Erschienen in: Poetiken des Terrors : Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich / Ursula Hennigfeld (Hg.). - Heidelberg : Winter, 2014. - S. 93-114. - (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; 328). - ISBN 978-3-8253-6261-4

Terror- und Trauma-Romane

Zwei Perspektiven auf die Welt nach 9/11

Michael C. Frank

Einleitung

Gegenstand des vorliegenden Beitrags ist die erste Welle englischsprachiger 9/11-Romane. In diesem relativ klein gebliebenen Textkorpus geht es fast immer um die Nachwirkungen, nicht die Vorgeschichte und den Verlauf der Terroranschläge, geschweige denn ihre komplexen politischen Rahmenbedingungen. Gegenstand ist der Widerhall der Ereignisse auf psychisch-emotionaler oder (seltener) auf politisch-gesellschaftlicher Ebene. Dabei wird 9/11 nicht notwendigerweise selbst zum Thema. Einige Texte setzen sich mit Terrorismus und Anti-Terrorismus in einer Welt nach 9/11 auseinander, ohne die Geschehnisse dieses Tages in die Handlung einzubeziehen. Der inhaltliche Zusammenhang ist dann über die Gefahren des islamistischen Terrorismus und die veränderte weltpolitische Lage im Zuge des *war on terror* gegeben. Aus komparatistischer Perspektive sind diese unterschiedlichen Bezugnahmen auf den 11. September und seine Folgen von besonderem Interesse. Unternimmt man einen internationalen Vergleich englischsprachiger 9/11-Literatur, so zeigt sich nämlich, dass US-amerikanische und britische Romane aus der Zeit zwischen 2003 und 2007 tendenziell unterschiedliche Perspektiven wählen und jeweils andere Schwerpunkte setzen.

Viele US-amerikanische Romane haben einen räumlich, zeitlich und inhaltlich begrenzten Radius. Im Vordergrund steht die Perspektive fiktiver Überlebender, Hinterbliebener oder anderer Bürger New Yorks, deren Leben durch die Ereignisse eine radikale Veränderung erfahren (oder bei Einsetzen der Handlung bereits erfahren haben).[1] Die An-

[1] Beispielhaft dafür sind etwa *The Immensity of the Here and Now: A Novel of 9/11* (Paul West, 2003), *Extremely Loud and Incredibly Close* (Jonathan Safran Foer, 2005), *The Writing on the Wall* (Lynne Sharon Schwartz, 2005), *The Good Life* (Jay McInerney, 2006), *A Disorder Peculiar to this Country* (Ken Kalfus, 2006) und *Falling Man* (Don DeLillo, 2007) – allesamt Texte von AutorInnen, die selbst in New York leben.

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-288852

schläge fungieren zumeist als ein traumatischer Bruch, wobei das Leiden der individuellen Romanfiguren mehr oder weniger explizit für den Zustand der amerikanischen Gesellschaft als ganzer steht, als Symptom für ein kollektives Trauma. Diese Sichtweise deckt sich weitgehend mit dem frühen öffentlichen Diskurs über 9/11 in den USA, in dem sich (wie noch zu zeigen sein wird) ein wenig konturierter Traumabegriff als dominantes Paradigma herauskristallisierte. Vielleicht ist das der Grund dafür, dass Trauma-Romanen mit Abstand die größte kritische Aufmerksamkeit zuteil geworden ist.

Im Gegensatz dazu wählen zeitnah erschienene britische Romane – wie etwa Ian McEwans *Saturday*, Patrick Neates *City of Tiny Lights* oder Chris Cleaves *Incendiary* (alle 2005) – einen anderen Zugang zur Epoche des ‚Krieges gegen den Terror'. Ihnen geht es weniger um die Last einer unverarbeiteten Vergangenheit als um die Gefahren der nahen Zukunft, in der laut Aussagen von Politikern und Terrorismusexperten weitere Gewaltakte in westlichen Metropolen zu erwarten sind. Alle drei Romane stellen sich London als Zielscheibe von Anschlägen vor. Das ist für ihre Rezeption von einiger Bedeutung gewesen, da ihre Veröffentlichungstermine jeweils kurz vor dem 7. Juli 2005 – oder, im Falle Cleaves, *auf* dem 7. Juli 2005[2] – lagen, dem Tag also, an dem Selbstmordanschläge auf drei U-Bahnen und einen Bus London erschütterten. Die Romane begnügen sich jedoch nicht damit, die Schrecken des Terrorismus heraufzubeschwören. Sie nutzen die fiktiven Ereignisse auch dazu, ein kritisches Licht auf die Rolle des Anti-Terrorismus zu werfen. In jeweils unterschiedlicher Weise suggerieren sie, dass politische Maßnahmen im Namen der Terrorismusbekämpfung – und vor allem der sie begleitende Mediendiskurs – zusätzlich Angst schüren.[3]

[2] Vgl. John McLeod: *Writing London in the Twenty-First Century*, in: *The Cambridge Companion to the Literature of London*, hg. von Lawrence Manley, Cambridge 2011, S. 241-260, hier: S. 241-242. Vgl. außerdem Chris Cleave: *The Story behind "Incendiary"*, in: *Chriscleave.com*, undatiert (ca. 2008), verfügbar unter: http://www.chriscleave.com/books/incendiary/the-story-behind-incendiary/ [31.01.2014].

[3] Am Beispiel von *City of Lights* habe ich dies ausführlich gezeigt in Michael C. Frank: *„A Contradiction in Terms": Patrick Neate's* City of Tiny Lights *as a Literary Intervention into Post-9/11 Discourse*, in: *Terrorism and Narrative Practice*, hg. von Thomas Austenfeld, Dimiter Daphinoff und Jens Herlth, Münster 2011, S. 61-79. Alle drei Romane zusammen betrachtet

Im Folgenden möchte ich auf Grundlage dieser unterschiedlichen narrativen Muster tentativ zwischen Trauma- und Terror-Romanen unterscheiden. Gleich zu Beginn sei unterstrichen, dass mit diesem Begriffspaar kein striktes Entweder-Oder impliziert sein soll. Ein Zusammentreffen von Trauma- und Terror-Narrativen in ein und demselben Text ist selbstverständlich möglich. Es geht hier lediglich darum, thematische Hauptakzente zu identifizieren, die für die Fragestellung dieses Bandes aufschlussreich sind. Im Rahmen eines einzelnen Beitrags kann die Gegenüberstellung von Trauma- und Terror-Romanen freilich nur exemplarisch erfolgen. Ich wähle dazu bewusst kanonische Texte – Don DeLillos *Falling Man* und Ian McEwans *Saturday* –, um anhand zweier bekannter Beispiele zu veranschaulichen, dass die einseitige Assoziation von 9/11 mit einem (wie auch immer definierten) Trauma reduktionistisch ist und dass literarische Auseinandersetzungen mit Terrorismus und Anti-Terrorismus mehr leisten als eine quasi therapeutische Trauerarbeit. 9/11 hat – so die zentrale These – nicht nur ein ‚kulturelles Trauma' hervorgebracht, sondern auch eine kollektive Antizipation weiterer Gewalt, sprich: Terror. Trauma- und Terror-Romane reflektieren diese Prozesse und haben zugleich an ihnen Anteil, weshalb *Falling Man* und *Saturday* jeweils in ihrem diskursiven Kontext betrachtet werden sollen.

