

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

URSULA HENNIGFELD

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

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

1 Vgl. Erik Meyer/Claus Leggewie: »Collecting Today for Tomorrow«
Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des »Elften September«
in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.), Medien des kollektiven Gedächtnisses.
Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 281.

2 E. Meyer/C. Leggewie: »Collecting Today for Tomorrow«, S. 283f.

3 Vgl. David Simpson: 9/11. The Culture of Commemoration, Chicago: University of Chicago Press 2006.

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

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

4 Vermutlich bezieht sich Beigbender hier auf die *Meditationes* von Descartes. Dieser wiederum nimmt auf das augustinisches Diktum »Si enim fallor, sum« Bezug. Wie Augustinus in *De trinitate* darlegt, kann der Mensch an allem zweifeln, nur nicht am Zweifel selbst.

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

9/11 als kulturelle Zäsur?

»8h30

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 53.

9 Ebd., S. 20.

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

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

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

-
- 10 Mit dem Realen beschäftigt sich beispielsweise Žižek. Er spricht in Zusammenhang mit 9/11 von der »intrusion of the Real«. Slavoj Žižek: Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates, London, New York: Verso 2002, S. 16.
- 11 Vgl. Jean Baudrillard: L'esprit du terrorisme, Paris: Galilée 2002 (zuerst publiziert in »Le Monde«, 3.11.2001).
- 12 F. Beigbeder: Windows on the World, S. 221.
- 13 Jorge Semprún: L'écriture ou la vie, Paris: Gallimard, S. 212.
- 14 Vgl. Pierre Mertens: Ecrire après Auschwitz? Semprún, Levi, Cayrol, Kertész, Tournai: Renaissance du Livre 2003, S. 15.

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 341.

17 Ebd., S. 230.

18 Ebd., S. 227.

19 Ebd., S. 236.

20 Vgl. ebd., S. 225.

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

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

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

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

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

21 Ebd., S. 145.

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

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

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

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

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

Diskurse der Shoah in *Windows on the World*

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

23 Ebd., S. 360f.

24 Ebd., S. 326f.

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

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

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

25 Ebd., S. 321.

26 Ebd., S. 247.

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

28 Ebd., S. 367.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33 Vgl. ebd., S. 244.

34 Ebd., S. 29.

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

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

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

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

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

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

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

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

on überlegen. Das Problem der Darstellbarkeit der Shoah fasst er wie folgt:

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

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

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

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

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

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

41 Ebd., S. 331.

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

1945 eine kulturelle Zäsur postuliert wurde.⁴³ Das Paradox des Überlebenden, sich zur Zeugenschaft verpflichtet zu fühlen, gleichzeitig aber nicht zu wissen, wie man das Unvorstellbare begrifflich vermitteln soll, fassen sie in dem Satz »Se taire est interdit, parler est impossible.«⁴⁴

Die Funktion der Literatur, die Erinnerung zu bewahren, ist ein viel variiertes Thema. Schon seit dem horazischen Diktum des *Exegi monumentum* kennen wir die Behauptung der Dichter, dass das geschriebene Wort beständiger als Marmor sei. In unzähligen Gedichten der europäischen Renaissance- und Barocklyrik ist dieses Motiv gestaltet worden. Denken Sie nur an Shakespeares weltberühmtes Sonnet XVIII, dessen final couplet lautet »So long as men can breathe or eyes can see./So long lives this, and this gives life to thee.« Das kulturelle Gedächtnis lebt also nicht in Monumenten fort, sondern im Medium der Schrift. Dieses Leitmotiv von der eingedenkenden Kraft der Literatur erscheint bei Beigbeder folgendermaßen: »Moralité: quand les immeubles disparaissent, seuls les livres peuvent s'en souvenir. Voilà pourquoi Hemingway écrivait sur Paris avant de mourir. Parce qu'il savait que les livres sont plus costauds que les immeubles.«⁴⁵

Fazit – Die kalkulierte Provokation

Beigbeder markiert 9/11 in seinem Roman *Windows on the World* als kulturelle Zäsur. An diesem Tag hat die Fiktion die Realität ausgelöscht und die kapitalistische Utopie vernichtet. Der Zuschauer des Geschehens wird auf sich selbst und seine kulturellen Werte und Überzeugungen zu-

