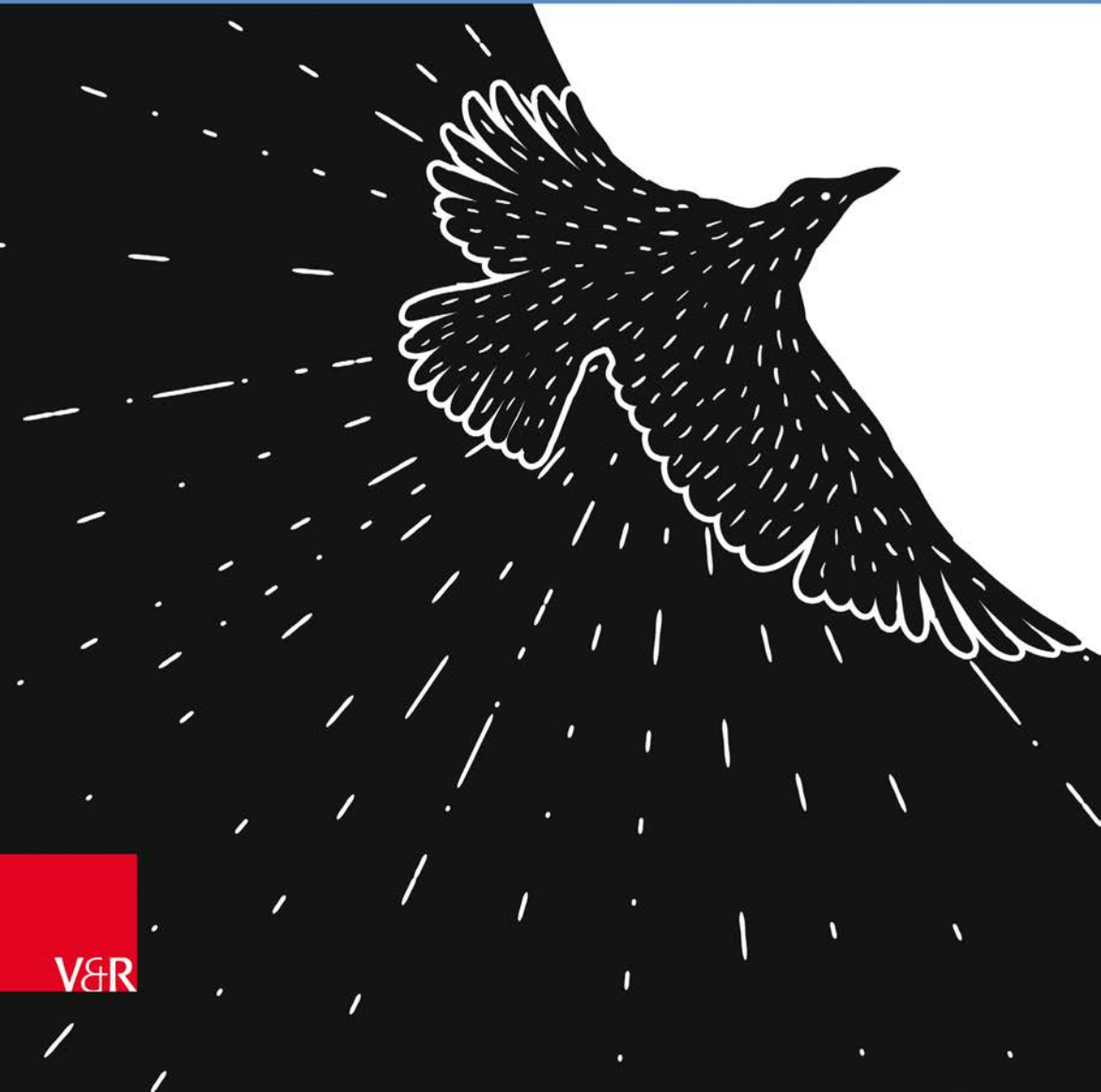


Dana Bönisch

Geopoetiken des Terrors

Visualität und Topologie in Texten nach 9/11

Bonn University Press



V&R

V&R Academic

Global Poetics
Literatur- und kulturwissenschaftliche Studien
zur Globalisierung

Band 3

Herausgegeben von
Christian Moser und Kirsten Kramer

Dana Bönisch

Geopoetiken des Terrors

Visualität und Topologie in Texten nach 9/11

V&R unipress

Bonn University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 2365-7901

ISBN 978-3-8470-0790-6

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

**Veröffentlichungen der Bonn University Press
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG Wort.

© 2017, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.
Titelbild: Incomible / Bigstockphoto.

Inhalt

Danksagung	7
Einleitung	9
Vorbemerkungen	25
1. Ein Ausschluss: Gegen »Trauma«	25
2. Eine Einordnung: Komparatistik in Zeiten des globalen »Krieges gegen den Terror«	30
3. <i>Obtaining sparkles</i> : Notizen zur Methodik	34
<i>Loops / Ruptures. 9/11-Prosa der »ersten Generation«</i>	39
4. Privatisierung und Domestizierung des Terrors	42
5. Täter narrative und »Gegennarrative«	44
6. Zäsur oder Nicht-Zäsur?	50
Ikonologien I	57
7. Echtzeit und Bildgewalt	57
7.1 Von der Ikonographie zur Ikonologie des Terrors	59
7.2 Das <i>World Trade Center</i> als Ikone	60
7.3 »Falling Man«, revisited	62
Architexturen	69
8. Phantastische Verschiebungen des Stadtraums in Jonathan Lethems <i>Chronic City</i>	69
9. Räume des Urbanen und Globalen in Jarett Kobeks <i>ATTA</i>	79
9.1 Zahl und Text	80
9.2 »We destroy the high-rise«: Mohammed Atta, Stadtplaner	83
9.3 Das <i>World Trade Center</i> als Raum	87
10. Theoretisches Zwischenspiel: Zum Zusammenhang von Komplexität und Raum	94
10.1 Zu Konzepten des Topologischen	95

Ikonologien II / Topologien	103
11. Bild und Raum im <i>war on terror</i>	103
11.1 »Us and them«: Legitimationsnarrative	103
11.2 <i>Location</i> und Sichtbarkeit	106
11.3 Lager und Ausnahmezustand: Der Abu Ghraib-Komplex	110
11.4 »Wandernde« Bildformeln bei Sontag und Eisenman	112
11.5 <i>Ecce Homo Sacer</i>	116
12. »Unhooding« the Hooded Man. Nick Flynn's <i>The Ticking is the Bomb</i>	122
12.1 Formen der Konnektivität	128
12.2 Bildverwandtschaften und Knotenpunkte	132
13. »Ein brüchiges in die Länge gezogenes Koordinatensystem«. Thomas Lehrs <i>September</i>	139
13.1 Vom <i>loop</i> zum <i>loophole</i>	145
Der doppelte Blick von oben	149
14. Literatur im Zeitalter der Drohne	149
14.1 Raum, Visualität und Virtualität im spätmodernen Krieg	151
14.2 Medizinische Metaphorik	154
15. <i>Intizam Al-Manzar</i> . Orientalismus, Wissbarkeit und optische Apparaturen	156
15.1 Ein militärischer <i>Cultural Turn</i>	160
15.2 »Top sight« / »ground truth«	163
Topologien II	167
16. »Collapsing [...] spaces«. Kevin Powers' <i>The Yellow Birds</i>	167
16.1 Vegetation und Nahsicht	169
16.1 Optiken und Rahmungen des Krieges	173
16.2 PTBS und Topologie	176
16.3 »La topologie me hante«. Bartle(by) goes AWOL	182
16.4 <i>Too close to see</i> . Nahsicht und Fernsicht	187
16.5 Von Flüssen und Karten	191
17. Faltungen und Wanderungen in Justin Sirois' <i>Falcons on the Floor</i>	193
17.1 Nahsicht und Bewegung	196
17.2 Karte und Text	203
18. Fluchtlinien / Fluglinien. Zum Motiv der Vögel	207
»Trailing ends«: Fazit und Ausblick	219
Bibliographie	227

Danksagung

Ich danke Prof. Dr. Christian Moser für seine unermüdliche Förderung und Unterstützung in diesem Projekt und darüber hinaus; Georg Bönisch, Anna-Maria Valerius, Sarah Monreal und Stefan Hans Immens für kritisches und konstruktives Last Minute-Gegenlesen; Mareen Will für die Formatierungsskills und den ›Blick von oben‹; Irit Rogoff, Eben Wood und Jarett Kobek für wichtige Wegweiser zum produktiven Verirren; und meiner Familie, meinen Freunden und Jimmy für alles Andere.

Dana Bönisch

Einleitung

Im Januar 2016 fand in Washington D.C. eine Ausstellung und Lesungsreihe unter dem Titel »Al-Mutanabbi Street Starts Here« statt, die arabische und US-amerikanische Lyriker und Künstler versammelte, um an einen Anschlag auf den historischen Büchermarkt von Bagdad zu erinnern. Am 5. März 2007 war auf der Al-Mutanabbi-Straße eine Bombe explodiert, die 30 Menschen in den Tod riss und 150 verletzte, einen Großteil der jahrhundertealten Gebäude zerstörte – und Zehntausende der immer noch dort angebotenen Bücher in Flammen aufgehen ließ. Der Büchermarkt von Bagdad war nicht nur der älteste der Welt gewesen, sondern auch zu einem Symbol für Pluralität und Welttoffenheit geworden, in dem gleichsam ein materialisierter intertextueller Austausch und ein friedliches Nebeneinander von eigentlich Disparatem existierte: Theologische Schriften aller Religionen und Glaubensrichtungen waren dort ebenso angeboten worden wie literarische Werke aus aller Welt, naturwissenschaftliche Literatur oder – nach Saddams Sturz – Pornohefte und Comics.

In einem Blogbeitrag, in dem es um den Anschlag geht, wird auch an eine der zahlreichen kriegerisch-kolonialen Übernahmen von Bagdad erinnert:

When the Mongols sacked Baghdad in 1258, it was said that the Tigris River ran red one day, black another. The red came from the blood of nameless victims [...]. The black came from the ink of countless books from libraries and universities. Last Monday, the bomb on Mutanabbi Street detonated at 11:40 a.m. The pavement was smeared with blood. Fires that ensued sent up columns of dark smoke, fed by the plethora of paper.¹

Auch in der Erzählung vom Angriff der Mongolen verschränkt sich also bereits Bagdads Geschichte als Ort der Bildung und der Literatur mit einer Geschichte der Gewalt. Das Vokabular im letzten Satz – »columns of dark smoke, fed by the plethora of paper« – erinnert dabei an ebenjene ikonischen Bilder, mit denen die allermeisten anderen Analysen zum Thema 9/11-Literatur ihre Einleitung be-

1 <http://www.truth-out.org/archive/component/k2/item/69279:the-booksellers-story-ending-much-too-soon>.

ginnen: Die endlos geloopten, endlos reproduzierten Videosequenzen und Fotografien der brennenden, dunklen Doppeltürme des World Trade Centers, aus denen – in einer Inversion der Beschreibung für die Al-Mutanabbi-Straße – wolkenweise Papier herabschwebt. Vielleicht ist dies nur eine sehr subjektive Verknüpfung, eine lose Assoziation, doch es bleibt trotzdem bezeichnend, dass sie sich sogar in diesen Kontext einschreibt. Denn sie lässt umso auffälliger eine Lücke hervortreten: Im Bildgedächtnis des Lesers der Blog-Zeilen ist der Anschlag in Bagdad nicht aufrufbar, genausowenig wie andere Ereignisse des Irakkrieges, von den inszenierten ikonischen Bildern, dem Sturz der Saddam-Statue zum Beispiel, einmal abgesehen. Der Irakkrieg wurde zwar aufgrund dieser Szenen, inzwischen fast ein Automatismus, durchaus als Bilderkrieg oder Medienkrieg bezeichnet; doch, wie der Bildtheoretiker W.J.T. Mitchell festhält: »For all the constant circulation of images, there was still nothing to see.«² Und wo nichts zu sehen ist, gibt es auch weniger Anschlussstellen für eine Erzählung; über den Anschlag auf den Buchmarkt, der seit dem 8. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung in Betrieb gewesen und im 10. Jahrhundert nach dem Lyriker Al-Mutanabbi benannt worden war, wurde in westlichen Medien – auch auf diese Lücke möchte die Ausstellung hinweisen – kaum ausführlicher berichtet. Die lange Historie der Al-Mutanabbi-Straße erinnert daran, dass eine arabische Hochkultur schon existierte, als die Europäer noch gar nichts vom Buchdruck ahnten und Amerika noch nichts von den Europäern. Vom alten Babylon als »Wiege der Zivilisation« war in den Mediennarrativen des Irakkrieges und ist in gegenwärtiger Berichterstattung zu den Krisenherden des Nahen und Mittleren Ostens ohnehin nicht viel zu hören; zu dominant ist die Vorstellung von der »anderen Kultur«, die nicht gleichzeitig Wurzel des »Eigenen« sein kann.

Im Beispiel von und im Umgang mit Bagdad zeigt sich, dass Kultur – hier gerade nicht im Sinne einer imaginierten »kulturellen Identität« verstanden – immer wieder auf verschiedene Weisen Krieg zum Opfer fallen kann, von den hochsymbolischen brennenden Büchern der Buchhändlerstraße bis zu den reduktiven Narrativen eines kulturalistischen *Otherings*,³ das historische Dichte ausblendet. Andersherum kann kulturelle Produktion natürlich gegen diesen Effekt arbeiten, indem sie andere, komplexere Erzählungen bietet; und drittens ist sie selbst an Prozessen der Ausschließung und Vereindeutigung beteiligt. Alle diese Aspekte hängen mit den zentralen Fragestellungen zusammen, mit denen ich mich hier beschäftigen möchte.

2 Mitchell, W.J.T.: Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present, Chicago / London 2011, S. 67.

3 Der Begriff des *Otherings*, mit dem in dieser Arbeit operiert wird, bezieht sich weniger auf Levinas' Vorstellung des »Anderen« als Grundbedingung des Selbst als auf alle Praktiken und Rhetoriken, die eine Vorstellung von Differenz und negativer Alterität in Abgrenzung zur »eigenen« Gruppe produzieren.

Ziel dieser Arbeit ist es, ausgewählte 9/11-Romane⁴ in Bezug zu solchen Romanen zu setzen, die sich mit den globalen Folgen der Anschläge auf New York beschäftigen und den ›Krieg gegen den Terror‹ der Bush-Regierung in den Blick nehmen. Der Schwerpunkt liegt dabei deutlich auf letzteren Texten, da hier die Forschungslage noch sehr dürftig ist; fiktionale Verhandlungen des 11. September – bei denen das Gegenteil der Fall ist – werden im ersten Teil der Arbeit eher gebündelt behandelt, um als Vergleichsfolie für die folgenden Analysen zu dienen.

Den methodisch-theoretischen Strang, an dem sich die Textanalysen aufreihen, bildet eine Verknüpfung von Bild- und Raumtheorie, genauer: von Visualitäts- und Topologietheorie. Dabei möchte ich vor allem mögliche Umschlagsmomente zwischen beiden Feldern in den Blick nehmen; denn gerade im Kontext der Bildprogramme und Narrative eines globalen terroristischen Ausnahmezustands wird eine Verbindung der bislang eher als separat gedachten *turns* evident und produktiv. Die Überlegungen zu Bild und Raum sollen, wie ich in einem kurzen Methodenkapitel näher ausführen werde, nicht etwa nur die Textanalysen unterfüttern oder die Romane in eklektischer Weise an zeitgenössische Diskurse anschließen. Vielmehr ergeben sie sich deutlich aus den literarischen Texten selbst und erfahren hier im Zusammenspiel mit theoretischen Ansätzen eine Verschärfung und Vertiefung, die wiederum helfen könnte, jene Ansätze ein Stück weit zu aktualisieren.

In einem weiteren Schritt versteht sich diese Arbeit nämlich durchaus nicht nur als rein literaturwissenschaftlicher Forschungsbeitrag: Eine produktive Verschränkung von Bild- und Raumtheorie, in der das eine nicht nur implizit auf das andere verweist, fand bislang – zumindest in Bezug auf jene Bild- und Raumdiskurse, von denen hier die Rede ist – nur ansatzweise statt.⁵ Während sie

4 In der englischsprachigen Forschungsliteratur wird der Begriff der ›9/11 fiction‹ teils immer noch verschieden benutzt; vgl. z. B. Daniel O’Gorman, der unter dem Stichwort ›Expanding the 9/11 Genre‹ nun auch Texte versammelt, die sich im weiteren Sinne mit den globalen Folgen der Anschläge auseinandersetzen und die sonst oft als ›Post-9/11 fiction‹ bezeichnet werden. Vgl. O’Gorman, Daniel: *Fictions of the War on Terror. Difference and the Transnational 9/11 Novel*, London / New York 2015, S. 10. In dieser Arbeit bezieht sich der Begriff 9/11-Roman – diese durchaus auch problematische Chiffre aus Gründen der Kürze und Griffigkeit aufnehmend – auf Texte, die sich mit dem Tag der Anschläge selbst und seiner unmittelbaren Folgezeit befassen.