Trauma und Terror als zwei Nachwirkungen terroristischer Gewalt

Bevor Trauma- und Terror-Romane miteinander verglichen werden können, sind die Bedeutung von ‚Trauma' und ‚Terror' sowie der Zusammenhang beider Phänomene mit terroristischer Gewalt zu klären. Im Hinblick auf die „infernalischen Probleme der Definition und Bezeichnung",[4] wie sie die Terrorismusforschung schon seit einigen Jahrzehnten beklagt, scheint dies eine schier unlösbare Aufgabe. Bereits Anfang der 1980er Jahre konnte Alex P. Schmid 109 Begriffsbestimmungen von

werden in Michael C. Frank: *It Could Happen Here: The What-If Logic of Counterterrorism and the Literary Imagination*, in: *Journal for the Study of British Cultures* 19:2 (2012), S. 143-158, wobei der Hauptfokus auf *Incendiary* liegt.

4 Vgl. den *The Infernal Problems of Definition and Designation* betitelten Appendix zu Neil J. Smelser: *The Faces of Terrorism. Social and Psychological Dimensions*, Princeton, NJ/Oxford 2007, S. 229-250.

‚Terrorismus' zusammentragen, die sich zwar in Teilen überschnitten, dabei aber jeweils eigene Akzente setzten. In einem ehrenwerten Versuch, hieraus eine umfassende, konsensfähige Terrorismusdefinition zu synthetisieren, trug Schmid die am häufigsten genannten Stichworte in einer Liste zusammen und ermittelte für jedes den Prozentsatz der Nennungen: „Gewalt 83,5%", „politisch 65%", „Betonung auf Angst und Schrecken 51%" usw.[5] Schmids Vorhaben würde sich heute noch schwieriger gestalten, da sich die Zahl der verfügbaren Definitionen mindestens verdoppelt hat.[6] Doch herrscht über wesentliche Aspekte durchaus Einigkeit. Dazu gehören zweifellos die ersten drei Merkmale in Schmids Liste: die Gewalt, deren politische Motivation und das Merkmal der Angsterzeugung.

Die als ‚Terrorismus' bezeichneten Handlungen haben demnach mit ihren unmittelbaren materiellen Konsequenzen ihren Zweck noch nicht erfüllt. Vielmehr dient der *physische* Akt dem übergeordneten Zweck, in einer größeren Zielgruppe *psychische* Reaktionen hervorzurufen. Diese werden häufig umschrieben als ein ‚Klima der Angst'. Die so erzielte Erzeugung kollektiv empfundener Unsicherheit fungiert ihrerseits als Mittel für einen wiederum übergeordneten *politischen* Zweck: die Druckausübung auf eine machthabende Instanz, die auf die störende und destabilisierende Wirkung des Terrorismus reagieren muss, um die gegebene Ordnung zu erhalten. Folglich sind zwei Ziele (im Sinne von *targets*) zu unterscheiden: ein Ziel erster Ordnung, gegen das der terroristische Akt in direkter Weise gerichtet ist; und ein Ziel zweiter Ordnung, an das der Akt als eine symbolische Botschaft mit dem Ziel der Einschüchterung adressiert ist. Davon wiederum zu unterscheiden ist ein drittes Ziel (im Sinne von *objective*): die längerfristig angestrebte politische Veränderung.[7]

5 Alex P. Schmid/Albert J. Jongman: *Political Terrorism. A New Guide to Actors, Authors, Concepts, Data Bases, Theories, and Literature*, New Brunswick, NJ 2005 [1988], Tabelle 1.2., S. 5-6 (meine Übers.).

6 Vgl. Andrew Silke: *An Introduction to Terrorism Research*, in: *Research on Terrorism. Trends, Achievements & Failures*, hg. von Andrew Silke, London/Portland, OR 2004, S. 1-29, hier: S. 3.

7 Vgl. Schmid/Jongman: *Political Terrorism*, S. 28; vgl. außerdem Bruce Hoffman: *Inside Terrorism. Revised and Extended Edition*, New York 2006, S. 40-41 – um noch eine weitere international einflussreiche Studie anzuführen.

Soweit so gut. Aber was genau meinen wir, wenn wir sagen, Terrorismus erzeuge in einer breiten Zielgruppe ein ‚Klima der Angst'? Terrorismusdefinitionen haben insofern einen partiell tautologischen Charakter, als sie das zu definierende Konzept unter anderem mit dem Begriff erklären, von dem dieses Konzept abgeleitet ist: „What makes an act terrorism is that someone is terrified by it",[8] lautet eine exemplarische Formulierung. Offenkundig wird ein alltagssprachliches Verständnis von Angst und Schrecken (bzw. englisch *terror*) vorausgesetzt, ohne dass dieses Detail für weiter erklärungsbedürftig erachtet wird.[9] Einen grundsätzlichen Einwand gegen die Verwendung des Terrorbegriffs formulierte der Psychiater Frank Ochberg. In einem Brief an den oben erwähnten Alex P. Schmid, dessen erste Terrorismusdefinition einen „state of chronic fear (terror)" seitens der Öffentlichkeit postulierte, setzte Ochberg diesem „Laienverständnis" von *terror* die aus Sicht seiner Disziplin korrekte Bedeutung des Wortes gegenüber: „an extreme form of anxiety, often accompanied by aggression, denial, constricted affect, and followed by frightening imagery and intrusive, repetitive recollection".[10] Diese Begriffsbestimmung – die exakt der Definition des posttraumatischen Stresssyndroms entspricht – sollte zeigen, dass *terror* nach wissenschaftlichen Kriterien zur Beschreibung der Massenwirkung des Terrorismus ungeeignet ist, da terroristische Anschläge nur unmittelbar Betroffene, nicht aber weite Teile der Öffentlichkeit in den von Ochberg beschriebenen Zustand versetzen.

Ochberg schlug deshalb vor, gänzlich auf den Angst-Aspekt zu verzichten und den Fokus der Terrorismusdefinition stattdessen auf andere Kriterien zu lenken, wie etwa die von Terroristen verwendeten Methoden. Damit hatte er zweifellos einen wunden Punkt getroffen. Doch kann seine Gleichsetzung von ‚Terror' mit ‚Trauma' ihrerseits nicht überzeugen. Denn in seiner Eigenschaft als seelische ‚Verletzung' ist das Trauma eher dem Bereich der unmittelbaren Schäden terroristischer

8 Mark Juergensmeyer: *Terror in the Mind of God. The Global Rise of Religious Violence. Revised edition*, Berkeley et.al. 2003, S. 241.

9 Auf dieses Desiderat haben auch Charles Webel und Brett Bowden aufmerksam gemacht. Vgl. Charles P. Webel: *Terror, Terrorism, and the Human Condition*, New York/Basingstoke 2004, S. 10; Brett Bowden: *Terror(s) throughout the Ages*, in: *Terror. From Tyrannicide to Terrorism*, hg. von Brett Bowden und Michael T. Davis, St. Lucia 2008, S. 1-20, hier: S. 13.

