auf die Fiktionalisierung eines realen Geschehens zurückzuführen. Andererseits erfolgt in den Werken jedoch auch eine deutliche Akzentuierung der Gleichberechtigung der beiden Ebenen, wodurch die These eines impliziten Verweises auf die Bilder von 9/11 gestärkt wird: Die Ähnlichkeit zwischen Hollywoodszenarien und Aufnahmen der Anschläge demonstriert die Unmöglichkeit einer trennscharfen Unterscheidung zwischen den beiden Ebenen. Diese wird in den Romanen durch die starke Thematisierung des Verhältnisses sowie der Interdependenz der beiden Wahrnehmungsbereiche reflektiert. Die selbstbezüglichen Elemente spiegeln somit die nach dem 11. September aufgeworfene Diskussion über die Möglichkeit der fiktionalen oder künstlerischen Verarbeitung

des Ereignisses wider und stellen eine narrative Transformation der häufig propagierten Realitäts-Fiktions-Thematik der Aufnahmen dar.

6.4. Exkurs: Das Trauma 9/11 auf der erzähltheoretischen Metaebene

Kapitel 6 der vorliegenden Dissertation beschäftigt sich mit erzähltheoretischen Aspekten: Die Texte zu 9/11 wurden in Hinblick auf bestimmte Kategorien wie Erzählperspektive, Metatextualität und Metafiktionalität untersucht. Die Resultate lassen sich grob in zwei Vorgehensweisen einteilen: Die Autoren nutzen bestimmte Vorteile ihres Werkes bei der Darstellung subjektiver und innenperspektivischer Vorgänge, und sie akzentuieren den Konstruktcharakter und die Fiktionalität ihrer Texte.

Anhand unterschiedlicher Beispiele wurden bereits individuelle Schwerpunkte und Vorgehensweisen der Romane herausgearbeitet. Die erzähltheoretischen Fragestellungen und ihre Ergebnisse weisen jedoch auch Zusammenhänge zum Phänomen des Traumas auf: Die Subjektivität von Wahrnehmung, die Interdependenz von Emotion, Kommunikation und Interpretation, sowie das komplexe Verhältnis von Realität und Fiktion sind Elemente, die auch in der Definition des Traumas eine zentrale Rolle spielen.

Die bei der Analyse der Erzählperspektive aufgestellte These einer betont subjektiven Wahrnehmung steht insofern mit der Definition des Traumas in Zusammenhang, als die Erfahrung erst im subjektiven Erleben traumatisch wird: So löst für die meisten Forscher „nicht die traumatische Situation selbst [...] das Trauma aus, sondern erst ‚deren subjektive Bewertung.‘“ (Hillebrandt 2004: 54) Die multiperspektivische Erzählweise in den Romanen zu 9/11 reflektiert somit indirekt ein zentrales Kriterium des Traumas, nämlich die Relevanz der persönlichen Wahrnehmung.

Überdies zeigt die erzähltheoretische Untersuchung, dass verschiedene Romane konkrete Anzeichen des Traumas durch Modus, Perspektive oder Zeit nachbilden.²⁵⁶ Besonders DeLillo schöpft seine erzählerischen Möglichkeiten hier maximal aus, indem er durch die Verwendung der Erzählperspektivik, die generelle Verwendung des Personalpronomens und die spärliche Vergabe von Hintergrundwissen Unsicherheit und Verwirrung vermittelt:

Seine fragmentierte Erzählstruktur, diese harte, kontrastreiche Montage von kleineren, in der Chronologie springenden, ständig die Perspektive wechselnden und enorme Lücken lassenden Prosaschnipsel bildet das Chaos, die Verstörung,

²⁵⁶ Außerdem wird gegenüber der visuellen Vermittlung der Anschläge ein erzähltheoretisches Gegengewicht etabliert: Die individuelle Sicht verschiedener Figuren ermöglicht einen individualisierten Zugang zu den Endlosschleifen der Fernsehbilder und trägt dadurch zur Verarbeitung des Traumas bei.

die reale und mentale Trümmerlandschaft, die der Einsturz des WTC hinterlassen hat, gewissermaßen ab. (Schäfer 2007)

Sein Erzählstil spiegelt somit deutlich die spezifische Atmosphäre nach 9/11 wider: Zerbrechlichkeit ehemals stabiler Strukturen und Einsamkeit bzw. Rückzug in die Selbstbezogenheit spielen in der Erzählsituation von *Falling Man* eine entscheidende Rolle.

Auch Peltzers Erzählstruktur reflektiert Anzeichen einer traumatischen Störung. Der häufige Perspektivenwechsel und die plötzlich eingefügten Erinnerungen schaffen eine unruhige und fragmentarische Stimmung. Arend fasst diese Beobachtung folgendermaßen zusammen:

Realismus ist bei Peltzer aber vor allem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. New York - dieser Strudel aus Biographien und Ereignissen ist Sinnbild und ideale Kulisse. [...] Bewusstsein und Biographie sind ein Mosaik aus Fragmenten, aus Vergangenheit und Zukunft, ein Gewitter synaptischer Kurzschlüsse: keine Linearität, nirgends. Die Verschlingungen des Denkens bilden sich bei Peltzer im Text ab. (Arend 2002)

Peltzers Text, der immer wieder durch abrupte Rückblenden unterbrochen wird, weist somit auffällige Parallelen zur Struktur des Traumas auf: Die von ihm integrierten Flashbacks sind ein typisches Merkmal des pathologischen Traumazustandes bzw. der Posttraumatischen Belastungsstörung (vgl. Seeley 2008: 150). Die Diagnose der „Verschlingungen“ in Form von Assoziationen (und eben nicht durch Linearität oder Rationalität zu erfassende Zusammenhänge) trifft vollständig auch auf die traumatisierten Patienten zu. Hillebrandt spricht in diesem Zusammenhang von

„,seelischen Löchern‘ [...], in denen die nicht anders repräsentierbaren grauenhaften Inhalte des traumatischen Erlebens mehr oder minder unbearbeitet, d.h. in ihrer unvermittelten Erlebnisqualität in konkretistischer Form erhalten geblieben sind [...]. Von diesem unintegrierten und unverarbeiteten Zustand aus, drängen sie immer wieder ins Bewusstsein, um so eine nachträgliche Verarbeitung und Integration zu ermöglichen. Dieser Zusammenhang wird durch den Freudschen Begriff des Wiederholungszwanges des Traumas beschrieben.“ (Hillebrandt 2004: 24f.)

Die Betonung innenperspektivischer und subjektiver Vorgänge sowie die Integration von Flashbacks, Perspektivenwechseln, Fragmenten und nicht zuletzt die Akzentuierung der Subjektivität von Wahrnehmung zeugen davon, dass sich das Phänomen des Traumas auch auf der erzähltheoretischen Ebene der Romane auswirkt. Hier lässt sich wiederum der Zusammenhang zur Literatur als Medium der subjektiven Beschreibung ziehen: Im Gegensatz zur grundsätzlichen Außensicht der bildlastigen Medien kann die schriftlich-sprachliche Vermittlung deutlich besser

innenperspektivische Wahrnehmung beschreiben und somit durch individuelle und differenzierte Beschreibungen einen Zugang zur Traumatik der Anschläge eröffnen sowie dazu beitragen, ein Ereignis wie 9/11 nachvollziehen und verarbeiten zu können.

Nicht nur im Hinblick auf die Erzählperspektive, auch bei der Untersuchung der metasprachlichen Kommentare lassen sich Verbindungen zum Thema des Traumas herstellen. Ausgehend von der konstatierten Interdependenz zwischen Sprache, Kontext und Interpretation (siehe 6.2. Metasprachliche Akzente: Individualität von Ausdruck und Eindruck) erscheint es folgerichtig, dass die Geschehnisse des 11. September sich auf die generelle Kommunikation auswirken. Die Ereignisse der Anschläge verändern die Wahrnehmung der Menschen, und allgemein durch die Anschläge ausgelöste Gefühle wie Skepsis, Unsicherheit und Misstrauen manifestieren sich auch im Umgang mit Sprache. So fragt sich Keith in *Falling Man* etwa bei einem seiner Spaziergänge durch den Park, „what has happened to the meaning of things, to tree, street, stone, wind“ (FM 130) und konstatiert daraufhin, dass diese Ausdrücke „simple words lost in the falling ash“ (ebd.) sind. Auch Lianne beginnt, die Bedeutung feststehender Begriffe zu hinterfragen, vor allem etwa in Bezug auf Motive, die sie eventuell nicht vollständig durchschauen oder begreifen kann. So sinniert sie etwa über Fachtermini ihrer Untersuchungsergebnisse („She had normal morphology. She loved that word. But what’s inside the form and structure? This mind and soul, hers and everyone’s, keep dreaming toward something unreachable“ FM 295), und überträgt diese sprachskeptisch angehauchte Diskussion nicht zuletzt auf Glaube und Religion:

God, she thought. What does it mean to say that word? Are you born with God?
If you never hear the word or observe the ritual, do you feel the breath alive inside you, in brain waves or pounding heart? (FM 298)
But isn’t it the world itself that brings you to God? Beauty, grief, terror, the empty desert, the Bach cantatas. (FM 299)

Die gefühlte Diskrepanz zwischen Ausdruck und Bedeutung ist in den Romanen eine Folge der Erschütterung. Die Veränderung von Kommunikation ist ein konkretes Symptom des Traumas: Die Beeinträchtigung des Urvertrauens wirkt sich auch im Umgang mit Sprache aus. Dieses Trauma ist in den Romanen jedoch nicht immer gleichzusetzen mit 9/11: Foer beschreibt ein der Sprachskepsis ähnliches Phänomen anhand des Extrembeispiels des Großvaters, der in Folge des Verlustes seiner schwangeren Freundin Anna bei den Angriffen auf Dresden 1945 aufhörte zu sprechen: „the meaning of thoughts started to float away from me, like leaves that

fall from a tree into a river, I was the tree, the world was the river.“ (ELIC 16)
Beigbender geht noch einen Schritt weiter und zieht die Parallele zum biblischen Ereignis von Babel: „Dieu choisit de disperser le langage: les choses seront désormais désignées par des mots différents, le contact entre la réalité et la parole se perd, les hommes cessent de se comprendre [...].“ (WotW 152)

Beigbender, Foer und DeLillo zeigen also, wie ein traumatisches Ereignis im Allgemeinen und 9/11 im Besonderen die Wahrnehmung von Sprache verändert. Die Folge ist das Hinterfragen von täglich verwendeten Ausdrücken und eine allgemeine Skepsis gegenüber der Kongruenz von Signifikat und Signifikant. Auch der Umgang mit Sprache spiegelt also die Erschütterung vertrauter Strukturen als wichtiges Definitionskriterium des Traumas wider. Es erscheint nur konsequent, dass die durch 9/11 veränderte Wahrnehmung in der Beschreibung sprachskeptischer Überlegungen resultiert: Die Veränderung ist darauf zurückzuführen, dass eben auch Sprache kein objektives, statisches Phänomen ist, sondern abhängig von Geschichte, Erfahrung, Kulturkreis und Empfindung eines jeden Individuums variiert; erneut rückt also das Motiv der Subjektivität ins Blickfeld. Wieder wird somit der Vorteil literarischer Medien bezüglich der Darstellung von affektbehafteten, subjektiven Ereignissen wie eben dem Trauma deutlich. Das Phänomen der Sprachskepsis als Reflex des Traumas liefert den Romanen ein weiteres Argument für ihre medienspezifische Vermittlung der Ereignisse des 11. September.

Unter 6.3. wurde schließlich demonstriert, wie die Autoren den Konstruktcharakter ihrer Romane offen legen. Außerdem hat das Kapitel gezeigt, wie die Schriftsteller die These einer gegenseitigen Abhängigkeit von Realität und Fiktion in die Texte integrieren. Diese Interdependenz spielt auch in verschiedenen Theorien zu den Bildern vom 11. September eine Rolle. Außerdem lässt sich die Überlegung auch auf das Phänomen des Traumas übertragen: Wenn der Traumabegriff „an der Schnittstelle zwischen äußerer und innerer Wirklichkeit angesiedelt [ist] und eine Beschäftigung mit dem Trauma [...] die ‚psychoanalytische Gretchenfrage‘ [...] nach dem Verhältnis, den Bedingungen und der Art der Vermittlung von Realität und Phantasie auf ganz direkte Weise“ (Hillebrandt 2004: 38) berührt, er zugleich jedoch „kein präzise definierter Begriff“ ist, im Gegenteil seine „Vieldeutigkeit“ (ebd. 38) „Schwierigkeiten mit einer präzisen Konzeptualisierung des Traumas“ (ebd. 39) hervorruft und nicht zuletzt „der Mainstream die Frage, welche Zusammenhänge der Traumabegriff genau beschrei-

ben soll und wodurch das Trauma seine psychische Wirksamkeit erlangt, aufgrund von konzeptionellen Probleme [sic!] bisher nicht eindeutig zu beantworten“ (ebd. 40) vermag, dann befindet sich das Trauma offensichtlich ebenfalls an einer Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität (vgl. hierzu auch S. 34).

Es handelt sich beim Begriff des Traumas also zusammenfassend um ein Phänomen, das sich erst im subjektiven Erleben und der jeweiligen Wahrnehmung des Individuums manifestiert, sich zumeist auf die Sprachverwendung und Kommunikationsfähigkeit der betroffenen Personen auswirkt, und eine generelle Bedeutungshinterfragung sicher geglaubter Strukturen zur Folge hat. Erinnerung, Fantasie und Emotion sind maßgeblich am Erleben und Verlauf des Traumas beteiligt.

Die Ergebnisse der erzähltheoretischen Analyse der Romane demonstrieren somit, dass die Texte das Thema 9/11 nicht nur inhaltlich „übersetzen“, sondern auch strukturelle Parallelen und Zusammenhänge zum Phänomen des Traumas integrieren. Besonders die Relevanz von Subjektivität, Sprache, Fantasie und Erinnerung im Kontext einer traumatischen Erfahrung liefert ein weiteres Argument für den Vorteil der literarischen Darstellung der Ereignisse gegenüber der visuellen Vermittlung: Im Gegensatz zur grundsätzlichen Außensicht der bildlastigen Medien kann die schriftlich-sprachliche Vermittlung deutlich besser innenperspektivische Wahrnehmung vermitteln und somit durch individuelle und differenzierte Beschreibungen einen Zugang zur Traumatik der Anschläge eröffnen. Nicht zuletzt wird somit ein erster Schritt auf dem Weg der Verarbeitung von 9/11 möglich.

7. Psychoanalytische Motive in 9/11-Romanen: Erinnerung, Doppelung und Vaterfigur

7.1. Text und Brief als Medien der Erinnerungsbewahrung

Kapitel 5 und 6 meiner Dissertation haben gezeigt, dass Motive wie Wahrnehmung, Affekt und Subjektivität eine zentrale Rolle in den Texten spielen. Dadurch individualisieren die Romane die Endlosschleife der Bilder und schaffen einen emotional nachvollziehbaren Zugang zu den Ereignissen. Die Literatur zu 9/11 etabliert ein Gegengewicht zu den Bildern der Attentate, welche die Erinnerung an das Geschehen bis heute stark prägen. Die bisherige Untersuchung belegt, dass die Texte die visuell-mediale Prägung der Attentate in ihrer literarischen Darstellung berücksichtigen, zugleich jedoch ihr eigenes Medium durch eine Reihe inhaltlicher, motivischer und erzähltheoretischer Akzentuierungen hervorheben. Ohne die immense Wirkung der Bilder zu negieren, liefern die Texte somit durchaus eigenständige Beschreibungen der Anschläge. Die Romane gewähren einen subjektiven Zugang zur Erfahrung eines Traumas und ermöglichen differenzierte Formen des Erlebens von 9/11. Dies leistet im besten Fall auch einen Beitrag zur Verarbeitung des kollektiven Traumas.

Die unterschiedlichen Werke weisen jedoch auch übergreifende Elemente auf: Drei wiederkehrende Motive stechen hier hervor, die die Abbildungs- und Erinnerungsfunktion von Literatur genauso wie ihr Individualisierungspotenzial widerspiegeln, namentlich Erinnerung, Vaterfigur und Dopplung. In allen Romanen verweisen vielfältige Verknüpfungen von Erinnerung, Gedächtnis und Schrift auf das Potenzial von Text und Literatur als Gedächtnismedien. Die Vaterfigur als auffallend starker Charakter reflektiert die Verankerung in einem subjektiven, individuellen und familiären Kontext und erleichtert den Rezipienten den persönlichen Zugang. Das wiederkehrende Motiv der Dopplung bzw. Spiegelung referiert auf die Abbildungsfunktion von Literatur und greift folglich auch das Verhältnis von Realität und Fiktion in den Texten zu 9/11 auf. Zugleich lassen sich motivische Verschränkungen mit den anderen beiden Zentralmotiven ausmachen: Die Erinnerung ist immer auch eine Dopplung; die Familiengründung immer auch eine Vermehrung.

Abgesehen von diesen internen Zusammenhängen weisen die Motive auch Querverstrebungen zu anderen Themenkomplexen auf: Spiegelung, Subjektivität und Erinnerung spielen etwa im Konzept des Traumas auf visueller und struktureller Ebene eine zentrale Rolle. Erinnerung, Vaterfigur und Dopplung sind offensichtlich

Motive, denen die Psychoanalyse eine besondere Bedeutung zuschreibt: sie stehen im Zusammenhang zu Begriffen wie Verdrängung und Trauma, Ödipuskomplex und Triangulierung, oder Doppelgänger und Spiegelstadium. Überdies ermöglichen die Texte spezifische Interpretationen der einzelnen Elemente im Hinblick auf den 11. September.²⁵⁷

Dieses Kapitel soll zunächst demonstrieren, inwiefern die individuelle Beschreibung der Anschläge am 11. September als ein Versuch der „Erinnerungsbewahrung“ interpretiert werden kann, und an welchen Stellen Text und Brief in den Romanen als Gedächtnismedien gekennzeichnet sind. Unter 7.2. werde ich mich genauer der Figur des Vaters in den Werken widmen und diesbezügliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausarbeiten. Das darauf folgende Kapitel befasst sich dann mit Aussagen zu Dopplung, Spiegelung und Wiederholung in den Romanen.

Die Idee, dass die Schrift „die Grenzen menschlicher Kommunikation in Zeit und Raum erheblich erweiteren“ (Assmann 1983: 64) und ein „Dasein in historischen Räumen“ ermöglicht (ebd.), ist nicht neu. Die Zentralität dieses Gedankens in den Romanen zu 9/11 ist dennoch auffällig: die Texte vermitteln einen regelrechten Anspruch auf diese Funktion. Wie so häufig ist es Beigbeder, der diesen Gedanken ausdrücklich benennt: „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 8 h 30 et 10 h 20, c’est de l’inventer.“ (Umschlag *WotW*) *Windows on the World* will sich also der fiktionalen Freiheit bedienen, um einen Beitrag zur Erinnerungsbewahrung der Ereignisse leisten. Das literarische Andenken ist für Beigbeder unvergänglich: „quand les immeubles disparaissent, seuls les livres peuvent s’en souvenir“ (*WotW* 171). Wenn er die traditionelle Unsterblichkeitsidee der Literatur aufgreift und diese in einen Zusammenhang mit der Zerstörung von Gebäuden setzt, spielt er offensichtlich auf das WTC an. Nicht nur bezüglich eines geschichtlichen Ereignisses, auch im Hinblick auf seine eigene Person setzt er Schreib- und Erinnerungsprozess gleich: „je n’ai commencé à exister qu’en 1990, quand j’ai publié mon premier livre: comme par hasard, des mémoires. L’écriture m’a rendu la mémoire.“ (*WotW* 21)

Sein Anspruch als Schriftsteller ist es, mittels Recherche und kreativem Vorstellungsvermögen ein fiktionales Werk zu schaffen, das die Erinnerung an 9/11 konservieren bzw. sogar etablieren kann. Obwohl Beigbeders Verwendung interme-

²⁵⁷ Die jeweiligen Hintergründe und ihre Bedeutung für die einzelnen Romane werden in den Unterkapiteln geklärt.

dialer Verweise immer wieder die gesellschaftliche Prägung durch vor allem audiovisuelle Medien widerspiegelt,²⁵⁸ erscheint einzig die Literatur als ganzheitliches Gedächtnismedium, da sie ansetzt, wo das Bild aufhört. „Le rôle des livres est d’écrire tout ce qu’on ne peut pas voir à la télévision“ (WotW 111), sagt Beigbeder in einem Interview am 11. September 2001 vor den Anschlägen.

Beigbeders Roman propagiert die Gedächtnisfunktion von Literatur von allen untersuchten Werken am deutlichsten. Dennoch weisen ausnahmslos alle anderen 9/11-Romane ebenfalls auf die erinnerungsbewahrende Funktion von Schrift und Literatur hin.

Entsprechend ihrer sonstigen Vorgehensweise thematisieren die amerikanischen Romane diese Gedächtnisfunktion nicht durch konkrete Äußerungen, sondern etablieren verschiedene inhaltliche Verknüpfungen zwischen Schriftmedien und Motiven der Erinnerung. Besonders beliebt ist hierbei der Rückgriff auf die Form des Briefes.