5 Stephan Günzel zum Beispiel behandelt in *Bild/Raum. Zur Logik des Medialen* explizit die Zusammengehörigkeit von Bild und Raum; er bezieht sich dabei jedoch nur auf den Raum der Geometrie und den Übergang »von Bild/Raum zu Raum/Bild als Re-Entry der medialen Form«; Raum im Sinne der französischen Theorieschule der 1980er Jahre – also als durch soziale Praktiken und Praktiken der Bewegung produzierter Raum –, im Sinne der human-geographischen *urban theory* der 1990er Jahre oder überhaupt im kulturwissenschaftlichen Sinn interessiert ihn nicht. Genau diese Ansätze sind es aber, die ich hier mit neueren Ten-

auch in dieser Arbeit sicherlich nicht umfassend geleistet werden kann, möchte ich doch Versuche einer Erkundung dieser Kopplung bieten und einzelne Aspekte, die mit ihr zusammenhängen, narratologisch wenden.

Die methodische Kombination von visualitäts- und raumtheoretischen Ansätzen ergibt sich aus einer Reihe von zentralen Thesen und Prämissen, die im Umgang mit den literarischen Texten erarbeitet worden sind. In Rein- und Kurzform formuliert – ohne also erst einmal auf Vermischungsbereiche oder Einschränkungen einzugehen – sind dies folgende: Während in der frühen literarischen Rezeption des 11. September (2001 bis etwa 2007) oft über das Medium Bild reflektiert wird, ist später – vor allem in Jarett Kobeks Roman *ATTA* (2011) und Thomas Lehrs *September* (2012) – eine Wende zum Raum zu konstatieren. Damit einher geht eine Bewegung von einer eher introspektiven, hermetischen Handlungsrealität zu einer Aufmerksamkeit für globale Relationalität und zu einem gesteigerten Komplexitätsgrad, was den Umgang mit der Täterfigur betrifft.

In den Romanen, die sich mit dem Irakkrieg beschäftigen, setzt sich diese Entwicklung weiter fort, nun unter leicht veränderten Vorzeichen. Hier liegt der Fokus ebenfalls nicht mehr auf ikonischen Medienbildern – von den Fotografien der Folter aus Abu Ghraib, die in mehreren Hinsichten ein Umschlagsmoment bilden und hier auch behandelt werden sollen, einmal abgesehen. Statt dessen rücken komplexere Formen von Visualität und Globalität in den Vordergrund, die sich unmittelbar aus den Realitäten spätmoderner Kriegsführung selbst ergeben und in den fiktionalen Texten auf ebenso vielschichtige Weise verhandelt werden.

Eine Differenzierung zwischen Ikonographie, Ikonologie und Visualitätstheorie ist hier vor allem wichtig, weil es gerade die Verschiebung von Ikonologie zu Visualitätstheorie ist, die im Umgang mit dem *war on terror* virulent wird.

Was den 11. September betrifft, waren die symbolische Größenordnung des Ereignisses, die Quantität und Ubiquität der Bilder und das mediale Erleben in Echtzeit unbestreitbar ein Novum. Es wirkt geradezu, als sei 9/11 die ›self-fulfilling prophecy‹ und Exemplifizierung der Kernbelange jener neuen Disziplin gewesen, die sich in den Jahrzehnten zuvor formiert hatte: In Deutschland war es die Bildwissenschaft, die sich in Reaktion auf das Zeitalter der Massenmedien mit allen Arten von Bildern beschäftigte, die die Kunstwissenschaft außen vor lässt; in den englischsprachigen Ländern decken die *Visual Cultures* oder *Visuality Studies* ein ähnliches Feld ab, wobei der Fokus hier eher auf den Praktiken des Sehens und Betrachtens liegt. Bildwissenschaft und *Visual Culture* sind als Begriffe und wissenschaftliche Disziplinen also – anders als oft ange-

denzen in der Bild- und Visualitätstheorie zusammenbringen möchte. Günzel, Stephan: *Bild/Raum. Zur Logik des Medialen*, Berlin 2012, S. 86.

nommen – nicht deckungsgleich, und wenn nun einleitend etwas näher auf den Unterschied eingegangen werden soll, dann deshalb, weil er gerade im Hinblick auf die Fragestellungen dieser Arbeit interessant ist; man könnte sogar sagen, dass der Schritt vom einen zum anderen Bereich, auch wenn diese nicht klar voneinander trennbar sind, ein Scharnier zwischen den zwei definierenden Ereignissen des jungen 21. Jahrhunderts markiert, die hier behandelt werden sollen.

Analog zum *linguistic turn* der späten 1960er Jahre sprach man vor allem in Deutschland von einem *iconic turn*. Die Wende zum Bild erfolgt als Reaktion auf die Sprachkritik des Ersteren⁶; der *iconic turn* reagiert nicht nur auf die offensichtlich entscheidende Position des Bildes in unserer Gegenwart, sondern fordert, vereinfacht gesagt, die Erforschung der Eigenständigkeit des Zeichensystems Bild gegenüber dem Zeichensystem Sprache.⁷ Wenn W.J.T. Mitchell in seinem kanonischen Buch gleichen Titels »What do pictures want?«⁸ fragt, bezieht sich dies in ähnlicher Weise auf eine Eigenständigkeit, ein ›Leben‹ und mehr noch, eine *agency* der Bilder; gleichzeitig nimmt Mitchell Erwin Panofskys Konzept der Ikonologie als eine Art *mapping* der diachronen Wanderungen von Bildformeln auf und entwickelt es weiter. Diese Methodik ist, mehr oder weniger bewusst und ausdrücklich, auch in den bildtheoretischen und -philosophischen Verhandlungen von 9/11 dominant. Während Bildwissenschaft und Ikonologie das Bild mitnichten beispielsweise als simple Repräsentationsform denken, denken sie dabei doch vom Bild *als Objekt* her. Die Beschäftigung mit Visualität ist anders gelagert, nimmt nämlich zuallererst ein Feld von Praktiken in den Blick. Eine mögliche Basisdefinition formuliert Derek Gregory wie folgt: »[V]isuality [...] denotes culturally or techno-culturally mediated ways of seeing.«⁹ Sein Kollege Nicholas Mirzoeff, mit Gregory aktuell der wichtigste Visualitätstheoretiker, schreibt über den Begriff (und die Disziplin) der ›visuellen Kultur‹ darüberhinaus: »A visual culture is not simply the total amount of what has been made to be seen. [...] It is also that what has been made invisible and kept out of sight.«¹⁰ Wie hier schon anklingt, sind Visualitätsstudien oft mit Machtbeziehungen befasst – ein Themenfeld, das Mirzoeff in der Einleitung zur neuesten Ausgabe seines einschlägigen *Visual Culture Readers* noch einmal

6 Vgl. Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Maar, Christa / Burda, Hubert (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28–44, S. 36.

7 Beuthner, Michael: *Zur Einführung: Bilder des Terrors – Terror der Bilder?*, Köln 2003, S. 13.

8 Vgl. Mitchell, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004.

9 Gregory, Derek: *Dis/Ordering the Orient. Scopic Regimes and Modern War*, in: Barkawi, Tarak / Stanski, Keith: *Orientalism and War*, London 2012, S. 3; abgerufen auf Gregorys Blog unter <https://geographicalimagination.files.wordpress.com/2012/07/gregory-disordering-the-orient-book-version.pdf>, zuletzt am 20.3.2016.

10 Mirzoeff, Nicholas: *How to See the World*, London 2015, S. 11.

konkreter als »Critical Visuality Studies« definiert.¹¹ In diesem Kontext wird Visualität nicht mehr nur grundsätzlich als ›soziale Praxis des Sehens‹¹² verstanden, sondern in einer engeren Definition als »a specific technique of colonial and imperial practice, operating both ›at home‹ and ›abroad‹. [...] Visuality is [...] a regime of visualizations, not images.«¹³ ›Visualisierung‹ meint hier zum Beispiel koloniale Kartographierung oder eine visuelle Konstruktion von Stereotypen, aber auch ganz konkret militärische Visualisierung von Schlachtfeldern seit dem 18. Jahrhundert. »Seeing is [...] a system of sensory feedback from the whole body, not just the eyes. Visualizing, by contrast, uses airborne technology to depict the world as a space for war.«¹⁴ Gerade dieser Aspekt des militärisch-technologischen Blicks von oben wird im zweiten Teil dieser Arbeit, der sich mit dem globalen ›Krieg gegen den Terror‹ beschäftigt, wichtig sein. Die Verschiebung von einer eher objektzentrierten Bildwissenschaft hin zu eher an Prozessen und Praktiken interessierten Visualitätsstudien ist gleichzeitig auf den kulturwissenschaftlichen und kulturellen Diskurs seit dem 11. September abbildbar: Während sich viele wissenschaftliche (und eben indirekt auch literarische) Texte zu 9/11 mit den ikonologischen Verkettungen der großen Medienbilder auseinandersetzen und auch die Beschäftigung mit Abu Ghraib noch von diesem Muster geprägt ist (mehr hierzu folgt in Kapitel 11.4), lässt sich später, in der langfristigeren Beschäftigung mit 9/11 und dem *war on terror*, eine Verlagerung hin zu jenen Praktiken der Visualisierung konstatieren. Besonders interessant ist im Kontext meiner Fragestellung, dass auch in dieser Bewegung der räumliche Aspekt immer dominanter wird; so hebt z. B. Mirzoeff vor allem Akte der Separierung als Praxis und Technik einer Visualität, die mit Macht verwickelt ist, hervor.¹⁵

Während der inhaltlich orientierte Fokus im ersten Teil der Arbeit auf der Figur des terroristischen Täters liegt, verschiebt er sich später einerseits auf die Figur des militärischen Täters, andererseits auf die Opfer des *war on terrors*, deren diskursive Rahmung in politischer Rhetorik und Medien sich als näher verwandt mit der der ersten Gruppe herausstellt, als man annehmen sollte. Reduktive Narrative stehen dabei, so meine These, in einer näher zu betrachtenden Verwandtschaft zu visuellen Ordnungen und Logiken der Entfernung.

Eine enge Wechselbeziehung von ethisch-politischen und epistemologischen Fragen ist den Themenkomplexen dieser Arbeit also auf mehreren Ebenen inhärent.

11 Vgl. Mirzoeff, Nicholas: Introduction: For Critical Visuality Studies, in: *The Visual Culture Reader*, London / New York 2013.

12 Vgl. ebd., S. xxx.

13 Ebd.

14 Mirzoeff 2015, S. 14.

15 Ebd., S. xxi.

Das Textkorpus, das dabei analysiert werden soll, ist das Ergebnis einer mehrstufigen Eingrenzung. Um Raum für eine nahe, eingehende Textarbeit in Kombination mit weiteren Blicken auf theoretische Ansätze zu haben, wurden einerseits aus Platzgründen andere literarische Gattungen und visuelle Künste ausgeschlossen; andererseits ist es wohl ohnehin vor allem der Roman, der den Raum bietet, Komplexität und Relationalität zu erfassen und zu entwickeln. Ob und wie dieses Potenzial im Hinblick auf 9/11 und den *war on terror* genutzt wurde, wird zu zeigen sein.

Zweitens ist es gerade die Übersetzungsbewegung vom Bild zum Text, die mich im ersten Teil der Arbeit interessiert; zu Beginn steht deshalb Prosa im Vordergrund, die sich mit dem Tag des Ereignisses selbst auseinandersetzt und sich zu seinem medialen Status verhalten muss, statt es nur indirekt aufzurufen oder sich beispielsweise – wie John Updike in *The Terrorist* – mit den Radikalisierungsprozessen fiktiver Figuren und mit anderen Anschlägen zu beschäftigen. Gleiches gilt für die literarische Rezeption des Irakkrieges¹⁶; auch hier wurden Texte ausgeschlossen, die auf das Kriegsgeschehen nur am Rande rekurrieren, so gut sie auch den Zeitgeist einzufangen wissen (zum Beispiel Ian McEwans *Saturday*). Eine weitere Einschränkung, nämlich die auf englisch- und deutschsprachige Texte, ergibt sich ebenfalls aus diesen Kriterien. Einige arabische Gegenwartsautoren setzen sich natürlich durchaus mit islamistischem Fundamentalismus auseinander; doch kein Roman beschäftigt sich direkt mit den Attentaten des 11. September oder den Kriegshandlungen im *war on terror*¹⁷ selbst. Im einem weiteren Blogtext, in dem es ebenfalls um die Al-Mutanabbi-Straße geht, heißt es:

16 Der von der Bush-Regierung deklarierte *war on terror* begann mit dem Afghanistankrieg und geht natürlich ohnehin über direkte Kriegsführung hinaus bis hin zu Techniken und Politiken der Überwachung und Kontrolle; hier steht der 2003 begonnene (und offiziell auch beendete) Irakkrieg schlicht deshalb im Mittelpunkt, weil sich mit ihm die meisten literarischen Texte beschäftigen, von Norbert Scheuers Afghanistan-Roman *Die Sprache der Vögel* (2015), der im letzten Kapitel behandelt werden soll, einmal abgesehen.

17 Mohammad Salama nennt im *State of the Discipline Report* der ACLA in seinem Eintrag zu Fundamentalismus in erster Linie Hoda Barakats *The Kingdom of This Earth* (2012) und Muhammad al-Ash'ari's *The Bow and the Butterfly* (2008), die beide nicht in englischer Übersetzung vorliegen, aber hier ohnehin irrelevant wären: Barakats Text ist im Libanon der 1920er bis 1970er Jahre angesiedelt, al-Ash'ari beschäftigt sich – in ähnlicher Art und Weise wie Updike in *The Terrorist* – mit der Radikalisierung eines arabischen Studenten in Frankreich. Vgl. <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/fundamentalism#sthash.kpe6UBjX.dpuf>. Auch aufgrund dieser Einschränkung setze ich mich notwendigerweise – im Übrigen genau wie ein Literaturwissenschaftler aus Baghddad, den ich 2013 auf einer Konferenz kennenlernte – mit US-amerikanischen und deutschen Texten auseinander.

Eight years on, the lives of Iraqis and North Americans remain deeply intertwined, and eight years on, we have just as much trouble placing our ear to the wall and hearing Iraqi voices, particularly over the clamor of our own soldier literature.¹⁸

Tatsächlich sind irakische Texte zum Irakkrieg seltener als amerikanische, doch die Suche nach Spuren ausgeschlossener ›anderer Stimmen‹ oder nach einem Blick auf – wenn man denn so will – jene ›andere Seite‹ in letzteren Texten kann natürlich ebenfalls aufschlussreich sein. Egal, wo und von wem sie produziert wurden, können Texte aber andersherum doch auch einen Blick *von* dieser ›anderen Seite‹ aus bieten – oder grundsätzlich genau jenen Binarismus destabilisieren, der dieser Denkfigur zugrunde liegt. In Kapitel 2 soll auf diesen Komplex noch einmal genauer eingegangen werden.

Auffällig in dieser kurzen Passage ist die Formulierung des engen »Verwobenseins« von irakischen und amerikanischen Leben, die überhaupt erst denkbar wird in Zeiten medialer Teilhabe an globalen Konflikten, aber gerade in diesem Kontext auch beileibe nicht selbstverständlich ist; Judith Butler schreibt in *Frames of War* über die Konstruktionsmechanismen medialer ›Rahmungen‹, die gerade gegen empathisches Verbundensein mit leidenden Zivilbevölkerungen arbeiten.¹⁹ Die Vorstellung von aufgelöster Distanz, die einem »Verwobensein« ohne räumliche Nähe und direkter Begegnung dagegen zugrundeliegt, schlägt sich im auch im eingangs genannten Ausstellungskonzept nieder: »Al-Mutanabbi Street starts here« – ›hier‹ in Washington, aber auch »wherever someone sits down to write towards the truth, or sits down with a book«, wie der Gründer des Projektes sagt.²⁰ Diese Betonung von Transnationalität und Konnektivität steht in einem auffälligen Kontrast zu den Rhetoriken der Spaltung, die gleichzeitig wirksam sind: Samuel Huntingtons »clash of civilizations«,²¹ Bushs »us against them« und anderen kulturalistischen Dichotomisierungen.

In einem Text zum Aufstieg des IS schreibt der Politologe Tom Engelhardt:

As Iraq was unraveling last week and the possible outlines of the first jihadist state in modern history were coming into view, I remembered this nugget from the summer of 2002. At the time, journalist Ron Suskind had a meeting with »a senior advisor« to President George W. Bush (later identified as Karl Rove). Here's how he described part of their conversation: [...] ›We're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you're studying that reality – judiciously, as you will – we'll act again,

18 <https://arablit.org/2015/02/01/mutanabbi-street/>. Auf diesem einschlägigen Blog kann man sich regelmäßig auf Englisch über literarische Reflexionen zum Irakkrieg und der aktuellen politischen Situation sowie über arabische Neuerscheinungen im Allgemeinen informieren, auch solche, die nicht in englischer Übersetzung erschienen sind.