10 Frank Ochberg, zit. nach Schmid/Jongman: *Political Terrorism*, S. 19.

Gewalthandlungen zuzurechnen, neben den physischen Verletzungen. ‚Terror' dagegen soll ja weit über die direkten Opfer und Zeugen hinaus wirksam werden. Ferner manifestiert sich das Trauma im Einbrechen der Vergangenheit in die Gegenwart, die – wie von Ochberg beschrieben – durch unwillkürliche, Flashback-artige Erinnerungen an das traumatische Ereignis unterbrochen wird.[11] Terror aber wirkt in die umgekehrte zeitliche Richtung. Er manifestiert sich in einer vagen und notwendigerweise spekulativen Antizipation des nächsten Anschlages. Es handelt sich also gewissermaßen um Intrusionen der (imaginären) Zukunft in die Gegenwart, sprich: ‚Flashforwards'.

Genau diesen Unterschied hatte der Philosoph Jacques Derrida vor Augen, als er sich in einem Interview fünf Wochen nach dem 11. September 2001 zu den Anschlägen äußerte. In seiner Wahrnehmung war mit 9/11 kein Trauma im klassischen Sinne des Wortes verbunden. Denn, wie er ausführte, war der Auslöser der Traumatisierung in diesem Fall kein zeitlich *zurückliegendes* Ereignis; es war eine unmittelbar *bevorstehende* Bedrohung: die von der Politik vielfach beschworene Gefahr künftiger Anschläge mit Massenvernichtungswaffen.[12] Im Falle von 9/11, so Derridas Fazit, wurde das Trauma „durch die Zukunft geschaffen", genauer: „durch die Bedrohung eines *künftig* Schlimmen" und nicht „durch eine vergangene und ‚beendete' Aggression".[13] Anstatt

[11] Zur Trauma-Definition in der Nachfolge Sigmund Freuds vgl. die immer wieder zitierten Formulierungen von Cathy Caruth: *Introduction*, in: *Trauma. Explorations in Memory*, hg. von Cathy Caruth, Baltimore/London 1995, S. 3-13, sowie Cathy Caruth: *Introduction. The Wound and the Voice*, in: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/London 1996, S. 1-9.

[12] Vgl. Jacques Derrida: *Autoimmunisierungen, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida*, in: Jacques Derrida und Jürgen Habermas: *Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori*, übers. von Ulrich Michael-Schöll, Berlin/Wien 2004 [2003], S. 117-178, hier: S. 130-132 (Hervorh. vorhanden). Den Hinweis auf diese Textstelle verdanke ich Ursula Hennigfeld.

[13] Ebd., S. 131 (Hervorh. vorhanden). Diese hilfreiche Beobachtung übersieht allerdings, dass die hier beschriebene Dynamik kein Spezifikum von 9/11 ist, auch wenn sie möglicherweise nie zuvor in solcher Deutlichkeit zutage getreten war. Es handelt sich um eine allgemeine Eigenschaft terroristischer Gewalt, deren Kalkül ja genau darin besteht, mit dem Mittel der Seria-

mit einigem Aufwand zu erklären, dass 9/11 ein anderes Trauma konstituiert als die bisher bekannten, hätte Derrida aber auch einfach bei dem Begriff bleiben können, den er selbst an einer Stelle verwendet, wenn er sagt: „Durch den Terror, den Schrecken, bleibt es [i.e. das Trauma des 11. September] eine offene Wunde im Angesicht der *Zukunft,* nicht nur im Angesicht der Vergangenheit.“[14] Es wäre naheliegend gewesen, auf dieser Grundlage zwischen ‚Terror‘ und ‚Trauma‘ zu unterscheiden, wie dies die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann tut: „Terror ist Erwartungsangst und daher immer in die Zukunft gerichtet. Trauma dagegen ist die Bindung an eine Vergangenheit, die nicht vergehen will, und immer wieder unvermittelt in die Gegenwart einbricht.“[15] 9/11, so hätte Derrida formulieren können, stellt einerseits eine traumatische Vergangenheit dar; andererseits lässt uns die immer wieder betonte Gefahr nachfolgender Anschläge die Zukunft fürchten: Wir können auch deshalb nicht mit 9/11 ‚abschließen‘, da wir stets schon auf die nächste Katastrophe eingestellt sind.

„He brought it all back“: *Falling Man* als Trauma-Roman

In literarischen Texten werden diese unterschiedlichen zeitlichen Orientierungen beide thematisiert, wie sich anhand von Schlüsselepisoden aus Don DeLillos *Falling Man* und Ian McEwans *Saturday* verdeutlichen lässt. DeLillos Roman beginnt *in medias res*. Bei Einsetzen der Handlung ist der Südturm des World Trade Center bereits in sich zusammengefallen. Wie in Trance läuft der 39jährige Firmenanwalt Keith Neu-

lisierung – jeder Anschlag ist (zumindest potentiell) Teil einer Anschlagserie – den von Derrida geschilderten Effekt zu erzielen. Die Öffentlichkeit soll sich vor weiterer, möglicherweise gesteigerter Gewalt fürchten, ganz gleich, ob wirklich schon ein neuer Anschlag geplant ist. Aleida Assmann spricht von einer „Angst vor dem nächsten Mal“. Und sie fügt hinzu: „Die Botschaft der Terroristen ist: ‚Wir sind unsichtbar, ihr seid verwundbar und wir haben Euch heute getroffen und können morgen wieder zuschlagen.‘“ Aleida Assmann: *Bis der andere Schuh herunterfällt. Über den Unterschied zwischen Terror und Trauma*, in: *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror*, hg. von Felix Hoffmann, Köln 2011, S. 354-358, hier: S. 354.

14 Derrida: *Autoimmunisierungen*, S. 130 (Hervorh. vorhanden).

15 Assmann: *Bis der andere Schuh herunterfällt*, S. 356. Siehe auch Anm. 13.

decker durch Staub und Asche, als er hinter sich auch den Nordturm einstürzen hört. Erst ganz am Ende des Romans erfahren wir, was geschah, *bevor* DeLillos Protagonist durch die post-apokalyptische Szenerie wandelte, die auf den ersten Seiten beschrieben wird. In den letzten Absätzen spannt der Autor den erzählerischen Bogen zu den 102 Minuten zurück, die zwischen dem ersten Flugzeugeinschlag und dem Zusammensturz des Nordturms lagen. Wir erhalten hier unvermittelt Einblick in die *Ursachen* von Neudeckers Traumatisierung, nachdem die Erzählung bis dahin ganz auf die *Auswirkungen* seiner 9/11-Erlebnisse fokussiert gewesen war (über einen Zeitraum von drei Jahren hinweg). Neudecker hat nach den Anschlägen nicht in sein früheres Leben zurückgefunden und ist in die Parallelwelt der Spielcasinos von Las Vegas geflüchtet. Doch gibt es für ihn kein Entkommen von seinen Erlebnissen (oder zumindest nicht auf diesem Wege). Um das zu verdeutlichen, werden die traumatischen Szenen aus dem Inneren des Nordturms am Ende wiederholt. 9/11 wird so – über die räumliche und zeitliche Distanz hinweg – zu einer permanenten Gegenwart.