In *The Good Life* etwa beantwortet Luke Corrines Frage „Do you think everything will just go back to the way it was?“ (TGL 219) mit einer Anekdote: Seine Urgroßmutter beerdigte nach der Schlacht von Franklin 149 Tote im Familiengrab und verbrachte Jahre damit, Beileidsschreiben an deren Familien zu verfassen (vgl. TGL 219f.). Diese Briefe sind offensichtlich eine Art des schriftlichen Gedenkens: Tod, Angriff und schriftliche Erinnerung werden miteinander verknüpft. Interpretiert man diese Geschichte als allgemeinen Hinweis auf die Eigenschaft von Schriftstücken als Gedächtnismedien, lässt sich leicht der Zusammenhang zum Buch als Erinnerungsmedium der Anschläge am 11. September ziehen. Diese These wird gestärkt, indem im Mittelpunkt des Dialogs eigentlich New York und die Stimmung nach den Anschlägen stehen: „New York doesn’t have a collective memory.“ (TGL

²⁵⁸ Im Gegensatz zur Literatur, die in Beigbeders Darstellung aktiv am Erinnerungs- und Bewahrungsprozess beteiligt ist, können visuelle oder auditive Medienformen zwar Erinnerungen auslösen (vor allem an bestimmte Zeiten, Moden oder Stimmungen vgl. S. 84), aber nicht neu schaffen, wie es der Anspruch seines Buches vermittelt. Die Schrift wird bezüglich 9/11 als bewahrendes Gedenkmedium eingesetzt; das fiktionale Fernsehen hingegen wird von Beigbeder im Gegenteil als verfälschendes Element dargestellt: „J’aurais aimé vous raconter qu’il s’en était sorti, mais on m’aurait fait la même reproche qu’à Spielberg quand il a fait couler de l’eau des douches dans les chambres à gaz.“ (WotW 251) Im Hinblick auf die Ereignisse am 11. September interpretiert er die Ähnlichkeit zu Hollywoodszenarien gar als Grund für den Tod mancher Opfer; die Medien tragen somit eine Teilschuld: „Certains témoins ne couraient pas se réfugier, tant ils avaient l’impression de regarder un spectacle déjà vu. Certains sont peut-être morts seulement parce qu’ils se souvenaient que la dernière fois qu’ils avaient vu la même chose, c’était en mangeant du pop-corn, et qu’une heure après, ils étaient sortis de la salle sains et saufs.“ (WotW 324) Beigbeder spiegelt mit dieser provokanten Behauptung die unter 3.4. kritisierte Gleichsetzung mancher Theoretiker von Realität und Fiktion in den Bildern vom 11. September wider.

220) McInerney etabliert hier eine Verbindung zwischen der Battle of Franklin und dem 11. September genau wie eine Verknüpfung zwischen dem Medium des Briefes, dem Roman und der Existenz eines kollektiven Gedächtnisses: Beide schriftlichen Medien sind emotionale, informative und konservierende Zeugnisse des Zeitgeschehens. *The Good Life* beschreibt somit Schriftlichkeit als maßgebliches Element des kollektiven Gedächtnisses; als logische Konsequenz dieser Interpretation folgt, dass McInerney durch seinen Roman zu 9/11 ebenfalls einen Beitrag zur Etablierung eines literarischen Gedenkens in New York schaffen bzw. eben dem „Vergessen“ der Ereignisse entgegenwirken will.

Eine wichtige Rolle spielt die Form des Briefes offensichtlich auch in *Extremely Loud & Incredibly Close*. Wie bereits festgestellt wurde, lassen sich bei Foer übergreifende Zusammenhänge zu Motiven wie Trauma, Angriff, Emotion und Familie herstellen; in Kapitel 5.4.2.4. wird etwa eine Reihe von Beispielen genannt, in denen der Brief als schriftliche Form der Erinnerungsbewahrung fungiert. So enthalten die Nachrichten, die die Großmutter an Oskar schreibt, Erinnerungen an ihre Lebensgeschichte, und ein Brief ist das einzige Erinnerungsstück, was der Großmutter nach den Angriffen auf Dresden von ihrem Vater geblieben ist: „That letter is the only thing of my father’s that I have left. Not even a picture.“ (ELIC 77) Der Vater von William Black begann nach seiner Krebsdiagnose, Abschiedsbriefe an sämtliche ihm bekannten Menschen zu verfassen und somit sowohl seine Erinnerungen zu verarbeiten als auch die Schriften als eigenes Gedenkmedium zu nutzen. Die nie abgeschickten Briefe des Großvaters an seinen Sohn werden zum symbolischen Gedenken, wenn die Nachrichten gemeinsam von Oskar und Thomas Schell senior in das Grab des Vaters bzw. Sohnes gelegt werden (vgl. ELIC 322): Die Schreiben füllen metaphorisch die Leere des Sarges und übernehmen so die Funktion der Erinnerung an den Vater und an die traumatischen Erlebnisse von drei Familiengenerationen. Das Grab als Gedenkplatz bzw. der Sarg als Bewahrungs-Symbol wird mit Briefen gefüllt, die Erklärungen, Erinnerungen und Entschuldigungen enthalten. Der Brief ist bei Foer ein Versuch der Verlustkompensation, Erinnerungsbewahrung und (im Falle Oskars) auch Traumabewältigung nach einem Angriff. Schrift, Gedenken, Verlust und Tod stehen in engem Zusammenhang. Auch *Extremely Loud & Incredibly Close* betont folglich die Gedächtnisfunktion schriftlicher Medien.

DeLillo verbindet ebenfalls Motive des Gedenkens mit Schriftmedien. Nicht der Brief, sondern die Zeitung wird in *Falling Man* als symbolisches Beispiel für die

schriftliche Erinnerungsbewahrung verwendet, wenn Lianne nach 9/11 Anzeichen einer Sucht nach Porträts und Geschichten in den Printmedien entwickelt:

She read stories in newspapers until she had to force herself to stop. (FM 85)

She read newspaper profiles of the dead. (FM 86)

She read newspaper profiles of the dead, every one that was printed. Not to read them, every one, was an offence, a violation of responsibility and trust. But she also read them because she had to, out of some need she did not try to interpret. (FM 134)

Aus der Zeitung erfährt sie drei Jahre nach den Anschlägen auch vom Tod des „falling man“ (vgl. FM 278-285): Hier laufen die Motive des 11. September, ihre Beziehung mit Keith und verschiedene mediale Formen (Zeitung, Kunsthappening und Fotografie) zusammen. Der Künstler erinnert sie an „the name of a trump card in a tarot deck“ (FM 281) und wirft somit die Parallele zu Keiths Kartenspielsucht auf. Zugleich wird explizit nach seinem Zusammenhang zu dem real existierenden „particular man who was photographed falling from the north tower of the World Trade Center“ (FM 281f.) gefragt. Nicht zuletzt löst seine Beschreibung ihre Erinnerung an „that day near the schoolyard“ (FM 285) aus, als sie eine seiner Performances beobachtet (vgl. FM 205-208 und FM 211-215; siehe auch S. 120f.). Das Motiv des Gedenkens erscheint hier mehrfach: Primär erinnert die Zeitungsanzeige an den Künstler, seine Auftritte wiederum verweisen auf die Anschläge, und die Fotografien bzw. Erzählungen über ihn lösen in Lianne eigene Erinnerungen aus. Das Printmedium erscheint hier also als Schmelztiegel mehrerer Medien und Erinnerungsstränge.

Erinnerung und Text werden nicht nur im Motiv der Zeitung, sondern vor allem in der von Lianne geleiteten Schreibgruppe verknüpft. Auch hier etabliert DeLillo eine komplexe Verzahnung der Motive: Die „storyline sessions“ werden für Alzheimerpatienten abgehalten; die Verknüpfung von Erinnerung und Schrift ist also bereits auf der primären Ebene offensichtlich. Es geht um die Versprachlichung und Beschreibung des krankheitsbedingten „loss of memory, personality and identity“ (FM 158). Die Mitglieder beschreiben ihre diesbezüglichen Erfahrungen durch kleine Geschichten aus dem Alltag. Im Endstadium schlägt sich die Krankheit natürlich auch im Sprachgebrauch der Patienten nieder:

Sometimes it scared her, the first signs of halting response, the losses and failings, the grim prefigurings that issued now and then [...]. It was in the language, the inverted letters, the lost word at the end of a struggling sentence. It was in the handwriting that might melt into runoff. (FM 36)

She thought of the language that Rosellen had been using at the last sessions [...], how she'd developed extended versions of a single word, all the inflections and connectives, a kind of protection perhaps, a gathering against the last bare state, where even the deepest moan may not be grief but only moan. / *Do we say goodbye, yes, going, am going, will be going, the last time go, will go.* (FM 197)

Sprache und Erinnerung sind somit auf mehreren Ebenen miteinander verknüpft.

Ein weiteres Motiv, das durch die Schreibgruppe aufgeworfen wird, ist eine persönliche Erinnerung von Lianne. Auch ihr Vater war demenzkrank; die Sitzungen stellen auch eine Art Traumabewältigung seines Selbstmords dar: „Lianne [...] wanted to hear everything. [...] She needed these men and women. [...] These people were the living breath of the thing that killed her father.“ (FM 77) Nicht zuletzt ist sein Tod wiederum mit der Erinnerung an bestimmte Wörter oder Schriften verknüpft, die wiederum auch visuelle Fantasien wecken (vgl. Fußnote 155): „Died by his own hand./ For nineteen years, since he fired the shot that killed him, she'd said these words to herself periodically, in memoriam, beautiful words that had an archaic grain, Middle English, Old Norse.“ (FM 277) Erinnerung, Schrift und Literatur werden im Motiv der Schreibgruppe also mehrfach miteinander verbunden.

Im Gegensatz zu Beigbeder, der die Gedächtnisfunktion von Schrift und auch von seinem eigenen Roman ausdrücklich benennt, verweisen die amerikanischen Autoren eher durch inhaltlich-motivische Verknüpfungen auf Zusammenhänge von Schriftmedien und Erinnerung. Sie bedienen sich diesbezüglich nicht literarischer Beispiele im klassischen Sinn, sondern bringen Schriftmotive oder -medien wie Brief, Zeitung oder eben die Schreibgruppe in Zusammenhang mit dem Erinnerungsmotiv.

Ein weiteres Mal lässt sich feststellen, dass Beigbeder als europäischer Autor explizit und autoreflexiv arbeitet, wohingegen die Amerikaner indirekte und motivisch-inhaltliche Wege zur Verdeutlichung ihrer Aussagen vorziehen.

Peltzers Etablierung eines Zusammenhangs zwischen Erinnerung und Schrift nimmt im Vergleich eine gewisse Brückenposition ein; er bedient sich zur Verdeutlichung sowohl symbolischer als auch konkreter Motive. Hierbei lassen sich drei zentrale konkrete Verfahren feststellen: Er integriert durch den literarischen Berufshintergrund seines Protagonisten Stefan immer wieder explizite Hinweise auf die Zusammenhänge von Schrift und Geschichte, demonstriert diese Verknüpfung durch die Integration von Flashbacks, und eröffnet überdies durch die durchgängige

Stadtbildbeschreibung literarische Erinnerungsräume (vgl. auch Reinhäkel 2009: 130).

Indem sich Stefan in seiner wissenschaftlichen Arbeit mit dem „Eindringen familiärer Mythen in die Struktur“ (BP 32) befasst, „ohne ins rein Biografische zurückzufallen“ (ebd.), deutet Peltzer bereits die Interdependenz von Erinnerung und Text an. Folgender Absatz über Matenaars Tätigkeit stärkt diese These, indem erneut Zusammenhänge zwischen Schrift und Gedenken beschrieben werden:

[...] wie nach einer Stecknadel im Heuhaufen, so kommt einem die eigene Suche vor, während man vage bekundeten Indizien folgt, einem flüchtigen Hinweis, den man im Brief eines Urgroßvaters gefunden hat, dessen Spur selbst bislang in genealogischem Niemandsland verschwindet, eine Menge Gerüchte, die im Laufe der Zeit zu einem Teil des Familienromans geworden sind, wie sie dem Forscher heute als Gewissheiten von den Töchtern erzählt werden [...]. (BP 29)

In einem Brief (!) beschriebene Gerüchte werden durch die wiederholte Erzählung Teil der Erinnerung. Die Parallele zur Literatur wird weiter durch die Bezeichnung als „Teil des Familienromans“ weiter verstärkt. Diese Poetik von Schrift als Form der Erinnerung wird auch am Ende des Buches noch einmal betont, wenn Stefan „das, was noch fehlt, auf irgendeinem Blatt Papier [...] notieren“ (BP 157) will, „so dass man es mit sich nehmen und später lesen könnte, wann immer man will.“ Mit ungewohnt dramatischem Anklang beschreibt er seine Poetik: „Die Geschichte, das Leben. Fände man nur die richtigen Worte, gelänge es nur, alles in Schrift zu verwandeln bis zurück an den Anfang. Besäße man vielleicht einen Zipfel der Wahrheit.“ (BP 157)

Diese Beispiele schildern eher konkrete theoretische Überlegungen zu den Zusammenhängen von Sprache und Erinnerung. Peltzer überträgt seine Ansichten jedoch auch auf die inhaltliche Ebene seines Buches, indem er zahlreiche Flashbacks integriert. Nahtlose Übergänge zwischen Erzählgegenwart und erinnelter Vergangenheit lassen die Gedanken und innenperspektivischen Vorgänge von Stefan Matenaar (wie bereits beschrieben) als zeitliches „Wahrnehmungs-Patchwork“ erscheinen. Hierbei spielen sprachliche Motive, Symbole und Zeichen eine Rolle: Erinnerungen werden meist durch Wörter ausgelöst, die sowohl auf der Ebene der realen Gegenwart wie auch auf Ebene der gedanklichen Vergangenheit eine Rolle spielen (vgl. hierzu S. 206). Es sind somit bestimmte Ausdrücke, die die Assoziatio-

nen zu anderen Situationen erzeugen.²⁵⁹ Die theoretisch angeführte These einer Verknüpfung von Sprache und Erinnerung wird hier praktisch realisiert und inhaltlich demonstriert.

Diese implizite Darstellungsweise von Text und Sprache als Gedächtnismedien realisiert sich auch auf einer raumsemantischen Ebene. Das Stadtbild fungiert als Erinnerungsraum: Der Park erscheint als „seltsame[s] Theater, dem das Dach fehlt [...], mit Tausenden von Logen, die die Gebäude links und rechts sind, dem leeren Rasen als viel zu tief gelegenem Park und der Bibliothek als ewig gleicher Kulisse“ (BP 16f.), deren Rückfront wiederum einem „Palast aus der Renaissance“ (BP 17) gleicht. Neben diesen geschichtlichen Andenken rufen bekannte Städte auch subjektive Erinnerungen hervor: So lauern in Berlin „an jeder Ecke [...] Bilder einer Vergangenheit“ (BP 108) und die Erinnerung an eine bestimmte Periode ist jeweils verknüpft mit dem Blick aus dem Fenster der jeweiligen Wohnung.

man [...] sah einen Weihnachtsmarkt in Rom, für Monate die Leuchtreklame des Bierhimmels in Kreuzberg, in einem Winter in der texanischen Hauptstadt Austin die leeren Holzveranden der Häuser längs Newning Avenue [...], den Versammlungsplatz eines Freiburger autonomen Zentrums [...] (BP 119f.)

Konsequenterweise wird auch die Beschreibung der Stadt New York zur Erinnerungsmöglichkeit. Deutlich wird die Kennzeichnung als Erinnerungsbild letztendlich durch raumsemantische Metaphorik, wie Reinhäckel richtig feststellt: So ist Stefans Überlegung (vgl. BP 130f.) „an der Ecke Houston Street nach links oder nach rechts abzubiegen, [...] die zwischen einer Welt vor und nach dem 11. September“ (Reinhäckel 2009: 130). Die Abbiegung nach rechts führt zum Grundstück des World Trade Centers und ist somit „nur noch im Imaginären der Literatur möglich: Die Erzählung eröffnet einen literarischen Erinnerungsraum“ (Reinhäckel 2009:130). Diese Feststellung führt die vorher etablierten Zusammenhänge von Stadtbild, Erinnerung und Schrift konsequent weiter: Peltzers Buch fungiert ebenfalls als Gedenkmedium.

Die Zusammenhänge zwischen Schrift und Erinnerung, die in den Romanen etabliert werden, sind zwar unterschiedlich komplex und explizit; dennoch eröffnen

²⁵⁹ Peltzers Text ist keine willkürliche Aneinanderreihung verschiedener Geschichten: Der Autor verknüpft Präsens und Erinnerung seines Protagonisten nicht nur (wie auf S. 205 genauer angeführt) motivisch, sondern auch emotional bzw. dramatisch. Die drei Erzählstränge laufen am Ende parallel auf ihren Höhepunkt zu, wenn Stefan sich in der Bar „eine Vermutung bestätigen“ lässt und ihm das Ende seiner Beziehung zu Sarah bewusst wird (vgl. BP 153), der Drogendeal sich überraschenderweise als Geschäft mit Heroin entpuppt (vgl. BP 154), woraufhin die beiden Kuriere flüchten, und der Vater schließlich stirbt (BP 164): die Parallelität der Peripetien sowie die diesbezügliche motivische Verbindung von Verlust und Versagen ist auffallend.

ausnahmslos alle untersuchten Texte diesbezügliche Verknüpfungen. Erneut zeigt sich, dass die europäischen Autoren eine Metaebene etablieren und literatur- und medientheoretische Fragestellungen integrieren, wohingegen die amerikanischen Autoren mit komplexen Motivverknüpfungen meist auf emotionaler Ebene arbeiten. Foer, DeLillo und McInerney integrieren das Motiv der Erinnerung häufig in Zusammenhang mit traumatischen Motiven wie Anschlag, Tod und Verlust; die Relation zu familiären Themen sticht bei ihnen besonders hervor. Peltzer und Beigbender hingegen betten die Erinnerungsthematik eher in eine theoretische Metaebene ein, die übergreifende Aussagen zu den Zusammenhängen von Wahrnehmung, Erinnerung und Schrift eröffnet. Allen untersuchten Texten gemein ist die wiederkehrende Betonung der Möglichkeit von Schrift als Erinnerungsmedium. Hieraus leite ich die These ab, dass die Romane einen konkreten Beitrag zum Gedenken des 11. September leisten wollen und diese Intention motivisch (durch die genannten inhaltlichen Anspielungen) realisieren.

Die diskutierten Zusammenhänge von Sprache bzw. Schrift und Erinnerung eröffnen auch eine psychoanalytische Interpretationsmöglichkeit. So stehen diese Motive im Mittelpunkt von Freuds Therapie: Die Verbalisierung des Gedachten ist der erste therapeutische Grundsatz.

Die erste psychoanalytische Regel betrifft den Analysanden, der aufgefordert wird, alles zu sagen, was er denkt, fühlt oder empfindet, ohne von dem, was ihm einfällt, etwas auszulassen [...]. Wird diese Grundregel im Verlauf des analytischen Prozesses auf Einfälle zu bestimmten Mitteilungen angewandt, zum Beispiel zu bestimmten Elementen eines Traumas oder eines erinnerten Erlebnisses, spricht Freud auch von der Methode der freien Assoziation. (Popp-Baier 1998: 99)

Hier deutet sich der Zusammenhang zwischen Sprache, Erinnerung und Trauma bereits an: Die Analyse besteht darin, Verdrängtes aufzudecken und den Analysanden dazu zu bringen, Erinnerungen (auch schmerzhaft erlebte Erlebnisse wie eben beispielsweise traumatische Erfahrungen) zur Sprache zu bringen (vgl. auch Popp-Baier 1998: 100). Die „Erinnerung des Verdrängten“ (vgl. Popp-Baier 1998: 102) ist folglich Ziel der psychoanalytischen Therapie. In diesem Sinn ermöglichen die Romane nicht nur die Erinnerung des traumatischen Ereignisses, sondern leisten durch die Verbalisierung des Unaussprechlichen im Freudschen Sinn einen Beitrag zur Verarbeitung.

7.2. Vaterverlust, Trauma und Terrorismus

Die Funktion der Motivverknüpfung von Schrift und Erinnerung ist verhältnismäßig einfach zu erklären: Die Darstellung von Literatur als Gedächtnismedium deutet darauf hin, dass auch die Romane zum 11. September einen Beitrag zur medialen Erinnerungskultur leisten wollen. Komplexer hingegen ist die Frage zu beantworten, warum die Figur des Vaters in den Texten eine so auffallend relevante Stellung einnimmt. Die vorliegende Dissertation hat die Einbettung in eine Familiengeschichte bereits mehrfach als Instrument der literarischen Individualisierung des Traumas interpretiert (vgl. 5. Der 11. September als literarisches Trauma: Emotion, Subjektivität und Erinnerung); dieser Kontext ermöglicht die Empathie möglichst vieler Rezipienten. Dennoch ist nicht nur das in den vorangegangenen Kapiteln bereits behandelte Thema der Familie, sondern primär die Figur des Vaters – und vor allem deren symbolischer oder tatsächlicher Verlust – in allen untersuchten Romanen ein zentrales Motiv: Allgemeine Differenzen, die Flucht des Vaters bzw. das Verleugnen seiner Vaterrolle sowie Verlust durch äußere Umstände, Krankheit oder gar Selbstmord stehen im Mittelpunkt. Die Flashbacks bei Peltzer führen den Leser an das Krankenbett des Vaters, und bei Foer kommt Oskars Vater im World Trade Center ums Leben. Beigbender erscheint in seinem Roman selbst als unzuverlässige Vaterfigur und beschreibt außerdem durch Carthews Verhalten das Versagen als Familienoberhaupt. Bei DeLillo steht einerseits Keith als traumatisierter Vater und andererseits der Selbstmord von Liannes Vater auf Grund seiner Demenz im Vordergrund, und McInerneys Familienroman thematisiert ebenfalls verschiedene Konstellationen von Vater-Kind-Beziehungen.