19 Vgl. Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London / New York 2010.

20 <http://www.economist.com/blogs/prospero/2012/12/al-mutanabbi-street-starts-here>.

21 Vgl. Huntington, Samuel: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York 1996.

creating other new realities, which you can study too, and that's how things will sort out. We're history's actors... and you, all of you, will be left to just study what we do. [...] And oh, what they did! Almost 13 years later, there is a jihadist proto-state, a fantasy caliphate, in the heart of the Middle East. [...] Even Osama bin Laden might not have assumed things would go quite so swimmingly.²²

Was Engelhardt hier beschreibt, ist eine Form der Geopolitik, die nicht nur assoziativ an imperiale Einverleibung erinnert. Rove spricht wörtlich von einem »Imperium«, in dem »neue Realitäten« auf der Karte des Mittleren Ostens geschaffen werden sollten – mit der Folge, dass das Phantasma einer globalen islamistischen Bedrohung, das nach dem 11. September heraufbeschworen wurde, aktuell nun ebenfalls sehr real geworden ist. Die »with us or against us«-Doktrin der Bush-Regierung scheint sich gleichsam performativ immer weiter fortzusetzen, zu potenzieren und zu materialisieren. Spaltende Narrative bringen so aktiv jene Situation hervor, die sie zu beschreiben vorgeben; erst durch den sogenannten »Krieg gegen den Terror«, wie Engelhardt herausarbeitet, war der ideologische Nährboden für den sogenannten »Islamischen Staat« gegeben. Die Fundamentalisten der ›anderen Seite‹ argumentieren dabei, spiegelverkehrt invertiert, natürlich genauso binär und vereinfachend.²³ Wie die Struktur einer solchen Trennung und Oppositionalität sich in literarischen Texten fortsetzt, aber – so meine These – durch verschiedene Formen der Konnektivität auch destabilisiert wird, soll in dieser Arbeit immer wieder in den Blick genommen werden.

Während Geopolitik, wie Engelhardt ausführt, eine globale Umstrukturierung und Raumproduktion in einem gewaltsamen Sinne meint (als territoriale Übernahme, Grenzziehung oder auch positiv konnotiertes ›Demokratisieren‹), möchte ich »Geopoetik« dabei als eine Art Gegen-Geopolitik oder Geopolitik ›von unten‹ verstehen; als Erzählmodus, der mit relationaler und komplexer Globalität zusammenhängt. Ein solcherart konturiertes Konzept der Geopoetik ist in besonderem Maße dazu geeignet, spezifische Raum-Text-Relationen und auch Raum-Bild-Text-Relationen in Fiktionalisierungen des globalen *war on terror* zu bündeln.

Bislang ist der Begriff der Geopoetik eher schlagwortartig und recht willkürlich für sehr verschiedene Arten von Wechselbeziehungen zwischen Topo-/geographie und literarischen Texten gebraucht worden. Der Lyriker und Literaturwissenschaftler Kenneth White verwendete ihn das erste Mal konsequent

²² <http://www.guernicamag.com/daily/tom-engelhardt-who-won-iraq/>.

²³ Vgl. Leudar, Ivan / Marsland, Victoria / Nekvapil, Jiri: On Membership Categorization: »Us«, »Them«, and »Doing Violence« in Political Discourse, in: *Discourse and Society* 15 (2004). Die AutorInnen vergleichen hier die Rhetoriken von Bush bzw. Blair und Osama bin Laden und kommen zu dem Schluss, dass sie, mit verschiedenen ideologischen Vorzeichen, mehr oder weniger symmetrisch funktionieren.

und beschrieb damit seine Programmatik eines ökologisch-ganzheitlichen und nomadischen Schreibens;²⁴ Erika Schellenberger-Diederich versteht »Geopoetik« ungleich physisch-materieller, nämlich als eine Metaphorik des Gesteins;²⁵ und in den Erzählungen des ukrainischen Schriftstellers Juri Andruchowytch sind es die komplexen Lokaltopographien aus persönlichen Erinnerungen und Historiographien, die ein geopoetisches, hier als weitgehend unpolitisch verstandenes Erzählen konstituieren.²⁶ Joan Brandts Monographie *Geopoetics* trägt den Begriff gar als Titel, ohne ihn im Hauptteil oder der Einleitung auch nur ein einziges Mal wiederaufzunehmen. Wie sich ihr eigentliches Thema – die Politik der Mimesis in poststrukturalistischer Lyrik und Theorie am Beispiel der Zeitschrift *Tel Quel* – denn nun »geopoetisch« grundieren lässt, wird lediglich in einem einzigen Satz in der Vorbemerkung erläutert:

[Geopoetics] is a term that stresses the interrelatedness of the poetic, the theoretical, and the sociopolitical and thus reinforces the central argument of this book: that far from cutting themselves off from the political and cultural concerns of the modern world, poststructuralist theory and poetic practice have for some time now been actively engaged in real-world issues.²⁷

Brandts Verständnis, das immerhin eine soziopolitische Form von Welthaltigkeit in Texten formuliert und die Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Theorie betont, kommt meiner Auffassung des Begriffs schon näher.

Überraschend bleibt aber, dass sich keine dieser literarischen und literaturwissenschaftlichen Auffassungen von Geopoetik auf Narrative des Globalen beziehen; vielmehr verharren alle tendenziell in nationalen, teils gar sogar lokal begrenzten Zusammenhängen.

Dabei könnte der Begriff im Kontext einer anderen (sogar wörtlicheren) Lesart viel produktiver werden: Wenn man den Wortstamm der *poiesis* ernstnimmt, statt Geopoetik lediglich als eine Programmatik beschreibend zu verstehen, ergibt sich eine Lesart, die zum Beispiel in Verbindung mit Lefebvres »Produktion des Raums«²⁸ gedacht werden könnte; nicht als Klassifizierung von Repräsentationen, sondern als eine produktive *Praxis*, die gegen das Denken des Raums als Container und gegen Container-Denken gleichermaßen arbeitet. Das

24 Vgl. White, Kenneth: *Geopoetics. Place, Culture, World*, Glasgow 2003.

25 Vgl. Schellenberger-Diederich: *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld 2006.

26 Zumindest laut Magdalena Marszałek, einer der Herausgeberinnen des bislang einzigen Bandes, der den Begriff im Titel trägt. Vgl. Marszałek, Magdalena / Sasse, Sylvia (Hg.): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin 2010.

27 Brandt, Joan: *Geopoetics. The Politics of Mimesis in Poststructuralist French Poetry and Theory*, Stanford 1997, S. viii.

28 Vgl. Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Paris 2000 [1974].

Geo-Präfix legt es, wie oben schon einmal angedeutet, gleichzeitig nahe, den Begriff dezidiert in Analogie bzw. Abgrenzung zu Geopolitik als globaler Machtbewegung zu verstehen.

Ließe sich Geopoetik vor dem Hintergrund dieser Kombination nicht als Erweiterung einer urbanen Raumtheorie ins Globale lesen? Als topologische Umkonfiguration von Raum, die sich der ausschließenden, ordnenden Logik von Grenzen und Nationen widersetzt? Und noch einen Schritt weiter: Als Poetik der Relationalität und Komplexität? In dieser Arbeit soll ein solches Verständnis von Geopoetik immer wieder erprobt werden. Ich gehe dabei davon aus, dass sich die beschriebene Konfiguration von Globalität und Narrativ auf mehreren Ebenen abspielt; Thematik, Motivik und Struktur der Texte greifen dabei ebenfalls ineinander und werden in ihren Wechselwirkungen analysiert.

Während nach wie vor oft über die Bildpolitiken des islamistischen Terrors geschrieben wird²⁹ – vielleicht begründet in der impliziten Annahme von Amodernität und daher einer gefühlten Diskrepanz zur Nutzung neuer Medien, die Interesse hervorruft –, ist eine raumtheoretische Perspektive darauf selten, obwohl der globale Radius und seine Wechselwirkungen mit dem urbanen Raum der Metropolen – als Ort der Attacken, ihrer Vorbereitung und der Radikalisierung überhaupt – symptomatisch für Terrorismus im 21. Jahrhundert sind.

Nicht nur eine Geopolitik des *war on terror*, sondern auch Terrorismus³⁰ selbst ist, anders als noch zu den Hochzeiten eines innerstaatlichen Terrorismus in den 1970er Jahren, global orientiert und mit Prozessen der Globalisierung eng verknüpft. Islamistischer Jihad steht sowohl in Kausalität als auch in einer

29 Vgl. z.B. Mitchell 2011; Chéroux, Clement: Diplopie. Bildpolitik des 11. September, Konstanz 2011; oder die journalistische Berichterstattung und feuilletonistische Reaktion auf den IS, z. B. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/der-islamische-staat-kaempft-auch-ander-medienfront-13942843.html>, abgerufen am 10.5.2016.

30 In dieser Arbeit sollen nicht noch einmal die Begriffe Terror und Terrorismus dekonstruiert werden, wie es schon oft geleistet worden ist (zum Beispiel von Jacques Derrida in den vielzitierten Interviews, die nach dem 11. September Giovanna Borradori mit ihm führte, vgl. Philosophie in Zeiten des Terrors. Jürgen Habermas, Jacques Derrida. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, Berlin 2004). Ich arbeite hier mit einer ›klassischen‹ Terrorismus-Definition, die Terrorismus gewöhnlich als das gewaltsame Handeln nicht-staatlicher Akteure mit politischer Agenda versteht; dass Terrorismus aber kein ontologischer Begriff sein kann, steht außer Frage. Gleiches gilt für den Irakkrieg, der hier der Einfachheit halber als solcher bezeichnet wird, aber eigentlich differenzierter als Mischung aus Invasion, Besatzung und Bürgerkrieg gesehen werden müsste; »the overlapping contexts of the invasion, the Iraqi civil war, or the occupation«, wie Roger Luckhurst schreibt. Vgl. Luckhurst, Roger: In War Times. Fictionalizing Iraq, in: Contemporary Literature 53, Nr. 4, Winter 2012, S. 713–737, S. 713. Der Begriff ›Terror‹ im Titel dieser Arbeit schließt darüberhinaus auch staatliche Gewalt und geheimdienstliche Folter mit ein. Vgl. hierzu auch Diel, Wilhelm et.al.: Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe, Frankfurt a.M. 2006, S. 17.

strukturellen Relation zu ihren Effekten. Anders als es das dominante Medien-narrativ eines rein religiösen und anti-modernen Extremismus will, fußt die Ideologie der Terroristen auf einem »politischen Islam«³¹, dessen Fundamente nur im Kontext der Moderne zu denken sind. Begründet wurde er in dieser Form durch Sayyid Qutb, der genauso mit Marx wie mit den kanonischen koranischen Texten argumentierte.³² Es ist diese Ideologie Qutb'scher Prägung, mit der auch Al-Qaida operierte. Das Bekennerschreiben der Selbstmordattentäter von London zum Beispiel war dezidiert politisch und erklärt, durch die Kommunikationsstruktur eines arbiträren Gewaltaktes – »in a language that you understand« – das Leid zurück in die westliche Welt zu tragen, das diese in Form globalisierter Abhängigkeitsverhältnisse im Rest der Welt schüre, ohne selbst davon tangiert zu sein: »Now you will taste the reality of this situation.«³³ Islamistischer Terrorismus wird – dies ist die strukturelle Relation – gleichzeitig selbst als dunkles Spiegelbild der Globalisierung diskursiviert, da er auf ein global ausgestrahltes Medienspektakel abzielt und transnational organisiert ist. Das häufigste Bild, mit dem kulturwissenschaftliche Texte zu Al-Qaida arbeiten, ist wahrscheinlich das der Terrororganisation als Franchise-Unternehmen oder ›böser Zwilling‹ multinationaler Firmen, die darüber hinaus modernste Kommunikation für sich nutzt: »[Al-Qaida's] infrastructure is a hard drive.«³⁴ Mit dem IS und seinem Ziel eines globalen Kalifats wird die Kombination von Terrorattacken und globalisiertem Medienkrieg nun schließlich noch weiter radikalisiert, wobei sich die Charakteristiken beider Terrororganisationen ideologisch und strategisch auch signifikant unterscheiden.³⁵

Arjun Appadurai nähert sich dem Phänomen des transnationalen Jihad aus einer postkolonialen, sozialgeographischen Perspektive: Neben den Entstehungsbedingungen globalen Terrors aus den ›diasporischen Minderheiten‹, die koloniale Beziehungen hinterlassen haben, untersucht er in *Fear of Small Numbers* auch, wie diese Minderheiten andersherum als bedrohliche ›muslimische Welt‹ konstruiert werden (»a terrifying majority, the muslim itself«)³⁶; er

31 Für eine Untersuchung dieser Verflechtungen von politischer Motivation und religiöser Rhetorik vgl. Watts, Michael: *Revolutionary Islam. A Geography of Modern Terror*, in: Gregory, Derek (Hg.): *Violent Geographies. Fear, Terror, and Political Violence*, London / New York 2007.

32 Vgl. ebd. sowie z. B. Ruthven, Malise: *A Fury For God: The Islamist Attack on America*, New York 2002.

33 Mohammad Sidique Khan, zit. nach Watts 2007, S. 175.

34 Ebd., S. 118.

35 Vgl. Spencer, Richard: *Islamic State vs. Al-Qaeda: The Battle Within Jihad* in: *The Telegraph* <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/islamic-state/11508132/Islamic-State-v-al-Qaeda-the-battle-within-jihad.html>, abgerufen am 1.5.2016.

36 Vgl. Appadurai, Arjun: *Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger*, Durham and London 2006.

sieht, in Abgrenzung zu Huntington, keinen ›clash of civilizations‹, sondern eine diskursive ›civilization of clashes‹ am Werk. Appadurai diagnostiziert dabei eine Art ›andere Geographie‹, die sich aus transnationalen Dynamiken und Zusammenhängen ergibt: »The maps of state and the maps of warfare no longer fit an older, realist geography.«³⁷ Auch für ihn, ähnlich wie für Butler, bleiben Effekte der Ferne dabei wirksam, gerade in Bezug auf Narrative des *Othering*: »Long-distance hatred creates a moral image of complete evil and gives it the face of an entire society, people, or region.«³⁸ Mit solchen ›Fernsichten‹ auf verschiedenen Ebenen – von reduktiven Narrativen bis hin zum tatsächlichen Fernblick einer Kriegsführung auf Distanz – werde ich mich im Folgenden ebenfalls befassen.

Im Hinblick auf diese Gegebenheiten der gegenwärtigen Kriege wird deutlich, wie raumtheoretische Fragestellungen produktive Ergebnisse erbringen können; gleichzeitig ergibt sich ein Fokus auf Raum und Räumlichkeit, wie bereits angedeutet, aus den literarischen Texten selbst. Auf beiden Ebenen werden Raumaspekte dabei nicht etwa in Opposition zu bildtheoretischen Überlegungen gesetzt, sondern sollen in Ergänzung und Wechselbeziehung dazu gesehen werden. Die Systematik der Kapitel orientiert sich an der zeitlichen Abfolge der Ereignisse sowie an der skizzierten Entwicklung ›vom Bild zum Raum‹, ohne dass diese als linear oder unproblematisch auf diese Art und Weise abbildbar begriffen werden würde.

Einem kurzen methodischen Kapitel gehen zwei einleitende Vorbemerkungen voraus. Die erste bietet eine Abgrenzung von Fragestellungen der Traumatheorie, die im kultur- und literaturwissenschaftlichen Umgang mit dem 11. September sehr dominant waren, aber hier außen vor bleiben sollen; die zweite ordnet die Themenkomplexe dieser Arbeit in die Gegenstandsbereiche der Komparatistik ein. Die literarische und mediale Rezeption des Terroraktes und das zugehörige Forschungsfeld sollen im Weiteren kurz in drei thematisch-motivischen Aspekten gebündelt betrachtet werden, die für die frühen und oft bearbeiteten 9/11-Romane symptomatisch sind: Die Tendenz zur ›Domestizierung‹ des Terrors, die Merkmale der Tätererzählung (oder deren Ausbleiben) und die Diskursfigur der Zäsur.

Die narrativen Übernahmen der ikonischen Bilder des 11. September in diesen Texten – v. a. Don DeLillos *Falling Man* und Jay McInerneys *The Good Life* – sind Thema des nächsten Kapitels; hier sollen nicht ein weiteres Mal Theorien der Intermedialität verhandelt, sondern eine Typologie verschiedener Varianten der Bildreflexion und der Übersetzungsbewegung von Bild zum Text im Kontext des Echtzeit-Medienereignisses entworfen werden. Besondere Auf-

37 Ebd., S. 40.

38 Ebd., S. 128.

merksamkeit kommt dabei zwei zentralen Motiven zu, deren Rezeption in der Fiktion symptomatisch für einen bestimmten Umgang mit Ikonizität steht.