Noch deutlicher manifestiert sich das Motiv der traumatischen Wiederholung in der titelgebenden Figur des „Falling Man". Der unter diesem Namen bekannte (fiktive) Aktionskünstler David Janiak nutzt verschiedene öffentliche Räume und Gebäude in New York für eine Re-Inszenierung der verstörenden – und von den US-Medien zunächst zurückgehaltenen – Bilder von Opfern, die nach den Flugzeugeinschlägen in den oberen Etagen der Zwillingstürme gefangen waren und die auf der Flucht vor Rauch, Hitze und Feuer aus Fenstern stürzten oder sprangen.[16] Nur mit einem einfachen, unelastischen Seil gesichert, lässt sich

[16] Der fiktive Aktionskünstler in DeLillos Roman hat ein reales Vorbild: den amerikanischen Photographen Kerry Skarbakka, der in einer Serie großformatiger, digital retuschierter Photographien eigene, scheinbar ungesicherte Stürze abbildet (u.a. in der Badewanne, von einer Klappleiter, auf einer Treppe und – in expliziter Anlehnung an 9/11 – von verschiedenen Gebäuden, wie z.B. dem Chicagoer *Museum of Contemporary Art*). Vgl. hierzu John N. Duvall: *Witnessing Trauma*: Falling Man *and Performance Art*, in: *Don DeLillo. Mao II, Underworld, Falling Man*, hg. von Stacey Olster, London/New York 2011, S. 152-168. Eine Auswahl der Bilder Kerry Skarbakkas ist auf dessen Webseite verfügbar, in allerdings stark reduzierter Größe: www.skarbakka.com [31.01.2014]. Siehe hier im *Portfolio* vor allem

DeLillos Aktionskünstler kopfüber aus der Höhe herabfallen, ohne diese Sprünge zuvor anzukündigen – zum Schrecken der zufällig anwesenden Beobachter. Eine öffentliche Kommentierung seiner Auftritte verweigert er ebenso wie eine institutionelle Einbindung derselben (ein entsprechendes Angebot des Guggenheim-Museums lehnt er ab). Seine Sprünge sollen die Grenzen der Kunst überschreiten und echten Stürzen so nahe kommen wie möglich. Indem er auf eine Abfederung durch ein elastisches Seil verzichtet, setzt sich Janiak freiwillig großem Schmerz aus. Als er im letzten Drittel des Romans an einem Herzanfall stirbt, stellt sich heraus, dass er aufgrund chronischer Rückenschmerzen an Depressionen litt und dass er nach einem seiner Sprünge mit Wirbelverletzung ins Krankenhaus eingeliefert werden musste; wie die Medien ferner berichten, plante Janiak einen letzten Sprung, bei dem er ganz auf Sicherungsgeschirr verzichten wollte[17] – was die Differenz zwischen nachgestelltem und echtem Todessturz endgültig aufgehoben hätte. Ziel dieser aufopferungsvollen Kunst ist offenbar keine Katharsis seitens der unfreiwilligen Zuschauer, sondern eine (Re-)Traumatisierung. „He brought it all back“,[18] denkt sich Lianne, als sie zum ersten Mal Zeugin einer Performance wird. Diese Formulierung fasst den traumatischen Charakter von Janiaks Aktionskunst prägnant zusammen: Ihr geht es um die *Wieder-Holung* einer belastenden und verdrängten Vergangenheit in Form der tabuisierten Bilder von Opfern – einer Vergangenheit (so die implizite These des Romans), die noch nicht durchgearbeitet ist und von der New York über das Medium des „Falling Man“ geisterhaft heimgesucht wird.[19]

Wie verschiedene andere Romane, die 9/11 primär in seiner Dimension als traumatisches Ereignis erzählen,[20] reiht sich *Falling Man* in ein

die Serien *The Struggle to Right Oneself* und *Life Goes On*. Letztere besteht aus den in Chicago entstandenen und später nachbearbeiteten Aufnahmen.

17 Vgl. DeLillo: *Falling Man*, S. 222 u. 223.

18 Ebd., S. 33.

19 Vgl. die zu einem ähnlichen Ergebnis kommende, aber in meinen Augen etwas zu wenig auf den Aktionskünstler Janiak fokussierte Analyse Kristiaan Versluys’: *American Melancholia: Don DeLillo’s* Falling Man, in: ders.: *Out of the Blue. September 11 and the Novel*, New York 2009, S. 19-48. Vgl. zu Janiak ergänzend Duvall: *Witnessing Trauma*.

20 Laut Richard Gray deuten diejenigen US-amerikanischen Romane, welche sich unmittelbar mit den Anschlägen des 11. September auseinandersetzen,

master narrative ein, das neben der fiktionalen Literatur auch den wissenschaftlichen Diskurs zu den psychischen Folgen der Anschläge umfasst. Darüber, dass 9/11 nicht nur für einzelne Zeugen und Betroffene der Anschläge ein Trauma darstellte, sondern auch für die amerikanische Nation als ganze, bestand bei Erscheinen der ersten 9/11-Romane bereits ein breiter Konsens.[21] Ein früher Beleg dafür ist ein am 12. September 2001 von der *American Broadcasting Company* veröffentlichter Artikel. Unter der Überschrift *Blow to American Psyche* werden hier verschiedene Expertenmeinungen zitiert, die das Trauma des 11. September als schier unausweichlich beschreiben – auch für diejenigen, die nicht selbst vor Ort waren.[22] Solchen Trauma-*Prognosen* folgten bald Trauma-*Diagnosen*. Besondere Beachtung fand die Langzeitstudie der Psychologin Roxane Cohen Silver von der Universität Irvine, Kalifornien, die per Online-Befragung den Nachweis zu liefern versuchte, dass das „nationale Trauma" des 11. September auch FernsehzuschauerInnen erfasst hatte – selbst dann, wenn diese den traumatisierenden Bildern erst *nach* dem Ereignis ausgesetzt gewesen waren.[23] Damit wurde das herkömmliche Verständnis von Trauma als Reaktion auf eine unmittelbar erlebte Bedrohung infrage gestellt, um eine Anwendung des Begrif-

dieses Ereignis einhellig als Trauma – „a kind of historical and experiental abyss, a yawning and possibly unbridgeable gap between before and after". Richard Gray: *After the Fall. American Literature since 9/11*, Malden, MA/Oxford 2011, S. 24.

21 James Trimarco und Molly Hurley Depret konstatieren in einem 2005 erschienenen Aufsatz über ‚Ground Zero' als Erinnerungsort: „In general, most [U.S.] newspapers and television stations labeled the event a national trauma without hesitation or explanation. Much of what has been written about the attacks assumes that the attacks formed a ‚wound' on the collective psyche of *all* Americans, causing trauma and requiring particular sorts of healing." James Trimarco/Molly Hurley Depret: *Wounded Nation, Broken Time*, in: *The Selling of 9/11. How a National Tragedy Became a Commodity*, hg. von Dana Heller, New York/Basingstoke 2005, S. 27-53, hier: S. 30.

22 Vgl. Jenette Restivo: *Blow to American Psyche*, in: *ABC News*, 12.09.2001, verfügbar unter: http://abcnews.go.com/Health/story?id=117241 [31.01.2014].