Die Zentralität der Figur des Vaters und ihr Verlust erfüllt mehrere Funktionen: Zum einen ist der Vater im klassischen Fall Teil der eigenen Lebensgeschichte und entscheidende Figur der Identitätsprägung. Die Psychoanalyse spricht ihm eine fundamentale Rolle bei der Entwicklung des Kindes zu. Der Verlust dieser Person ist grundsätzlich schmerzhaft; abhängig von Umständen und Zeitpunkt bisweilen auch traumatisch. Aus einem distanzierten Blickwinkel ist der Vater jedoch auch eine im höchsten Maße symbolische Figur: Macht und Tradition spielen in seinem Verständnis als Oberhaupt der Familie eine Rolle, Religion und Göttlichkeit werden durch den metaphorischen Gebrauch des Begriffs aufgeworfen, und nicht zuletzt liegt eine etymologische Verwandtschaft zu politischen Begriffen wie „Patriotismus“ oder

„Vaterland“ vor. Das Motiv des Vaterverlustes ist somit einerseits ein emotional leicht zugängliches Ereignis, mit dem das Trauma von 9/11 individualisiert wird. Andererseits wirft die Vaterfigur Zusammenhänge zu Macht, Religion und Politik auf und eröffnet somit auch einen symbolischen Kontext im Hinblick auf 9/11.

Diese Thesen liefern eine generelle Erklärung für das häufige Motiv des Vaterverlustes in den Romanen von 9/11. Die unterschiedlichen Beispiele in den Texten erfordern jedoch offensichtlich eine differenzierte Untersuchung und eröffnen weitere Möglichkeiten der Interpretation.

Peltzers Text *Bryant Park* schildert einen Vaterverlust, der nicht konkret mit den Ereignissen von 9/11 in Verbindung steht. Die Beschreibungen des Protagonisten Stefan Matenaar in New York werden immer wieder unterbrochen von Szenen einer Vater-Sohn-Beziehung. Der nahende Tod des Vaters und dessen Krankenhausaufenthalt lösen Erinnerungen an Kindheit und Jugend aus: Das Glück bei einem Kirmesbesuch (vgl. BP 62f.) wird genauso geschildert wie eine „lange, sich bis ins Morgengrauen fortsetzende Diskussion“ (BP 99) oder die Restaurantbesuche, bei denen „ich [...] niemals die Rechnung bezahlen durfte“ (BP 101). Angesichts des zunehmend schlechten Gesundheitszustandes seines Vaters lässt Matenaar einzelne, flashbackartige Momente des Verhältnisses Revue passieren.²⁶⁰ Am Ende des Buches steht schließlich eine friedliche Sterbeszene:

der Übertritt vollzog sich geräuschlos [...], kein Aufbäumen oder etwas Vergleichbares, letzte Worte, wie sie im Film oder in einem Roman als Vermächtnis an den Sohn oder die Nachwelt gesprochen werden, geflüstert, gehaucht / als verinne das Leben einfach in einer großen Erschöpfung, selbst um Schmerz zu empfinden, war sein Körper am Ende zu schwach (natürlich auch wegen des Morphiums, das er bekam), nur noch eine Formsache, vage Erinnerung des Leibes an seine Funktionen, das Herz schlagen zu lassen und wenigstens alle zehn Sekunden einmal zu atmen, / bis er es schließlich vergisst, wie man eine alte Gewohnheit vergisst, die im Laufe der Zeit zwecklos geworden ist, inzwischen mit ganz anderen Sachen beschäftigt, die einem wichtiger erscheinen, oder im Moment interessanter. (BP 164)

In *Bryant Park* ist die Erinnerung an den Vater und dessen Tod einer von drei Erzählsträngen, die insgesamt demonstrieren, dass „Bewusstsein und Biographie [...] ein Mosaik aus Fragmenten, aus Vergangenheit und Zukunft, ein Gewitter synaptischer Kurzschlüsse [sind]: keine Linearität, nirgends.“ (Arend 2002) Peltzer verweist in erster Linie auf die identitätsbildende Funktion der Vaterfigur (im konkreten Fall

²⁶⁰ Peltzer verknüpft Erinnerung, Sprache, Trauma und Vaterfigur: Die Erinnerungen werden häufig durch bestimmte Worte assoziiert, der Flashback verweist wiederum auf die Posttraumatische Belastungsstörung, und beides wird durch den drohenden Vaterverlust ausgelöst.

spielen vor allem Autorität, Dominanz und Übermacht des Vaters eine Rolle, vgl. 5.2.2.1. *Bryant Park*: Väterlichkeit und Göttlichkeit), aber auch auf die Entstehung von Wahrnehmung, Erinnerung und Bewusstsein im Allgemeinen. Wie bereits mehrmals festgestellt wurde, beschreibt *Bryant Park* eine Person als Summe ihrer Erfahrungen und Geschichte; Gegenwart und Vergangenheit sowie deren Betrachtung oder Interpretation sind stark interdependent.

Die Erinnerung wird zugleich auch als Form der Erzählung markiert: Die Sterbeszene des Vaters endet mit den Worten „was übrig bleibt sind Geschichten, jemand, der sie erzählt, / erst das, dann dieses und jenes, wie es einem in die Gedanken kommt“ (BP 165). Dieses Zitat wirft den Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Literatur im Allgemeinen auf und reflektiert auch Peltzers eigene Poetik im Besonderen: Die Verzahnung von Erinnerung, Gegenwart und Wahrnehmung sowie die „Wahrheit“ (vgl. BP 157) und Unvergänglichkeit von Geschichten sind deutliche Merkmale seines Textes. Das Motiv des Väterverlustes weist also bei Peltzer auch eine Querverstrebung zum Unsterblichkeitsgedanken der Literatur auf.²⁶¹

Auch bei Foer stehen der Tod des Vaters und die Erinnerungen an ihn im Mittelpunkt von Oskars Schilderungen. Oskar ist noch ein Kind und sein Vater kommt durch den Anschlag von 9/11 ums Leben: Umstände und Todeszeitpunkt sind hier zweifellos als traumatische Erfahrung zu deuten. Das Trauma des Verlustes wird verstärkt, da Oskar den letzten Anruf seines Vaters aus dem WTC nicht annehmen kann und auf Grund dessen starke Schuldgefühle entwickelt, wie Diez richtig feststellt:

Fünfmal hat der Vater an diesem Vormittag zu Hause angerufen, fünfmal hat er auf den Anrufbeantworter gesprochen. Oskar stand daneben, unfähig abzuheben: Es ist seine Schuld, nicht mit dem Vater gesprochen zu haben; es ist sein Verlust, dass der Vater gestorben ist; es ist seine Frage, warum der Vater nicht einmal gesagt hat, dass er ihn liebt. (Diez 2005)

Foer fügt die Beschreibung dieses Traumas in eine größere Reihe von Vaterentbehrungen ein, die alle mit den Motiven Angriff und Krieg verknüpft werden. So wuchs Oskars Vater ebenfalls ohne Vater auf: Thomas Schell senior (der überdies ausgerechnet am 11. September 2001 zurückkehrt) sah sich auf Grund seiner

²⁶¹ Darüber hinaus kann der Tod der außergewöhnlich dominanten Vaterfigur bei Peltzer, wie bereits angemerkt, in Verbindung zu politischen Hintergründen der Anschläge von 9/11 gesetzt werden: Deutet man die väterliche Autorität als Symbol für die Weltmacht der USA, ist der Verlust auch als Verweis auf eine politische Schwächung zu interpretieren (vgl. S. 174).

Erlebnisse von 1945 nicht in der Lage, die Rolle des Vaters auszufüllen. Er entzog sich der Verantwortung und verließ die Familie vor der Geburt seines Sohnes. Auch Oskars Großmutter verlor ihre Familie (und folglich natürlich *ihren* Vater) bei den Angriffen auf Dresden; die Umstände sind ebenfalls brutal und erschütternd:

I can't remember the last thing my father said to me. / He was trapped under the ceiling. The plaster that covered him was turning red. [...] They were shouting for everyone to get out. The rest of the ceiling was about to collapse. / I wanted to stay with him. [...] Then he said something. / It was the last thing he ever said to me. / I can't remember it. (ELIC 308f.)

Die hier beschriebene Gedächtnislücke ist ein Symptom des Traumas: Die nicht mögliche Erinnerung möchte ich auch als Verdrängung der genauen Umstände des Todes deuten. Auch dieses Beispiel verbindet somit Trauma, Vaterverlust und Erinnerung.

Die Vaterentbehrung nimmt bei Foer eine zentrale Rolle ein: Auffällig viele Figuren leiden unter dem Tod (bzw. der Flucht) ihres Vaters,²⁶² der zumeist unnatürliche Ursachen hat und mit Motiven des Angriffs und Kriegs verbunden ist. Das Motiv des gewaltinduzierten Vaterverlustes durchzieht den gesamten Roman. Betont wird diese Thematik durch die konstante Akzentuierung des Themas (vgl. 4.5.2. Es bleibt in der Familie: Tod und Angriff bei Foer) genauso wie durch die Integration des Theaterstücks *Hamlet*. Der Vaterverlust (und damit auch der Angriff auf das World Trade Center) wird in einen historischen Kontext eingebettet; Foer betont die privaten Auswirkungen politischer Entscheidungen oder Wendepunkte auf das Individuum.

Auch in *Falling Man* spielt der Tod des Vaters eine zentrale Rolle; hier ist der Verlust jedoch nicht durch fremde Gewalt bedingt und steht auch nicht mit Terrorismus oder Krieg in Verbindung. Lianne's Vater beging auf Grund seiner Demenzerkrankung Suizid; der Zusammenhang zur Erinnerung ist hier offensichtlich:

Jack Glenn, her father, did not want to submit to the long course of senile dementia. He made a couple of phone calls from his cabin in northern New Hampshire and then used an old sporting rifle to kill himself. She did not know the details. She was twenty-two when this happened and did not ask the local police for details. [...] It was way too soon. (FM 50f.)

Der Selbstmord hat auch Jahre später noch starke Auswirkungen auf Lianne. Dieses Erlebnis kann durchaus als ihr persönliches Trauma bezeichnet werden: Erinnerungen an seine Art zu sprechen (vgl. FM 164) und sie anzusehen (vgl.

²⁶² Nicht zuletzt endet auch Oskars Suche nach dem Schloss wiederum bei einem Sohn, der um seinen Vater trauert: Der Schlüssel gehört zu einem Schließfach und wurde William Black von dessen Vater vor seinem Tod hinterlassen (vgl. S. 188).

FM 163) durchziehen ihre Gedanken genau wie sie seine philosophischen Ergüsse (vgl. FM 294) und seine Passion für Architektur (vgl. FM 164 und FM 296) beschäftigen. Die Leitung der Alzheimer-Schreibgruppe stellt für sie auch eine Möglichkeit dar, die Krankheit und somit auch die Tat ihres Vaters besser zu verstehen; es ist keine uneigennützig Tätigkeit, wie auch ihr Psychologe feststellt: „What I’m saying is simple. This is for them [...] It’s theirs [...] Don’t make it yours.“ (FM 75f.) Lianne hat den Tod ihres Vaters nie vollständig verarbeitet. Dies verdeutlichen auch Sätze, welche ihr Verwandtschaftsverhältnis auffällig stark hervorheben, wie etwa „She thought of her father. She carried her father’s name“ (FM 85), oder Martins Aussage „You will always be a daughter, I think. First and always, this is what you are.“²⁶³ (FM 248) Vater, Trauma, Erinnerung und Literatur werden somit auch bei DeLillo sehr eng miteinander verknüpft; er arbeitet auch hier wieder mit einer Vielzahl von komplexen Kombinationen zentraler Themen.

Am Ende des Romans *Falling Man* steht schließlich eine Szene, die als Zeichen der Verarbeitung dieses traumatischen Väterverlustes und zugleich der Ereignisse von 9/11 gedeutet werden kann; beschrieben wird eine Art Aussöhnung mit der eigenen Vergangenheit, Kindheit und Identität:

Then one night, undressing, she yanked a clean green T-shirt over her head and it wasn’t sweat she smelled or maybe just a faint trace but not the sour reek of the morning run. It was just her, the body through and through. It was the body and everything that carried, inside and out, identity and memory and human heat. It wasn’t even something she smelled so much as knew. It was something she’d always known. The child was in it, the girl who wanted to be other people, and obscure things she could not name. It was a small moment, already passing, the kind of moment that is always only seconds from forgetting. / She was ready to be alone, in reliable calm, she and the kid, the way they were before the planes appeared that day, silver crossing blue. (FM 301)

Neben der Thematik von Erinnerung, Kindheit und Traumaverarbeitung wirft diese Beschreibung einen zweiten Väterverlust im Roman auf: Liannes Mann Keith hat sie und den gemeinsamen Sohn Justin über ein Jahr vor den Anschlägen verlassen. Als er die Anschläge aufs WTC überlebt, kehrt er, vollkommen traumatisiert, zu seiner Familie zurück, „[a]ber er kommt nicht an“ (Bartel 2008), sondern wählt die Flucht in die Ersatzwelt des Pokers (vgl. S. 123). Nina interpretiert Liannes Ehe mit

²⁶³ Martin sagt diese Sätze am Tag von Ninas Beerdigung; jedoch als Antwort auf eine Bemerkung Liannes über ihre beiden Eltern. Auch Ninas Tod stellt offensichtlich eine Variante des Elternverlustes dar; dieses Ereignis übernimmt jedoch eine andere Funktion als die in diesem Kapitel behandelten Vaterentbehungen. Die Tatsache, dass Liannes Eigenschaft als „Tochter“ sich hauptsächlich auf ihr Verhältnis zum Vater bezieht, wird auch durch ihre Wiederholung der von Martin gemachten Aussage in dem Satz „She was only a girl, always a daughter, and her father was drinking a Tanqueray martini“ (FM 294) wenige Seiten später deutlich.

Keith als Folge ihrer komplexen Vaterbeziehung: „You wanted a certain thing and you thought it Keith. [...] You thought Keith would get you there. [...] To feel dangerously alive. This was a quality you associated with your father. [...]” (FM 14) Die Deutung dieser Aussage als Anspielung auf einen möglichen Vaterkomplex Liannes liegt hier auf der Hand: Durch den Verlust der Vaterfigur konnte Lianne möglicherweise den Konflikt der Vater-Mutter-Kind-Triade nicht lösen.²⁶⁴ Dem dominanten Einfluss der Vaterfigur bei der Partnerwahl könnte somit ein weiblicher Ödipuskomplex zugrunde liegen.

DeLillos Darstellung des Vaterverlustes vereint mehrere Funktionen und Symbole. Der Einfluss des Vaters auf Identität und Lebensentwurf sowie die Interdependenz von Person und Erinnerung spielen eine deutliche Rolle. In einem größeren Zusammenhang erscheint die Figur des Vaters aber auch als Bindeglied zu 9/11: Zum einen wird dieser Kontext durch die Schreibgruppe und deren zentrales Thema, zum anderen durch die Erlebnisse Keiths und seiner eigenen Vaterflucht aufgeworfen. Die oben beschriebene Endszene des Romans stellt dann einen Moment der Akzeptanz dar: Lianne söhnt sich mit ihren Erinnerungen und ihrer Identität aus und sieht der Zukunft mit Ruhe und Gelassenheit entgegen. Die Szene eröffnet den Blick auf eine Verarbeitung des Traumas des Vaterverlustes genau wie des Traumas 9/11.

Auch bei McInerney spielen Trauma, Selbstmord und Vaterverlust eine (wenn auch weniger zentrale) Rolle: So wurde Sasha im Alter von drei Jahren von ihrem alkoholsüchtigen Vater verlassen (vgl. TGL 201), und auch Corrines Vater „[ha]d decamped from the family home twenty years earlier and started a new family“ (TGL 230). Duck, der Geliebte von Nora – und ebenfalls eine Art „Vaterfigur“ für Luke (siehe auch S. 102) – begeht nach der Affäre mit Lukes Mutter Selbstmord: „Eventually, Duck went bankrupt and his wife divorced him. Then of course he shot himself.“ (TGL 116) Verstärkt wird die Thematik der Vaterentbehren durch verschiedene komplex inszenierte Wiederholungen wie etwa durch Lukes symbolische Flucht aus der Vaterrolle:²⁶⁵

„I’m a bad father [...] My daughter grew up in the care of nannies. I was too busy to give her the time and attention she deserved and I let my wife do a care-

²⁶⁴ Ich gehe von einer frühen Trennung von Liannes Eltern aus und interpretiere diese als „Verlust“ des Vaters, der durch den Selbstmord verstärkt wird.

²⁶⁵ Weitere Beispiele für die Verstärkung liefern die Fantasien von Corrines Tochter Storey über die von ihr erfundenen Figuren namens „Fluffies“ („The daddy’s missing. Like Dylan’s daddy.“ TGL 103), und die Parallelen der Affäre zwischen Luke und Corrine zu *The Heart of the Matter*: Scobie begeht am Ende des Romans ebenfalls Selbstmord nach einem Ehebruch.

less job as a mother. By the time I finally went home to check on the family, it was too late.” (TGL 253)

McInerneys Vaterverluste sind primär nicht durch Krieg, Krankheit oder Mord bedingt, sondern reflektieren eher eine Generation von Vätern, die vor ihrer Verantwortung fliehen. Es handelt sich somit nicht um einen Vaterverlust im klassischen Sinn, aber eine symbolisch so interpretierbare Vaterflucht. Als Hintergrund möchte ich den gesellschaftlichen Wandel sowie die moderne Werte- und Prioritätsverschiebung anführen, die sich auf partnerschaftliche Bindungen und Familienkonstellationen auswirkt.

Ein ähnliches Motiv findet sich im Text *Windows on the World*: sowohl Carthew als auch die Autorfigur Beigbeder haben ihre Partnerinnen nach der Geburt der Kinder verlassen und eine neue Frau gefunden. Erwartungsgemäß deutet Beigbeder anders als McInerney den gesellschaftlichen Hintergrund nicht nur an, sondern ironisiert und parodiert die Entwicklung einer Generation von Vätern, die Verantwortung scheuen und nicht erwachsen werden wollen:

Je n'ai aucune autorité sur mes deux fils; même quand je me fâche, ils pensent que je déconne. Ils ont raison: je déconne. Je n'y crois pas vraiment. Je suis incapable de sévérité, comme tous les parents de ma génération. (WotW 34)

J'espère que mes fils me présenteront bientôt des copines à eux. Hum hum, je ne suis pas sûr que je résisterai à la tentation de les draguer comme un vieux dégueulasse. (WotW 57)

Les parents copient leurs enfants. Connaissez-vous un meilleur moyen de rester jeune? (WotW 88)

Die Verantwortung als Vater fordert eine gewisse Einschränkung des Egoismus und der persönlichen Freiheit, genau wie die Akzeptanz des Alterns und Übernahme von Verantwortung. Genau hier setzt Carthews Problem an: „Tout s'était enclenché trop vite: le job, le mariage, les enfants. Je ne voulais plus de cette vie. [...] Comment voulez-vous avoir envie de ressembler à Lester Burnham quand la société idéalise Jim Morrison?“ (WotW 135) Beigbeder liefert schließlich die Erklärung für diese gesellschaftliche Entwicklung:

Les enfants de 1968 sont des hommes sans modèle. Des hommes sans mode d'emploi. Des hommes sans gravité. [...] Je ne m'occupe pas de mon enfant [...]. Il y a seulement quarante ans, on a décidé de supprimer le père et on voudrait que tout continue comme avant ? [...] Je suis le produit de cette disparition du père. Je suis un dommage collatéral. (WotW 220)

Wie so häufig kritisiert Beigbeder die gesellschaftliche Entwicklung, und ironisiert sich gleichzeitig selbst als unschuldiges Opfer derselben.²⁶⁶

Beigbeder liefert durch seine Gesellschaftskritik – und in diesem Falle vor allem durch seine Kritik an der Entwicklung und Wahrnehmung der Vaterrolle – eine mögliche Erklärung für die Relevanz des Vaterverlustes in seinem sowie McInerneys Buch im Besonderen und den 9/11-Romanen im Allgemeinen. Die zunehmende Aufweichung der traditionellen Geschlechterrollen in der modernen Entwicklung des Westens ist einer der größten Kritikpunkte des klassischen östlichen Rollenverständnisses. So heißt es auf den Webseiten des Islam-Zentrums Münchens:

Dem Mann obliegt es, die Familie zu versorgen (Koran 4: 34). Er ist vor Gott verantwortlich für das Wohlergehen seiner Familie. Eine Familie braucht Führung, so wie es auch in jedem Team jemanden geben muß, der letztendlich Entscheidungen fällt. (Islamisches Zentrum München 2004)

Hieraus leitet sich nicht nur subtile Kritik an der weiblichen Emanzipation und geschlechtlichen Gleichberechtigung ab, sondern infolgedessen auch eine generelle Verurteilung der Männer, die ihrer Führungsrolle in der Familie und der diesbezüglichen Verantwortung nicht nachkommen. Vinnais Formulierung verdeutlicht den Zusammenhang zum Terrorismus:

Der terroristische Fundamentalismus ist mit einer spezifischen Form der Männlichkeit verknüpft. Er bringt nicht zuletzt eine Krise der Männlichkeit und der überkommenen Geschlechterordnung zum Ausdruck, welche die moderne Gesellschaft auslöst, indem sie die überkommenen Geschlechterrollen aufweicht. (Vinnai 2003)

Diese Entwicklung wird in Vielen der 9/11-Romane beschrieben. Nicht nur die explizite Vernachlässigung der Vaterpflichten, sondern auch der Tod der Vaterfigur muss im Kontext der Romane über den 11. September somit als symbolischer Hinweis auf das Verschwinden der männlichen traditionellen Rolle gelesen werden, welches aus fundamentalistischer Sicht einen Verfall der Sitten darstellt und einen gesellschaftlichen Angriffsgrund bietet.²⁶⁷

Spinnt man den Gedanken einer Symbolik des „Vatertodes“ im Kontext gesellschaftlicher und religiöser Hintergründe der Anschläge weiter, liegt der Zusam-

²⁶⁶ Egoistische Züge offenbaren sich beispielsweise, wenn er seine kleine Tochter in den Tour Montparnasse mitnimmt, um sich besser in die Figuren seines Buches hineinversetzen zu können (vgl. WotW 131f.).