Entscheidend ist die Beobachtung, dass alle frühen 9/11-Texte der Seite der Opfer verhaftet bleiben und die Täter entweder eine Leerstelle bilden oder sehr flach und klischeehaft gezeichnet werden. Der Roman *Atta* von Jarett Kobek bildet dann gleichsam das Scharnier hin zu einer komplexeren Erzählweise des Ereignisses und zum eher raumtheoretisch grundierten Teil der Arbeit; er steht gleichzeitig aufmerksam den Texturen des Urbanen und Globalen gegenüber und bietet eine Lesart der Attentate nicht (nur) als Ergebnis von religiösem Wahnsinn, sondern als politisch motiviert und als eine Form von radikaler Architekturkritik. Vorgeschaltet ist dem Kapitel zu *ATTA* eine kürzere Analyse zu Jonathen Lethems *Chronic City*, das ebenfalls auf eine spezifische, wenn auch ganz andere Weise Raum und Räumlichkeit verhandelt.

In einem kurzen Zwischenkapitel werden die aus den Textanalysen destillierten Beobachtungen dann wieder theoretisch gewendet; hier soll es um transdisziplinäre Theorien des Topologischen gehen, wie sie sich besonders im Werk von Michel Serres finden. Konkret möchte ich die am Text angestellte Beobachtung, dass es eine Korrelation von Raumerzählung und komplexem Täternarrativ gibt, schärfer zu konturieren und zu unterfüttern versuchen.

Topologie ist als Wissenschaft der Relationalität, so meine These, in besonderem Maße dazu geeignet, eine bestimmte Form von Transnationalität zu konfigurieren und sichtbar zu machen. Zu zeigen, wie das Konzept des Topologischen in Bezug auf literarische Texte produktiv werden könnte, die Terror und den ›Krieg gegen den Terror‹ gerade in ihren globalen Konnektivitäten erzählen, wird eine der verbindenden Traversen dieser Arbeit sein.

Nach einer kurzen Einleitung zum folgenden Teil, die militärisch-politische, kulturwissenschaftliche und raum- und visualitätstheoretische Aspekte jenes Krieges auffächert, folgt noch einmal eine Schleife zu dezidiert bildtheoretischen Fragestellungen: Besonders die Folter-Fotografien von Abu Ghraib waren es, die den Widerstand gegen die Besatzung des Iraks befeuerten und gleichzeitig so breit kulturwissenschaftlich und philosophisch-feuilletonistisch rezipiert wurden, dass sie gleichsam eine eigene Unterordnung politischer Bildwissenschaft zu bilden begannen. Näher betrachtet werden hier die Ansätze von Susan Sontag, Stephen Eisenman und W.J.T. Mitchell, die jeweils eine etwas verschieden gelagerte Ikonologie von Abu Ghraib entwerfen. Auf der Folie dieser Synopse werde ich Nick Flynns Roman *The Ticking is the Bomb*, der sich ebenfalls mit den Bildern von Abu Ghraib auseinandersetzt, eine längere Analyse widmen. Die Ausgangsthese ist hierbei, dass der Text eine Form von Konnektivität generiert, die in einer näher zu betrachtenden Beziehung zu ikonologischer Formverwandtschaft steht; eine Form von topologischer Faltung auf mehreren Ebenen.

In Thomas Lehrs *September* (2012) setzt sich dieses Strukturprinzip fort und wird in der Analyse noch weiter ausdifferenziert. Vier Erzählstränge sind hier miteinander verwoben, von denen jeweils zwei in Bagdad und zwei (größtenteils) in New York angesiedelt sind; so wird der Zusammenhang zwischen den Anschlägen von 9/11 und der Invasion im Irak gleichsam strukturell in den Text verlagert und miniaturisch im Leben der Figuren ausgespielt. *The Yellow Birds*, ein Roman des Irakkriegs-Veteranen Kevin Powers, ist dagegen aus der Sicht eines einzelnen Soldaten erzählt; und Justin Sirois' *Falcons on the Floor* – beide sind ebenfalls 2012 erschienen – richtet den Blick schließlich auf zwei irakische Teenager, die aus dem belagerten Fallujah flüchten.

Übergreifende Fragestellungen der Textanalysen im diesem Teil, der in vielerlei Hinsicht das Zentrum der Arbeit bildet, beziehen sich nun verstärkt auf die Verkopplung von Raum und Visualität. Spätestens im Zeitalter der unbemannten Drohne ist eine klare Trennung zwischen der Materialität und der Medialität des Krieges instabil geworden.³⁹ Mit dem Konzept einer virtualisierten, technologisch hochentwickelten Kriegsführung geht eine visuelle und semantische Rhetorik des Medizinischen einher, die Thema eines Unterkapitels sein soll. Der Irakkrieg ist dabei nicht nur der Bilderkrieg, als der er semantisiert wurde,⁴⁰ sondern verknüpft – und dies ist meines Erachtens nach, wie eben schon einmal angedeutet, viel entscheidender – auf paradigmatische Weise Techniken der Visualisierung und globale Kriegsführung aus der Ferne.

Diese Arbeit ist die erste Studie, die diesen Komplex überhaupt aus transdisziplinärer Perspektive in den Blick nimmt und die medien- und visualitätstheoretische Forschung, die dazu bereits ansatzweise betrieben wurde, für die Literaturwissenschaft fruchtbar macht.

»The images [of the Iraq War] were fashioned to tell just one story [...] with a single traditional moral, the old-fashioned triumph of Good over Evil«, schreibt der Visualitätstheoretiker Nicholas Mirzoeff, dessen Forschung eine Grundlage für die Überlegungen in den Kapiteln 14 und 15 bildet. »The messy reality of everyday life in Iraq refuses to tell such stories and cannot be shown [...]. With war-image dominating the air, the response must come from the ground and be grounded.«⁴¹ Solche »Antworten« *from the ground* können, davon gehe ich hier aus, von Romanen viel eher erwartet werden als beispielsweise von journalistischen Texten; sie sind fähig, komplexe Zusammenhänge zu entfalten und eine »Unordnung« zuzulassen, die die Eindeutigkeit der »one story« produktiv durchkreuzt.

39 Vgl. ebd., S. xiii.

40 Vgl. Mitchell 2011.

41 Mirzoeff, Nicholas: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York / London 2005, S. 91.

Auffällig an Mirzoeffs Aussage ist, dass er einerseits die inszenierten ikonischen Bilder des Irakkrieges mit einer solchen dichotomisch konstruierten ›einen Erzählung‹, andererseits mit ›Luft-Dominanz‹ zusammenbringt, die der Komplexität auf Bodenlevel gegenüber steht. Wie genau ist diese Verschränkung von Bild, Blick von oben und monolithischem Narrativ zu denken? Inwiefern wird virtuellen Kartographien und dem Bildschirmblick des Drohnenpiloten dabei vielleicht in literarischen Darstellungsmodi entsprochen? Und wie könnten Gegenbewegungen aussehen, die eine Art mikrologische ›Nahsicht‹ wieder einzuarbeiten versuchen?

Diesen Fragen möchte ich anhand der literarischen Texte nachgehen; einleitend sollen in Kapitel 15 zudem Überlegungen zu orientalistischen Narrativen (als einer Form reduktiver Erzählungen) im Kontext des *war on terrors* angestellt werden, die in einem näher zu betrachtenden Zusammenhang zu Apparaturen der Visualisierung in (neo)kolonialen Kontexten stehen.

In zwei Kapiteln wird schließlich der Bogen zurück zu Konzepten des Topologischen und des Visuellen geschlagen, die ich nun noch einmal durch das Prisma zentraler Motive betrachten möchte, die mehrere Texte auffälligerweise gemeinsam haben. *Falcons on the floor* wird hier im Vergleich zu *The Yellow Birds* herangezogen, statt in einem eigenen Kapitel behandelt zu werden. Ähnlich werde ich mit Norbert Scheuers *Die Sprache der Vögel* verfahren, einem Roman über einen deutschen Soldaten in Afghanistan, der erst 2015 erschien und daher aus Platzgründen nicht mehr allzu sehr in den Fokus rücken konnte, obwohl er an die zentralen Thesen dieser Arbeit sehr gut anschließbar ist. Über das Motiv der Vögel, das auf so auffällige Weise in diesen drei Titeln vorkommt, soll auch noch einmal zu den 9/11-Texten im ersten Teil der Arbeit zurückgekehrt werden, wo es ebenfalls eine Rolle spielt. Abschließend erfolgt mit diesem eher motivorientierten Kapitel also eine dichte Zusammenschau von Texten, die gleichzeitig noch einmal alle neuralgischen Punkte einer Geopoetik des Terrors berührt, wie ich sie weiter oben entwurfsweise skizziert habe und durch die Textanalysen und die Lektüren der theoretischen Texte in dieser Arbeit nun schärfer konturieren und ausdifferenzieren werde.

Vorbemerkungen

1. Ein Ausschluss: Gegen »Trauma«

Wenn ich zu Beginn dieses Dissertationsprojektes anderen Literaturwissenschaftlern von meinem Thema berichtete, wurde mir oft nahegelegt, dass meine Methodik vor allem traumatheoretische Grundlagen haben müsse. Zunächst scheint dies auch einleuchtend: Schließlich haben terroristische Akte fast immer direkte und indirekte Opfer, die von dem betroffen sind, was wir als individuelles oder kollektives Trauma zu verstehen gelernt haben. Der gutgemeinte Vorschlag kommt vielleicht auch daher, dass es in den 1980er und 90er Jahren vor allem Komparatisten waren, die den Begriff des Traumatischen aus der Psycho- in die Textanalyse transferierten; gerade im letzterem Bereich – ebenso wie im alltäglichen Sprachgebrauch – wird er, nachdem beispielsweise Cathy Caruth mit ihrer einflussreichen Studie *Unclaimed Experience* den Anfang gemacht hat⁴², inzwischen reflexhaft und oft wenig reflektiert genutzt. Seit im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Holocaust zum ersten Mal individuelles Trauma zu einem kollektiven Leiden abstrahiert und dieser Konnex in kulturwissenschaftliche Diskurse transferiert wurde, ist ›Trauma‹ schließlich nicht nur vollends in das begriffliche Arsenal der Literatur- und Kulturwissenschaft übergegangen, sondern scheint auch als eine Art Universaltopos und Paradigma der Spätmoderne zu fungieren. Dies liegt sicherlich unter anderem daran, dass so viele Erzählformen und bildkünstlerische Praktiken, die in Zeitgenossenschaft zum Diskurs des Traumas als Reaktion auf die »Schockerfahrung der Moderne« stehen⁴³, mit Symptomatiken des Traumatischen auch strukturell verwandt zu sein scheinen. Trauma wird, kurz gesagt, als jenseits der Repräsentation, gar als das »Unrepräsentierbare« schlechthin verstanden – und kor-

42 Vgl. Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Maryland, Baltimore 1996.

43 Vgl. Kaplan, Anne E.: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Piscataway, New Jersey 2005, S. 24.

respondiert darin mit einem sowohl avantgardistisch als auch poststrukturalistisch gedachten Widerstand gegen Abbildung.⁴⁴ Gleichzeitig scheint das Konzept des Traumatischen selbst aktuell aber hegemonisch zu werden, Differenz und Komplexität zu überschreiben; ein »dominanter *prêt-a-porter*-Tropus«⁴⁵, der 9/11 auf eine Linie mit den großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts bringt und den Unterschied zwischen individueller und kollektiv-vermittelter Erfahrung verwischt.⁴⁶

Jill Bennett zum Beispiel arbeitet, wie viele andere Theoretiker auch, mit einem weiten Trauma-, Erinnerungs- und Affektbegriff, der sich nicht an von einer Traumatisierung direkt betroffene Personen knüpft:

I do not deal with what La Capra calls the ›aboutness‹ of art, but with its processes. [...] In many of the works discussed, affects arise in places rather than human subjects. [...] If art cannot communicate the essence of a memory ›owned‹ by a subject, it may nevertheless envisage a form of memory for more than one subject.⁴⁷

In *Terror und Trauma* argumentiert Thomas Elsaesser in ähnlicher Weise gegen Trauma als ›Inhalt‹; die der verdrängten traumatischen Erinnerung eigene Struktur der Wiederholung, der Aufgeschobenheit, der Verspätung – jener Begriff kommt auch bei Caruth immer wieder vor – steht im Fokus.⁴⁸ Selbst in diesem Auflösungsgrad ist Traumadiskursen allerdings oft noch ein Täter/Opfer-Binarismus inhärent – und gerade in den Reaktionen auf 9/11 herrscht trotz aller Nicht-›aboutness‹ wieder ein engerer Traumabegriff vor, der sich fast ausschließlich auf die ›Seite des Opfers‹ bezieht, ob als Kollektiv oder Individuum gedacht. Gleichzeitig gilt der Blick, auch in der Beschäftigung von Literaturwissenschaftlern mit dem 11. September, oft formalen Merkmalen. So gibt es zahllose Analysen zum Beispiel zu Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close*, die in den betont postmodernen Formspielen dieses Textes – Auslassungen, unleserliche Druckbilder, leere Seiten – eine strukturelle Analogie zu psychischen Mechanismen des Traumatischen sehen.⁴⁹

Weder ein solcher Fokus auf diese vermeintlichen Trauma-Analogien im

44 Anm.: W.J.T. Mitchell spricht gar davon, dass die Traumatheorie einem ›Kult des Unrepräsentierbaren‹ anhänge. Vgl. Mitchell, W.J.T.: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago / London 2011, S. 60.

45 Sielke, Sabine: *Why ›9/11 is [not] unique‹, or: Troping Trauma*, in: Kloeckner, Christian / Knewitz, Simone / Sielke, Sabine (Hg.): *Beyond 9/11. Transdisciplinary Perspectives on Twenty-First Century U.S. American Culture*, Frankfurt a.M. u. a. 2013, S. 385–408, S. 387. Im Original: ›Why this desire to subsume historically distinct individual and ›collective‹ experiences under dominant *prêt-a-porter* tropes?‹

46 Vgl. ebd.

47 Bennett, Jill: *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005, S. 10f.

48 Vgl. Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2007.

49 Vgl. z. B. Gibbs, Alan (Hg.): *Contemporary American Trauma Narratives*, Edinburgh 2014.

Bereich des Formalen noch ein inhaltlich-psychologisierender Ansatz sind relevant für die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit. Ein neuerer Ansatz verbindet allerdings bezeichnenderweise das alte Instrumentarium kulturwissenschaftlicher Traumatheorie, auf dem so viele Analysen zu 9/11 beharren, mit Überlegungen zu topologisch-globalen Konnektivitäten. Jill Bennett stellt ihrem Buch ein Zitat von Michel Serres voran:

I don't think it's an ontology we need, but a desmology – in Greek *desmos* means connection, or link... What interests me is not so much the state of things but the relations between them. I've concerned myself with nothing but relations for my whole life.⁵⁰

Serres' wahrhaft transdisziplinäre Philosophie, um die es an späterer Stelle ausführlicher gehen wird, kreist immer wieder um die Theoretisierung einer relationalen Ästhetik. In ihrer Studie zu »trauma art«, als deren Grundierung Serres' »Desmologie« ausdrücklich dient, analysiert Bennett zunächst einmal verschiedene Arbeiten der Gegenwartskunst – von Videoinstallationen über Fotoarbeiten bis hin zur Performance –, die sich auf die eine oder andere Weise auf die Erfahrung von Gewalt beziehen. Sie attestiert jenen Arbeiten eine »empathic vision«, die nicht moralisiert-didaktisch, sondern ethisch in Deleuzes Sinne arbeiten: »An ethics [in Deleuze's terms] is enabled and invigorated by the capacity for transformation: that is, precisely by not assuming that there is a given outside to thinking. A morality, on the other hand, operates within the bounds of a given set of conventions.«⁵¹ Für Bennett heißt das in Bezug auf ihren Gegenstand in erster Linie, dass sich eine Destabilisierung starrer Polaritäten zwischen Opfern und Tätern abzeichnet und dass »Trauma«, wie gesagt, nicht unbedingt als biographisch-narrativ in einer Person oder einem Ort verankert verhandelt wird. Vielmehr will sie es als eine Art global zirkulierenden *flow* – vielleicht könnte man in Anlehnung an Arjun Appadurai von »traumascapes« sprechen – verstanden wissen, als nicht-national, nicht-kategorial und nicht intersubjektiv gebunden und dezidiert politisch lesbar.⁵²

By figuring memory in »trauma art« as lived and felt in relation to a whole series of interconnected events and political forces, rather than as embodied in an atomized subject, we are able to move trauma into a distinctive political framework. Instead of seeing trauma as a condition we might mimic or appropriate from an aesthetic standpoint (...), we might now begin to plot this mode of subjectivity on a larger global picture.⁵³

50 Hier inkl. deren Auslassungen zit. nach: Bennett 2005, S. 1.

51 Ebd., S. 15.

52 Vgl. ebd., S. 146.

53 Ebd., S. 18.

Unter den Vorzeichen einer solchen globalen Konnektivität analysiert Jill Bennett z. B. einen Gemäldezyklus des australischen Künstlers Gordon Bennett, der unter dem Titel *9/11* – ohne den gewohnten Schrägstrich – auf den ersten Blick ein abstrahiertes, naiv-graffitihaft überzeichnetes New Yorker Stadtpanorama am Tag der Anschläge zu zeigen scheint. Die bekannten Zeichen des Ereignisses – die beiden Flugzeuge, die Türme, die ins Freie strömenden Menschenmassen – werden überlagert von Text (in erster Linie Listen von Begriffen), von schwerer zuzuordnenden Motiven und wacklig gezeichneten *grids*. Unübersehbar wird hier die Bildsprache des späten Jean-Michel Basquiat zitiert, der im Untertitel der Arbeit auch genannt wird – laut Bennett eine Begegnung im Bewusstsein einer postkolonialen *inbetweenness*, die die Werke beider Künstler kennzeichnet.⁵⁴ Eine Dislozierung findet hier insofern statt, als einerseits ein koloniales Trauma (ein karikaturistisch gezeichneter britischer Kolonisator) mit den Zeichen von *9/11* verknüpft wird, andererseits ›New York‹ in diesem Bild jede archetypische Großstadt sein könnte. Bennett liest dies als Verschiebung des scheinbar ortsspezifisch Traumatischen in einen globalen Kontext, die gegen allzu einfache Identifizierungsmechanismen arbeitet. Während wir geneigt sind, mit dem »trauma of 9/11« vor allem die direkten Opfer der Anschläge zu assoziieren und nicht zum Beispiel afghanische Flüchtlinge in australischen Aufnahmeflagern oder allgemein »subjects and bodies [...] inscribed with racial and colonial identities«⁵⁵ stellt Gordon Bennetts Arbeit laut Jill Bennett genau solche komplexen Zusammenhänge her, »enacting a politics that renders connections visible« (ebd.).