23 Vgl. Roxane Cohen Silver et.al.: *Exploring the Myths of Coping with a National Trauma: A Longitudinal Study of Responses to the September 11th Terrorist Attacks*, in: *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma* 9:1/2 (2004), S. 129-141.

fes zumindest auf einen Teil des US-amerikanischen Fernsehpublikums zu ermöglichen. Die Setzung der Anschläge als Kollektivtrauma – deren politische Opportunität im Kontext des *war on terror* übersehen oder stillschweigend hingenommen wurde – schien damit auf solidem wissenschaftlichen Boden zu stehen.

Vielleicht ist so die unkritische Bereitwilligkeit zu erklären, mit der diese Lesart von 9/11 innerhalb der Literaturwissenschaften übernommen wurde. Der belgische Amerikanist Kristiaan Versluys lieferte hierfür eine wichtige Vorlage. Sein 2009 erschienenes Buch *Out of the Blue. September 11 and the Novel* war die erste einschlägige Monographie zum Thema. Sie betrachtet 9/11-Romane wie *Falling Man* als Versuche, dem Unaussprechlichen des 11. September im Medium der Fiktion Gestalt zu verleihen und so die Wirkgewalt des Ereignisses abzudämpfen.[24] Trauma-Romanen wird dabei eine therapeutische Funktion zugeschrieben.[25] Versluys geht sogar noch einen Schritt weiter als Silver und identifiziert 9/11 als ein Trauma von weltweitem (nicht nur nationalem) Ausmaß.[26]

Trimarco und Depret merken zu Recht an, dass derartige Erweiterungen des Traumabegriffs mit dazu beigetragen haben, das ‚Trauma' des 11. September 2001 hervorzubringen.[27] Genauer müsste es heißen: Sie haben mit dazu beigetragen, dass das Ereignis nicht bloß als Ursache einzelner Fälle von Traumatisierung betrachtet, sondern als ‚kulturelles Trauma' gedeutet wurde. Letzterer Begriff wurde 2004 in einer soziologischen Sammelmonographie eingeführt – in expliziter Abgrenzung

[24] Vgl. Kristiaan Versluys: *Introduction. 9/11: The Discursive Responses*, in: ders.: *Out of the Blue*, S. 1-17.

[25] Versluys schreibt: „[I]n a gesture that is familiar to therapists and writers alike, the novels affirm and counteract the impact of trauma." (Ebd., S. 13).

[26] Ich beziehe mich hier auf folgende Formulierung aus Versluys' Einleitung: „In a time of globalized witnessing and shared vicarious experience, an event like 9/11 is a rupture for everybody." (Ebd., S. 4). Vgl. auch die ähnlich lautenden Aussagen des Autors in Mark Athitakis, *Q&A: Dr. Kristiaan Versluys,* Out of the Blue, in: ders.: *Mark Athitakis' American Fiction Notes*, 29.10.2009, verfügbar unter: http://americanfiction.wordpress.com/2009/10/29/qa-dr-kristiaan-versluys-out-of-the-blue/ [31.01.2014].

[27] Dabei beziehen sie sich auf die oben genannte Studie der Psychologin Roxane Cohen Silver. Vgl. Trimarco/Depret: *Wounded Nation*, S. 32.

gegenüber demjenigen des ‚psychischen Traumas'.[28] Dem programmatischen Einleitungskapitel zufolge ist eine Übertragung des Traumabegriffs von Individuen auf Kollektive überhaupt nur möglich, wenn man dabei nicht einem „naturalistischen Trugschluss" aufsitzt.[29] Mit Blick auf soziale Gemeinschaften ist ein Trauma demzufolge nicht als etwas zu verstehen, das bestimmten Ereignissen innewohnt und sich von diesen wie von selbst in Gesellschaften ausbreitet; stattdessen handelt es sich um eine „sozial vermittelte Zuschreibung",[30] die nur wenigen, auserlesenen Ereignissen vorbehalten ist und die im Regelfall nachträglich erfolgt. Entscheidend dafür ist nicht die Zahl der Individuen, die psychische Traumata davongetragen haben (da sich das kulturelle Trauma nicht automatisch aus der Summe der Einzelschicksale ergibt), sondern allein die Frage, ob das betreffende Ereignis in Bezug auf die kollektive Identität einer Gruppe als bedeutsam erachtet wird. Und diese Entscheidung ist eng mit kontextspezifischen Interessen und Machtverhältnissen verbunden. Viele Ereignisse, die an und für sich das Potential zum kulturellen Trauma haben, werden nie offiziell als solche anerkannt. Bei 9/11 handelt es sich dagegen um ein geradezu „quintessentielles kulturelles Trauma", wie Neil Smelser in seinem *Epilog* anmerkt.[31] Sprich: Hier wurde schnell ein *master narrative* erzeugt und institutionalisiert, das den Trauma-Status offiziell etablierte.[32]

Wenn literaturwissenschaftliche Analysen nun mit gutem Recht konstatieren, dass viele fiktionale Narrativierungen des 11. September auf das Konzept des psychischen Traumas rekurrieren, so ist es hilfreich, dabei die übergeordnete Ebene des kulturellen Traumaprozesses mit zu

[28] Vgl. Jeffrey C. Alexander et.al.: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley et.al. 2004. Vgl. hier v.a. das Kapitel von Neil J. Smelser: *Psychological Trauma and Cultural Trauma*, S. 31-59.

[29] Vgl. Jeffrey C. Alexander: *Toward a Theory of Cultural Trauma*, in: Jeffrey C. Alexander et.al.: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley et.al. 2004, S. 1-30, hier: S. 8-10 (meine Übers.).

[30] Ebd., S. 8 (meine Übers.).

[31] Neil J. Smelser: *Epilogue: September 11, 2001, as Cultural Trauma*, in: Jeffrey C. Alexander et.al.: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley et.al. 2004, S. 264-282, hier: S. 264 (meine Übers.).

[32] Vgl. ebd., v.a. S. 265-268. Zur Bedeutung von *master narratives* für die Etablierung kultureller Traumata vgl. außerdem Alexander: *Toward a Theory of Cultural Trauma*, S. 12-15.

bedenken. Es erscheint dann als zu kurzsichtig, Romane, die trauernde Hinterbliebene von Opfern oder traumatisierte Überlebende der Anschläge auf das World Trade Center in Szene setzen, allein auf ihre therapeutische Funktion hin zu betrachten. Im Hinblick auf 9/11 als kulturelles Trauma ist ein solches literarisches Erzählen nicht als Teil der Heilung, sondern im Gegenteil als Teil der Konstitution des kulturellen Traumas zu verstehen. Trauma-Romane tragen zu einer kollektiven Erinnerungsarbeit bei. *Falling Man* zeigt dies sehr deutlich. Indem DeLillo beschreibt, wie der Aktionskünstler David Janiak mittel seiner Performances traumatische Bilder des 11. September nachstellt und zum Leben erweckt, ruft sein Roman selbst Erinnerungen an diese Bilder wach und verankert sie im kulturellen Gedächtnis.[33]

„An attack's inevitable": *Saturday* als Terror-Roman

Einen anderen Zugang zur Welt nach 9/11 wählt Ian McEwans Anfang 2005 erschienener Roman *Saturday*. Er folgt dem modernistischen Vorbild von Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* (1925) und beschreibt einen Tag im Leben eines (in diesem Fall männlichen) Londoner Bürgers der gehobenen Mittelklasse. Der minutiös rekonstruierte Tagesablauf, der immer wieder Anlass zu erinnernden Rückblicken und anderen gedanklichen Abschweifungen gibt, entwickelt sich in beiden Romanen vor dem Hintergrund internationaler Konflikte. Virginia Woolfs Roman spielt kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs, *Saturday* während des *war on terror*: In Afghanistan sind die Kampfhandlungen bereits in vollem Gange, und die Ausweitung des Krieges auf den Irak steht unmittelbar

