

Christoph Deupmann

Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2482>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Deupmann, Christoph: Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes. In: Sandra Poppe (Hg.): *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld: transcript 2009, S. 139–161. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2482>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY-NC-ND 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY-NC-ND 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

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

CHRISTOPH DEUPMANN

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

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

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

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

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

4 Vgl. dazu Jacques Derrida: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve-Verl. 2003.

5 Ursula März: »5 vor 12. Ulrich Peltzer schreibt über New York und gerät in den 11. September – ein Glücksfall für die Literatur«, in: Frankfurter Rundschau Nr. 67 vom 20.3.2002, Beilage Literatur Rundschau, S. 2.

6 Ina Hartwig: »Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt?«, in: Frankfurter Rundschau Nr. 78 vom 4.4.2002, S. 17.

7 Vgl. Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris: Éd. Du Seuil 1980, S. 41.

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

1. Information/Fiktion

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

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

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

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

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

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

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

11 Ebd., S. 74.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Ebd., S. 363.

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

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

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

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

2. Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit

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

20 Ebd., S. 239.

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

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

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

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

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

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

25 Vgl. ebd., S. 10.

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

»Il l'aperçoit, tout à coup.

[...]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Versuchte Nähe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Ebd., S. 7.

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

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

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

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

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

38 [Thomas Meinecke]: *Glamour und Abgrund*.

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

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

»16:31 ARABISCHE FLUGZEUGE HABEN DAS WORLD TRADE CENTER ZERSTÖRT. EIN DRITTES FLOG IN
 16:32 WOLLEN SIE MICH VERARSCHEN?
 16:33 DAS PENTAGON. SPRACHLOS.
 16:35 FINDEN SIE DAS KOMISCH?
 16:37 NEIN! SCHALTEN SIE EIN RADIO EIN!

 16:44 SIND SIE DA?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

45 Ebd.

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

4. Kontinuität/Diskontinuität

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

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

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

47 Vgl. U. März: 5 vor 12.

48 Ebd.

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

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

über hinaus. Köln: DuMont 2002, S. 12. – Vgl. auch Else Buschheuer: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2002, S. 134 (Eintrag vom 11.9.2001, 10 Uhr 25 New Yorker Zeit): »Nix wird je wieder so sein.« Ebd., S. 179: »Weil eben nichts mehr so ist, wie es war, niemand, ich auch nicht.« Vgl. auch den Roman von Katharina Hacker: *Die Habenichtse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 23, in dem besonders die rituelle Wiederholung der Phrase und der Konstruktionscharakter der behaupteten Zäsur deutlich wird: »später wiederholte sie immer wieder, was sie gehört hatte, daß es nie mehr sein würde wie bisher, die ganze Welt, das Leben [...]«. Von einer anderen Figur, die dem Tod eines Kollegen beim Anschlag auf das World Trade Center seinen Karriereprung nach London verdankt, heißt es: »Er dachte an den 11. September vor anderthalb Jahren, an seine hilflose Aufregung, die mit New York nichts zu tun hatte, an Bushs Rede, nichts, wie es war. Nichts hatte sich verändert. Es gab Schläfer, es hatte den Afghanistan-Krieg gegeben, es gab zerstörte Häuser, verbrannte Menschen, hastig beerdigte Tote und in unwegsamen Bergen weiter Taliban- und Al-Quaida-Kämpfer, Namen und Dinge, die für sie hier nicht mehr bedeuteten als die Verwicklungen und Dramen einer Fernsehserie, über die alle sprachen, wie sie über Big Brother gesprochen hatten. [...] Der 11. September war inzwischen nichts als die Scheidelinie zwischen einem phantasierten, unbeschwerten Vorher und dem ängstlichen, aggressiven Gejammer, das sich immer weiter ausbreitete. Nur für Roberts Eltern, dachte Jakob, hatte sich alles geändert, und für ihn selbst. Er hatte Isabelle gefunden, er würde nach London gehen.« (Ebd., S. 93.)

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

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

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

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

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

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

52 Ebd., S. 145.

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

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

5. Erwartbarkeit/Unerwartbarkeit. Schweigen

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

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

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

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

57 Vgl. ebd., S. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

62 Ebd., S. 112.

63 Ebd.

- Cioran, E[mil] M.: »Skeptiker und Barbar«, in: Ders.: Der Absturz in die Zeit, übers. von Kurt Leonhard, Stuttgart: Klett-Cotta 1995, S. 46-63.
- Deleuze, Jacques / Félix Guattari: »1440 – Das Glatte und das Gekerbte«, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 434-446.
- Derrida, Jacques: Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve-Verl. 2003.
- DeLillo, Don: Falling Man, New York: Scribner 2007.
- Foer, Jonathan Safran: Extremely loud & incredibly close, London: Hamilton 2005.
- Foer, Jonathan Safran: Extrem laut & unglaublich nah, übers. von Henning Ahrens, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2005.
- Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips, Studienausgabe Bd. 3, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1975, S. 213-272.
- Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, Bd. 19: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. von Heinz Schlaffer, München, Wien: Hanser Verlag 1986.
- Gstrein, Norbert: Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen Hartwig, Ina: »Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt?«, in: Frankfurter Rundschau Nr. 78 vom 4.4.2002, S. 17.
- Gstrein, Norbert: Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Hacker, Katharina: Die Habenichtse. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.
- Hochgatterer, Paulus: Eine kurze Geschichte vom Fliegenfischen, Wien, Frankfurt/Main: Deuticke 2003.
- Kramatschek, Claudia: Haltsuche. Haltlose Sprache – neue Bücher von Ulrich Peltzer und Michael Lentz, in: neue deutsche literatur 50 (2002), H. 3, S. 170-173.
- Lévy, Bernard-Henri: Qui a tué Daniel Pearl? Paris: Grasset 2003.
- März, Ursula: »5 vor 12. Ulrich Peltzer schreibt über New York und gerät in den 11. September – ein Glücksfall für die Literatur«, in: Frankfurter Rundschau Nr. 67 vom 20.3.2002, Beilage Literatur Rundschau, S. 2
- Meinecke, Thomas: Glamour und Abgrund. Thomas Meinecke über die Auswirkungen der Anschläge, in: Frankfurter Rundschau Nr. 219 vom 20.9.2001, S. 19.

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