Bennetts Studie mag an einigen Punkten leicht anzugreifen sein (vgl. Fußnote 54), und sicher ließe sich fragen, inwiefern der Begriff des Traumas in dieser Streuung und Auflösung überhaupt noch Sinn macht. Mein Interesse gilt hier jedoch nicht der Anwendbarkeit ihrer Thesen innerhalb einer *trauma studies*-orientierten Bildanalyse, sondern erst einmal der Tatsache, dass sie sich überhaupt vom lokalen, ›klassisch‹-subjektiven Trauma hin zu jenem relationalen, globalen Modell bewegt. Auf ähnliche Weise diagnostiziert Marianne Hirsch in ihrem Buch unter dem Titel *Postmemory* einen »archival turn« in jener ›Nach-Erinnerungsarbeit‹, die ihrer Meinung nach die Folgegeneration einer direkt kriegstraumatisierten Gruppe betreibt.⁵⁶ Jener *turn* zum Archiv ist insofern topologisch-global zu verstehen, als damit digitale und somit nicht ortsgebundene Archive gemeint sind, die Zuweisungsmechanismen und Zeu-

54 Vgl. ebd.: Jill Bennett geht davon aus, dass Gordon Bennetts Aborigines-Abstammung gleichsam mit Basquiat's Erfahrungen als afro-amerikanischer Künstler überblendbar ist, was sicherlich nicht ganz zu ihrem eigenen Plädoyer für Dekategorisierung passt.

55 Ebd., S. 14.

56 Vgl. Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.

genschaft entlang nationaler oder auch familiärer Zugehörigkeiten ablehnen; in den Projekten, die Hirsch untersucht, werden kontinuierlich Fotografien und Dokumente gesammelt, die gewaltsam verdrängte, transnationale Gemeinschaften bezeugen und in gewissem Sinne (wieder)herstellen, in dem sie weltweit verstreute Überlebende medial zusammenführen (anders, als der Untertitel vermuten lässt, nicht nur in Bezug auf den Holocaust). Diese verschiedenen Archive wiederum werden in Relation zueinander gedacht – »elements of what we might think of as a global space of remembrance with intersecting histories«. ⁵⁷ Auch bei Hirschs Ansatz liegen Kritikpunkte auf der Hand; nicht zuletzt ist die Grundthese einer »postmemory« nachfolgender Generationen aufgrund ihrer Hierarchisierung von Erfahrung problematisch.

Die hier kurz skizzierte neue Tendenz zur Globalität innerhalb der kulturwissenschaftlichen Traumatheorie bestärkt mich darin, raumtheoretische Ansätze zu global-topologischen *mappings* in Bezug auf Narrative des Terrors in dieser Arbeit weiter zu verfolgen und zu spezifizieren. Gerade aufgrund der unnötigen und letztlich kontraproduktiven Entgrenzung des Trauma- und des Erinnerungsbegriffs in diesen Ansätzen sehe ich mich gleichzeitig darin bestätigt, jene Begriffe im Folgenden außen vor zu lassen und die Texte, die ich behandeln möchte, nicht durch das Prisma des Traumatischen oder der vielzitierten ›kollektiven Erinnerung‹ zu lesen. Ich würde sogar noch einen Schritt weiter gehen und das Traumakonzept, wie es aktuell kulturwissenschaftlich und identitätspolitisch genutzt wird, als aktiv dichotomisierend-ausschließend ablehnen. Sabine Sielke hat im Hinblick auf 9/11 gezeigt, wie die Vorstellung der historischen Zäsur und der Einzigartigkeit des Ereignisses (mehr hierzu folgt an späterer Stelle) mit dem Begriff des Traumas interagiert. Die diskursive Setzung eines ›Tropus des Bruchs‹, der in beiden Bereichen wirksam ist, steht in Verbindung zu einer politischen Agenda und ihren militärischen Folgen, die wiederum – für Andere – in einem ganz wörtlichen Sinne traumatisch sein werden:

By reaffirming the temporal trajectory of a world before and after September 11, 2001, the claim that 9/11 was a traumatic and transformative cultural experience reproduces in an inverted manner the world view disseminated by the Bush administration – a view that allowed legitimizing changes of policies, violations of international conventions, and the war in Iraq [...]. Explorations of the traumatic dimensions of post-9/11 cultures may thus have the ultimate effect of reinforcing the outlook of the Bush administration's ›culture of fear‹. ⁵⁸

Auch der Traumabegriff selbst ist in dieser Lesart letztlich der spaltenden Figuration eines »us against them« verwandt. Die Tatsache, dass ich in dieser Arbeit unter anderem herausarbeiten möchte, wie solche Narrative destabilisiert

57 Ebd., S. 231.

58 Sielke 2013, S. 395.

werden können, schließt Trauma, wenn es als ausschließendes Konzept verstanden wird – unabhängig von den hier skizzierten anderen Problematiken – als methodischen Operator also ohnehin aus.

2. Eine Einordnung: Komparatistik in Zeiten des globalen ›Krieges gegen den Terror‹

Nachdem nun eines der dominanten Konzepte des hier bearbeiteten Forschungsfeldes für diese Arbeit ausgeschlossen wurde, soll im Folgenden eine kurze Einordnung in die Disziplin erfolgen, an die sie angeschlossen ist – was auch deshalb sinnvoll ist, weil das Projekt aktuelle Positionen komparatistischer Forschung zwar nicht immer ausdrücklich diskutiert, aber gleichsam exemplifiziert.

In seinem Aufsatz *Comparative Literature in an Age of Terrorism* operiert der Komparatist Djelal Kadir, das wird schnell deutlich, in seinem Titel nicht mit einer ›klassischen‹ Definition von Terrorismus, sondern sieht im Gegenteil die Politik der Überwachung und der versuchten »full spectrum dominance« als terroristisch an – »a world governed by transcoded terror«⁵⁹. Die politischen und militärischen Gegebenheiten nach 9/11 hätten dabei durchaus Einfluss auf die ›Karte‹ der Komparatistik: »[T]he pervasiveness of that encoding and its repercussions may well extend to the cognitive map and itinerary of comparative literature also«.⁶⁰ In Kadirs eher unorthodoxem Manifest zum Status Quo der Komparatistik im Zeitalter des »whatevers«, aus dem hier nur die überzeugenderen Punkte wiedergegeben werden, bestärken die Verschränkungen von privatem und globalem Cyberspace unter unsichtbaren Regimen der Kontrolle nur ein eurozentristisches Lesen aus der Entfernung.⁶¹

»In the year 2004 and the age of the cybernetic flat screen, the contours of complexity are smoothed out, the global arc flattened [...]«:⁶² Ähnlich, wie sich im Flachbildschirm für Kadir eine Einebnung von Komplexität gleichsam doppelt objektiviert, postuliert er eine Konvergenz zwischen Biometrik und der damit zusammenhängenden Undurchlässigkeit der Grenzen auf der einen und komparatistischer Aktivität auf der anderen Seite:

What [...] is the ratio of comparatistic activity between the USA and the 27 countries on the planet whose citizens are exempted from the biometric regime of fingerprinting

59 Kadir, Djelal: *Comparative Literature in an Age of Terrorism*, in: Saussy, Haun (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2006, S. 68–78, S. 68.

60 Ebd.

61 Ebd., 69.

62 Ebd.

and racial profiling, on the one hand, and the level of comparatist focus and activity between the USA and the rest of the planet's countries whose citizens are subject to such management, on the other hand?⁶³

Wo Kadir einmal mehr und sicherlich zu Recht die immer noch dominante Fokussierung der Disziplin auf Europa und die USA und gleichzeitig das Erstarren von Grenzen unter dem Deckmantel der ›Sicherheit‹ beklagt, lässt er seinerseits unter dem Deckmantel dieser polemischen Abrechnung gleichzeitig der Komparatistik, wie ich meine, zumindest indirekt die Möglichkeit einer widerständigen Rolle in all dem. Sie ist markiert in der Wortwahl »cognitive map« und »itinerary« (wie oben zitiert, S. 68). Im Gegensatz zum Stadtplan ist die ›kognitive Karte‹ laut Kevin Lynch positional⁶⁴ (Fredric Jamesons Weiterentwicklung dieses Konzeptes ins Globale wird in Kapitel 9 diskutiert), und bei de Certeau ist das Itinerar (der »parcours«) im Gegensatz zur Karte beweglich, relational und praktiziert.⁶⁵ Überträgt man die komparatistische Selbstreflexion in diesen kartographischen Konnex, erscheint die Vergleichende Literaturwissenschaft weniger als Beschreibungsinstrument eines ontologischen Ist-Zustands bestimmter Gegenstände (was die Karte im Allgemeinverständnis erst einmal zu sein scheint) denn, analog zu de Certeaus *parcours*, als Praxis. Kadir selbst macht diese Folgerung in einem anderen Text expliziter: »Comparative literature is neither a subject, nor an object, nor is it a problem. Comparative literature is a practice.«⁶⁶

Doch auch hier ist diese Praxis zunächst einmal gerade kein potenziell subversiver, sondern eher ein machtbesezt-formender Prozess. Kadir bestimmt sie näher durch die Verbalisierung eines Nomens: »[T]o world literature is to give it a particular historical density. Globalization is a process that binds a sphere by the circumference it describes. In the case of literature, the compelling question becomes, who carries out its worlding and why?«⁶⁷. Die Antwort ist wenig überraschend: Es ist der/die KomparatistIn, die jenes »worlding« betreibt und darüber reflektieren muss. Letztlich bleibt die Praxis des ›Weltens‹ dabei eine Wertleerstelle, sie muss in Kadirs Definition nicht notwendigerweise die Exklusionen ›unserer Welt‹ mitherstellen; doch genau dies suggeriert er dann wieder durchaus, wenn sie mit dem imaginierten Zirkelfuß, der das Zentrum ›der Globalisierung‹ bildet, in Bezug gesetzt wird, und es heißt: »There is, unmistakably, something inevitably proprietary in the transitive impulse of such

63 Ebd., S. 72.

64 Vgl. Lynch, Kevin: *The Image of the City*, Cambridge/MIT 1960.

65 Vgl. de Certeau, Michel: *L'invention du Quotidien I. Arts de Faire*, Paris 1990 [1980], S. 175ff.

66 Kadir, Djelal: *To World, To Globalize – Comparative Literature's Crossroads*, in: *Comparative Literature Studies*, Volume 41, Number 1, 2004, S. 1–9, S. 1.

67 Ebd., S. 2.

productive action, whose reach, whether metaphorical or pragmatic, constructs, defines, and inexorably appropriates its objects.«⁶⁸

Doch man könnte »worlding« eben auch ganz anders verstehen, mit Donna Haraway zum Beispiel als eine Art »Cat's Cradle«, jenem Kinderspiel des Gebens und Nehmens von Fäden zwischen vier Händen (oder Pfoten, oder sonstiger Gliedmaßen ›nicht-menschlicher Akteure«, wie Haraway nicht müde wird zu betonen⁶⁹); im begrifflichen Inventar der Biophilosophin ist »worlding« eben nicht reduktiv-produktiv, sondern emanzipativ-produktiv und steht oft im Zusammenhang mit der Chiffre ›SF‹, die sie wahlweise als ›So Far‹, ›Speculative Fabulation‹, ›Science Fiction‹ oder »String Figures« benutzt. »Worlding« wäre also zum einen schlicht das Ausdenken ›anderer Welten‹ in der Science Fiction, zum anderen die grenzdestabilisierende Kraft von Fiktion an sich; die ›String Figures‹ schließen gleichzeitig an Konzepte des Topologischen an, was im Kontext der Fragestellungen dieser Arbeit natürlich interessant ist. Ähnlich sieht es mit dem »worlding«-Begriff in den öko-anthropologischen Ansätzen von Philippe Descola oder Tim Ingold aus, die beide eine situierte Praxis der ›Weltproduktion‹ jenseits von Natur/Kultur-Binarismen theoretisieren.⁷⁰ »[Worlding] is an interweaving of materials in movement«⁷¹, schreibt Ingold – dies erinnert erneut an »Cat's Cradle«.⁷²

All diese anderen Lesarten laden dazu ein oder fordern es geradezu heraus, Kadirs Formulierung eines »worlding« der Komparatistik zwar aufzunehmen, sie aber gleichsam intertextuell fortzulesen und den Begriff damit umzudrehen oder zumindest zu verschieben; Komparatistik eben nicht als oppressives Double von Globalisierungsprozessen zu sehen, sondern im Gegenteil als jene Transdisziplin, die Ethiken und Poetiken des Globalen besonders gut in den Blick bekommen kann – und gleichzeitig natürlich selbst aktiv ist, selbst nicht außerhalb steht.

Was diese Arbeit betrifft, würde Kadir sicherlich argumentieren, dass mit dem Fokus auf deutsch- und englischsprachiger Literatur lediglich erneut die ›Weltkarte‹ des ›globalen biometrischen Regimes‹ abgebildet wird. Ich teile diese Einschätzung, wie in der Einleitung schon einmal kurz thematisiert, schon deshalb nicht, weil sie nur über eine Kette von Reduktionismen funktioniert: Ihr ist die auf

68 Ebd., S. 7.

69 Vgl. z. B. Haraway, Donna: SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far, in: *Ada. A Journal of Gender, New Media and Technology*, No. 3 (2013).

70 Vgl. Descola, Philippe: *Cognition, Perception and Worlding*, in: *Interdisciplinary Science Reviews*, Band 35, Nr. 3–4 (2010), S. 334–40 und Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Perception*, London / New York 2012.

71 Ebd., S. 214.

72 Am ehesten verbindet man die Verbalisierung von Welt als ›Welten‹ natürlich mit Heidegger, wobei sich weder Kadir noch Haraway explizit auf ihn beziehen – und zu diskutieren wäre, ob in Heideggers Philosophie überhaupt ansatzweise etwas Ähnliches damit gemeint sein kann.

mehreren Ebenen vereinfachende Annahme implizit, dass Texte je nach Nationalität und Sprache ihrer Autoren ›für eine Seite‹ sprechen; dass man also, um die ›Seite‹ der Terroristen von 9/11 oder die ›Seite‹ der Opfer des *war on terrors* auch in den Blick zu bekommen, Texte von arabischen bzw. irakischen Autoren zu diesem Thema lesen müsse. Dies konstruiert letztlich eine homogene Gruppe, wo keine ist, und perpetuiert tendenziell genau jene Dichotomie von ›westlich‹ und ›nicht-westlich‹, deren Auflösung doch in solcher Kritik eingefordert wird. Birgit Däwes nennt es »Speaking for Others«, wenn ein Erzählstrang in Don DeLillos *Falling Man* um die Täterfigur des Mohammed Atta kreist.⁷³ Tatsächlich ließe sich argumentieren, dass DeLillo eine Form des *Othering* betreibt, weil sein Attentäter zum orientalistischen Klischee gerinnt (vgl. Kapitel 5). Das meint Däwes aber nicht; das ethische und ästhetische Problem, wird suggeriert, bestehe erst einmal darin, dass ein amerikanischer Autor überhaupt von der ›anderen Seite‹ her erzähle.⁷⁴ Aber ist nicht *jede* Literarisierung einer realen Person – und allein das ist schon eine postmoderne Diskurse völlig beiseite lassende Sichtweise – ein ›Sprechen für den Anderen‹? Und zementiert man nicht einfach nur eine Idee von Weltliteratur, Nationalstaat und Kultur unter dem Vorzeichen des separierenden *Inter-*, wenn man einen arabischen Terroristen als Ich-Erzähler eines US-amerikanischen Textes als höchst problematisch erachtet? Kritische Verhandlungen der Täterfigur hängen sicherlich nicht von einer nationalisierenden Eingrenzung des Textes und Autors ab, im Gegenteil; auf diesen Aspekt werde ich im Kapitel 5 noch einmal vertiefend zurückkommen.