[33] Aus diesem Grund stimme ich nicht mit der Lektüre von Sonia Baelo-Allué überein. Sie führt zwar die hilfreiche Unterscheidung zwischen psychischem und kulturellem Trauma in die Analyse von 9/11-Literatur ein, tut dies allerdings mit der Absicht, eine klare Grenze zwischen *psychic trauma novels* und *cultural trauma novels* zu ziehen: „[P]sychic trauma novels [...] capture the effect of suffering on the mind of the individual", „cultural trauma novels [...] focus on the social and cultural consequences of the events". Auf dieser definitorischen Grundlage ordnet Baelo-Allué *Falling Man* ersterem Typ von Trauma-Roman zu. Sonia Baelo-Allué: *9/11 and the Psychic Trauma Novel: Don DeLillo's* Falling Man, in: *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 34:1 (2012), S. 63-79, hier: S. 64.

bevor. Die Romanhandlung lässt sich auf den Tag genau datieren. Leitmotivisch wird der Protestmarsch gegen die geplante Invasion des Irak thematisiert, der am Samstag, dem 15. Februar 2003, in London stattfand (wie parallel auch in verschiedenen anderen Städten Großbritanniens und der Welt).

Zur Veranschaulichung der Unterschiede zwischen Terror- und Trauma-Romanen bietet sich insbesondere die Eröffnungsszene von *Saturday* an. Als der erfolgreiche Londoner Neurochirurg Henry Perowne eines Samstags zu ungewohnt früher Zeit erwacht, zieht es ihn unwillkürlich an das Schlafzimmerfenster seines Hauses am noblen Fitzrovia Square. Während Perownes Gedanken um die zuletzt absolvierten oder noch bevorstehenden Operationen in seiner Privatklinik kreisen, fällt sein Blick auf einen farblosen, hellen Fleck, der sich von links nach rechts durch den Nachthimmel bewegt und den er zunächst für einen Meteoriten hält. Das Objekt über den Dächern Londons erweist sich bald als ein Flugzeug mit brennendem Triebwerk, das im Sinkflug langsam auf Heathrow zusteuert. Anstelle von Verwunderung über diesen unerwarteten Anblick empfindet Perowne ein Gefühl des Déjà-vu. Das Bild, so heißt es im Text, erscheint ihm bekannt und vertraut („familiar"), wofür sogleich eine Erklärung nachgeschoben wird:

> „It's already almost eighteen months since half the planet watched, and watched again the unseen captives driven through the sky to the slaughter, at which time there gathered round the innocent silhouette of any jet plane a novel association. Everyone agrees, airliners look different in the sky these days, predatory or doomed."[34]

Wir befinden uns im Modus des inneren Monologs, und da Perowne als ein Rationalist mit einem betont positivistischen Weltbild vorgestellt wird, der seine eigenen Gefühlsregungen, Handlungen und Überzeugungen stets unmittelbar auf ihre möglichen Ursachen hin befragt und reflektiert, hat der Autor viel Gelegenheit zu derartigen essayistischen Einlassungen. Seitdem am 11. September 2001 ein weltweites Fernsehpublikum per Endlosschleife gezeigt bekam, wie zwei Passagiermaschinen mit den Zwillingstürmen des World Trade Center kollidierten, „sehen Linienflugzeuge im Himmel anders aus" – so die These der zitierten Passage. Sie ist als Aufforderung an die LeserInnen zu verstehen, sich in

[34] Ian McEwan: *Saturday*, London 2006 [2005], S. 16.

die Situation des Protagonisten hineinzuversetzen und nachzuvollziehen, dass Flugzeuge eine Zeit lang Assoziationen hervorriefen, die noch wenige Jahre zuvor völlig undenkbar gewesen wären. Signalisiert wird auf diese Weise, dass die Romanhandlung in einem spezifischen historischen Moment angesiedelt ist, zu einem Zeitpunkt, als die Wahrnehmung der Wirklichkeit – auch außerhalb New Yorks – noch stark geprägt war von den Eindrücken des 11. September. Diese Eindrücke liegen für Perowne kaum eineinhalb Jahre zurück und waren auch für diejenigen LeserInnen, welche den Roman in seinem Erscheinungsjahr kauften (dreieinhalb bis vier Jahre nach 9/11), noch sehr präsent.

Anders als bei den Stürzen des fiktiven Aktionskünstlers in Don DeLillos *Falling Man* geht es hier um mehr als die unwillkürliche Rückkehr einer traumatischen Szene aus der Vergangenheit. Perowne erlebt auch die scheinbare Erfüllung einer zukunftsgerichteten Erwartung. Denn bei dem, was er zu sehen glaubt, handelt es sich genau um das, was er insgeheim antizipiert, sogar gewünscht hat, in einer ambivalenten Mischung aus Angst und Vorfreude auf neue, spektakuläre Bilder. Perowne ist auf eine Fortsetzung von 9/11 gefasst – auf das nächste Ereignis in einer Serie, die durch 9/11 bloß eingeläutet worden ist. Diese Erwartungshaltung ist McEwans Roman zufolge symptomatisch für die Welt nach 9/11, wie an anderer Stelle ausdrücklich hervorgehoben wird:

> „The government's counsel – that an attack in a European or American city is an inevitability – isn't only a disclaimer of responsibility, it's a heady promise. Everyone fears it, but there's also a darker longing in the collective mind, a sickening for self-punishment and a blasphemous curiosity. Just as the hospitals have their crisis plans, so the television networks stand ready to deliver, and their audiences wait. Bigger, grosser next time. Please don't let it happen. But let me see it all the same, as it's happening and from every angle, and let me be among the first to know.“[35]

Die hier beschriebene Verbindung zwischen der Angst vor einem weiteren Anschlag und dem uneingestandenen Verlangen danach, per Live-Übertragung Zeuge eben jenes Anschlages zu werden, prägt den weiteren Verlauf des Tages von McEwans Romanfigur. Bei jeder Gelegenheit verfolgt Perowne die Medienberichterstattung über das von ihm beo-

[35] Ebd., S. 176.

bachtete Flugzeug, das sich als eine russische Transportmaschine erweist. Seine voyeuristische Lust an diesem Medienereignis geht einher mit dem beunruhigenden Gedanken daran, selbst direkt oder indirekt Opfer terroristischer Gewalt werden zu können. Irgendwann, das scheint ihm gewiss, wird sich ein weiterer Anschlag ereignen – womöglich in seiner eigenen Heimatstadt:

> „There are people around the planet, well-connected and organized, who would like to kill him and his family and friends to make a point. The scale of death contemplated is no longer at issue. There'll be more deaths on a similar scale, probably in this city."[36]