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

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

45 F. Beigbeder: *Windows on the World*, S. 171.

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

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

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

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

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

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

Der Vergleich von 9/11 und Shoah zeugt Žižek zufolge vielmehr davon, wie schwierig es ist, die Sinnlosigkeit von Katastrophen zu akzeptieren. Stattdessen versucht man, ihnen nachträglich einen Sinn zu verleihen.⁴⁸ Alain-Philippe Durand, der den Roman kritisiert (beispielsweise die »unbearable melodramatic moments«), weist darauf hin, dass Beigbeder für die englische Übersetzung des Romans etliche Passagen eliminiert oder geändert hat: so z.B. den oben zitierten Vergleich mit den Gaskammern.⁴⁹ Hat hier der Skandalautor Angst vor dem Skandal bekommen? In einem Brief an Durand rechtfertigt sich Beigbeder damit, der Verlag hätte die Änderungen von ihm verlangt und Ähnliches sei selbst André Gide passiert. Dies legt die Vermutung nahe, dass es bei aller Freude an der Provokation vielleicht doch vorrangig um ökonomische Interessen geht.

Literatur

- Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III), übers. von Stefan Monhardt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Antelme, Robert: L'espèce humaine, Paris: Editions de la Cité Universelle 1947.
- Antelme, Robert: Das Menschengeschlecht, übers. von Eugen Helmlé, München: Hanser 1987.
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1958.
- Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München: Beck 2007.
- Baudrillard, Jean: L'esprit du terrorisme, Paris: Galilée 2002.
- Beigbeder, Frédéric: Windows on the World, Paris: Grasset 2003.
- Beigbeder, Frédéric: Windows on the World, übers. von Brigitte Große, Berlin: Ullstein 2005.
- DeLillo, Don: Falling Man, New York: Scribner 2007.
- Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem, übers. von Peter Geimer, München: Fink 2007.

48 Dies ist besonders auffällig in dem Hollywood-Film *World Trade Center* (2006, Oliver Stone). Dort erfährt man am Ende des Films durch eine Stimme aus dem Off: »9/11 brought out the goodness we forgot that could exist [...] people taking care of each other [...]«.

49 Vgl. Alain-Philippe Durand: »Beyond The Extreme: Frédéric Beigbeder's ›Windows on the World««, in: Alain-Philippe Durand/Naomi Mandel (Hgg.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London: continuum 2006, S. 109-120, hier S. 111 und 114.

- Diner, Dan: Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Durand, Alain-Philippe: »Beyond The Extreme: Frédéric Beigbeder's ›Windows on the World‹«, in: Alain-Philippe Durand/Naomi Mandel (Hgg.), *Novels of the Contemporary Extreme*, London: continuum 2006, S. 109-120.
- Hettche, Thomas: *Woraus wir gemacht sind*, Köln: Kiepenheuer und Witsch 2006.
- Jurgenson, Luba: *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco: Editions du Rocher 2003.
- Levi, Primo: *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi 1986.
- Lindeperg, Sylvie: ›Nuit et brouillard‹. Un film dans l'histoire, Paris: Odile Jacob 2007.
- Mertens, Pierre: *Ecrire après Auschwitz? Semprún, Levi, Cayrol, Kertész*, Tournai: Renaissance du Livre 2003.
- Meyer, Erik/Leggewie, Claus: »›Collecting Today for Tomorrow‹. Medien des kollektiven Gedächtnisses am Beispiel des ›Elften September‹«, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hgg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 277-291.
- Rancière, Jacques: *Politik der Bilder*, übers. von Maria Muhle, Berlin: diaphanes 2005 [frz. Rancière, Jacques: *Le destin des images*, Paris: La Fabrique 2003].
- Rosenfeld, Alvin H.: *Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust*, übers. von Annette und Axel Dunker, Vorwort von Dieter Lamping, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000.
- Rosenman, Anny Dayan: *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris: CNRS 2007.
- Safran Foer: *Extremely loud and incredibly close*, London: Penguin 2005.
- Semprún, Jorge: *Le grand voyage*, Paris: Gallimard 1963.
- Semprún, Jorge: *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard 1994.
- Semprún, Jorge/Wiesel, Elie: *Se taire est impossible*, Paris: Mille et une nuits 1995.
- Semprún, Jorge/Gstrein, Nobert: *Was war und was ist. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.*
- Simpson, David: *9/11. The Culture of Commemoration*, Chicago: University of Chicago Press 2006.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, übers. von Reinhard Kaiser, München, Wien: Hanser 2003.

Traverso, Enzo: Gebrauchsanweisungen für die Vergangenheit. Geschichte, Erinnerung, Politik, übers. von Elfriede Müller, Münster: Unrast 2007.

Virilio, Paul (Hg.): Ce qui arrive, Paris: Fondation Cartier 2002.

Y.B: Allah Superstar, Paris: Grasset 2003.

Žižek, Slavoj: Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates, London, New York: Verso 2002.