Vilashini Cooppan schreibt über das Lesen, Studieren und Theoretisieren von ›Weltliteratur‹ in einem weiteren programmatischen Text zur Komparatistik im 21. Jahrhundert:

Seeing literature as a system operating on the principles of movement and exchange means comparing and connecting one text, time, and place with another, and hearing the echoes of one, or indeed many, in the voice of another. This is what I would call reading literature in a worldly way, and it has been my guiding ambition in a pedagogical project that seeks, at its broadest, to globalize comparative literary studies.⁷⁵

Auch hier wird aus dem potenziell machtbesetzten ›Globalisieren‹ ein potenziell inklusives »worlding«, das definitiv nicht entlang nationaler Zugehörigkeiten verläuft. Cooppan denkt Weltliteratur durch Konnektivität und durch das Unheimliche – und damit letztlich ebenfalls topologisch: »Spatially, world literature connects, linking vastly different periods and cultures together.

73 Vgl. Däwes, Birgit: *Ground Zero Fiction. History, Memory, and Representation in the American 9/11 novel*, Heidelberg 2011.

74 Vgl. ebd., S. 281 ff.

75 Cooppan, Vilashini: *Ghosts in The Disciplinary Machine: The Uncanny Life of World Literature*, in: Ebd., S. 10–36, S. 11.

Temporally, it haunts, ghosting new texts with the residual presence of older ones, or indeed, old texts with the anticipatory presence of new ones.«⁷⁶

Diese Perspektive, die gleichsam Kristevas radikal entgrenztes Verständnis von Intertextualität über die topologischen Motive Spuk und Spur an Räumlichkeit rückbindet, scheint zunächst einmal Kadirs Argumentation diametral entgegen zu stehen. Obwohl Kadir die Komparatistik als eine Art Frontex der kulturellen Produktion zu sehen scheint, wird aber doch klar, dass beide letztlich mit einem ähnlichen ›Ideal‹ operieren, welches bei ihm allerdings nur undeutlich ex negativo erscheint. Beide Programmatiken haben ihre Fallstricke und werden hier nicht angeführt, um diese Arbeit in den Horizont der einen oder anderen zu rücken. Als zwei Positionen zu den Interferenzen von Vergleichender Literaturwissenschaft und Globalität in Zeiten des Terrors geben sie aber zumindest skizzenhaft vor, wie einerseits Konnektivität (Cooppan) und andererseits Trennung (Kadir) in diesem Kontext gedacht werden kann – und auf weitere Variationen dieser Bewegungen wird zurückzukommen sein.

3. *Obtaining sparkles*: Notizen zur Methodik

*La théorie, ça ne se totalise pas,
ça se multiplie. C'est le pouvoir qui
par nature opère des totalisations, et
[...] la théorie par nature est contre
le pouvoir.⁷⁷
(Deleuze)*

In theorieaffiner Literaturwissenschaft ist oft von »Anwendung« einer Theorie »auf« einen Text die Rede, als handle es sich um das Zusammenbringen zweier bis dato völlig separater Substanzen, so wie in den anderen Kontexten, in denen so formuliert wird (Kuranwendungen, Anwendung medizinischer Präparate, Kochmethoden), tatsächlich ein Körper oder Stoff auf die Zugabe eines anderen Stoffes oder einer Praktik re-agiert. Diese Arbeit geht nicht von einer solchen monodirektionalen Denkrichtung zwischen Theorietext und literarischem Text aus. Wie in der Einleitung bereits kurz thematisiert, sollen bild- und raumtheoretische Ansätze den literarischen Texten nicht aufgepfropft werden, sondern wurden deshalb ausgewählt und werden deshalb weiter verfolgt, weil einzelne Themen, bestimmte Passagen oder ganze Motivfelder in den Romanen

⁷⁶ Ebd., S. 24.

⁷⁷ Deleuze, Gilles: *L'île déserte. Textes et entretiens 1953–1974*, Paris 2003, S. 291. In der englischen Übersetzung: »A theory won't be totalized, it multiplies. It's rather in the nature of power to totalize, and [...] theory is by nature opposed to power.« Deleuze, Gilles: *Desert Islands and Other Texts, 1953–1974*, Cambridge, Massachusetts 2004, S. 208.

Anlass dazu geben, sich überhaupt mit jenen theoretischen Fragestellungen zu beschäftigen. Teils, wie in Jarett Kobeks *ATTA*, werden raumtheoretische Konzepte darüberhinaus indirekt in den Texten selbst reflektiert und generieren eine spezifische Poetik. Einmal an diesem Punkt der Analyse angelangt, sollen bestimmte Raum- und Bildkonzepte durchaus wieder extrahiert und an anderen Texten abgeglichen werden; simpel formuliert, führt also die dem literarischen Text entnommene Aufmerksamkeit für räumliche und visuelle Thematiken zur Beschäftigung mit Raum- und Bildtheorien, die wiederum Feedback-Schleifen in die Analyse der literarischen Texte nach sich ziehen. Dies wiederum soll, wenn auch im Großen und Ganzen sicherlich eine kontrollierte Strategie mit stabiler Entwicklung, im Kleinen durchaus produktive Zusammenstöße mit möglicherweise unerwarteten Resultaten ermöglichen. »When you put a short circuit«, sagt Michel Serres in einem Interview mit dem Autor Hari Kunzru, »you obtain sparkles, and these sparkles give light to the traditions and our jobs.«⁷⁸ Der Kurzschluss ist strukturell ebenfalls keine »Anwendung von x auf y«, sondern entsteht aus dem aktiven (aber möglicherweise unabsichtlichen) Verbinden zweier Spannungspunkte, die normalerweise verschiedene Potentiale haben. In Serres' Sinne ist er in erster Linie transdisziplinärer Natur, radikal diachron und – im Gegensatz zum gewöhnlichen Sprachgebrauch, der das Bild des Kurzschlusses als übereilt und negativ setzt – produktiv destabilisierend.

Anders als transdisziplinäre Blickrichtungen wird der Aspekt der Diachronizität in dieser Arbeit weniger wichtig sein bzw. – im Vergleich zu Serres' Akrobatik zwischen antiker Mythologie und postmodernen Kulturtechniken zumindest – eher auf mikrologischer Ebene angesiedelt sein: Nicht zuletzt will die Analyse von Erzähltexten ›nach 9/11‹ einen historisch-systematischen Überblick bieten, der Verschiebungen im politischen und medialen Diskurs von den unmittelbaren Nachwirkungen des 11. September bis zum »endless war«⁷⁹ im Irak nachzeichnet.

Die Systematik setzt dabei in drei epistemologisch-diskursiven Bereichen an. Es werden theoretische Positionen in den Blick genommen, die sich thematisch aus dem historisch-politischen Kontext speisen und gleichzeitig über diese ›inhaltliche‹ Verankerung hinaus womöglich neue Konzeptualisierungen generieren (vgl. beispielsweise W.J.T. Mitchells und Susan Sontag bildtheoretische Überlegungen zu den Abu Ghraib-Fotografien); literarische Texte, die sich auf die gleichen Gegenstände beziehen, werden unter anderem daraufhin analysiert, ob sie möglicherweise ein ›anderes Wissen‹ produzieren als diese theoretischen

78 <http://www.harikunzru.com/art-and-music/michel-serres-interview-1995>. In diesem ausschließlich online veröffentlichten Interview bezieht Serres die ›Kurzschluss-Technik‹ in erster Linie auf sein Zusammendenken der Figur des Engels in mono- und polytheistischen Religionen mit medialer Kommunikation.

79 Sontag, Susan Regarding the Torture of Others, in: *New York Times Magazine*, 23. Mai 2004.

Texte; und wo es notwendig ist, werden drittens Seitenblicke auf politische Rhetorik und mediale Strategien geworfen, ohne dass eine solche diskursanalytische Blickrichtung im Vordergrund stünde. Die Analyse soll sich also fortlaufend auf mindestens zwei Ebenen der Fragestellung bewegen, die sonst oft getrennt behandelt werden: Was passiert, wenn man kontrollierte ›Kurzschlüsse‹ zwischen literarischem Text und theoretischem Text herbeiführt (die aber immer motiviert bleiben durch Beobachtungen am und im literarischen Text)? Und: Wie funktionieren die theoretischen Texte selbst? Die Erzähltexte bilden dabei immer wieder den zentralen Dreh- und Angelpunkt der Untersuchung; die Parameter ihrer Analyse sollen deshalb im Folgenden kurz gesondert abgesteckt werden.

Im Vorwort zu Katie Kings Monographie *Networked Reenactments* beschreibt Donna Haraway eine Methodik, die sie als besondere Leistung von Kings' Studie versteht, die aber sicher auch auf ihre eigenen Arbeiten zutrifft, als »both ›intensive‹ scholarship with its demand for considerable focused and exclusive expertise, and ›extensive‹ scholarship with its powers of linking, speculating, and attaching unexpected agencies and territories to each other.«⁸⁰ Strukturell ähnlich möchte ich mein Vorhaben mit Blick auf die komparatistische Analyse der Erzähltexte anlegen. Dichte Textanalysen und *close readings* einzelner Passagen sollen mit einem weniger klassisch literaturwissenschaftlichen Verfahren und weniger klassisch literaturwissenschaftlichen theoretischen Fluchtpunkten kombiniert werden. Den *close readings* steht dabei nicht etwa zum Beispiel Franco Morettis diagrammatisches, statistisches »distant reading« gegenüber, das Positionen und Beziehungen in literarischen Texten derart kartographiert, dass der Text selbst mit all seinen residualen Widersprüchen und Ambivalenzen völlig verschwindet;⁸¹ vielmehr geht gerade aus der dichten Textanalyse der komparatistische Blick auf zeitgeschichtliche Formationen und verschiedene theoretische Kontexte hervor.⁸²

Die von Haraway beschriebene ›extensive‹ Methode (»linking and (...) attaching unexpected territories«) ist mit jenem topologisch-relationalen Denken verwandt, das auch Serres' Arbeitsweise kennzeichnet. Das Topologische ist also

80 Haraway, Donna: Foreword, in: King, Katie: *Networked Reenactments. Stories Transdisciplinary Knowledges Tell*, Durham, North Carolina 2011, S. ix.

81 Vgl. Moretti, Franco: *Conjectures on World Literature*, in: *New Left Review* 1 (2000), S. 57–68.

82 Vilashini Cooppan beschreibt eine solche Methodik ebenfalls in Abgrenzung zu Moretti als »uncanny« oder »hauntological« reading: »If distant reading yields a literary history ›without a single direct textual readings, uncanny reading proceeds precisely from textual analysis that is at once close and comparative.« (Cooppan 2004, S. 30f., meine Hervorhebung).

als Vorgehen zu bestimmen – und in dieser Arbeit gleichzeitig ein inhaltlicher Fluchtpunkt, der gewissermaßen selbst ein solches unerwartetes Gebiet ist.

Die Beschäftigung mit Topologie ist dabei kein Selbstzweck, sondern speist sich, wie noch näher erläutert werden soll, zuallererst aus der These, dass metrischer Raum und das topographisch Sichtbare der Karten in den Texten destabilisiert wird. Sie ist also ebenfalls inhaltlich motiviert und lenkt darüber hinaus den Blick auf Konnektivität als formgebendes Prinzip der Texte. Gleichzeitig lässt sich sagen, dass ein topologisches Raumverständnis in gewissem Sinne auch die Methodik meiner eigenen Arbeit ansteckt. In der Einleitung zu einem interdisziplinären Band, der Topologie vor allem aus psychoanalytischer und kunstwissenschaftlicher Perspektive fruchtbar macht, wird das Forschungsdesiderat und die Programmatik formuliert,

eine an die mathematische Topologie angelehnte Begrifflichkeit zu entwickeln und in der analytischen Arbeit zu erproben. Nicht eine Anwendung topologischer Sätze steht dabei auf dem Programm, sondern der Versuch, eine Wissenspoetik zu kultivieren, die komplexe räumliche Strukturen als Medium – nicht bloß als Gegenstand – des Denkens zu begreifen und zu mobilisieren vermag.⁸³

Diese doppelte Bewegung würde ich nicht nur als methodisches Ideal anvisieren, sondern, so viel soll hier vorweggenommen sein, viel stärker noch für die fiktionalen Texte selbst behaupten, d. h. nicht nur in Bezug auf ›Wissenspoetik‹, sondern auf eine Poetik im eigentlichen Sinne.

In einem theoretischen Zwischenteil (Kapitel 10) soll auf Konzepte des Topologischen und ihre transdisziplinären Wanderungen noch einmal genauer eingegangen werden, um eine Basis für ihr Erproben in Textanalysen zu entwickeln. Paul A. Harris hält für Serres' ›Ökologie der Relationen‹ im Hinblick auf literarische Texte fest:

»Things« in this ecology, such as philosophical concepts, literary texts, and scientific theories, are configured as topologies. This method enables one to move fluidly from »within« the text to mobilizing the text in some larger web of relations. The topological approach »within« a text identifies the patterns that function on and connect all its levels. [...] Put differently, one could say that Serres shows how to search out the underlying autopoeitic principles of a text: how do the metrical, metaphorical and formal dynamics display self-similarity?⁸⁴

Wo es möglich und sinnvoll ist, soll hier ähnlich vorgegangen werden: Motiven, Thematiken und formale Aspekte der literarischen Texte werden einerseits

83 Pichler, Wolfram / Ubl, Ralph (Hg.): Einleitung, in: Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie, Wien / Berlin 2009, S. 11.

84 Harris, Paul A.: The Itinerant Theorist: Nature and Knowledge. Ecology and Topology in Michel Serres, in: SubStance, Band 26, Nr. 2: An Ecology of Knowledge: Michel Serres: A Special Issue (1997), S. 37–58.

in ihrem Verhältnis zueinander betrachtet, andererseits mit den Argumentationsstrukturen der theoretischen Texte übereinandergelegt; nicht im Sinne einer hermeneutischen *closure*, die jedes Element passend macht, sondern im Sinne jener produktiver *short circuits*, von denen Serres spricht. Gleichzeitig soll aber nicht aus den Augen verloren werden, dass immer auch von Topographien, die der Text entwirft, ausgegangen werden soll; von einem ›tatsächlichen‹ Raum auf Handlungsebene, der durch topologische Faltungen möglicherweise umcodiert wird.

Loops / Ruptures. 9/11-Prosa der ›ersten Generation‹

In *Terror und Trauma* argumentiert Thomas Elsaesser, dass »traumatische Ereignisse – traumatisch sowohl für konkrete Einzelne als auch für das Selbstverständnis einer Kultur – eine sogenannte ›Latenzperiode‹ nach sich ziehen [...]«. ⁸⁵ Gerade die Tatsache, dass die großen Holocaust-Filme wie Claude Lanzmanns *Shoah* oder Steven Spielbergs *Schindlers Liste* gut 40 bis 45 Jahre nach Kriegsende und den Nürnberger Prozessen entstanden, belege den kollektivtraumatischen Charakter der Ereignisse und rechtfertige auch das Verstehen ihrer Bearbeitungen in der kulturellen Produktion als Spuren des Traumatischen; analog zur zeitlichen Verschiebung individualpsychischer Symptomatik von Traumatisierung sei also auch die Verspätung der filmischen Reaktion zu verstehen. Für den Umgang mit der deutschen RAF mag diese Analogie, wenn man die in der Vorbemerkung formulierten Bedenken angesichts des Traumabegriffs erst einmal außen vor lässt, größtenteils anwendbar sein und sich auch nach dem Erscheinen von Elsaessers Monographie noch weiter bewahrt haben – man denke an die Verfilmung des *Baader-Meinhof-Komplexes* (2008), aber auch an die Wende hin zu einem Opfernarrativ in populärwissenschaftlichen Sachbüchern. ⁸⁶ Auf den Themenkomplex 9/11 indes trifft Elsaessers These nun bezeichnenderweise ganz und gar nicht mehr zu. So zeitnah erfolgten hier literarische und filmische Reaktionen, dass sie sogar geradezu in ihr Gegenteil invertiert zu sein scheint: Es ist keine Latenzperiode, sondern eine ›Verarbeitung‹ gleichsam in Echtzeit zu konstatieren. Unmittelbar nach den Attentaten fanden sich in ganz Manhattan nicht nur unzählige Poster mit den Fotos von Vermissten, Kerzen und Beileidsbekundungen – sondern

85 Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2006, S. 195.