Dies sind die Überlegungen eines sozial privilegierten Londoners, dessen vollkommenes privates Glück von Beginn an unterstrichen wird. Doch wird die familiäre Harmonie von einem diffusen Gefühl der Unsicherheit getrübt, das Perowne durch den Tag begleitet. Zwar erweist sich, dass die tschetschenischen und algerischen Piloten der in Brand geratenen russischen Transportmaschine keine Muslime sind und dass ihre Tupolew aufgrund eines einfachen technischen Defekts Feuer fing; und zwar erkennt Perowne dementsprechend, leicht beschämt, dass seine diesbezüglichen Befürchtungen unbegründet waren. Doch bleibt die Möglichkeit eines tatsächlichen Anschlages in unbestimmter Zukunft nichtsdestoweniger bestehen. Sie wird am Ende noch einmal eindringlich unterstrichen:

> „London, his small part of it, lies wide open, impossible to defend, waiting for its bomb, like a hundred other cities. Rush hour will be a convenient time. It might resemble the Paddington crash – twisted rails, buckled, upraised commuter coaches, stretchers handed out through broken windows, the hospital's Emergency Plan in action. Berlin, Paris, Lisbon. The authorities agree, an attack's inevitable."[37]

Wie an dieser und anderen Stellen im Roman verdeutlicht wird, ist die Ursache von Perownes Sorge um seine Sicherheit nicht allein die am 11. September 2001 gewonnene Einsicht, dass Anschläge in großem Maßstab auf vermeintlich gut geschützte Ziele in westlichen Städten möglich

[36] Ebd., S. 81.
[37] Ebd., S. 276.

sind. Seine Gewissheit, selbst potentielle Zielscheibe unbekannter Feinde zu sein, basiert auch auf Aussagen von Regierungsvertretern: „the government's counsel", wie es in einem der obigen Zitate heißt. Diese Gewissheit – die eine paradoxe Gewissheit ist, da sie ein zukünftiges Ereignis betrifft, dessen genaueren Umstände notwendigerweise ungewiss sind – hat Perowne internalisiert. Sie wird als das Resultat einer unheiligen Allianz zwischen Terroristen, westlichen „authorities" (s.o.) und Massenmedien vorgestellt.

„The news media, the terrorism specialists, and the terrorists themselves require one another in order to thrive" – so lautet eine nicht erst seit 9/11 gängige Einsicht der medienkritischen Terrorismusforschung:

> „[T]heir interests coincide in that the more dramatic the account, the more mysterious, threatening and incomprehensible the terror, the greater its public impact and enhanced audience appeal – aspirations shared by all three."[38]

Mit konkretem Bezug auf 9/11 haben der britische Soziologe Frank Furedi und der baskische Sozialanthropologe Joseba Zulaika diese gegenseitige Abhängigkeit und Verstärkung analysiert. Wie Furedi materialreich darlegt, betonten westliche Politiker und Sicherheitsexperten nach dem 11. September unermüdlich die Möglichkeit des nächsten, noch schlimmeren Anschlages[39] – was laut Zulaika nicht selten im Modus der Gewissheit geschah: „Die Frage ist nicht *ob*, sondern *wann*".[40] Derartige Verlautbarungen tragen wesentlich zur Erzeugung des von den Terroristen beabsichtigten Effektes bei. Anti-terroristische Politik kann so, scheinbar paradoxerweise, Teil des Terrors werden, und der gesamte Terrorismusdiskurs läuft Gefahr, zur selbsterfüllenden Prophezeiung zu werden.[41]

[38] Joseba Zulaika/William Douglass: *Terror and Taboo. The Follies, Fables, and Faces of Terrorism*, New York/London 1996, S. 4.

[39] Vgl. Frank Furedi: *Invitation to Terror. The Expanding Empire of the Unknown*, London/New York 2007.

[40] Joseba Zulaika: *Terrorism. The Self-Fulfilling Prophecy*, Chicago/London 2009, S. 3 (meine Übers.).

[41] Der Begriff „selbsterfüllende Prophezeiung" steht dementsprechend im Titel von Zulaikas Studie (s. Anm. 40). Bei Furedi taucht er in der Überschrift

Ein Beispiel für diese Dynamik bietet eine im November 2002 vom britischen Home Office veröffentlichte Erklärung:

> „We cannot be sure of when or where or how terrorists will strike.
>
> But we can be sure that they will try. They may attempt to use more familiar terrorist methods, such as leaving parcel or vehicle bombs in public places, or hijacking passenger aircraft.
>
> However, they may try something different, perhaps as surprising as the attacks on the World Trade Center, or the theatre siege in Moscow.
>
> Maybe they will try to develop a so-called dirty bomb, or some kind of poison gas, maybe they will try to use boats or trains rather than planes. The bottom line is that we simply cannot be sure.“[42]

Gleich zu Beginn wird eingeräumt, dass bezüglich fast aller entscheidenden Fragen – „wann oder wo oder wie“ die Terroristen zuschlagen werden – Ungewissheit besteht. Dem wird dann jedoch eine mit größter Gewissheit vorgetragene Äußerung hinterhergeschickt: Das britische Volk könne „sicher sein“, *dass* al-Qaeda weitere Anschlagspläne aushecken werde. Das Fehlen konkreter Anhaltspunkte legt nahe, dass es zum damaligen Zeitpunkt nichts weiter zu verkünden gab. Anstatt es jedoch dabei zu belassen, wechselt der Text des Home Office unvermittelt in den Konjunktiv, wobei das Modalverb *may* den kontrafaktischen Charakter der betreffenden Ausführungen signalisiert. So werden die Wissensücken mit reinen Mutmaßungen aufgefüllt: Bezüglich ihrer Wahl von Waffen und Zielen *könnten* künftige Anschläge denjenigen der Vergangenheit ähneln, aber sie *könnten* auch schmutzige Bomben oder Giftgas einsetzen. Nach diesem kurzen Exkurs kehrt der Text wieder in den Indikativ zurück, wenn auch nur, um zu wiederholen: „[W]ir können uns schlichtweg nicht sicher sein“, was alle vorangegangenen Spekulationen *ad absurdum* führt.

zum zweiten Kapitel auf; vgl. Furedi: *New Terrorism: A Self-Fulfilling Prophecy*, in: *Invitation to Terror*, S. 23-47.

42 Home Office, zit. n. BBC News: *Text of terror warning: The text of the statement on terrorism in Home Secretary David Blunkett's name released by the Home Office and later withdrawn*, in: *BBC News*, 08.11.2002, verfügbar unter: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/2420199.stm [31.01.2014].