²⁶⁷ Ein möglicher Einwand bezüglich dieser Interpretation wäre, dass der „Tod der Vaterfigur“ bereits lange vor 9/11 eine Rolle spielt, wie etwa in der Moderne im Kontext des Verlustes der traditionellen Sinngebungen. Hier geht es jedoch nicht um eine generelle Aufzeichnung der Entwicklung der Vaterfigur in der Literatur, sondern um die spezifischen Interpretationsmöglichkeiten, die die Literatur von 9/11 zwischen dem Verlust des Vaters und religiösen, psychologischen, soziologischen und politischen Symbolen und Deutungen offenbart.

menhang zur metaphorischen Bedeutung des christlichen „Vaters“ nahe. Das dadurch entstehende Motiv des Gottestodes ist nun mehrfach interpretierbar: Zum einen ist die Nichtexistenz Gottes eine mögliche Lösung auf das durch 9/11 eine Renaissance erfahrende Theodizeeproblems. Der Tod des „Vaters“ wäre somit die konsequente Folgerung der Brutalität der Anschläge am 11. September. Weiter ist die Vaterentbehmung im Sinne eines Gottesverlusts auch als islamisch-fundamentalistische Sicht der christlichen Religion interpretierbar: Indem die westliche Welt sich von den religiösen Werten abwendet, tötet sie ihren Gott. Diese Auslegung des Vaterverlustes betont die Differenzen der westlichen und östlichen Religionen. Das Thema des Selbstmordes, das in den Romanen auffallend häufig als Todesursache der Vaterfiguren beschrieben wird, stärkt eine diesbezügliche Auslegung: Das Motiv des Suizids reflektiert am deutlichsten die Unterschiede des jeweiligen kulturellen und religiösen Verständnisses und rekuriert somit erneut auf religiöse Hintergründe der Anschläge. Baudrillard betont diese Ost-West-Differenz in seinem Essay „L’Esprit du Terrorisme“ mehrmals:

La tactique du modèle terroriste est de provoquer un excès de réalité et de faire s’effondrer le système sous cet excès de réalité. Toute la dérision de la situation en même temps que la violence mobilisée du pouvoir se retournent contre lui, car les actes terroristes sont à la fois le miroir exorbitant de sa propre violence et le modèle d’une violence symbolique qui lui est interdite, de la seule violence qu’il ne puisse exercer: celle de sa propre mort. [...] ces gens-là ne luttent pas à armes égales, puisqu’ils mettent en jeu leur propre mort, à laquelle il n’y a pas de réponse possible [...]. La différence radicale, c’est que les terroristes, tout en disposant des armes qui sont celles du système, disposent en plus d’une arme fatale: leur propre mort. (Baudrillard 2001)

Der Tod des Vaters muss neben diesen komplexen Interpretationen natürlich primär als Trauma für das hinterbliebene Kind bzw. die gesamte Familie interpretiert werden. Die klassische Rollenverteilung teilt der Vaterfigur Attribute wie Verantwortung, Führung, Handlung und vor allem Schutz zu. Der plötzliche Verlust führt zu Unsicherheit, Bedrohung, Hilflosigkeit, Existenzängsten, ist sicherlich als eine Erschütterung sicher geglaubter Strukturen zu bezeichnen, und erfüllt somit die klassischen Kriterien eines Traumasymptoms. Aus psychoanalytischer Sicht erschwert der (frühe) Vaterverlust überdies eine Überwindung des Ödipuskomplexes; Störungen der Identitätsentwicklung bis hin zu pathologischen Zuständen können die Folge sein. Der Verlust des Vaters ist insofern auch als Reflexion des individuellen Traumas verschiedener Figuren einerseits, Beispiel für die klassische Definition der Traumatisierung andererseits und nicht zuletzt Erklärung für verschie-

dene Konflikte auf der Ebene von Beziehung, Wahrnehmung und Identität zu verstehen.

Die zunächst überraschend erscheinende Zentralität der Vaterfigur und ihres Verlustes kann somit schlüssig erklärt werden. Erstens stellt das Motiv in den Romanen zum 11. September ein häufiges Motiv des Traumas dar. Zugleich wird der Verlust mit psychologischen Themen wie Kindheit, Emotion, Erinnerung und Identität verknüpft: Diese Wertlegung auf subjektive Motive stärkt einmal mehr die Nutzung der medienspezifischen Vorteile einer innenperspektivischen Darstellung. Drittens eröffnet die Figur des Vaters eine Vielzahl an symbolischen Zusammenhängen zu 9/11: Tradition und Auflösung der Geschlechterrollen, der Verlust von Sicherheit und Vertrauen, der göttliche „Vater“ sowie das Motiv des Selbstmordes spielen eine relevante Rolle in Theorien zu Erklärung und Hintergründen der Anschläge. Auch hier lässt sich die These einer „medialen Übersetzung“ anbringen. Die Vaterentbehrung ist insgesamt ein wichtiges und vielschichtiges Motiv in der Literatur zu 9/11, das sowohl psychologische als auch religiöse und gesellschaftliche Interpretationen eröffnet.

7.3. Dopplung, Wiederholung, Spiegel

Ein weiteres romanübergreifend verwendetes Thema ist die Wiederholung oder Verdopplung, die sowohl bei der Darstellung einzelner Figuren als auch in Zusammenhang mit verschiedenen Leitmotiven eine zentrale Rolle spielt: Die Häufung von Zwillingen oder Doppelgängern genauso wie Spiegelungen und Wiederholungen ist auffällig. Oft lassen sich konkrete Verbindungen zu individuellen traumatischen Ereignissen und teils auch ausdrücklich zu den Erlebnissen der Anschläge herstellen.

Neben diesen expliziten Verknüpfungen liegen jedoch auch grundsätzliche Erklärungen für die Relevanz des Dopplungs-Motivs vor: das Thema der Wiederholung spielt sowohl in den Symptomen des Traumas als auch in den Bildern von 9/11 eine Rolle. So ist die pathologische Struktur des Traumas durch Dopplungs-Motive geprägt: Der Flashback ist die zwanghafte Wiederholung des Geschehenen, und die Dissoziation entspricht einer indirekten Verdopplung im Sinne einer Abspaltung (vgl. S. 6).²⁶⁸ Oft integrieren die Romane Spiegelszenen, die Motive der Identität, Wahrnehmung und Erinnerung aufwerfen; deren erfolgreiches Zusammenspiel wird im Erlebnis des Traumas definitionsgemäß gestört. Im Hinblick auf den Anschlag von 9/11 findet sich die Dopplung außerdem in der Existenz *zweier* Türme und deren Relevanz für die Wirkung der Attentate: Erst durch die Wiederholung wurde der „Unfall“ zum weltweit live übertragenen Anschlag (vgl. 3.1. Trauma und Medien). Elemente wie Dopplung oder Spiegel können außerdem natürlich auch als visuelle Abbildungsmotive interpretiert werden. Dadurch eröffnet sich wiederum die Parallele zu Medien wie dem Foto oder Film und ferner auch zum „Medienereignis 9/11“. Im Folgenden soll diese Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten anhand konkreter Beispielen genauer erklärt und veranschaulicht werden.

DeLillo, Foer und McInerney verwenden insgesamt häufig Motive der Wiederholung oder Dopplung, um Momente des Traumas zu überhöhen: Doppelgänger, Doppelleben und die Wiederholung individueller Traumata durch wiederkehrende Strukturen oder Motive spielen hierbei genauso eine Rolle wie visuelle Dopplungsmotive wie Fotografien oder Spiegelungen.

The Good Life fügt das Motiv der Wiederholung primär figurenbezogen ein und arbeitet mit einer Reihe von „doppelten Charakteren“: Neben den Zwillingen

²⁶⁸ Nach Freud ist die unbeabsichtigte Wiederholung auch ein Merkmal des „Unheimlichen“ (siehe 3.5. Exkurs: Der 11. September als unheimliches Medien-Ereignis); der Flashback als Wiederkehr des Verdrängten ist in diesem Sinne ebenfalls unheimlich.

finden sich mehrmals Anspielungen auf Doppelgänger oder Personen, die ein Doppelleben führen. Die Lebensweise dieser Charaktere verweist zugleich auf die Leitmotive Betrug und Täuschung:²⁶⁹ Sashas Affäre mit Melman führt, genau wie Corrines und Lukes Beziehung oder Russells Verhältnis mit Trisha, zur Existenz eines geheimen Doppellebens. Auch Lukes Tochter Ashley hält ihre Aktionen in der Drogenszene sowie ihre Erfahrungen mit Männern offensichtlich vor ihren Eltern geheim und lebt somit ebenfalls in zwei Parallelwelten. Konkretisiert wird dieses Motiv nicht zuletzt in der folgenden Beschreibung Guillemos (Lukes bei den Attentaten auf das World Trade Center ums Leben gekommener Bekannte): „Guillermo lived a double life, believing that his sexual identity could only hinder his career in the financial world. He maintained two distinct groups of friends, Luke being one of the few who straddled lists.“ (TGL 50) Das Motiv der Dopplung in Form des Doppellebens ist also bei McInerney mit den Leitmotiven Schein, Betrug und Täuschung verknüpft, und enthält überdies Verbindungen zum Trauma: Individuelle Enttäuschungen wie der Betrug des Partners oder das Entgleiten des Kindes liefern hierfür genau wie der tatsächliche Verlust einer geliebten Person durch 9/11 ein Beispiel.²⁷⁰

Die Verknüpfung von Trauma und Dopplung bzw. Wiederholung wird besonders in der Beziehung zwischen Luke und Corrine offenbart: Neben dem offensichtlich auch von ihnen beiden geführten Doppelleben, das sich konkret infolge der Anschläge in der Suppenküche am Ground Zero entwickelt (und also in Zusammenhang mit 9/11 steht), ist die geschilderte Affäre generell eine „Wiederholung“ früherer einschneidender Erfahrungen der beiden. Corrines Ehebruch mit Luke ist insofern bereits per se eine „Wiederholungstat“, als sie Russell bereits vorher betrogen hat; diese Affäre mit Jeff wird in McInerneys Roman *Brightness Falls* beschrieben.²⁷¹ Mehrmals wird das damalige Drama und Jeffs unnatürlicher Tod als eine für Corrine traumatische Erfahrung angedeutet.²⁷²

²⁶⁹ Zur genaueren Betrugsthematik in *The Good Life* vergleiche auch 4.5.1. Die Kunst des guten Lebens: Sein und Schein bei McInerney.

²⁷⁰ Guillemos Schicksal wirft außerdem den Zusammenhang zu einem „unheimlichen“ Zufall auf: Hätte Luke das Treffen mit ihm im WTC nicht kurzfristig wegen des Familienstreits verschoben, wäre auch er in den Türmen ums Leben gekommen.

²⁷¹ Immer wieder fügt McInerney jedoch auch in *The Good Life* Sequenzen ein, die die Affäre zwischen Corrine und Jeff sowie Jeffs Drogensucht und seinen Tod andeutungsweise thematisieren (vgl. TGL 40, 125, 188f., 217, 223); der Leser erfährt hierzu jedoch keine detaillierten Hintergründe.

²⁷² Verdeutlicht wird diese Parallele, wenn Russell Jim (seinen bei 9/11 getöteten Freund) und Jeff miteinander vergleicht: „I mean, Jeff was my best friend, and Jim kind of took his place. [...] And they both got taken away in a kind of mass catastrophe.“ (TGL 189)

Aus Lukes Perspektive hingegen erscheint die Affäre mit Corrine als Wiederholung der Beziehung seiner Mutter mit Duck: Jolene und Sasha, Duck und Luke sowie Nina und Corrine weisen erstaunlich viele Parallelen im Hinblick auf optische und charakterliche Eigenschaften auf, und auch der Verlauf ihrer Beziehungen ähnelt sich. Nicht nur Sasha gleicht Ducks Frau Jolene („You married Jolene Cheatham. You went all the way to New York fucking City to find a girl just like the goddam wife of our mother’s supposed lover“ TGL 293), sondern auch Nora und Corrine haben optische Gemeinsamkeiten („As she [Luke’s mother] walked out to the driveway, still lanky and slim, he [Luke] realized with a pleasant sense of surprise one of the reasons Corrine had looked so familiar when he first saw her“ TGL 278). Schließlich weist auch der Verlauf der beiden Affären Entsprechungen auf: Beide Male sind familiäre Verpflichtungen vor allem gegenüber den Kindern der Trennungsgrund, und nicht mangelnde Gefühle für den Geliebten. Die Entsprechungen zwischen Lukes Beziehung zu Corrine und dem Verhältnis seiner Mutter mit Duck werden auch expliziert: „His failures as a father mirroring his shortcomings as a son“ (TGL 279).²⁷³

Nicht zuletzt „wiederholt“ sich auch Lukes Erfahrung der Affäre seiner Mutter in einer bestimmten Szene mit seiner Tochter. Als Kind wurde er durch einen heimlichen Aufenthalt im Schlafzimmer seiner Mutter unfreiwillig Zeuge eines ihrer Treffen mit Duck (vgl. TGL 114f.). Diese Situation kehrt symbolisch wieder, wenn er unangemeldet in das Zimmer seiner Tochter platzt und eine eindeutige Situation vorfindet (vgl. TGL 173f.). Auch hier liegt eine Art Verdopplung eines bestehenden Motivs vor: Die unerwartete Entdeckung der sexuellen Aktivität eines weiblichen Familienmitglieds, die daraus folgende Übertretung der intimen Distanz sowie die persönliche Enttäuschung durch einen Vertrauensbruch treffen ihn beide Male stark („she would never look the same to him again“ TGL 173).

Die Affäre zwischen Luke und Corrine ist somit per se für beide Partner eine Art „Wiederholung“ eines bekannten Szenarios. Die Beziehung weist Parallelen zu vergangenen einschneidenden Erlebnissen der jeweiligen Lebensgeschichte auf und kann so als Art „Verdopplung“ interpretiert werden: Trauma, Wiederholung und Betrug werden eng miteinander verknüpft.

²⁷³ In diesem Wiederholungsmotiv ist offensichtlich auch ein nicht überwundener Ödipuskomplex angelegt, dessen Andeutung durch die unfreiwillige Voyeurismusszene im Schlafzimmer der Mutter verdeutlicht wird. Hier lässt sich eine Parallele zwischen McInerney und DeLillo ziehen (vgl. S. 253).

Diese drei Motive spielen auch in der Geschichte von Storey und Jeremy eine Rolle. Die Dopplung ist hier genetisch begründet: Die Tatsache, dass Russells und Corrines Kinder Zwillinge sind, ist insofern nicht überraschend, als die „Wahrscheinlichkeit, Zwillinge zu bekommen, [...] nach einer künstlichen Befruchtung rund 20-mal höher als bei natürlicher Zeugung“ (Kluin 2005) ist. Prekärerweise wurde diese künstliche Befruchtung mit Hilary, Corrines Schwester, als Eizellenspenderin durchgeführt: Hilary ist folglich die biologische Mutter der Zwillinge, es liegt also auch eine „doppelte“ Mutterschaft vor, deren Offenbarung und Rivalität Corrine beständig fürchtet (vgl. TGL 102f., auch TGL 164).²⁷⁴ Corrine nimmt folglich auch in Bezug auf ihre Kinder eine Doppelrolle (als biologische Tante und soziale Mutter) ein: auch diese Ambiguität kann als eine Art „Betrug“ interpretiert werden.

Das Motiv der Dopplung von Kind- und Mutterfigur steht mehrfach in Zusammenhang mit dem Motiv des Traumas. Zum einen ist Corrines Unfruchtbarkeit durch ihre frühere Essstörung bedingt, deren Symptome bis heute gelegentlich durch „emotional triggers“ (TGL 163) wiederkehren. Ihr Schuldgefühl gegenüber ihren Kindern wird verstärkt, indem sie sich die Verantwortung für deren Frühgeburt zuschreibt: „why hadn't she been able to hold them longer?“ (TGL 69) Nicht zuletzt stellt sie die Entscheidung einer künstlichen Befruchtung durch Eizellenspende prinzipiell in Frage:

„Sometimes I think I'm guilty of terrible... *overreaching*, the way I wrestled my children into existence. It was hubris. Refusing to accept the limits of nature, my own biological limitations. I was tempting fate. [...] maybe it was crazy and selfish to stretch reproductive technology to its limits.“ (TGL 254)

Die Bezeichnung „Hybris“ (im Sinne einer Missachtung der natürlichen Grenzen des Menschen) in Bezug auf die Empfängnis der Zwillinge ist meines Erachtens wiederum eine klare Anspielung auf 9/11: Die Parallele zu den Zwillingstürmen und der Verweis auf den Turmbau zu Babel ist offensichtlich (vgl. hierzu auch S. 19). Dieses Beispiel enthält also neben den Hinweisen auf eine individuelle seelische Erschütterung zusätzlich eine Verbindung zu visuellen und religiösen Theorien der Anschläge.

McInerney integriert das Motiv der Dopplung mehrfach mit konkretem Bezug auf seine Figuren: Doppelte Lebensformen, Doppelgänger und Zwillinge häufen sich in seinem Roman. Darüber hinaus verknüpft er zentrale Themen wie Betrug, Täuschung und Trauma mit Elementen der Wiederholung und Dopplung. Nicht

²⁷⁴ Dieser Vorgang ist in den Vereinigten Staaten im Gegensatz zu Deutschland legal.

zuletzt lassen sich Zusammenhänge zu den Fernsehaufnahmen von den Anschlägen des 11. September konstatieren.

Auch Foer arbeitet in *Extremely Loud & Incredibly Close* in gewisser Weise mit der „Dopplung“ von Figuren im Zusammenhang mit dem Motiv des Traumas. Sein Roman etabliert diesbezügliche Verbindungen vor allem durch den Kontext der Familiengeschichte. Optisch und symbolisch erscheint der Großvater Oskars als Doppelgänger seines Vaters. Die Ähnlichkeit zwischen beiden wird deutlich, wenn Oskar den ihm fremden Mann mit den Worten „he had a gap between his front teeth, like Dad had“ (ELIC 237) oder „He shrugged his shoulders, just like Dad used to“ (ELIC 238, vgl. auch ELIC 257) beschreibt. Nicht nur im Hinblick auf ihr Aussehen, auch bezüglich ihrer jeweiligen Lebensgeschichte lassen sich Parallelen zwischen den beiden feststellen. Beide haben ihren Sohn im weitesten Sinn wegen eines Angriffs verloren: So hat der Großvater sein Kind auf Grund der Langzeitfolgen des Angriffs auf Dresden verlassen, ähnlich wie Oskars Vater Oskar durch den Angriff auf das WTC „verlassen“ hat.²⁷⁵ Diese Flucht kann Thomas Schell senior nun kompensieren, indem er Oskar hilft, dessen (und zugleich sein eigenes Trauma) zu verarbeiten. Gestärkt wird die These einer symbolischen Parallelität, wenn der verschwundene Großvater ausgerechnet am 11. September, dem Todestag des Vaters, wiederkehrt.²⁷⁶

Angriff, Verletzung, Väterverlust und Trauma prägen die Familiengeschichte von Foers Figuren. Durch die Erlebnisse der Großeltern während des zweiten Weltkriegs in Dresden wird das Attentat von 9/11 in einen historischen Kontext eingefügt und (durch den indirekten Vergleich) „verdoppelt“: Das Trauma, das Oskar durch den Tod seines Vaters in den Türmen des WTC am 11. September erfährt, wird durch die Rückblenden symbolisch verstärkt. Die Parallele zwischen beiden Ereignissen wird auch durch ein visuelles Doppelmotiv realisiert: Die häufigen Fotos des Türgriffs rekurren sowohl auf das Trauma des Großvaters 1945 (vgl. „I grabbed the doorknob and it took the skin off my hand, I saw the muscles of my

²⁷⁵ Ein gravierender Unterschied besteht jedoch offensichtlich darin, dass Oskars Großvater im Gegensatz zu seinem Vater die Entscheidung selbst getroffen hat und nicht als direktes Opfer des Angriffs getötet wurde.

²⁷⁶ Als Symbol der Harmonie und Vereinigung der Generationen wird schließlich auch zwischen dem Großvater und Oskar eine gemeinsame Geste eingeführt, wenn Oskar zum Zeichen des Einverständnisses seine linke Hand öffnet, als der Großvater vorschlägt, die von ihm geschriebenen Briefe in den leeren Sarg des Vaters zu legen: „I don't think I figured out that he was my grandpa, not even in the deep parts of my brain. [...] But I must have understood something, I *must* have, because why else would I have opened my left hand?“ (ELIC 322) Die Geste symbolisiert Zustimmung: die linke Handinnenfläche des Großvaters ist mit „yes“ tätowiert, und Oskar imitiert dadurch eine bejahende Bewegung.

palm, red and pulsing” ELIC 211) als auch auf Oskars Suche nach dem Schloss (vgl. S. 111).

Auch andere visuelle Motive eröffnen Verknüpfungen zwischen Trauma und Wiederholung oder Dopplung: Beispiele hierfür sind das am Ende des Romans integrierte Daumenkino sowie eine im weitesten Sinn als Spiegelszene interpretierbare Beschreibung des Großvaters von seinen Erlebnissen in Dresden. Das Daumenkino versucht durch die umgekehrte Anordnung (und implizite Wiederholung) der Bilder den Verlust des Vaters symbolisch rückgängig zu machen und zu kompensieren. Diesen Versuch kann man auch als Auswirkung des allgemeinen Wiederholungszwangs des Traumas auslegen. Außerdem verweist das Daumenkino auf das visuelle Motiv der Jumpers.