86 Um die Veröffentlichung des Kinofilms herum erscheinen einige Sachbücher, die sich auf die Opfer der RAF konzentrierten und oft als dezidierte Gegenreaktion auf die retrospektive ›Verpopung‹ und Idealisierung der Protagonisten des Deutschen Herbstes besprochen wurden, vgl. z. B. Siemens-Ameri, Anne: *Für die RAF war er das System, für mich der Vater. Die andere Geschichte des deutschen Terrorismus*, München 2007.

auch Gedichte. »Walking around the city you would see them – stuck on light posts and phone stalls, plastered on the shelters at bus stops and the walls of subway stations. [...] Downtown, people scrawled poems in the ash that covered everything.«⁸⁷ Parallel zu den ›first responders‹, wie man die ersten Rettungskräfte und freiwilligen Helfer am Ground Zero nannte, schien von Beginn an auch ein poetischer Mechanismus am Werk zu sein, der eine ›first response‹ im wahrsten Sinne des Wortes zu geben versuchte: eine erste Form der literarischen Rezeption. Noch im September veröffentlichten Don de Lillo, Paul Auster und Martin Amis ihre (teils fragwürdigen) Essays zur Rolle der Fiktion im Angesicht des Terrors, die sofort breit rezipiert wurden und in der Forschungsliteratur noch immer häufig zitiert werden.⁸⁸ Bereits 2001, einige Monate nach den Anschlägen, erschien mit Kathrin Röggla *really ground zero*⁸⁹, einer Art literarischen Echtzeitreportage, der erste längere Text in Buchform; 2002 folgten u. a. eine Anthologie mit Kurzprosa und Lyrik⁹⁰ und Thomas Peltzers Roman *Bryant Park*⁹¹, 2003 Frédéric Beigbeders *Windows on the World*. Für diese rapide Produktion essayistischer und fiktionaler Texte, die so gar nicht in Elsaessers Latenzmodell passen will, gibt es sicherlich mehrere Gründe. Entscheidend sind aber meiner Einschätzung nach 1.) der Charakter der Attentate als erstes globales Medienereignis, das in Echtzeit übertragen wurde⁹², und 2.) seine verstörend-faszinierende Prästrukturiertheit im Fiktionalen, wie sie Baudrillard diagnostizierte⁹³ – mit all ihren Implikationen für postmoderne Theorien der Verschiebung und Überlagerung von Zeichensystemen und Fiktionsebenen. Es ließe sich argumentieren, dass, schlicht formuliert, jenes Spektakel, das so oder so ähnlich schon in so vielen Katastrophenfilmen imaginiert wurde, wieder eine fiktionale Antwort herausfordert. Was ersteren Punkt betrifft, ist damit nicht nur die Faszination des Ikonischen gemeint – dazu später mehr –, sondern auch schlicht die Tatsache, dass überhaupt die Möglichkeit besteht, einem terroristischen Großereignis medial beizuwohnen. Diese Anwesenheit in der Abwesenheit ermöglicht in Kombination mit den neuen Kommunikationsmedien erst

87 Loy Johnson, Denis / Merians, Valerie: Vorwort, in: Loy Johnson, Denis / Merians, Valerie (Hg.): *Poetry after 9/11. An Anthology of New York Poets*, New Jersey 2002, S. ix.

88 Vgl. Amis, Martin: Wir befinden uns noch im ersten Kreis, in: FAZ, 21.9.2001; Auster, Paul: Jetzt beginnt das 21. Jahrhundert, in: Die Zeit, 13.9.2001; DeLillo, Don: In the Ruins of the Future, in: The Guardian, 22.12.2001. Ein näherer Blick auf diese Essays folgt am Ende des Kapitels.

89 Röggla, Kathrin: *really ground zero*. 11. september und folgendes, Frankfurt a.M. 2001.

90 Baer, Ulrich (Hg.): *110 Stories. New York writes after September 11th*, New York 2002.

91 Peltzer, Ulrich: *Bryant Park*, Berlin 2004.

92 Vgl. z. B. Viehoff / Fahlenbrach: Ikonen der Medienkultur, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder?*, Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, hg. von Michael Beuthner, Köln 2003, S. 42.

93 Vgl. Baudrillard, Jean: *L'Esprit du Terrorisme*, Paris 2001.

eine Reflexion in Echtzeit, wie sie zum Beispiel Rögglä betreibt; gleichzeitig wird sie selbst zum Gegenstand vieler Texte.

Zehn Jahre nach 9/11 zählt Birgit Däwes in ihrer umfangreichen Studie zu »Ground Zero Fiction« sage und schreibe 231 Romane, die sie als »9/11 novels« klassifiziert – in einer recht weiten Definition, die auch zum Beispiel solche Texte miteinbezieht, in denen der 11. September schlicht »mehr oder weniger deutlich den historischen Kontext bildet«. ⁹⁴ Wie ein Blick auf diese trotzdem erstaunliche Zahl der Prosaveröffentlichungen vermuten lässt, ist das Forschungsfeld zu 9/11, selbst wenn man es auf kulturelle Produktion oder literaturwissenschaftliche Forschung eingrenzt, schier unüberblickbar geworden; im digitalen Katalog JSTOR finden sich 11.688 Ergebnisse allein zu den kombinierten Suchworten »9/11« und »fiction«.

Insbesondere im – im weiteren Sinne – kulturwissenschaftlichen Forschungsfeld ist auffällig, dass sich selbst die neuesten Veröffentlichungen oft noch in Diskussionen positionieren, die schon unmittelbar nach dem Ereignis geführt wurden. Eine Monographie zu »9/11 als Bildereignis« ⁹⁵ verhandelt beispielsweise einmal mehr das Ereignis im Kontext des Erhabenen und der mittlerweile völlig abgearbeiteten Positionen von Jean Baudrillard und Paul Virilio. Einige Bände versammeln unter dem Schlagwort »9/11« im Titel Beiträge zu historischen Terrorismus-Diskursen, erneute Auslotungen des Traumabegriffes, weitere medientheoretisch grundierte Aufsätze und immerhin »internationale« oder »interkulturelle« Perspektiven ⁹⁶, wobei letztere sich oft auf die europäische Rezeption beschränken.

Aufschlussreichere Ansätze sowie die literarische (und mediale) Rezeption des Terroraktes selbst sollen im Folgenden durch drei thematisch-motivische Prismen gebündelt betrachtet werden: Die Tendenz zur ›Domestizierung‹ des Terrors, die Merkmale der Tätererzählung und die Diskursfigur der Zäsur. Diese Komplexe werden deshalb exemplarisch herausgegriffen, weil sie besonders symptomatisch für Tendenzen in frühen fiktionalen Texten zu 9/11, aber auch

94 Däwes 2011, S. 6. Genauer und im Original heißt es hier: »[A]t least 231 novels are in print which can be classified as »9/11 novels«: that is, the terrorist attacks on New York and Washington provide the entire or a part of the setting, they feature more or less prominently as a historical context (establishing a particular atmosphere or set of themes), or they have a decisive function for the development of the plot, the characters, or the novel's symbolism.« Die Romane werden von ihr dann noch einmal in verschiedenen typologischen Rahmungen verortet, bspw. als »metonymic approaches« (95 ff.) oder »appropriative approaches« (241 ff.) Auf diese beiden Ansätze werde ich an anderer Stelle noch genauer eingehen.

95 Vgl. Becker, Anne: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags, Berlin 2013.

96 Vgl. z. B. Hennigfeld, Ursula (Hrsg.): Poetiken des Terrors: Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 3, Heidelberg 2014.

teils im medialen Diskurs und eben – gleichsam eine Ebene weiter – in der Forschungsliteratur sind. Das folgende Kapitel hat daher nicht den Anspruch, einen kompletten Forschungsüberblick zu geben, sondern möchte bestimmte Positionen herausgreifen, in denen diese thematischen Bereiche jeweils mitkonstituiert und weitergedacht wurden. Kombiniert wird dieser schlaglichtartige Blick auf die Forschungsliteratur mit eigenen Thesen und Kurzanalysen; beides zusammen soll eine Kontrastfolie für die längeren Analysen neuerer Texte in den Kapiteln 10 und 11 bilden.

4. Privatisierung und Domestizierung des Terrors

»[V]iolence in the United States has generally been portrayed, if not always perpetrated, as a *private affair*, done either *by* desperate or deranged individuals, or *against* desperate or deranged individuals«, schreibt Samuel Weber. »Violence tends to be individualized or, better, *privatized* [...].«⁹⁷ Was den 11. September betrifft, ist dieses Narrativ der Gewalt als Privatangelegenheit – zum Beispiel auch im Sinne eines verwirrten Einzeltäters – nicht aufrecht zu erhalten; schon allein die Ausführung der Tat als Gruppe und Anbindung an Al-Qaida macht dies, ob man Islamismus nun als politisch oder religiös motiviert versteht, unmöglich. In frühen Mediennarrativen und politischer Rhetorik wird der islamistische Terror auf amerikanischem Boden so auch durchweg als systematischer Angriff auf ›unsere Freiheit‹ verstanden. Eine Wende zur ›Privatisierung‹ der Gewalt, wenn auch auf einer etwas anderen Ebene als der von Weber gemeinten, sehe ich hingegen durchaus in literarischen Texten. Hier wird das terroristische Großereignis gleichsam durch die privaten Mikrokosmen des Konflikts gedacht und andersherum. Es ist strukturell von einer Naturkatastrophe, die in das Leben der Protagonisten einbricht, kaum zu unterscheiden; seine politischen Implikationen spielen kaum eine Rolle, die Täter werden ausgeblendet.

Nach Röggl, Peltzer und den ersten lyrischen Veröffentlichungen ist eine zweite Welle von Texten, zu denen sich die am breitesten rezipierten zählen lassen – etwa Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), Jay McInerneys *The Good Life* (2006) und Don de Lillos *Falling Man* (2007) – nicht mehr von autobiofiktionalen Grenzüberschreitungen und dem Spiel mit dem Einbruch des Realen in die Fiktion,⁹⁸ sondern tendenziell von einer

97 Weber, Samuel: War, Terrorism, and Spectacle. On Towers and Caves, in: South Atlantic Quarterly 10, No. 3 (2002), S. 449–458, S. 450.

98 Dieser Aspekt ist sowohl bei Röggl als auch bei Peltzer wichtig; hierauf soll im Folgenden noch näher eingegangen werden.

Rückkehr zu klassischeren Erzählmustern geprägt, denen ein erstaunlich homogenes Figurenkabinett gegenübersteht: Fast ausnahmslos sind die Protagonisten dieser Romane weiße Mittelschichtspaare und -kleinfamilien, die in Manhattan leben. Die Terrorattacken bilden dabei oft nur das Setting und einen symbolischen Fundus für die Kommunikationsstörungen und Abgründe – und oft deren konservativ gefärbte Überwindung – menschlicher, vor allem familiärer Beziehungen. Richard Gray und Michael Rothberg diagnostizieren in zwei vielzitierten Aufsätzen ebenfalls einen Rückzug in die Mikrokosmen des Privaten,⁹⁹ der gleichzeitig mit formalem Konservatismus einhergeht: »Books like [...] *Falling Man* simply assimilate the unfamiliar into familiar structures. The crisis is, in every sense of the word, domesticated.«¹⁰⁰ Birgit Däwes hält diese Lesart des »domestic turns« in 9/11-Romanen dagegen für eine Fehlinterpretation; auch in diesem Zusammenhang gelte weiter das alte Diktum, dass ›das Private das eigentlich Politische‹ sei.¹⁰¹ Der Rückzug sei sozusagen nur an der Oberfläche ein Rückzug, tatsächlich aber eine vielschichtige Verhandlung des Ereignisses: »[The] conclusion that Ground Zero Fiction performs a comprehensive withdrawal into the domestic sphere [...] fails to register the multiple thematic layers, the symbolic complexity, and the affluence of functional trajectories of the genre.«¹⁰² Es stellt sich die Frage, ob dem 9/11-Roman im Versuch, ihn gegen seine Kritiker zu verteidigen, hier nicht ein allzu großes Maß an Komplexität unterstellt wird. Denn natürlich sind die Attentate in den gelungenen Texten nicht nur eine Kulisse beliebiger Plots, sondern stellen einen symbolisch-motivischen Apparat. Doch dies entkräftet letztlich ja nicht den Einwand, dass sich frühe US-amerikanische Post-9/11-Literatur tendenziell nach innen wendet. Das Ereignis fungiert dabei eben oft nicht (nur) als Setting, sondern als kontinuierlicher Reflektor, als eine Art symbolischer *infinity mirror*. Der Protagonist in Don de Lillos *Falling Man* zum Beispiel kümmert sich wieder und wieder mit den gleichen Handgriffen um die leichte Verwundung, die er sich am 11. September zugezogen hat: »He washed his splint in warm soapy water. He did not adjust his splint without consulting the therapist. He read the instruction sheet. He curled the hand into a gentle fist.«¹⁰³

Die Wunde ist hier metonymisch mit dem Ereignis verbunden; gleichzeitig

99 Vgl. Gray, Richard: Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis, in: American Literary History, Band 21, Nr. 1 (2009), S. 128–151; Rothberg, Michael: A Failure of the Imagination: Diagnosing the Post-9/11 Novel: A response to Richard Gray, in: ebd., S. 152–158.

100 Gray 2009, S. 134.

101 Däwes 2011, S. 339.

102 Ebd., S. 302.

103 DeLillo, Don: *Falling Man*, London / New York 2007, S. 40. Im Folgenden werden Zitate unter dem Sigle FM im Text nachgewiesen.

verweist die stumme Selbstversorgung, die den Dialog mit der Familie ersetzt, gerade in Kombination mit der Wiederholung sicherlich auf die Unmöglichkeit seiner Versprachlichung. Die repetitive Struktur ist dabei noch mehrfach gedoppelt: Der Ablauf der Krankengymnastik und der Pflege ist in sich selbst repetitiv, wiederholt sich im Text wörtlich, ist hier im wiederkehrenden »he« komplett anaphorisch, und, wie auch viele andere Passagen, parataktisch; fast scheint es, als würde der Text selbst ständig eine Art neurotische Wiegebewegung vollführen. Die Anknüpfung an die ubiquitäre Traumatheorie greift hier aber erneut zu kurz: Das sprachliche, diegetische und körperliche Wiederholungsmuster ließe sich genauso gut als strukturelle Analogie zum endlosen Loop der Fernsehbilder verstehen, in denen die Türme wieder und wieder zusammenstürzen. So strahlt das Ereignis ins Mikrokosmisch-Private aus (die Wunde als Metonym), während die Bewegungen der Selbstheilung gleichzeitig das Ereignis nachvollziehen – und in einer ähnlichen Bewegung werden Ehe- und Familienkonflikte gleichsam auf das Ereignis übertragen und von ihm zurückgeworfen.

Insofern bildet 9/11 natürlich tatsächlich nicht ›nur ein Setting‹, und die Sphäre des Privaten mag ambivalent erzählt und besetzt sein. Als so politisch-komplex, wie Däwes meint, lässt sie sich aber kaum verstehen; schon allein die Tatsache, dass die Texte hermetisch auf Manhattan beschränkt bleiben, statt globale Konnektivität in den Blick zu nehmen, spricht dagegen. Die Romane setzen der dichotomischen Mediensprache und den monopolisierten Medienbildern dabei ein durchaus ambivalentes Narrativ der Opfer entgegen, in dem nicht unbedingt ein simplifiziertes Feindbild konstruiert und perpetuiert wird. Die Täterseite wird (wie bei Foer, McInerney oder Beigbeder) indes so gründlich ausgespart, dass die narrative Leerstelle umso auffälliger erscheint; die literarische Rezeption personifiziert den »Feind« zwar nicht metonymisch als Osama bin Laden, betrachtet die Verursacher aber offensichtlich auch nicht als Personen, sondern – analog zur symbolischen Größenordnung des Ereignisses – als gesichtsloses Prinzip, das schicksalhaft in das Leben der Opfer einbricht.