Nur Minuten, nachdem es veröffentlicht worden war, wurde das vom damaligen Innenminister David Blunkett unterzeichnete Dokument wieder zurückgezogen – mit der Begründung, die betreffende Passage sei versehentlich abgedruckt worden. Es sei eigentlich beabsichtigt gewesen, sie durch eine abgemilderte („toned down") Version zu ersetzen.[43] In der nachgereichten neuen Fassung fehlt dementsprechend die Spekulation über mögliche Angriffe mit nuklearen und chemischen Waffen. Stattdessen werden allgemeinere Worte gewählt: „[D]ie heutige Sorte von Terrorist sucht nach einer immer dramatischeren und verheerenderen Wirkung."[44] Diese Erklärung, so Blunkett, sei im vollen Bewusstsein des „Risikos unberechtigter Panik und Störung" erfolgt, welche „den Terroristen genau den Sieg bescheren würde, nach dem sie streben".[45] Obgleich der britische Innenminister also explizit darauf hinwies, dass unspezifische Terrorwarnungen selbst Angst erzeugen (und obgleich er eine solche Angst bezeichnenderweise als „unberechtigt" charakterisierte), bestand er nichtsdestoweniger darauf, dass die Kernaussage des Statements – über die Notwendigkeit allgemeiner Wachsamkeit – nicht von den Änderungen betroffen sei.[46]

Der sicherheitspolitische Nutzen derartiger Äußerungen darf angezweifelt werden. Mehr noch: Die im politischen Terrorismusdiskurs nach 9/11 wiederholt behauptete Gewissheit, „that one day it will happen",[47] kann in der Öffentlichkeit nur ein Gefühl der Unsicherheit erzeugen bzw. verstärken. Frank Furedi spricht von einem auf Verletzlichkeit fokussierten Zugang zur Gefahr des Terrorismus („vulnerability-led

[43] BBC News: *Blunkett admits terror warning error*, in: *BBC News*, 08.11.2002, verfügbar unter: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/2419115.stm [31.01.2014].

[44] Home Office, zit. n. BBC News: *Terror warning: Revised statement. The text in full of David Blunkett's revised statement on terrorism released by the Home Office on Thursday*, in: *BBC News*, 08.11.2002, verfügbar unter: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/2420123.stm [31.01.2014]: „Today's breed of terrorist is looking for ever more dramatic and devastating effect."

[45] BBC News: *Blunkett admits terror warning error* (meine Übers.).

[46] Vgl. ebd.

[47] Zulaika: *Terrorism*, S. 203.

approach“),[48] den er mit den Worten kritisiert: „A heightened sense of vulnerability has encouraged an attitude of fatalism, pessimism and a dread of terrorism.“[49] Der Roman *Saturday* präsentiert – wenn auch implizit – eine ganz ähnliche Diagnose. Am Beispiel seines Protagonisten führt er die von Furedi beschriebene Einstellung vor. Während wir den Gedanken des Helden folgen, werden wir immer wieder an das Zusammenspiel von Terroristen, Medien und Terrorismusexperten in Politik und Wissenschaft erinnert – und daran, dass es diese verschiedenen Akteure nur in vereinter Kraft vermögen, ganze Gesellschaften in eine „community of anxiety“[50] zu verwandeln. Was der Roman dagegen *nicht* reflektiert, ist die Frage, in welchem Verhältnis er selbst zu diesem Terrorismusdiskurs steht. Wir würden es uns zu einfach machen, wenn wir literarischen Texten von vornherein einen meta-diskursiven Standpunkt zuschrieben, der den öffentlichen Diskurs über Terrorismus und Anti-Terrorismus gleichsam von ‚außen‘ in den Blick nimmt. Zwar gestattet *Saturday* eine Reflexion über die gegenwärtige Kultur der Angst, der Roman hat dieser Kultur aber letztlich nichts entgegenzusetzen. Er entlässt die LeserInnern mit dem Gefühl, dass das nächste brennende Flugzeug durchaus von islamistischen Terroristen gesteuert werden könnte. Die Verwandlung der westlichen Welt in eine „community of anxiety“ wird als unabänderliches Faktum präsentiert.

Fazit

Aus der schier endlosen Masse an Terrorismus-Studien ragt eine Arbeit heraus, die einen dezidiert eigenen Akzent setzt: das 1996 erschienene Buch *Terror and Taboo* der Sozialanthropologen Joseba Zulaika und William Douglass, das sich insbesondere für literaturwissenschaftliche Zwecke als produktiv erwiesen hat. Es vertritt die These, dass das Phänomen des Terrorismus im öffentlichen Diskurs nur in Mythendurchsetzter Form verfügbar ist. Weil die Figur des Terroristen tabubehaftet sei, werde nicht *mit*, sondern ausschließlich *über* Terroristen ge-

[48] Diesen Zugang kommentiert er wie folgt: „Too often the vulnerability-led approach helps consolidate a mood of helplessness.“ (Furedi: *Invitation to Terror*, S. 15).

[49] Ebd., S. 13.

[50] McEwan: *Saturday*, S. 176.

sprochen, in stark generalisierender und dramatisierender Weise. Das Resultat sei ein selbstreferentieller Diskurs, der die Grenze zwischen Fakt und Fiktion verwische, was eine entsprechende wissenschaftliche Herangehensweise erfordere – die Zulaika und Douglass als „Mythographie des Terrors“ charakterisieren.[51] Der Terrorismusdiskurs schließt in ihren Augen auch literarische Fiktionen mit ein. Er umfasse „various types of fictionalization – representation by the media, political manipulation, academic definitions, the imaginary archetype informing the thriller“.[52] Darauf aufbauend versuchen Robert Appelbaum und Alexis Paknadel in ihrem Aufsatz *Terrorism and the Novel* genauer zu bestimmen, welche Rolle literarische Texte im Terrorismusdiskurs spielen. Dabei verwenden sie die glückliche Formulierung, Literatur verrichte eine bestimmte „kulturelle Arbeit“. Ihre Ausführungen dazu, worin diese Arbeit konkret besteht, bleiben allerdings äußerst vage: „Fiction, we perceive, both responds to this mythography and contributes to it, adding its own coloration to the mythic identity of terrorism. Perhaps it challenges that mythic identity as well.“[53]

In diesem Beitrag wurden zwei Beispiele dafür gegeben, worin besagte „kulturelle Arbeit“ bestehen kann. Diejenigen Romane, welche die Ereignisse des 11. September primär in ihrer Dimension als traumatische Zäsur betrachten, tragen mit zur Konstitution eines kulturellen Traumas bei (vor allem dann, wenn sie Einzelschicksale zum Sinnbild einer kollektiven Gemütslage machen). Denn kulturelle Traumata entstehen nicht spontan, sondern sind genau auf solche Narrativierungen angewiesen. Und diejenigen Romane, welche mögliche zukünftige Bedrohungen durchspielen, stehen ihrerseits in einem engen Dialog mit dem Terrorismusdiskurs nach 9/11, in dem eine Proliferation von Anschlagsszenarien erfolgte. Die längerfristigen Effekte von Terroranschlägen auf ganze Gesellschaften liegen nicht allein in der Hand der Terroristen. Wie hier argumentiert wurde, sind kulturelle Traumata und kol-

[51] Zulaika/Douglass: *Terror and Taboo*, S. x [*sic*] (meine Übers.).

[52] Ebd., S. 16.

[53] Robert Appelbaum/Alexis Paknadel: *Terrorism and the Novel, 1970-2001*, in: *Poetics Today* 29:3 (2008), S. 387-436, hier: S. 389. Der von Zulaika und Douglass geprägte Begriff ‚mythography of terror‘ wird an dieser Stelle falsch verwendet: Der Begriff soll, wie oben dargestellt, nicht den Terrorismus-Mythos selbst, sondern die kritische wissenschaftliche Analyse dieses Mythos bezeichnen.

lektive Zukunftsangst das Produkt eines Zusammenwirkens verschiedener Instanzen und Akteure. Literarische Texte können diese Prozesse beobachten und vor Augen führen, waren im Falle der 9/11-Literatur aber oftmals selbst an ihnen beteiligt.