I found the pictures of the falling body. [...] I reversed the order, so the last one was first, and the first was last. / When I flipped through them, it looked like the man was floating up the sky. [...] Dad would've left his messages backward, until the machine was empty, and the plane would've flown backward away from him. [...] He would've gotten back into bed [...]. Then he would've gotten up again at the end of the night before the worst day. / He would've walked backward to my room, whistling 'I Am the Walrus' backward. (ELIC 326)

Foer beschreibt hier den Versuch einer Kompensation des Traumas von 9/11 durch die umgekehrte Wiederholung.

Die Spiegelbildszene des Großvaters hingegen stellt die unmittelbaren Auswirkungen und die Erschütterung eines Traumas, genauer der Attentate auf Dresden, dar: „I walked, dazed, to the base of the Loschwitz Bridge, I submerged my black hands in the black water and saw my reflection, I was terrified of my own image, my blood-matted hair, my split and bleeding lips, my red, pulsing palms [...]“ (ELIC 213f.) Die Anspielung auf die Legende des Narziss (im Übrigen ein erneutes Motiv der Hybris und ein weiteres Freudsches Thema) ist deutlich; im Gegensatz dazu begeistert ihn sein Spiegelbild jedoch nicht, sondern erschreckt ihn zutiefst. Diese Angst vor dem eigenen Spiegelbild ist auch als Symbol für die Veränderung der eigenen Persönlichkeit und Psyche durch die traumatischen Ereignisse interpretierbar.

Foers Integration des Dopplungsmotivs ist somit in erster Linie konkret mit den Themen Trauma und Anschlag im Kontext der Familiengeschichte verbunden und reflektiert auch pathologische Elemente des Traumas wie den Wiederholungszwang oder die Erschütterung der eigenen Identität. Überdies arbeitet er mit Ver-

knüpfungen zu Bildelementen des 11. September, wenn er die Jumpers oder indirekt das Motiv der (narzisstisch konnotierten) Hybris integriert.

Die Ergebnisse der Untersuchung von Wiederholung und Dopplung in DeLillos Text weisen Parallelen zu den bei Foer festgestellten Resultaten auf. Ähnlich wie Foer in *Extremely Loud & Incredibly Close* verweist auch DeLillo auf den Wiederholungszwang als Folge des Traumas: Keiths Reha-Übungen seines Handgelenks (siehe S. 72) erscheinen genau wie Lianes zwanghaftes Zählverhalten (vgl. FM 239f., 264, 277) als Aktionen, die eigentlich tatsächliche Auswirkungen des Traumas kompensieren sollen, aber zugleich als Art ritualisiertes Zwangsverhalten auf eben jenes verweisen.

Eine weitere Parallele zu Foer besteht darin, dass auch DeLillo eine motivische Verknüpfung zwischen Dopplung, Visualität und Trauma etabliert. Die Gestalt des „Falling Man“ vereint alle diese Elemente: Sie stellt zunächst ein visuelles Element der Anschläge nach, welches das Leiden der Opfer mehr als alles andere symbolisiert. Zugleich imitiert die künstlerische Performance auch ein tatsächliches Foto: sie verweist auf Richards Drews Aufnahme, die den Sprungmoment eines der Jumpers festhält (siehe Anhang, Abbildung 1 und vgl. auch S. 120). Der „Falling Man“ wiederholt also nicht nur die traumatische Szene im Allgemeinen, sondern ist auch der Doppelgänger des Mannes auf dem Bild im Besonderen.²⁷⁷

Die Verknüpfung von Dopplung und Trauma in seiner Gestalt wird zusätzlich verstärkt, wenn Liane vor der Performance des „dangling man“ (FM 213) wegrennt und sich in dieser Situation als zwiegespaltene Person wahrnimmt: „She was doubled over, like there were two of her, the one who'd done the running and the one who didn't know why“ (FM 214). Der Vorgang der hier angedeuteten Spaltung der Persönlichkeit bzw. die dissoziative Störung ist ein mögliches klassisches Traumasymptom (vgl. S. 6). Dieses Phänomen wurde bereits im Beispiel des sich im Wasser betrachtenden Großvaters und seiner Angst vor dem Spiegelbild in *Extremely Loud & Incredibly Close* angedeutet.

Generell möchte ich Spiegelszenen als Moment der „Spaltung“ und speziell auch als Anspielung auf eine Wesensveränderung durch traumatische Ereignisse verstehen: Die Betrachtung im Spiegel wäre dementsprechend ein Symbol für die

²⁷⁷ Indem DeLillo diese Reminiszenzfunktion des „Falling Man“ benennt (vgl. FM S.40f.), verweist er auch auf die Erinnerungsbewahrung von Kunst, die hier natürlich provokativ genutzt wird. Diese Andeutung kann man auch als Aussage zu seiner eigenen Poetik auslegen: implizit deutet DeLillo dadurch die Gedächtnisfunktion seines eigenen Romans an.

Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Lianne etwa presst sich nach dem ersten Sex mit Keith nach seiner Rückkehr nackt gegen einen Spiegel und betrachtet später ihre Abdrücke: „She pressed her body to the glass, eyes shut, and stayed for a long moment [...]. Then she [...] saw the fogged marks of her face, hands, breasts and thighs stamped on the mirror.“ (FM 134f.) Die Spiegelszene markiert hier nicht nur einen Wendepunkt in der Beziehung zu Keith, sondern auch explizit in Liannes Wahrnehmung der eigenen Person. Die Annahme liegt nahe, dass DeLillo bei dieser Schilderung auf Lacans Theorien über den Zusammenhang von Spiegel, Identität und Entfremdung zurückgreift: „Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung“ (Lacan 1973: 64).

Eine weitere „Spiegelszene“ spricht für die Berechtigung dieser Deutung: Visualität, Identität und Entfremdung als Elemente der Lacanschen Theorie werden beispielhaft aufgegriffen, wenn Liannes Mutter beginnt, Überlegungen zu ihrem eigenen Passbild und dem Verhältnis von Individuum und visuellem Abbild anzustellen.

„I look at the face in the passport photo. Who is that woman? [...] Who is that man? You think you see yourself in the mirror. But that’s not you. That’s not what you look like. That’s not the literal face, if there is such a thing, ever. That’s the composite face. That’s the face in transition. [...] What you see is not what we see. What you see is distracted by memory, by who you are, all this time, for all these years. [...] What we see is the living truth. The mirror softens the effect by submerging the actual face. Your face is your life. But your face is also submerged your life. That’s why you don’t see it. Only other people see it. And the camera of course.“ (FM 143f.)

Die vielschichtige Motivverknüpfung DeLillos gelangt hier zu einem weiteren Höhepunkt. Auf der primären Ebene thematisiert Nina die subjektive Wahrnehmung des Spiegelbildes und verweist auf die Differenz zwischen Abbildung und Person. Eindeutig spielen ihre Ausführungen jedoch auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums an, nach der die Fähigkeit eines Kindes, sich selbst im Spiegel zu erkennen, zugleich zu Identifikation und Entfremdung führt, wie Zichy es formuliert: „Selbsterfahrung und Findung der Identität gelingen nur über den Umweg der Identifikation mit dem Bild des anderen.“ (Zichy 2006: 43) Diese Fremdentifikation hat wiederum eine „narzisstische Beziehung zum anderen“ (Zichy 2006: 44) genau wie eine ambivalente Identitätsbildung zur Folge:

Das Ich entsteht aus der Identifikation mit der bloßen, über die visuelle Wahrnehmung gewonnenen Form des Körpers bzw. [...] mit dem Bild des anderen.

[...] Das Ich spiegelt nicht den tatsächlichen Zustand des Subjekts; es ist wesentlich illusionär und stellt ein unerreichbares Ideal dar, wengleich es reale Wirkungen hat, die die ‚imaginären Formen des Ich als eine nicht minder strukturelle Bedingung der menschlichen Realität‘²⁷⁸ ausweisen. Durch die Identifikation mit der idealen Form des anderen gewonnen, entfremdet das Ich das Subjekt seiner selbst [...]. (Zichy 2006: 48)

Visualität, Ambivalenz, Identität und Narzissmus sind somit zentrale Elemente der Lacanschen Theorie und finden sich offensichtlich auch in den Ausführungen von Ninas Mutter. Überdies deutet sich ein weiterer motivischer Hintergrund an, der vor allem auch durch den Zusammenhang der Kamera im Zitat gestärkt wird. Alle genannten Motive von Lacans Theorien sind auch in den Bildern der Terroranschläge von 9/11 enthalten: Der Narzissmus erscheint in Form der Hybris auch im Turmbau zu Babel, die Ambivalenz spiegelt die Grenzüberschreitung zwischen Film und Realität in der Rezeption von 9/11 wider, und Identität und Entfremdung sind Schlüssel motive in Bezug auf die Terroristen, ihre Kultur und den „clash of civilizations“. Spiegel und Dopplung spielen auch in den Zwillingstürmen eine Rolle: Erst durch die Dopplung war die Liveübertragung der Bilder möglich; erst durch das zweite Flugzeug wurde aus dem Ereignis unmissverständlich ein Attentat.

Zusammenfassend etablieren die amerikanischen Romane vielfältige Verknüpfungen zwischen Motiven wie Dopplung, Wiederholung oder Spiegelung und dem Trauma als psychologischem Phänomen im Allgemeinen bzw. den Terroranschlägen auf das World Trade Center als traumatischem Medienphänomen im Besonderen. Die vor allem bei Foer und DeLillo vorhandene dreifache Verknüpfung von Trauma, Wiederholung und Visualität eröffnet mehrere sowohl psychologische als auch medientheoretische Parallelen zum Trauma 9/11.

Die amerikanischen Autoren stellen erwartungsgemäß weniger inhaltliche als vielmehr medial-visuelle Aspekte der Dopplungsmotive heraus. Bei Beigbeder lässt sich zwar insofern eine Ähnlichkeit zum Vorgehen der amerikanischen Autoren feststellen, als auch er mit einer Doppelgängerfigur und dem Motiv des Spiegels arbeitet; beide Elemente werden in *Windows on the World* jedoch konkret mit der These der Interdependenz von Realität und Fiktion verknüpft. So ist der Autor selbst der Doppelgänger des Protagonisten: Carthews Charakter weist generell einige Parallelen zur Figur Beigbeders auf (vgl. hierzu S. 229). Darüber hinaus bemüht sich der Schriftsteller um die explizite Annäherung an seine Figur, indem er ihr Trauma

²⁷⁸ Zichy zitiert hier Lacan, Jacques: *Schriften III*, übers. V. Norbert Haas u.a., Olten u. Freiburg: Walter 1980, S. 87.

in der „Wiederholung“ nachzuempfinden sucht: Beigbeder nimmt seine Tochter in den Tour Montparnasse mit (vgl. WotW 131f.), um sich so besser in Carthews Rolle in den Türmen des World Trade Centers einfühlen zu können. Im Laufe des Romans nähern sich schließlich die Figuren soweit aneinander an, dass die Ebenen zwischen Autor und Figur nicht mehr klar voneinander unterschieden werden können. Bereits unter 6.3.2. wurde diese Technik als ein Reflex der Interdependenz von Realität und Fiktion im Roman gedeutet. Diese Interpretation eröffnet offensichtlich auch eine neue generelle Deutungsmöglichkeit des Motivs der Dopplung in den Texten zu 9/11 auf der Metaebene: Der Roman bildet ein reales Ereignis ab (er „reflektiert“ es) und fügt es zugleich in einen fiktionalen Kontext ein. Die Autoren arbeiten somit per se mit zwei unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen und bringen überdies selbst eine „Dopplung“ hervor.

Die Verbindung zum Verhältnis von Realität und Fiktion wird auch in Beigbeders Verwendung des Spiegelmotivs deutlich. Im Gegensatz zu Foer oder DeLillo integriert er keine Verknüpfung zu Themen wie Identität und Entfremdung, sondern arbeitet mit dem Spiegel als visuellem Motiv und stellt explizit den Zusammenhang zu Medialität, Fiktion und Realität im Kontext der Anschläge her:

S'ils observaient attentivement les photos qu'ils prennent (et qui ne seront jamais développées), Jerry et David distingueraient un point blanc en mouvement, à l'horizon, derrière l'Empire State Building. [...] Les rayons du soleil ricochent sur cette forme argentée comme dans *Mission Impossible*, quand un agent secret utilise un petit miroir pour avertir son collègue sans faire de bruit, en lui envoyant un rayon de lumière dans les yeux. (WotW 68)

Neben der offensichtlichen Verknüpfung von 9/11, Hollywood, Spiegel und Trauma deutet dieser Rückgriff auf den Actionfilm an, was Beigbeder am Ende des Buches konkretisiert: Die Medien sind der Spiegel, der die Ebenen von Realität und Fiktion gleichermaßen abbildet.

Certains critiques disent du cinéma qu'il est une „fenêtre sur le monde“. D'autres disent cela du roman aussi. L'art serait une Window on the World. Comme les glaces fumées des tours de verre, dans lesquelles j'aperçois mon reflet, [...]. Le roman est un miroir sans tain, derrière lequel je me cache pour voir sans être vu. Le miroir dans lequel je me regarde, je finis par le tendre aux autres. (WotW 287f.)

Die Medien erscheinen somit als „Weltspiegel“, der jedoch im Falle des Romans Beigbeder auch dazu dient, seine eigenen Probleme zu reflektieren und diese Projektion auf andere auszurichten oder ihnen „den Spiegel vorzuhalten“. Beigbeder etabliert eine generelle Verbindung zwischen Medien und Spiegel, und zieht durch

den Verweis auf den Buchtitel zugleich auch die Parallele zur spezifischen Realitätsreflexion seines eigenen Romans.

Ähnliche Ergebnisse liefert die Untersuchung von Peltzers Verwendung der Dopplungsmotive: Auch er bettet Wiederholung und Spiegelung primär in mediale Vorgänge ein. Im Gegensatz zu Beigbeder betont er jedoch eher die technische Komponente des Films; also die tatsächliche Abbildung im Sinne einer Projektion der Bilder:

Ich verschwand, [...] beim Rausgehen durch den Widerschein des Films tretend, der von der Scheibe des kleinen Fensters in den Projektionsraum zurückgeworfen wurde, transparente, wie körperlose und trotzdem reale Figuren, die über die rot und grün und auch orange glimmenden Dioden an den Verstärkerkästen huschten, Dolby Sound Processor, kaum hörbar im Rattern der Maschinen, der Zahnräder und Walzen, ein aus dem Kontrolllautsprecher unter der Decke rieselnder Klang (BP 95)

Bei seinen häufigen Beschreibungen technischer Details (vgl. hierzu auch S. 96) beschreibt Peltzer jedoch nicht nur die tatsächliche Projektion bewegter Bildern, sondern betont in diesem Zusammenhang auch die illusionsbildende Funktion des Films. Etwa weist er auf die Lenkung der Wahrnehmung der Zuschauer hin:

Über die rot und grün blinkenden Verstärkertürme an der anderen Längswand tanzten Lichtflecken, und wenn man genauer hinsah, erkannte man in ihnen ein durch Vorsprünge und Ecken gebrochenes Bild, das von der Scheibe des kleinen, sich zum Saal öffnenden Fensters reflektiert wurde, ein stumpfer Widerschein dessen, was gerade unten auf der Leinwand geschah, im Dunkeln, im Traum, in seiner ganzen Bedeutung. Kaum zu vernehmen, drang aus einem Kontrolllautsprecher unter der Decke der zu den Gesten und Bewegungen gehörende Ton, ein Faden Musik, dem professionellen Unbewussten des Vorführers signalisierend, dass alles noch seinen Gang geht, die Ströme der Illusion störungsfrei fließen. Wofür man bezahlt hat. (BP 58, vgl. hierzu auch BP 83)

Indem Peltzer neben der Reflexion der Bilder beschreibt, wie die Musik sowie die sorgfältige Arbeit des Vorführers den Spannungsbogen der Fiktion aufrecht und die Störelemente möglichst gering halten, eröffnet er eine zweite Interpretationsmöglichkeit der Motive Dopplung, Spiegelung oder Abbildung. Diese wurde bereits bei der Analyse von Beigbeders Text diskutiert: Das Medium bildet nicht nur tatsächliche Bilder auf einer Leinwand ab, sondern auch einen Inhalt oder eine Geschichte. Ähnlich wie sein französischer Kollege stellt auch Peltzer die Funktion von Medien als Reflexion von Ideen und Wahrheiten dar. Diese These wird unterstützt, wenn er nicht nur visuelle, sondern auch schriftliche Medienformen als Abbildung oder Spiegelung von Geschichten, Gefühlen oder Ideen beschreibt. Das folgende Beispiel

stärkt diese Interpretation und betont die Funktion medialer Produkte, Realität abzubilden:

Schatten von Feuerleitern fallen auf den Bürgersteig, grünes Licht, das drei senkrechte Reihen von Neonbuchstaben aus einem dunklen Schaufenster herauswerfen: PSYCHIC READER & ADVISOR, darüber steht in gelber Schrift auf einem an der Hauswand befestigten schwarzen Plastikbaldachin *Call for an Appointment*. Tritt man einen Schritt vor, sieht man in der Scheibe den eigenen Umriss, eine grünlich bestrahlte Figur, die eine dünne Nylonjacke trägt, eine Mappe unter den Arm geklemmt, hat sie wahrscheinlich Papiere drin. Was denn sonst? Irgendwelche Blätter, Kopien, Geschichten. Ein erster Satz aus dem Nichts. (BP 171f.)

Das Motiv der Dopplung findet sich hier auf einer Metabene, wenn Realität und Fiktion als interdependente Parallelwelten beschrieben werden: Das mediale Werk erscheint als Abbildung der Wirklichkeit. Darüber hinaus wirft das Beispiel erneut die auch unter 7.2. diskutierte Erinnerungsfunktion von Literatur auf.

Zusammenfassend erhält das Motiv der Dopplung, Wiederholung oder Spiegelung in allen Romanen eine auffallende Bedeutung. Die amerikanischen Romane betonen vor allem den Zusammenhang von Dopplung und Trauma. Häufig verknüpfen Foer, DeLillo und McInerney Wiederholungs- oder Spiegelungsmotive mit den individuellen Traumata verschiedener Protagonisten: Betrug, Verlust, Familie, Angriff und Erinnerung stehen hierbei im Vordergrund. Darüber hinaus eröffnet die Untersuchung der Motive auch visuelle und medientheoretische Zusammenhänge zu den Anschlägen sowie strukturelle und psychologische Verknüpfungen zum Erleben des Traumas. Hierunter fallen nicht nur offensichtliche Elemente wie der Wiederholungszwang bzw. der Flashback als typische Symptome des Traumas oder die Zwillingstürme²⁷⁹ und die Wiederholung fiktional bekannter Szenarien in den Bildern von 9/11; auch abstraktere Elemente und Motive wie die durch die Spiegel-szenen aufgeworfenen Überlegungen zu Wahrnehmung, Identität und Entfremdung können sowohl in Bezug zum Trauma als psychologischem Phänomen wie auch zu den Terroranschlägen und ihren medialen Eigenschaften gesetzt werden.

Im Vergleich zu den amerikanischen Autoren arbeiten die europäischen Schriftsteller mit Dopplungsmotiven weniger auf inhaltlicher, sondern eher auf medialer und rezeptionsästhetischer Ebene: Ihre Verwendung von Doppelgängerfiguren, Spiegelbildern oder Wiederholungen wirft immer auch

²⁷⁹ „Vollkommen parallele Gebilde, 400 Meter hoch, auf quadratischem Grund, perfekt austarierte und blind kommunizierende Röhren. Die Tatsache, dass es zwei davon gab, bedeutete das Ende jeder ursprünglichen Referenz. Hätte es nur einen gegeben, hätte sich das Monopol nicht vollständig inkarnieren können. Nur die Wiederholung des Zeichens brachte das Bezeichnete auf den Punkt.“ (Baudrillard 2002b)

zugleich das Verhältnis von Realität und Fiktion auf. Peltzer und Beigbeder integrieren das Motiv der Dopplung auf einer Metaebene, wenn sie selbst als Autoren in Erscheinung treten und somit eine Art „doppelten Boden“ zwischen Realität und Fiktion schaffen bzw. auf die fiktionale „Verdopplung“ des realen Ereignisses hinweisen. Hier liegt offensichtlich ein Verweis auf die hollywoodähnlichen Bilder von 9/11, die ähnliche Thesen hervorrufen (vgl. 3.4. Realität und Fiktion in Medien, Wahrnehmung und Trauma: 9/11 und Hollywood), genauso nahe wie die Verknüpfung mit der traumatischen Erfahrung, die ebenfalls an der Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion (im Sinne von Fantasie) angesiedelt ist. Erneut kann so zusammenfassend festgestellt werden, dass alle Autoren zwar ähnliche Motive integrieren, sich aber in der konkreten Umsetzung deutliche Unterschiede zwischen europäischen und amerikanischen Schriftstellern finden: einmal mehr steht eine US-amerikanische Betonung von Motivik, Inhalt und Emotion der europäischen Hervorhebung von Illusion, Medientheorie und Metafiktionalität gegenüber.

8. Schlussbetrachtung

Die Anschläge auf das World Trade Center am 11. September 2001 markieren „bis heute [...] eine Zeitenwende“ (Bundeszentrale für politische Bildung 2009). Die damals ausgelöste Angst vor dem Terror ist immer noch präsent: Die Selbstmordattentate in Stockholm im Dezember 2010 haben gezeigt, dass der Westen bis heute in Gefahr ist. Deutschlands Innenminister De Maizière hält an seiner Terrorwarnung fest (vgl. dpa 2010f) und der irakische Innenminister warnt gerade angesichts des Festes der Liebe vor neuen Anschlägen auf Amerika und Europa (o.V. 2010b). Die durch 9/11 wahr gewordene Bedrohung wirkt auch fast zehn Jahre später nach.

