

Véronique Porra

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

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2484>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Porra, Véronique: Risse in der Mimesis – Bemerkungen zur romanesken Darstellung des 11. September 2001 in der französischen Literatur. 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. 163–181. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2484>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 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 - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

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

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

VÉRONIQUE PORRA

Vorbemerkungen: Einige entscheidende Spezifika des französischen Kontextes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»ATTENTAT SUICIDE A L'OLYMPIA

12/09/2003 – 09 : 16

PARIS, 12 septembre (AFP)

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

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

8 Ebd., S. 255.

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

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

›Das Infragestellen‹ und ›das Entschwinden der Realität‹

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

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

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

auseinander zu halten«, wurde konstatiert, wir seien Opfer einer »gewaltigen Blendung«, »virtuelle gegen körperliche Welt« wurde beschworen. «¹⁰

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

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

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

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

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

11 Ebd., S. 69.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 M. Dantec: *Artefact*, S. 69

17 Ebd., S. 225

18 Ebd., S. 228

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

Die Reflexion über die ›écriture‹ und die literarische Stimmergreifung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

24 Ebd., S. 149.

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

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

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

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

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

Schluss: Tragik und Katharsis zwischen Hypermodernität und Tradition

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

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

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

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

Anhang: Übersetzungen

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

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

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

[c]: Paris, 12. September 2003

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

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

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

wahr, das ist die Wahrheit, die wahre Wahrheit, ladies and gentleman, it is true, it's the truth! Es wurde selbst für Hörgeschädigte untertitelt. Achtung! Hier geht es nicht um Orson Welles, der uns noch einmal die Invasion der Außerirdischen im Rundfunk vorspielt, das müsst ihr glauben, guys, it's the truth, the nude truth, guys! (11. Sept. MA, 243)

[f]: Das Licht ließ mich in dieser Gegenwart neu aufleben, dieser ontologische Akt, der aus meinem Ich die Vervollständigung des Anderen-in-mir macht, damit wir gemeinsam eine einzige Einheit bilden, zugleich zusammen und getrennt, ein menschliches Wesen in seinem Ganzen.

[g]: Schon seit ungefähr einer halben Million Jahren beobachten wir euch und seit ein wenig mehr als 12.000 Jahren schicken wir euch regelmäßige Beobachter, die dann auf der Erde leben und in eure unterschiedlichen Gesellschaften eindringen.

[h]: Natürlich werden sie niemals resignieren, sie werden niemals zugeben, dass das, was für sie unmöglich ist, eine Lebensform für Wesen von woanders ist, sie werden niemals verstehen, wie meine Tochter aufgebrochen ist, angezogen durch ein lichtdurchflutetes Zugfeld in der Transfersonde, bevor sie zum Mutterschiff zurückkehrte. Sie werden niemals verstehen, dass ich nicht das bin, was ich bin. Und dass sie nie wieder das sein wird, das sie gewesen ist.

[i]: Es gibt nur eine Möglichkeit, zu erfahren, was sich am 11. September 2001 zwischen 8.30 Uhr und 10.29 Uhr im Restaurant des Nordturms des World Trade Centers zugetragen hat: Man muss es erfinden.

[j]: Die Realität behindert das Schreiben dieses hyperrealistischen Roman. Seit dem 11. September 2001 wird die Fiktion von der Realität nicht mehr nur übertroffen, sondern ausgelöscht.

[k]: Dieser 11. September ist kaum noch ein historisches Ereignis, die Technik hat vielmehr erlaubt, dass er schon eine Anweisung für die Literatur ist. Erlaube mir, darauf zu beharren, meine Liebe, aber diese Stimmen der Opfer werden schon im Moment ihres angekündigten Todes laut [...] Man kann hingegen nicht außer sich und ohnmächtig denen gegenüber bleiben, die als Verdammte zu uns sprechen.... Muss man nicht ihren formlosen, flüchtigen, verstreuten, zufälligen Stimmen eine geschriebene Form geben, die über den Funkweg zu uns gebracht wird? (11. Sept. MA, 243)

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

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

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