Die immense Bedeutung der Attentate ist neben der hohen Anzahl der Opfer und den weit reichenden politischen, militärischen und sozialen Folgen auch auf die hohe mediale Symbolik des Angriffs zurückzuführen. Die Live-Übertragung im Fernsehen verbreitete und erhöhte die Wirkung der Anschläge: Symbolische Elemente der Bilder, die religiöse und erhabene Szenarien abrufen, verstärken den Effekt genauso wie die Ähnlichkeit der Aufnahmen zu Szenen aus Hollywoodfilmen.

Überdies kann die TV-Übertragung auf mehreren Ebenen mit dem Moment des Traumas verknüpft werden. Die „Jumpers“ demonstrieren die fallende Bewegung als bekannte Metapher der Traumatisierung, und die ästhetische Faszination des Erhabenen weist strukturelle Parallelen zum Trauma auf. Auch die audiovisuelle Vermittlung per se ruft durch die Realitäts-Fiktions-Diskussion sowie dramaturgische Formen wie Zeitlupe oder Endlosschleife psychische Vorgänge oder Folgen eines traumatischen Ereignisses ab. Die Aufnahmen weisen jedoch nicht nur Parallelen zu Metaphern, Strukturen oder Prozessen des Traumas auf, sondern können auch mit Freuds Begriff des Unheimlichen in Verbindung gesetzt werden. Die extreme Wirkung der Bilder erklärt sich insgesamt durch generelle Ähnlichkeiten zu bekannten Szenarien genau wie durch spezifische Inhalte, die als Emotionskatalysatoren wirken.

Die meisten Menschen haben durch audiovisuelle Medien von den Attentaten erfahren. Die literarische Auseinandersetzung mit 9/11 berücksichtigt diese Tatsache, schafft jedoch gleichzeitig ein mediales Gegengewicht und etabliert eine eigene Vermittlung der Ereignisse. Hierbei können verschiedene übergreifende Vorgehensmuster festgestellt werden. Einerseits integrieren die Autoren visuelle und mediale Reflexe in die Romane: So verweisen die spezifische Verwendung des Schriftbildes

und die Illustrationen im Text konkret auf die visuelle Prägung des Ereignisses, und auch die Integration von religiösen oder erhabenen Motiven werde ich als Widerspiegelung der visuellen Elemente in den Bildern. Die Vielzahl an intermedialen Reflexen in den Romanen beschreibt einerseits die generelle Medialisierung der Wahrnehmung und demonstriert eine diesbezügliche Prägung von Denken und Werten der Gesellschaft; andererseits thematisieren hauptsächlich die europäischen Autoren in diesem Kontext auch das Verhältnis von Realität und Fiktion und gehen näher auf Zusammenhänge von Illusionsbildung und Illusionsbruch ein.

Die Romane integrieren die mediale und visuelle Relevanz der Attentate jedoch nicht nur auf einer theoretischen Ebene, sondern verknüpfen entsprechende Verweise explizit mit dem Trauma 9/11 im Allgemeinen und individuellen emotionalen Motiven im Besonderen. Auffallend ist die diesbezügliche Hervorhebung gefühlsbetonter Themen mit Referenzen auf Musik, Kunst, Kommunikation und Bild bei den amerikanischen Autoren. Hier lässt sich eine spezifische Technik der medialen „Übersetzung“ feststellen: Das Thema des 11. September wird einerseits mit visuell-medialen Komponenten verknüpft, wodurch der Relevanz der TV-Übertragung Tribut gezollt wird, andererseits wird es jedoch in emotionale, subjektive Themenkomplexe eingebettet, womit wiederum den spezifischen medialen Vermittlungsvorteilen des literarischen Mediums Rechnung getragen wird. In diesem Zusammenhang wird bereits eine durchgehend gültige Beobachtung zum Unterschied zwischen amerikanischen und europäischen Autoren offensichtlich: Foer, DeLillo und McInerney betonen eher emotionale Inhalte ihrer Werke, wohingegen Beigbender und Peltzer rezeptionsästhetische Betrachtungen in den Vordergrund stellen.

Die Literatur zu den Anschlägen betont das eigene Medium jedoch nicht nur implizit durch eine Nutzung der medienspezifischen Vermittlungsvorteile; die Autoren akzentuieren auch explizit literarische, sprachliche und schriftliche Themen. Hierfür spricht neben der beständigen Verwendung von Dialekt, Soziolekt, Fremdsprachen und Wortspielen auch die auffällige Häufung von Figuren mit literarischem Berufshintergrund in den Texten. Erneut bestätigt sich die bereits konstatierte Differenz zwischen europäischen und amerikanischen Autoren, wenn erstere mit den genannten Mitteln hauptsächlich die Herstellung von Authentizität und Unmittelbarkeit verfolgen, wohingegen letztere die Charaktere ihrer Texte verdichten.

Neben dieser allgemeinen Akzentuierung von Code und Berufsbild des eigenen Mediums werden emotionale und traumatische Motive auch durch den Rückgriff auf sprachliche Kontexte betont: Die Autoren verknüpfen die Motive Emotion, Kommunikation und Trauma, wenn sie eine direkte Proportionalität zwischen der Qualität von zwischenmenschlichen Beziehungen, der Beschaffenheit des Dialogs und der Möglichkeit der Verbalisierung des Traumas herstellen. Dieses Vorgehen eröffnet mediale genauso wie gesellschaftliche Interpretationsmöglichkeiten: Im Hinblick auf die Anschläge rückt die Forderung nach Offenheit in der Kommunikation und nach emotionalem Rückhalt in den Vordergrund; bezüglich der medialen Verarbeitung steht die Stärke des literarischen Vorgehens bei gefühlsbetonten und subjektiven Sachverhalten im Zentrum.

Die Verknüpfung von gesellschaftlichen und symbolischen Interpretationen des 11. September mit emotionalen Kontexten und medienspezifischen Akzentuierungen wird auch (mit Ausnahme von Beigbeders Text) in der Untersuchung der intertextuellen Verweise in den jeweiligen Romanen deutlich: Peltzer betont die Übermacht des Vaters angesichts dessen Todes und verweist somit auf die Dominanz der USA bzw. die Verletzung dieser Überlegenheit durch 9/11, McInerney stellt in Anlehnung an das verstärkte Sicherheitsbedürfnis Themen wie Betrug, Familie und Religion heraus, DeLillo etabliert komplexe Zusammenhänge zwischen Erinnerung, Trauma und Glaube, und Foer überhöht vor allem Motive wie Verlust und Angriff. Die Erzählungen greifen also politische, religiöse und gesellschaftliche Fragestellungen der Anschläge auf, „übersetzen“ diese symbolisch in emotionsbetonte und subjektive Inhalte, und betonen zugleich Code, Zeichenhaftigkeit und Vermittlungsvorteile des eigenen Mediums.

Die Romane akzentuieren literarische Privilegien und schaffen so ein Gegengewicht gegenüber der visuell übermächtigen Erinnerung an 9/11. Diese These wird durch die Untersuchung erzähltheoretischer Details gestärkt: Vor allem die Verwendung der Erzählperspektive in den Romanen, aber auch Kommentare auf der Metaebene demonstrieren die literarischen Vorteile bei der Vermittlung und Darstellung eines traumatischen Ereignisses. Sämtliche Texte variieren Zeitebene, Modus und Stimme des Erzählers: Das Ereignis wird also aus mehreren Perspektiven vermittelt. Hierbei liegt die Schwerpunktlegung auf der Darstellung der Subjektivität von Wahrnehmung. Wiederum lässt sich ein lokaler Unterschied feststellen: Die amerikanischen Autoren bedienen sich unterschiedlicher Fokussierungen ihrer

Figuren, wohingegen die europäischen Schriftsteller überdies auch selbst als Verfasser der Werke auftreten. Foer, McInerney und DeLillo betonen primär die Subjektivität von Wahrnehmung und stellen die Relevanz von Erinnerungen, Emotionen und Hintergrundwissen für die Einschätzung einer Situation heraus. Beigbender und Peltzer hingegen verweisen eher auf soziale und zeitliche Einflüsse.

Die starke Betonung der Subjektivität von Wahrnehmung wird auch in den metasprachlichen Kommentaren der Romane deutlich: Die Autoren unterstreichen ausdrücklich, inwiefern Sprache und Kommunikation subjektiv und individuell verwendet und interpretiert werden. Die Integration von metasprachlichen Aussagen in den Romanen dient also erneut der Betonung des eigenen Mediums und dessen individuellen Möglichkeiten. Dieses Vorgehen stellt einmal mehr die literarischen Vorteile gegenüber objektiven, visuellen Darstellungsformen heraus.

Die konkreten Aussagen zum eigenen Code und die Verwendung von mehreren Erzählperspektiven erfüllen offensichtlich auch eine selbstbezügliche Funktion: Die eigenen medialen Vorgehensweisen werden sichtbar gemacht und hervorgehoben. Die Autoren führen den Rezipienten Überlegungen und Techniken des Schreibprozesses vor Augen. Deutlich wird dies auch durch die bei den Amerikanern häufige Verwendung von sogenannten „Aha-Effekten“, die die Arbeitsweise des Schriftstellers offen legen und somit den Roman als fiktionales Medienprodukt kennzeichnen.

Die in diesem Zusammenhang aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion wird in den europäischen Texten wiederum konkret durch die Erscheinung der Autorfigur thematisiert: Rezeptionsästhetische Phänomene wie Illusionsbildung und -bruch, die Gattung der Autofiktion sowie die Demonstration der Interdependenz von Realität und Fiktion nehmen in *Windows on the World* und *Bryant Park* besonderen Raum ein. Der Auftritt von sowohl Beigbender als auch Peltzer als Schriftsteller in den Texten untermauert die bereits bei den amerikanischen Texten angedeutete These einer Demonstration der Interdependenz von Fakt und Fiktion. Indem Beigbender und Peltzer ganz klar den Vergleich der Bilder von 9/11 zu Hollywoodszenarien aufgreifen, wird die sich in allen vorherigen Kapiteln andeutende Akzentuierung der medientheoretisch-ästhetischen Überlegungen bei den europäischen Autoren gegenüber der motivisch-inhaltlichen Vermittlung der Ereignisse bei den amerikanischen Schriftstellern noch einmal bestätigt.

Gemein ist den unterschiedlichen Werken hingegen, dass alle Autoren durch erzähltheoretische Entscheidungen und Kommentare auf der Metaebene die Möglichkeiten ihres eigenen Mediums bei der Darstellung subjektiver Vorgänge betonen, den Konstruktcharakter der eigenen Werke akzentuieren und Überlegungen zum Verhältnis von Realität und Fiktion aufgreifen. Dieses Vorgehen kann wiederum in Zusammenhang mit verschiedenen wahrnehmungsästhetischen und verhaltenstypischen Mustern der Traumatisierung gesetzt werden, bei denen ebenfalls Subjektivität, Fantasie und Fakten eine zentrale Rolle spielen (vgl. S. 34 und 6.4. Exkurs: Das Trauma 9/11 auf der erzähltheoretischen Metaebene). Erneut wird somit ein Argument für die literarische Darstellung eines traumatischen Ereignisses angeführt.

Insgesamt lassen sich bei der Analyse der ausgewählten Literatur zu 9/11 zwei übergreifende Vorgehensweisen konstatieren. Die Medialität und Symbolik der Ereignisse wird berücksichtigt und integriert. Zugleich kommt es zu einer Betonung des eigenen Mediums und dessen Vorteilen: Vor allem subjektive, emotionale und traumatische Abläufe stehen im Zentrum der Beschreibungen.

Auch diesbezüglich lassen sich gemeinsame Strukturen herausarbeiten, wenn drei wiederkehrende Motive in allen Romanen eine Rolle spielen: Erinnerung, Vaterfigur und Dopplung stechen als generelle Zentralmotive in den Texten hervor und betonen die Gedächtnisfunktion von Literatur, die medialen Vorteile bei der Etablierung eines subjektiven und emotional leicht zugänglichen Kontextes sowie verschiedene Vorgänge der Mimesis und Konstruktion. Diese übergreifenden Themen demonstrieren gleichzeitig Abbildungs-, Erinnerungs- und Individualisierungspotenzial des literarischen Mediums. Hierbei werfen die individuellen Beispiele auch immer wieder motivische, theoretische und strukturelle Zusammenhänge zum Trauma im Allgemeinen und dem Medienereignis 9/11 im Besonderen auf.

Die herausgearbeiteten Motive sind allesamt psychoanalytische Formationen. Aufschlussreich wäre diesbezüglich eine genauere Auseinandersetzung mit den Romanen zu 9/11 auf der Grundlage von Freuds Theorien. Eine zukünftige Untersuchung könnte sich speziell den psychoanalytischen Spuren in der Literatur zum 11. September widmen: Interessante Aspekte könnte hier etwa eine detaillierte Analyse von unheimlichen und ödipalen Motiven im Zusammenhang mit den psychoanalytischen Überlegungen zum Trauma liefern.

Die vorliegende Dissertation zeigt, dass sich die untersuchten Romane zum 11. September als Vermittler und Bewahrer der Ereignisse verstehen und den Anspruch

haben, dem Leser ein differenziertes Bild der Ereignisse wiederzugeben, das jedoch Elemente der allseits bekannten Aufnahmen aufgreift. Zusammenfassend möchte ich deshalb tatsächlich von einer literarischen Übersetzung der Attentate am 11. September 2001 sprechen, die im Gegensatz zu Voltaires Bonmot²⁸⁰ nicht nur (im weitesten Sinn) treu, sondern auch schön ist: Trotzdem die Autoren bestimmte fiktionale Freiheiten wahrnehmen, bleiben sie den allgemein bekannten Fakten verhaftet. Die Prägung des Ereignisses durch die TV-Übertragung wird berücksichtigt, einzelne Elemente werden konkret angesprochen oder metaphorisiert. Die Vorteile gegenüber dieser Darstellungsweise werden durch die detaillierte Entwicklung subjektiver und individueller Perspektiven wahrgenommen. Zugleich werden Code und Beschaffenheit des eigenen Mediums immer wieder betont. Auf einer Metaebene wird somit einerseits der neue mediale Zugang und dessen Privilegien deutlich, andererseits setzen die Schriftsteller sich auch ausdrücklich mit den literarisch-ästhetischen Möglichkeiten auseinander.

Trotz dieser Gemeinsamkeiten schaffen alle Romane eine individualisierte Erinnerungsform: Die Texte reflektieren die Ereignisse auf eine spezifisch unterschiedliche Art, mit der sie auch Kittlers Anforderung an die Literaten angesichts der Konkurrenz anderer Medien nachkommen, sich „immer wieder neues einfallen [zu] lassen“ (Kittler 2000: 41). Die amerikanischen Autoren stellen eher die emotionalen Auswirkungen der Anschläge in den Vordergrund. Foer bedient sich hierfür eines historischen Kontextes, McInerney integriert die Thematik in eine gesellschaftliche Momentaufnahme, DeLillo reflektiert das Trauma vor allem vor einem künstlerischen Hintergrund. Die europäischen Schriftsteller hingegen schildern den Moment des Einbruchs der Ereignisse. Sie legen größeren Wert auf theoretische und philosophische Fragestellungen. Beigbender wählt als Hintergrund politische und medienkritische Überlegungen, und Peltzer bettet seine Darstellung in postmoderne Theorien zu Stadtbild, Illusion und Zeichen ein. Beide Autoren thematisieren überdies die Entstehung von Literatur. Die amerikanischen Autoren legen insgesamt mehr Wert auf die motivisch-inhaltliche Vermittlung der Ereignisse, wohingegen die europäischen Schriftsteller strukturell-rezeptionsästhetische Betrachtungen stärker betonen.

Die untersuchten Romane verweben die Thematik von Medien, Literatur und Terror auf sehr originelle und imposante Art und betonen hierbei die Ästhetik der ihnen eigenen Vermittlung. Insgesamt stellen alle Texte Literatur und Sprache als

²⁸⁰ „Les traductions sont comme les femmes: lorsqu'elles sont belles elles ne sont pas fidèles, et lorsqu'elles sont fidèles elles ne sont pas belles.“ (zitiert nach Freudenberg 2001)

Möglichkeit der differenzierten Konkretisierung der Ereignisse gegenüber den Einheitsbildern der medialen Übertragung von 9/11 dar.

Der 11. September 2001 hat Spuren hinterlassen, auch in der Literatur. Die ästhetische Reflexion des Schocks in Europa und den USA ist hierbei eine direkte Auswirkung, die zum Gedenken einerseits und zur Verarbeitung andererseits beiträgt. Indirekte Wellen hingegen überschwemmen momentan die saudische Kultur: So lässt sich seit den Terroranschlägen ein „markante[r] Zuwachs an Innovationspotenzial und Produktivität“ (Saleh 2010) in der dortigen Literaturszene verzeichnen. Diese Bewegung, die auch „sakrosankte Tabus bricht“ (ebd.), könnte sich in absehbarer Zeit auch mit dem Thema der Anschläge auseinandersetzen. Die Angst vor dem Terror ist nach wie vor präsent, und 9/11 ist eines der wenigen Themen, in dessen Zusammenhang die Kunst bis jetzt gewisse moralische Schranken aufrechterhält. Die saudische Literatur könnte hier eine der seltenen Möglichkeiten wahrnehmen, kulturelle Grenzen zu sprengen.

Die Texte von Beigbeder, DeLillo, Foer, McInerney und Peltzer haben nicht unbedingt gesellschaftliche Schranken ingerissen. Sie haben jedoch durchaus mediale Grenzen ausgeweitet, literarische Grenzen ausgelotet und traumatische Grenzen aufgezeigt. Meiner Ansicht nach liefern die ausgewählten Romane (und nicht zuletzt die vorliegende Untersuchung) durchaus eine Antwort auf die so oft gestellte Frage (vgl. Kron 2002; Welter 2007) nach der Möglichkeit einer literarischen Auseinandersetzung mit den Ereignissen sowie den dazu nötigen ästhetischen Mitteln. Sie leisten dadurch auch einen aktiven Beitrag zur Verarbeitung der Attentate.

9. Anhang



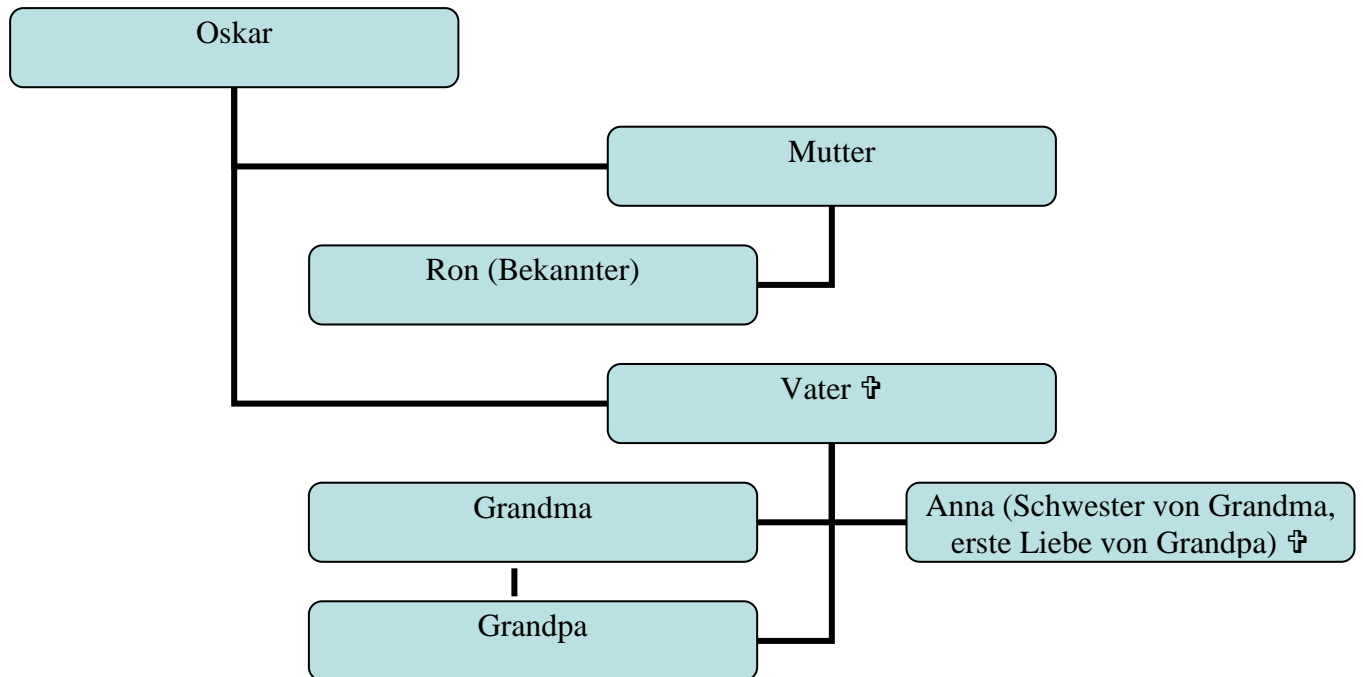
Abbildung 1 (Drew 2006)



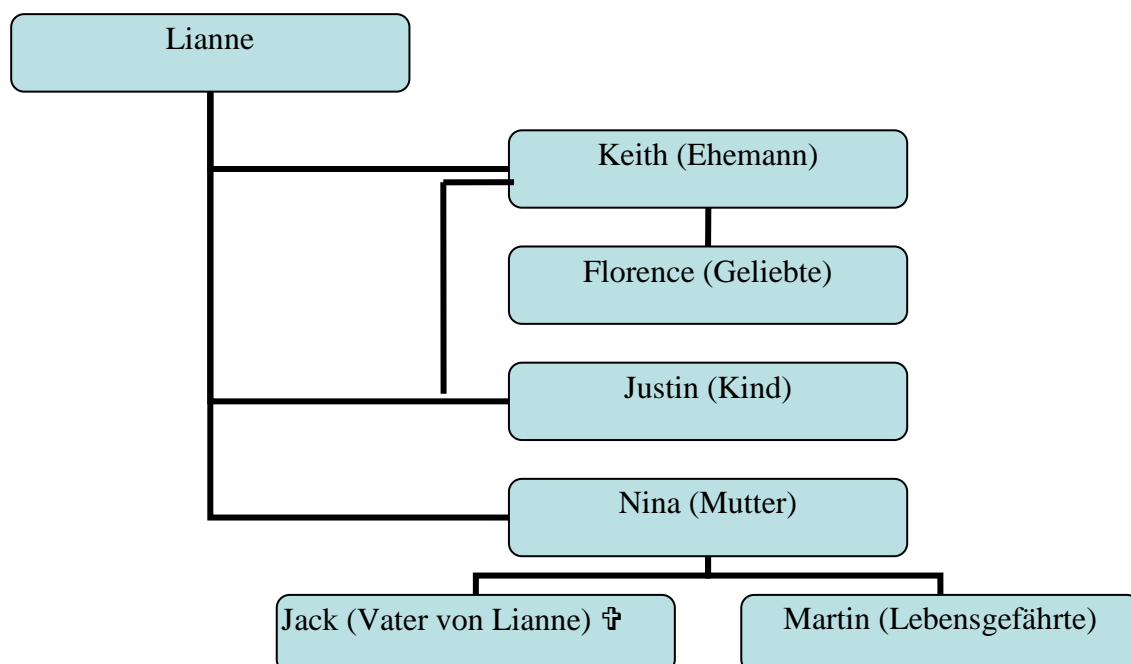
Abbildung 2 (Leigh 2006)

Abbildung 3: Figurenkonstellation in den amerikanischen Romanen

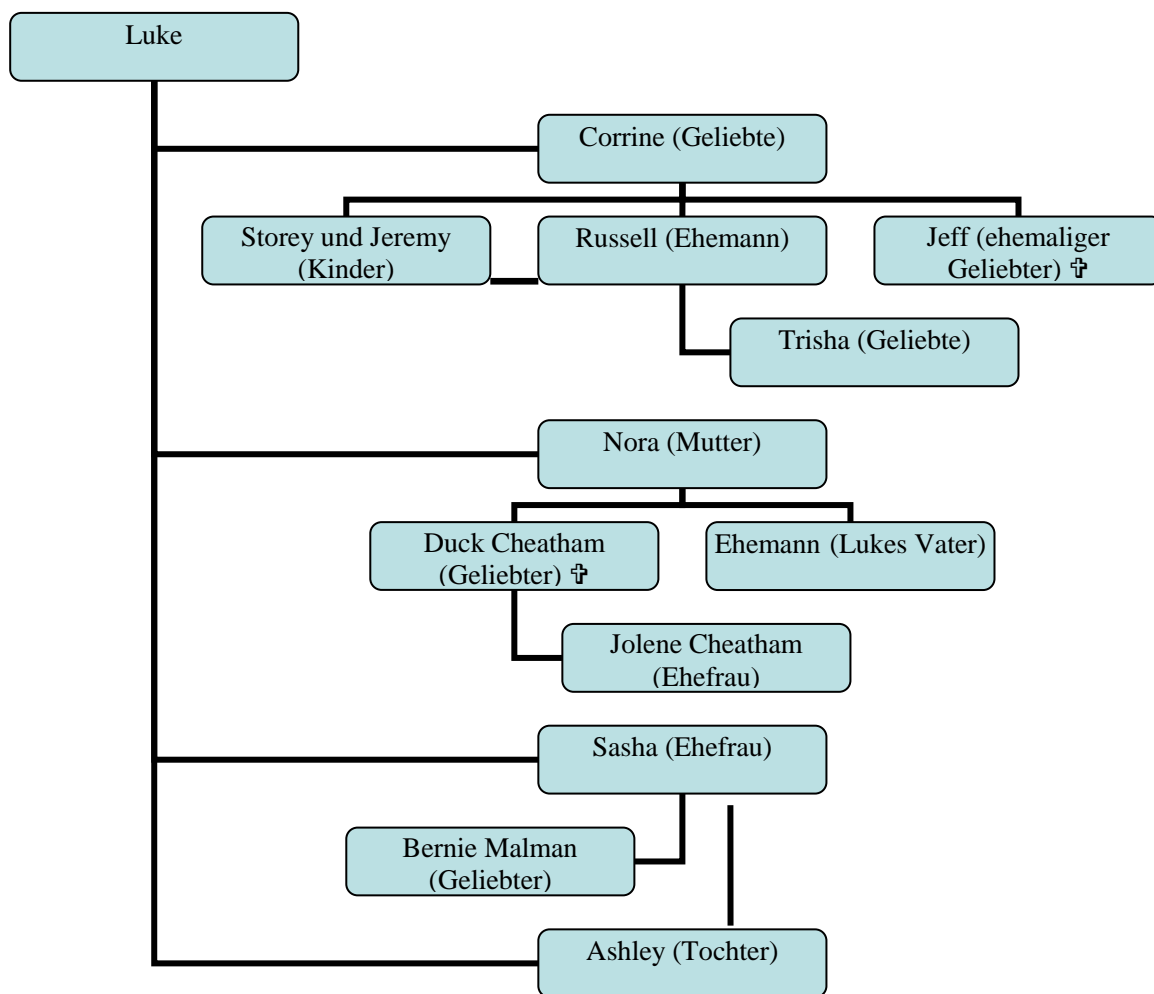
Foer: *Extremely Loud & Incredibly Close*



DeLillo: *Falling Man*



McInerney: *The Good life*



10. Bibliographie

Primärwerke / Siglen

- „WotW“ als Sigle für Beigbeder, Frédéric: *Windows on the World*, Paris: Gallimard Éditions Grasset & Fasquelle 2003.
- „FM“ als Sigle für DeLillo, Don: *Falling Man*, New York u.a.: Scribner 2007.
- „ELIC“ als Sigle für Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud & Incredibly Close*, London u.a.: Penguin Books 2005.
- „TGL“ als Sigle für McInerney, Jay: *The Good Life*, New York: Random House 2006.
- „BP“ als Sigle für Peltzer, Ulrich: *Bryant Park*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2004.

Sekundärwerke

- Arend, Ingo: „Im Widerschein des Lebens“ (15.02.02), in: *der Freitag*, URL: www.freitag.de/2002/08/02081401.php (29.01.11).
- Assmann, Aleida:
 - *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2006.
 - *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 2003.
 - „Vier Formen von Gedächtnis. Von individuellen zu kulturellen Konstruktionen der Vergangenheit“, in: *Wirtschaft & Wissenschaft* 9 (2001), H. 4, S. 34-45.
- Assmann, Jan: „Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten“, in: *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, hg. v. Aleida u. Jan Assmann u. Christof Hardmeier, München: Wilhelm Fink Verlag 1983, S. 64-93.
- Ankersmit, Frank: *Sublime Historical Experience*, Stanford u. California: Stanford University Press 2005.
- Anzieu-Premereur, Christine: „New York nach dem 11. September 2001“, in: *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*, hg. v. Thomas Auchter, Christian Büttner, Ulrich Schultz-Venrath, Hans-Jürgen Wirth, Gießen: Psychosozial-Verlag 2003, S. 280-301.
- Bartel, Rainer: „Don DeLillo: Falling Man“ (16.05.08), in: *rainerschepost*, URL: www.rainersche-post.de/kultur_popp/don-delillo-falling-man.php (11.10.10)
- Baudrillard, Jean:
 - „Requiem pour les Twin Towers“, in: ders., *Power Inferno*, Paris: Édition Gallilée, 2002a, S. 11-25.
 - „Die Globalisierung hat noch nicht gewonnen“ (2002b), in: *The European Graduate School*, URL: www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/die-globalisierung-hat-noch-nicht-gewonnen/ (27.10.10).

- „L'Esprit du Terrorisme“ (02.11.01), in: *The European Graduate School*, URL: www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/lesprit-du-terrorisme/ (15.11.10).
- *Simulacres et Simulation*, Paris: Éditions Galilée 1981.
- Berressem, Hanjo: „Das Erhabene“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler Verlag 2001, S.148f.
- Beuthner, Michael: „9/11-Fernsehnachrichtenbilder und Echtzeitjournalismus als Teil kultureller Bedeutungsproduktion“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hg. v. Michael Beuthner u.a., Köln: Herbert von Halem Verlag 2004, S.17-35.
- Beuthner, Michael; Buttler, Joachim; Fröhlich, Sandra; Neverla, Irene; Weichert, Stephan A.: „Vorwort“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hg. v. Michael Beuthner u.a., Köln: Herbert von Halem Verlag 2004, S. 8f.
- Berger, James: „'There's No Backhand to This'“, in: *Trauma at Home. After 9/11*, hg. v. Judith Greenberg, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 2003, S. 52-59.
- Berkel, Irene: *Sigmund Freud*, Paderborn: Wilhelm Fink 2008.
- Bewarder, Manuel: „Terrorwarnungen machen die Berliner nervös“ (24.11.10), in: *Berliner Morgenpost online*, www.morgenpost.de/berlin/article1460190/Terrorwarnungen-machen-die-Berliner-nervoes.html (24.11.10).
- Bleicher, Joan Kristin:
 - „Lesarten des Wirklichen. Narrative Strukturen der Live-Übertragung vom 11. September 2001“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hg. v. Michael Beuthner u.a., Köln: Herbert von Halem Verlag 2003a, S. 60-73.
 - „Terror made in Hollywood“, in: *Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror*, hg. v. Ronald Hitzler u. Jo Reichertz, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2003b, S. 157-171.
- Bohnenkamp, Anne: „Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung“, in: *Literaturverfilmungen*, hg. v. Anne Bohnenkamp, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 9-38.
- Bonfadelli, Heinz: *Medienwirkungsforschung I*, 3. Aufl. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2004.
- Böker, Uwe: „The Heart of the Matter“, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Das 23-bändige Werk auf einer CD-Rom*, 2000 Net World Vision GmbH, München.
- Breithaupt, Fritz: „Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11“, in: *Media Representations of September 11*, hg. v. Steven Chermak, Frankie Y. Bailey und Michelle Brown, Westport: Praeger Verlag 2003, S. 67-81.
- Brockhaus, Gudrun: „Die Reparatur der Ohnmacht – Zur politischen Psychologie des 11. Septembers“, in: *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*, hg. v. Thomas Auchter, Christian Büttner, Ulrich Schultz-Venrath, Hans-Jürgen Wirth, Gießen: Psychosozial-Verlag 2003, S. 357-379.

- Brosda, Carsten: „Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September 2001“, in: *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*, hg. v. Christian Schicha u. Carsten Brosda, Münster, Hamburg u. London: LIT Verlag 2002 (= ikö-Publikationen, Bd. 4), S. 53-74.
- Brunner, José: „Die Politik der Traumatisierung. Zur Geschichte des verletzten Individuums“, in: *Westend: neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, I (2004), S.7-24.
- Bundeszentrale für politische Bildung: „Der 11. September 2001“ (10.09.09), in: *bpb.de*, URL: www.bpb.de/themen/JOPA53,0,0,Der_11_September_2001.html (19.11.10).
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, hg. v. Adam Phillips, Oxford u.a.: Oxford University Press 1990.
- Butt, Wolfgang: „Die dänische Literatur“, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Das 23-bändige Werk auf einer CD-Rom*, 2000 Net World Vision GmbH, München.
- Buttler, Joachim: „Ästhetik des Terrors – Die Bilder des 11. Septembers 2001“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hg. v. Michael Beuthner u.a., Köln: Herbert von Halem Verlag 2003, S. 26-41.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore u. London: The John Hopkins University Press 1996.
- Daufenbach, Claus: „Ground Zero & Vietnam: Wahrnehmung, Trauma und kollektive Erinnerung“, in: *Der 11. September 2001*, hg. v. Sabine Sielke, Frankfurt a. Main: Peter Lang 2002, S. 223-237.
- Dieckmann, Kai: „Kriegserklärung an die Menschheit“ (12.09.01), in: *Bild*, URL: www.bild.de/BILD/politik/2009/09/11/achter-jahrestag-der-terror-anschlage/ktg-bild-seiten/verweis1,property=Download.pdf (24.11.10).
- Diederichsen, Diederich: „Das WTC hat es gegeben“ (06.10.2001), in: *taz.de*, URL: www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2001/10/06/a0100 (30.11.09).
- Diez, Georg: „Postmodern geheilt“ (13.10.05), in: *Die Zeit*, URL: www.zeit.de/2005/42/L-Foer (11.10.10).
- dpa (Deutsche Presse-Agentur):
 - „Merkel mahnt zu erhöhter Wachsamkeit“ (24.11.2010a), in: *Focus Online Newsticker*, URL: www.focus.de/politik/schlagzeilen/nid_58136.html (24.11.10).
 - „Hamburger Polizeizeit gründet Sonderkommission Terror“ (24.11.10b), in: *Welt Online Newsticker*, URL: www.welt.de/newsticker/dpa_nt/regioline_nt/hamburgschleswigholste_in_nt/article11188438/Hamburger-Polizei-gruendet-Sonderkommission-Terror.html (24.11.10b).
 - „Innensenator rechnet mit Terror-Rückkehrern“ (24.11.10c), in: *Online Newsticker*, URL: www.welt.de/print/die_welt/politik/article11184834/Innensenator-rechnet-mit-Terror-Rueckkehrern.html (24.11.10).
 - „Neue dramatische Fotos veröffentlicht“ (11.02.10d), in: *Faz.net*, URL: www.faz.net/s/RubB08CD9E6B08746679EDCF370F87A4512/Doc~

- E624A26F4A2DA44729BB3F86EEFB6C084~ATpl~Ecommon~Scontent.html (24.11.10).
- „Neue 9/11-Fotos aufgetaucht“ (11.02.10e), in: *N24.de*, URL: www.n24.de/news/newsitem_5837053.html (24.11.10).
 - „Innenminister De Maizière hält an Terrorwarnung fest“ (20.12.10f), in: *Hamburger Abendblatt*, URL: www.abendblatt.de/politik/deutschland/article1733150/Innenminister-de-Maiziere-haelt-an-Terrorwarnung-fest.html (20.12.10).
 - Drew, Richard: „The Falling Man“ (03.11.06), in: *numerof.com*, URL: numerof.com/blog/?p=324 (08.03.08).
 - Durand, Alain-Philippe: „Beyond the Extreme: Frédéric Beigbeder’s *Windows on the World*“, in: *Novels of the Contemporary Extreme*, hg. v. Alain-Philippe Durand u. Naomi Mandel, London & New York: Continuum 2006, S. 109-120.
 - Ecker, Daniela: „Jonathan Franzen – Die Korrekturen“ (25.06.02), in: *Leselust*, URL: www.die-leselust.de/buch/franzen_jonathan_korrekturen.htm (29.01.11).
 - Eisler, Rudolf: „Erhaben“ (2004), in: *textlog*, URL: www.textlog.de/3950.html (29.01.11).
 - Eliot, T.S.: „The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. Hamlet and His Problems“ (1922), in: *Bartleby.com. Great Books Online*, URL: www.bartleby.com/200/sw9.html (26.02.10).
 - Fetscher, Caroline: „Das Welt-Trauma“, in: *Der Tagesspiegel* (11.09.08), URL: www.tagesspiegel.de/meinung/kommentare/art141,2611934 (08.06.09).
 - Fleischhauer, Jan u. Spörl, Gerhard: „Der unsichtbare Feind“ (22.10.01), in: *Spiegel 43/2001*, URL: www.spiegel.de/spiegel/print/d-20410517.html (27.02.11).
 - Fludernik, Monika: „Erhabene Postmoderne? Technologie, Gewalt und Ästhetik zwischen der Atombombe und dem 11. September 2001“, in: *Moderne / Postmoderne*, hg. v. Jan Alber u. Monika Fludernik, Trier: WVT 2003 (= *LIR. Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien*, Bd. 32), S. 243-267.
 - Foroutan, Naika: „Kulturdialoge in der politischen Anwendung“ (10.07.2006), in: *Bundeszentrale für politische Bildung*, URL: www.bpb.de/publikationen/W5POMW,0,0,Kulturdialoge_in_der_politischen_Anwendung.html#art0 (02.02.11).
 - Frankenberger, Klaus-Dieter: „Ins Herz“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.09.2001, Nr. 212, S. 1.
 - Fraisl, Bettina: „Trauma. Individuum, Kollektiv, Kultur“, in: *Stadt und Trauma. Annäherungen – Konzepte – Analysen*, hg. v. Bettina Fraisl u. Monika Stromberger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 19-39.
 - Freud, Sigmund: *Psychologische Schriften. Studienausgabe. Band IV*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1970.
 - Freudenberg, Rudolf: „Thomas Mann auf Englisch. Zu einer Fehlertypologie beim Übersetzen literarischer Texte“, in: *Beiträge zu Linguistik und Poetik. Festschrift für Joachim Göschel zum 70. Geburtstag*, hg. v. Angelika Braun, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001 (= *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik. Beiheft. Heft 118*), S. 366-391.

- Friedinger, Daniela: „Trauma 9/11 sitzt auch sieben Jahre später tief“ (11.09.08), in: *Wirtschaftsblatt.at*, URL: www.wirtschaftsblatt.at/home/international/wirtschaftspolitik/trauma-911-sitzt-auch-sieben-jahre-spaeter-tief-342052/index.do (24.11.10).
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, hg. v. Wolfram Bayer, 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (= *Aesthetica*, Bd. 683).
- Geyer, Christian u. Schirmacher, Frank: „Stefan Aust im Interview. Wer die RAF verstehen will, muss ‚Moby Dick‘ lesen“ (22.08.07), in: *faz.net*, URL: www.faz.net/s/RubCF3AEB154CE64960822FA5429A182360/Doc~EB18EE583011549CCAC126D1D05867287~ATpl~Ecommon~Scontent.html (05.08.09).
- Glauch, Lothar: „Frédéric Beigbeders ‚Windows of the world‘ [sic!]: Ein Selbstgespräch mit dem Leser“ (August 2004), in: *satt.org*, URL: www.satt.org/literatur/04_08_beigbeder.html (08.02.11).
- Grandits, Ernst: „Kulturzeit: Gespräch mit Andreas Isenschmid. Don DeLillos Roman ‚Falling Man‘“ (26.10.2007), in: *3Sat Mediathek*. www.3sat.de/mediathek/mediathek.php?obj=6916&mode=play (01.09.10).
- Deutsche Bibelgesellschaft: *Gute Nachricht für dich. Die Bibel in heutigem Deutsch mit den Spätschriften des Alten Testaments. Gemeinsame Bibelübersetzung*, 2. Aufl. Nördlingen: C.H. Beck 1995.
- Habermas, Jürgen u. Derrida, Jacques: *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori*, übers. v. Ulrich Müller-Schöll, Berlin u. Wien: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.
- Heidkamp, Konrad: „Und dazwischen ein bisschen Realität“ (2002) in: *Die Zeit*, 12/2002, URL: www.zeit.de/2002/12/Und_dazwischen_ein_bisschen_Realitaet (20.12.10).
- Heinick, Angelika: „Ein Kuß geht um die Welt“ (17.04.05), in: *faz.net*, URL: www.faz.net/s/RubEBED639C476B407798B1CE808F1F6632/Doc~ED031BEC0641946DE9B527F2AC628AD2C~ATpl~Ecommon~Scontent.html (09.09.09).
- Herzinger, Richard: „Angriff auf das neue Babylon. Das antizivilisatorische Motiv des Terrors“, in: *Dienstag 11. September 2001*, hg. v. Toni Morrison, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 87-96.
- Hickethier, Knut: „Wie aus der Katastrophe eine Nachrichtengeschichte wurde. Ulrich Wickert und der ‚11. September‘“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hg. v. Michael Beuthner u.a., Köln: Herbert von Halem Verlag 2003, S.103-112.
- Hillebrandt, Ralf: *Das Trauma in der Psychoanalyse. Eine psychologische und politische Kritik an der psychoanalytischen Traumatheorie*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2004.
- Hilferty, Robert: „The Greatest Work of Art in the Entire Cosmos“ (20.08.02), in: *Andante Classical Music Magazine*, URL: www.andante.com/magazine/article.cfm?id=14377 (27.02.08).
- Hoffman, Bruce: *Terrorismus – Der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 2001.

- Hoth, Stefanie: „From Individual Experience to Historical Event and Back Again: ‘9/11’ in Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud & Incredibly Close*“, in: *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, hg. v. Marion Gymnich, Birgit Neumann u. Ansgar Nünning, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006 (= ELCH Studies in English Literary and Cultural History – ELK Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 22), S. 283-300.
- Howe, Peter: „Richard Drew“ (07.10.01), in: *The Digital Journalist*, URL: www.digitaljournalist.org/issue0110/drew.htm (20.12.2010).
- Huntington, Samuel P.: „The Clash of Civilizations?“ (1993), in: *Foreign Affairs Volume 73 Nr. 3*, URL: ikesharpless.pbworks.com/f/Samuel+Huntington,+The+Clash+of+Civilizations.pdf (12.12.2010).
- Irlner, Klaus: „Der Dinge habhaft werden. Ulrich Peltzer, Träger des Bremer Literaturpreises, über Identität, scheiternde Kunst und Talk-Shows“ (28.01.03), in: *taz.de*, URL: www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/01/28/a0262 (22.10.09).
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Islamisches Zentrum München, „Frau und Familie im Islam“ (2004), in: *Islamisches Zentrum München*, URL: www.islamisches-zentrum-muenchen.de/html/islam_-_frau_und_familie.html#02 (15.11.10).
- Junod, Tom: „The Falling Man“ (11.09.07), in: *Esquire*, URL: www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN (20.12.10).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2003 (= Immanuel Kant: *Die drei Kritiken*, Bd. 3).
- Kaufman, Eleanor: „Falling From the Sky. Trauma in Percec’s *W* and Caruth’s *Unclaimed Experience*“ in: *diacritics*, winter 1998, volume 28, no 4, S. 44-53.
- Kahane, Claire: „Uncanny Sights: The Anticipation of the Abomination“, in: *Trauma at Home. After 9/11*, hg. v. Judith Greenberg, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 2003, S. 107-116.
- Kaspar, Almut F.: „Stadt der Sünde und der Lust“ (26.06.08), in: *Stern.de*, URL: www.stern.de/kultur/kunst/babylon-schau-in-berlin-stadt-der-suende-und-der-lust-625261.html (26.11.10).
- Kittler, Friedrich A.: „Literarische und programmierte Faktizität“, in: *Medienwissenschaft. Fiktion als Fakt. „Metaphysik der neuen Medien“*, hg. v. Friedrich Knilli, Reiner Matzker u. Siegfried Zielinski, Bern u.a.: Peter Lang 2000 (= Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe C, Band 4, Teil 5), S. 39-43.
- Kluin, Katharina: „Zu viel des Guten“ (25.06.05), in: *www.stern.de*, URL: www.stern.de/wissen/natur/forschung/kuenstliche-befruchtung-zu-viel-des-guten-542120.html (13.10.10).
- Knoll, Johanna: „Bericht über die Konferenz: Grenzen der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ (08.11.05), in: *NordForsk. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, URL: www.hf.uib.no/nordforsk/pdf/knoll_bericht.pdf (03.02.08).
- Köhler, Andrea: „Der Angriff der Vergangenheit auf die übrige Zeit“ (09.09.06), in: *Neue Zürcher Zeitung*, URL: www.nzz.ch/2006/09/09/li/articleEFYBY.html (02.02.11).

- Koerner, Swantje-Britt: „Hans-Jürgen Wirth: ‚Amerika hat ein neues Trauma‘“ (14.11.01), in: *faz.net*, URL: www.faz.net/s/RubCC21B04EE95145B3AC877C874FB1B611/Doc~EEF5EB5D0A0DA4F21AD764CF7B12D7223~ATpl~Ecommon~Scontent.html (08.06.09).
- Körte, Peter: „Was erzählt uns der Terror, Don DeLillo?“ (09.09.07), in: *faz.net*, URL: www.faz.net/s/Rub1DA1FB848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~E5B78D384AF4542C4A0A7CA2385E78FD0~ATpl~Ecommon~Scontent.html (06.09.10).
- Kühner, Angela: *Trauma und kollektives Gedächtnis*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2008.
- Kuhn, Markus: „119 Minuten Inferno“ (19.07.04), in: *titel Magazin. Literatur und mehr*, URL: www.titel-magazin.de/artikel/1478.html (03.03.10).
- Kron, Norbert: „Anschlag auf die Sprache. Literatur nach dem 11. September muß das Menschliche rekonstruieren“ (07.09.02), in: *Norbert Kron Homepage*, URL: norbertkron.de/essays/anschlag.htm (14.02.08).
- Krusche, Dietrich: „Die Fremde einer literarischen Gattung. Der Weg des japanischen Haiku nach Europa – oder: Anschaulichkeit als Transferbedingung“, in: *Exzerpt und Prophetie. Gedenkschrift für Michael Landmann*, hg.v. Klaus-Jürgen Grundner u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 95-110.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders. *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas, Olten: Walter 1973, S. 61-70.
- Lacan, Jacques: *Schriften III*, übers. v. Norbert Haas u.a., Olten u. Freiburg: Walter 1980.
- Leigh, Dave: „Never Forget.“ (11.09.06), in: *The Cratchit Project Homepage. Ruminations. Opinions, thoughts, & recommendations*, URL: www.cratchit.org/dleigh/2006_09_01_daveleigh_archive.html (29.01.11).
- Lorenz, Matthias N.: „Nach den Bildern – 9/11 als ‚Kultur-Schock‘. Vorwort“, in: *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, hg. v. Matthias N. Lorenz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 4), S. 7-16.
- Magenau, Jörg: „Rezension“ [Interview mit Frédéric Beigbeder] (25.02.04), in: *falter.at*, URL: www.falter.at/web/shop/detail.php?distribution_id=2&oldid=2048&SESSID=69cde399bc1d6c6280f6870a1b5789b2 (02.02.08).
- Maher, Kevin: „Back with a Bang“ (30.06.2002), in: *guardian.co.uk*, URL: film.guardian.co.uk/features/featurepages/0,,746552,00.html (20.12.10).
- Meyer, Gerhard u. Bachmann, Meinolf: *Spielsucht. Ursachen und Therapie*, 2. Aufl. Heidelberg: Springer Medizin Verlag 2005.
- Migge, Thorsten: „Daten und Fakten des World Trade Centers“ (2001), in: *World Trade Center – New York. The Terrorattack on Sept.11.2001*, URL: www.wtc-terrorattack.com/wtc_daten.htm (26.11.10).
- Miller, Nancy K.: „Reporting the disaster“, in: *Trauma at Home. After 9/11*, hg. v. Judith Greenberg, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 2003, S. 39-47.

- Morley, David u. Robins, Kevin: *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes, and Cultural Boundaries*, New York: Routledge 1995.
- Müller, Wolfgang G.: „Das lyrische Werk von Percy Bysshe Shelley“, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Das 23-bändige Werk auf einer CD-Rom*, 2000 Net World Vision GmbH, München.
- Niemeyer, Katharina: *Die Mediasphären des Terrorismus. Eine mediologische Betrachtung des 11. September*, Berlin: Avinus Verlag 2006.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Kultur- und Literaturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001.
- Nye, David E.: *American Technological Sublime*, Cambridge (Massachusetts) u. London: The MIT Press 1994.
- Ostwald, Gisela u. Trankovits, Laszlo: „Acht Jahre nach ‚9/11‘: Lasten und Trauma bleiben“ (11.09.09), in: *Nachrichten T-Online*, URL: nachrichten.t-online.de/11-september-in-new-york-das-trauma-bleibt-auch-am-8-jahrestag/id_19928050/index (24.11.10).
- o.V.: „Der Blick vom Himmel in die Hölle“ (15.02.10a), in: *Bild.de*, URL: www.bild.de/BILD/news/2010/02/15/terror-drama-11-september-9-11-new-york/neue-fotos-dekumente-der-todes-minuten-world-trade-center.html (29.11.10).
- o.V.: „A conversation with Jay McInerney“ (o.J.), in: *www.randomhouse.com*, URL: www.randomhouse.com/kvpa/mcinerney/qanda.htm (30.01.2011).
- o.V.: „Terror in Europa: Al Quaida plant angeblich Anschläge zur Weihnachtszeit“ (15.12.10b), in: *www.spiegel.de*, URL: www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,734917,00.html (04.03.10).
- Noelle, Elisabeth: „Der Kampf der Kulturen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15.09.2004, Nr. 215, S. 5.
- Pernsteiner, Johannes: „9/11: Medien schuld am weltweiten Trauma“ (27.07.10), in: *presstext.de*, URL: presstext.de/news/100727004/911-medien-schuld-am-weltweiten-trauma/ (08.02.11).
- Piper, Annemarie: *Søren Kierkegaard*, München: C.H.Beck 2000.
- Popp-Baier, Ulrike: „Tiefenpsychologie“, in: *Psychologie. Eine Einführung*, hg. v. Jürgen Straub, Wilhelm Kempf u. Hans Werbrik, 2. Aufl. München: dtv 1998.
- Poppe, Sandra: „Einleitung“, in: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 9-17.
- Radstone, Susanna: „The War of the Fathers. Trauma, Fantasy, and September 11“, in: *Trauma at Home. After 9/11*, hg. v. Judith Greenberg, Lincoln u. London: University of Nebraska Press 2003, S. 117-123.
- Rajewsky, Irinia O.: *Intermedialität*, Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag 2002.
- Reinhäkel, Heide: „Literarische Schauplätze deutscher 9/11-Romane“, in: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S.121-138.
- Rinke, Stefanie: „Körper und Medien. Spuren des Traumas bei Emmy Hennings und Irmgard Keun“, in: *Stadt und Trauma. Annäherungen – Kon-*

- zepte – Analysen*, hg. v. Bettina Fraisl u. Monika Stromberger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 281-296.
- Royle, Nicholas: *The Uncanny*, Manchester u. New York: Manchester University Press 2003.
 - Röggl, Kathrin: *really ground zero. 11. september und folgendes*, 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004.
 - Röll, Franz Josef: „Krieg der Zeichen. Zur Symbolik des Attentats am 11. September“, in: *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*, hg. v. Christian Schicha u. Carsten Brosda, Münster, Hamburg u. London: LIT Verlag 2002 (= ikö-Publikationen, Bd. 4), S. 114-128.
 - Saleh, Fakhri: „Ferner Nachhall von 9/11“ (07.08.10), in: *Neue Zürcher Zeitung*, URL: www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur/ferner_nachhall_von_911_1.7123149.html (20.12.10).
 - Schäfer, Frank: „Die Sprache nach dem Einschlag“ (31.10.07), in: *taz.de*, URL: www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/die-sprache-nach-dem-einschlag/?src=SE&cHash=a4601ec4b5 (14.4.10).
 - Scheffer, Bernd: „'...wie im Film'. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods“, in: *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, hg. v. Matthias N. Lorenz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= *Film – Medium – Diskurs*, Bd. 4), S. 81-103.
 - Schicha, Christian: „Terrorismus und symbolische Politik. Zur Relevanz politischer und theatralischer Inszenierungen nach dem 11. September 2001“, in: *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*, hg. v. Christian Schicha u. Carsten Brosda, Münster, Hamburg u. London: LIT Verlag 2002 (= ikö-Publikationen, Bd. 4), S. 94-113.
 - Schicha, Christian u. Brosda, Carsten: „Medien, Terrorismus und der 11. September 2001 – Eine Einleitung“, in: *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*, hg. v. Christian Schicha u. Carsten Brosda, Münster, Hamburg u. London: LIT Verlag 2002 (= ikö-Publikationen, Bd. 4), S. 7-24.
 - Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“, in: *Akademievorträge*, hg. v. Martin Rössler unter Mitwirkung von Lars Emersleben (= Kritische Gesamtausgabe, 1. Abt., Schriften und Entwürfe, Bd. 11), Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2002, S. 69-93
 - Schoeller, Wilfried F.: „Das Zeichengestöber der Stadt. Laudatio auf den Preisträger 2003 Ulrich Peltzer“ bei der Verleihung des Bremer Literaturpreis am 27.01.2003, nachzulesen in: *literarische woche bremen*, URL: www.literarische-woche.de/2003/beschr/r_schoe.htm (22.10.09).
 - Schönert, Jörg: „E.T.A. Hoffman: Nussknacker und Mäusekönig“, in: *Kindlers Neues Literaturlexikon. Das 23-bändige Werk auf einer CD-Rom*, 2000 Net World Vision GmbH, München.
 - Schröder, Gerhard: „Regierungserklärung von Bundeskanzler Schröder vor dem Deutschen Bundestag zum Terrorakt in den USA“ (12.09.01), in: *Bundesregierung.de*, URL: archiv.bundesregierung.de/bpaexport/regierungserklaerung/57/55757/multi.htm (01.12.10).

- Schröter, Andreas: „Don DeLillo: Falling Man“ (27.01.08), in: *Literaturwelt. Das Blog*, URL: blog.literaturwelt.de/archiv/don-delillo-falling-man/ (14.04.10).
- Schüller, Thorsten: „Kulturtheorien nach 9/11“, in: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 21-38.
- Seeley, Karen M.: *Therapy After Terror. 9/11, Psychotherapists, and Mental Health*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2008.
- Seeßen, Georg u. Metz, Markus: *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, 1. Aufl. Berlin: Klaus Bittermann Edition Tiamat 2002 (= Critica Diabolis 106).
- Seidl, Claudius: „In dünner Luft“ (07.03.04), in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, URL: www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~E523A87A2238D4E968FE5074AF210C017~ATpl~Ecommon~Scontent.html (08.02.11).
- Von Steinaecker, Thomas: „Zuckerwatten-Grass“ (27.05.05), in: *textem*, URL: www.textem.de/636.0.html (29.01.11).
- Strauss, Laura Viviana u. Röckerath, Klaus: „Die Wirklichkeit sehen. Destruktion und Re-Konstruktion von Narrativen angesichts der Bilder des 11. September“, in: *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*, hg. v. Thomas Auchter, Christian Büttner, Ulrich Schultz-Venrath, Hans-Jürgen Wirth, Gießen: Psychosozial-Verlag 2003, S. 114-131.
- Strozier, Charles B. und Gentile, Katie: „Responses of the Mental Health Community to the World Trade Center Disaster“, in: *Living with Terror, Working with Trauma. A Clinical's Handbook*, hg. v. Danielle Knafo, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield 2004, S. 45-428.
- Theweleit, Klaus: *der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt am Main u. Basel: Stroemfeld / Roter Stern 2002.
- Tschlichke, Christian von: *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 2000 (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 46).
- Viehoff, Reinhold u. Fahlenbrach, Kathrin: „Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte“, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, hg. v. Michael Beuthner u.a., Köln: Herbert von Halem Verlag 2003, S. 42-59.
- Vinnai, Gerhard: „Die Liebe zu Krieg und Gewalt. Zur Sozialpsychologie von Kriegsbereitschaft und Terrorismus“ (20.03.03), in: www.vinnai.de, URL: www.vinnai.de/krieg.html (11.10.10).
- Virilio, Paul: *Art and Fear*, hg. u. übers. v. Julie Rose, London: Continuum 2004.
- Weichert, Stephan Alexander: *Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen*, Köln: Halem 2006.
- Welter, Kerstin: „Das Unfassbare erfassen. Künstlerisch-literarische Aufarbeitungsversuche zum 11. September“ (11.04.07), in: *Medienobservatio-nen*, hg. v. Bernd Scheffer u. Oliver Jahraus, URL:

www.medienobservationen.uni-

muenchen.de/artikel/gesellschaft/welter_9_11.html (17.01.08).

- Werckmeister, Otto Karl: „Ästhetik der Apokalypse“, in: *Krieg und Kunst*, hg. v. Bazon Brock u. Gerlinde Koschik, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 195-207.
- Werthes, Sascha; Kim, Richard u. Conrad, Christoph: „Die Terrorkrise als Medienereignis? Internationale Krisenkommunikation – eine Herausforderung im 21. Jahrhundert. Vom ‚Angriff auf Amerika‘ über den ‚Terror-Krieg gegen Amerika‘ zum ‚Krieg gegen die freie Welt‘“, in: *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September 2001*, hg. v. Christian Schicha u. Carsten Brosda, Münster, Hamburg u. London: LIT Verlag 2002 (= ikö-Publikationen, Bd. 4), S. 80-93.
- Wirth, Hans-Jürgen:
 - „Macht, Narzissmus, Destruktivität. Individuelle und kollektive Aspekte in der Politik“, in: *Der 11. September. Psychoanalytische, psychosoziale und psychohistorische Analysen von Terror und Trauma*, hg. v. Thomas Auchter, Christian Büttner, Ulrich Schultz-Venrath, Hans-Jürgen Wirth, Gießen: Psychosozial-Verlag 2003, S.75-87.
 - „Zeitgemäßes über Terrorismus, Krieg und Tod“, in: *Zeitgemäßes über Psychoanalyse*, hg. v. der Stuttgarter Akademie für Tiefenpsychologie und Psychoanalyse e.V., Frankfurt am Main: Edition Déjà-vu 2007, S. 145-168.
- Wolf, Werner: „Metafiktion“, in: *Metzler Lexikon Kultur- und Literaturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2001, S. 429f.
- Zichy, Michael: *Ich im Spiegel. Subjektivität bei Jacques Lacan und Jacques Derrida*, Freiburg u. München: Verlag Karl Alber 2006.
- Žižek, Slavoj:
 - „Welcome to the Desert of the Real“ (07.10.01), in: *The European Graduate School*, URL: www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-welcome-to-the-desert-of-the-real-1.html (14.01.2008).
 - *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, London u. New York: Verso 2002.
- Zons, Raimar: „Matrix Revisited“, in: *Krieg und Kunst*, hg. v. Bazon Brock u. Gerlinde Koschik, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 209-223.

Danksagung

Mein herzlicher Dank gilt Frau Prof. Virginia Richter für die immer freundliche, geduldige, hilfreiche und diplomatische Betreuung der Arbeit. Ich danke ihr besonders auch für die Freiheit, die sie mir bei der Auswahl und Bearbeitung des Themas gelassen hat, nicht ohne mich fortwährend zu beraten, motivieren und anzuregen.

Ich danke Herrn Prof. Bernd Scheffer für seine spontane, schnelle und unkomplizierte Übernahme der Zweitkorrektur sowie für seine spannenden und anregenden Beiträge.

Vor allem danke ich meiner Familie und meinen Freunden für ihren fortwährenden und unermüdlichen intellektuellen und seelischen Beistand.

Ausdrücklich möchte ich meiner Cousine für ihre spontane und riesige Hilfe danken: ihre sprachlichen Anregungen und kritischen Hinterfragungen haben dieser Arbeit den letzten Schliff gegeben.

Danken möchte ich zutiefst auch dem Menschen, der genau so rechtzeitig in mein Leben getreten ist, um mir in der stressigsten und arbeitsintensivsten Phase mit seiner unendlichen Hilfsbereitschaft, Ruhe und Kraft zur Seite zu stehen.

Mehr als allen anderen möchte ich meinen Eltern von Herzen für die nie zur Diskussion gestellte finanzielle, emotionale und pragmatische Unterstützung danken, ohne die diese Arbeit nicht entstanden wäre.

München, März 20011

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Anja Hartmann
Geburtsdaten: 05.05.1983 in Nürnberg
E-Mail: dasAnjar@gmx.de
Staatsangehörigkeit: deutsch

Berufliche Tätigkeit

Seit 04/11 **Trainee HR bei Campari Deutschland GmbH**

01/10 – 04/11 **HR Services auf freiberuflicher Basis**

01/08 – 04/11 **Lektorat und Redigieren wissenschaftlicher Arbeiten auf freiberuflicher Basis**

04/07 – 04/08 **freie Mitarbeiterin bei Klett College, Augsburg, im Bereich Layout, Lektorat und Produktmanagement für Klett College**

09/06 – 12/08 **längerfristige Tätigkeit im Einzelhandel: Kundenbetreuung, Service und Verkauf in der Uhren- und Schmuckbranche**

Praktika & Werkstudententätigkeit

07/2009 – 12/2009 **Werkstudentin im Bereich „Human Resources“ bei Campari Deutschland GmbH über Academic Work**

01/2009 – 04/2009 **Praktikum im Bereich Art Management / Interne Kommunikation bei der HypoVereinsbank München**

03/2007 – 04/2007 **Praktikum bei Klett Lernen und Wissen, Augsburg**

09/2005 – 10/2005 **Praktikum in den Hotels Ambassade, Victor Hugo und Albert 1^{er}, Paris**

09/2004 – 10/2004 **Praktikum bei Werbeagentur Postart, Augsburg**

07/2003 – 08/2003 **Praktikum im Kulturbüro der Stadt Augsburg**

Ausbildung

10/08 – 07/11

Promotionsstudium an der LMU

Hauptfach Komparatistik

Nebenfach Französisch

Thema der Dissertation: Bildlich gesprochen.

Medien, Trauma und Terror in ausgewählten

Romanen zum 11. September 2001

Betreuerin: Prof. Dr. Virginia Richter

Berichterstatter: Prof. Dr. Virginia Richter, Prof.

Dr. Bernd Scheffer, Prof. Dr. Dr. Michael Röss-

ner

10/06 – 07/08

Masterstudium an der LMU

HF Komparatistik, NF Französisch

Ludwig-Maximilians-Universität München

Abschluss: **Master of Arts (1,09)**

Masterarbeit: Der 11. September – Terror, Medi-
en und Literatur (1,0)

Betreuerin: Prof. Dr. Virginia Richter

10/03 – 07/06

Bachelorstudium an der Albert-Ludwigs- Universität zu Freiburg

Hauptfach Franko-Media, NF Englisch

Abschluss: **Bachelor of Arts (1,3)**

Bachelor-Arbeit: Glaube, Bibelkritik und Darstel-
lung der Kirche in Voltaire's Contes

Philosophiques (L'Ingénu, L'Histoire de Jenni,

Le Taureau Blanc) (1,3)

Betreuer: PD Dr. Tobias Leuker

06/2002

Maria-Theresia-Gymnasium Augsburg

Abschluss: **Abitur (1,8)**

Leistungskurse: Deutsch, Englisch

Auslandsaufenthalt

08/04 – 09/04

Praktikum in Paris

02/03 – 06/03

Studium: „Études Françaises pour

l'Étranger“ an der Universität **Nizza**

10/02 – 12/02

Besuch der **Sprachschule** „Actilangue“ in

Nizza, Frankreich

Publikation

„Type-Demos: Die Rolle der Schrift in der Demoszene“, in: *4 Players. De*

– *Das Spielmagazin*,

URL:

http://www.4players.de/4players.php/download_info/Downloads/Download/50943

siehe hierzu auch:

<http://www.4players.de/4players.php/dispatcher/PC-CDROM/Special/7020/62418/0/4Sceners.html>

Sonstiges

soziale Aktivitäten:

ehrenamtliche Mitarbeit in der evangelisch-lutherischen Dreifaltigkeitskirche Göggingen (1998 – 2001):

Organisation und Betreuung von Kinder-, Konfirmanden- und Jugendgruppen; Planung und Gestaltung verschiedener Kinder- und Konfirmandenfreizeiten; Mitarbeit in der Kirche als erste Vorsitzende des Jugendausschusses

München, den 08.09.2011

Anja Hartmann