5. Täternarrative und ›Gegennarrative‹

Diese Auslassung hängt nicht etwa damit zusammen, dass ein Täternarrativ generell problematisch wäre, wie sich in Abgrenzung zum Linksterrorismus der 1970er Jahre zeigen lässt; die literarische und filmische Rezeption der deutschen RAF etwa beschäftigt sich häufig mit den Täterfiguren.¹⁰⁴ Die Gründe hierfür

104 Vgl. z. B. Goetz, Rainald: *Kontrolliert*, Frankfurt/Main 1998; Delius, F. C.: *Himmelfahrt eines Staatsfeindes*, Reinbek bei Hamburg 1992; Geißler, Christian: *kamalatta*, Berlin 1987;

liegen auf der Hand: Zum einen inszenierten sich die Protagonisten des ›Deutschen Herbstes‹ im Gegensatz zu den Attentätern des 11. September als eine Art dandyeske und dabei selbst schon filmisch-literarisch vorgeprägte Täter;¹⁰⁵ zum anderen waren sie schlicht nicht das kulturell ›Andere‹, sondern, wie es in Don DeLillos *Falling Man* treffend heißt, »one of ours, which meant godless, Western, white.« (FM 195)

Bei DeLillo wird nun der 11. September erstmals (auch) aus der Perspektive eines Täters erzählt. Drei kurze Kapitel beschäftigen sich mit Hammad, einer fiktionalisierten Version von Mohammed Atta, der im Prozess seiner fortschreitenden Radikalisierung gezeigt wird. Zunächst lebt Hammad als Student in Hamburg, unterhält eine Beziehung zu einer Deutschtürkin und führt, so will jeder Satz deutlich machen, ein ›ganz normales‹ Leben: »They ate falafel wrapped in pita and sometimes he wanted to marry her and have babies but this was only in the minutes after he left her flat, feeling like a footballer running across the field after scoring a goal [...]«. (FM 82) Diese Überbetonung der alltäglichen, der westlichen Elemente im ›ersten‹ Leben des Attentäters (die sexuelle Beziehung, die Fußball-Analogie) erscheint hier etwas bemüht; der Blick auf das ›Andere‹ wird auf diese Weise nicht destabilisiert, sondern eher bestärkt. Zudem wirkt die Veränderung, die mit Hammad auf der nächsten Stufe seiner Radikalisierung geschieht, vor diesem Hintergrund sehr rasch. Plötzlich nimmt der Duktus des Erzählens eine Art vagen Koran-Sound an: »The world changes first in the mind of the man who wants to change it. The time is coming, our truth, our shame, and each man becomes the other, and the other still another, and then there is no separation.« (FM 80) Im letzten Kapitel dieser textinternen Trilogie befindet sich Hammad schließlich in der Kabine der ersten Boeing, die das World Trade Center ansteuert. Der Duktus suggeriert erneut religiöse Formeln: »Every sin of your life is forgiven in the seconds to come. There is nothing between you and eternal life in the seconds to come. You are

Filme: Schlöndorff / Fassbinder / Kluge: Deutschland im Herbst (1978); Hauff, Reinhard: Stammheim (1985); von Trotta, Margarethe: Die bleierne Zeit (1981); Roth, Christoph: Baader (2001).

- 105 Viele Codenamen, die innerhalb der Gruppe verwendet wurden, stammten aus Melvilles *Moby Dick*; Andreas Baader soll eine Reihe von Banküberfällen nach dem Muster des »Dreierschlags« in seinem Lieblingsfilm *La battaglia di Algeri* (1966) komponiert haben (Vgl. Tacke, Alexandra: Bilder von Baader, in: Tacke/Stephan (Hg.): Nachbilder der RAF, Köln [u. a.] 2008, S. 70); und eine konstante fotografische Kommunikationsstruktur, von den ersten Aufnahmen nach dem Kaufhausbrand – Baader und Ensslin lachend im Gerichtssaal –, über das ikonische Bild des entführten Schleyer bis zu den märtyrerhaften Selbstporträts in Stammheim, verbindet die RAF mit der Öffentlichkeit. »Die Gruppe arbeitete bereits während ihres Bestehens an ihrer posthumen medialen Wirkung«, hält Andreas Elter fest. »Sie ist eine der wenigen, vielleicht sogar die einzige Terrororganisation, deren Historisierung begann, als sie noch aktiv war.« Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien, Frankfurt a.M. 2008, S. 233.

wishing for death and now it is here in the seconds to come.« (FM 239) Auf diesen Moment kurz vor dem Einschlag als zentralen Punkt des Geschehens, der in Jarett Kobeks *ATTA* bezeichnenderweise ganz anders erzählt wird, wird im Folgenden zurückzukommen sein.

Die Hammad-Figur bei DeLillo bleibt in mehreren Hinsichten flach; die Kernnarrative, mit denen die Medien die Biographie der Terroristen aufbereiteten, werden hier lediglich im Fiktionalen perpetuiert. Die obsessive Beschäftigung mit Sexualität ist eines dieser Elemente. Immer wieder konzentrierten sich Hintergrundberichte zu den Attentätern auf die ›Stripclub-Episode‹: Die Gruppe um Mohammed Atta hatte angeblich kurz vor dem 11. September ein solches Etablissement aufgesucht.¹⁰⁶ Das genüssliche Berichten von sexuellen Eskapaden lässt sich an Saids Definition von orientalistischer Stereotypisierung anschließen; gleichzeitig kommt es innerhalb des dominanten Erklärungsmusters, das den Terror des 11. September als rein religiös motiviert setzt, noch einmal einer paradoxen Abwertung gleich: Implizit ist hier ja die belächelnde Annahme, dass Atta und seine Mittäter noch nicht einmal ›richtige‹ Fundamentalisten gewesen seien. (Ob das stimmt, ist hier nicht die Frage – entscheidend ist, dass die Konzentration auf einige wenige biographische Bausteine sich fast immer mit orientalistischen Mustern übereinanderlegen lässt und andere Sichtweisen verstellt.) In der Verschränkung eines sexuellen Fokus mit einem zunehmend blumigen, koranischen Duktus wird dieses Mediennarrativ in *Falling Man* – so enttäuschend dies ist, wenn man DeLillos Gesamtwerk kennt – nur fiktional gebündelt und intensiviert. Auch hier ist Birgit Däwes anderer Meinung: »[...] *Falling Man* favors openness and pluralism over simplifying explanations of difference.«¹⁰⁷ Auf einer gewissen Ebene ist dies natürlich auch richtig, aber Däwes schaut, wenn sie von multiplen Perspektiven und Dialogizität spricht,¹⁰⁸ hier nur auf die inhaltliche Makrostruktur, in der die Figuren eben verschiedene politische Perspektiven einnehmen;¹⁰⁹ ein *Othering*, das der Text selbst vollführt, findet meines Erachtens aber gleichzeitig mindestens auf sprachlicher Ebene statt, wenn man sich die Entwicklung der Hammad-Figur, wie oben angedeutet, genauer ansieht. Gleichzeitig durchdenkt Däwes unter dem in englischsprachigen Alteritätsdiskursen oft gebrauchten Schlagwort der »ap-

106 Vgl. z. B. den ersten großen SPIEGEL-Bericht: *Das Protokoll des Irrsinns*, DER SPIEGEL 49/2001.

107 Däwes 2011, S. 280.

108 Vgl. ebd., S. 281.

109 Zwei – ebenfalls sehr eindimensional bleibende – Figuren scheinen nur dafür da zu sein, zwei gegensätzliche Positionen zu islamistischem Terrorismus einzunehmen; eine grundsätzlich verdamrende, den Terror als rein irrational-religiös verstehende, und eine ›verständnisvollere‹, den Terror als politisch und globalisierungskritisch einschätzende.

propriation«,¹¹⁰ warum es problematisch ist, dass *Falling Man* überhaupt die Perspektive eines Täters einnimmt; mit Mita Banerjee versteht sie fiktionale Übernahmen des islamistischen Terroristen potenziell als »ethnic ventriloquism«,¹¹¹ wobei sie diese Strategie für DeLillo immer noch als die ›konstruierten Grenzen zwischen Selbst und Anderem hinterfragend‹¹¹² betrachtet. Ob als produktiv destabilisierend gedacht oder nicht, ist Banerjees Begriff in diesem Zusammenhang allerdings ohnehin zweifelhaft. In einer doppelt problematischen Bewegung wird so letztlich der *Autor* als »Western [and] white« (FM 195) und der Terrorist auf der anderen Seite verortet; die Überbetonung des Ethnischen und Kulturellen schreibt hier genau jene Dichotomie fort, die eigentlich in ihrer Lesart doch schon der literarische Text selbst überwinden will. Würde man Salman Rushdie des ›ethnischen Bauchrednertums‹ bezichtigen, wenn er einen deutschen RAF-Terroristen als Figur einsetzen würde? Wohl kaum. »Appropriation« ist hier also rein monodirektional gedacht und damit in sich selbst dichotomisierend, paternalistisch, die Fiktion von ›westlich‹ und ›nicht-westlich‹ weiter fortschreibend – so kann ein Sprechen über *Othering* ein *Othering* auch wieder mitgenerieren, über Medien und Fiktion bis in den wissenschaftlichen Metatext hinein.¹¹³

Ähnlich vereinfachend ist andersherum die Rede von einem literarischen ›Gegennarrativ‹, die sowohl DeLillos vielzitierten Essay zur Kraft der Literatur im Angesicht der Katastrophe als auch Däwes' Analyse und viele weitere Kommentare durchzieht. »The narrative ends in the rubble, and it is left to us to create the counternarrative«,¹¹⁴ heißt es bei DeLillo (der bestimmte Artikel, der insinuiert, dass es ein ganz bestimmtes Gegennarrativ gibt, ist in sich schon bemerkenswert simplifizierend); »[fictional] narratives about 9/11 diversify the experience, undermine dichotomous categorization, look beyond the need for a coherent truth«,¹¹⁵ heißt es – gründlicher – bei Däwes. Dies ist einerseits offensichtlich richtig, andererseits in der Generalisierung auf ›die‹ Fiktion hin ebenfalls zu einfach gedacht. Fiktionale Narrative können sicherlich gegen hegemoniale ›master narratives‹ arbeiten und Muster aufbrechen, genauso aber dichotomisierende Narrative nachzeichnen und bestärken – mitunter, und dies möchte ich in dieser Arbeit immer im Auge behalten, beides im selben Text.

In Bezug auf DeLillos Essay kommt hinzu, dass, wie schon im oben zitierten

110 Ebd., S. 282.

111 Ebd., S. 283.

112 Vgl. ebd., S. 248.

113 An dieser Stelle möchte ich allerdings auch darauf hinweisen, dass dies eine Metakritik auf hohem Niveau ist; Däwes' Analyse ist insgesamt bei weitem die durchdachteste zum Themenfeld 9/11-Fiktion.

114 DeLillo, Don: In the Ruins of the Future, in: The Guardian, 22. 12. 2001.

115 Däwes 2011, S. 5.

Absatz deutlich wird – teils gar in aggressiven Majuskeln und in einer ähnlichen Häufung von Anaphern wie in der Passage aus dem fiktionalen Text – ein Binarismus von »us« and »them« konstruiert wird:

OUR tradition of free expression and our justice system's provisions for the rights of the accused can only seem an offence to men bent on suicidal terror. We are rich, privileged and strong, but they are willing to die. This is the edge they have, the fire of aggrieved belief. We live in a wide world, routinely filled with exchange of every sort, an open circuit of work, talk, family and expressible feeling. The terrorist, planted in a Florida town, pushing his supermarket trolley, nodding to his neighbour, lives in a far narrower format. [...] He pledges his submission to God and meditates on the blood to come. (ebd.)

DeLillo mag hier, anders als George W. Bush in seiner berühmten Brandrede, die gleich die ganze Welt in »us« versus »the terrorists« einteilte, tatsächlich nur die Terroristen des 11. September mit »they« meinen, doch allein schon die Konstruktion eines kategorialen »we« auf der anderen Seite, die ihr eigenes Kriterium der Grenzziehung nicht offenlegt, ist problematisch – ›Wir‹, die New Yorker? Die Amerikaner? Die, die »godless, Western, white« sind? Inhaltlich argumentiert er, wenn man diese Passage wohlwollend liest, vielleicht nicht viel anders als Jean Baudrillard, der ebenfalls die Unbeantwortbarkeit der ›Gabe des eigenen Todes‹ (im allumfassenden Tauschsystem der Zeichen, der Globalisierung und des Konflikts) thematisiert.¹¹⁶ Die Dichotomisierung auf semantischer Ebene ist jedoch schon in sich überraschend brachial. Noch extremer polemisiert und polarisiert Martin Amis in einem Essay, wenn er einen islamistischen »death-hunger« diagnostiziert, von dem er behauptet, dass er ›außerhalb von Afrika‹ höchstens mit Nazi-Deutschland oder dem stalinistischen Kambodscha vergleichbar sei. Diesen Todeshunger verknüpft er ebenfalls mit orientalistischer Argumentation: Er gründe, schreibt er tatsächlich, in sexueller Frustration und metaphorischer ›Impotenz‹ des Islams auf der Weltbühne.¹¹⁷

Gerade mit einem gewissen zeitlichen Abstand überrascht diese populistisch-orientalistische Rhetorik, die in der politischen Ausnahmesituation und in der noch vergleichsweise neuen Begegnung mit islamistischem Terrorismus vielleicht erst einmal untergegangen ist – und bezeichnenderweise in der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit diesen Essays, die auch heute noch andauert, immer noch selten bis nie kritisch diskutiert wird. Sicherlich wäre es naiv, von Schriftstellern per se einen differenzierten Blick auf die Ereignisse zu erwarten; ihre zweifelhafte Reaktion im nicht-fiktionalen Bereich ist andersherum ein Indikator dafür, dass die Vorstellung, Literatur biete grundsätzlich

116 Vgl. Baudrillard, Jean: *L'Esprit du Terrorisme*, Paris 2001, S. 29.

117 Vgl. Amis, Martin: The age of horrorism, in: The Guardian, 10. September 2006.

ein »counter narrative« zu den dominanten Medienerzählungen, genauso simplifizierend ist.

Gray und Rothberg, deren einflussreiche Publikationen im Kontext des ›Domestizierungsnarrativs‹ bereits genannt wurden, situieren 9/11 erstmals in einer weniger medien- und bildfokussierten als einer potenziell globalitätstheoretischen und transnationalen Perspektive. Richard Gray zieht eine Reihe von »immigrant novels« heran, um zu illustrieren, was den hermetischen 9/11-Romanen seiner Meinung nach formal und politisch fehlt: eine Form von transkultureller Welthaltigkeit, die er mit Deleuzes und Guattaris Begriff der Deterritorialisierung zu fassen versucht¹¹⁸ – wobei zu diskutieren wäre, ob dieses Konzept hier wirklich richtig verstanden wird. »This essay is founded on the simple premise that Americans are living *between* cultures«, schreibt er; und das ist tatsächlich eine simple, eine allzu simple Auffassung von kultureller Komplexität als Interkulturalität und auch des Begriffs der Deterritorialisierung. In einer direkten Antwort auf Gray versucht Michael Rothberg dann auch, dessen Ausgangsdiagnose und -forderung noch einmal zu erweitern:

In addition to Gray's model of critical multiculturalism, we need a fiction of international relations and extraterritorial citizenship. If Gray's account tends towards the centripetal – an account of the world's movement towards America – I propose a complementary centrifugal mapping that charts the outward movement of American power.¹¹⁹

Beide sind sich, wenn sie auch jeweils eine anders gelagerte potenzielle Öffnung des ›domestic space‹ ins Globale fokussieren, darin einig, dass solche Texte so notwendig wie bislang ungeschrieben sind. Ich würde dem entgegen, dass inzwischen durchaus Romane existieren, die genau diese Erweiterung vollziehen und diese Aspekte in den Blick nehmen – mit diesen jüngeren 9/11-Texten werde ich mich in Kapitel 10 und 11 beschäftigen. Außerdem gehen eine Reihe von Post-9/11-Texten über jene transkulturellen und postkolonialen Positionen, die durch Gray und Rothberg ja letztlich gefordert werden, sogar hinaus. Wenn Rothberg mit der Zentrifugalkraft und der Zentripetalkraft eine physikalische Metaphorik für die Beschreibung solcher Texte entwirft, kann man hier sogar im Bild bleiben. Wo die Mechanik an ihre Grenzen stößt, greifen Relativitätstheorie und nicht-euklidische Raumkonzepte. Analog hierzu, so meine These, wird in fiktionalen Verhandlungen des *war on terror* die räumliche Distanz zwischen dem ›domestic space‹ der USA und dem Raum des fernen Kriegsgebiets destabilisiert. Hier hat man es weniger mit einer zentrifugalen oder zentripetalen Bewegungsrichtung nach außen oder innen zu tun als mit einer Art Faltung

118 Vgl. Gray 2009, S. 141.

119 Rothberg 2009, S. 153.

beider Räume ineinander – einer Topologie. Und ein solches topologisches Raumdenken ist es auch, dass sich, wie zu zeigen sein wird, gegen die reduktiven, binarisierenden Erzählungen in Anschlag bringen lässt, die weiter oben kurz skizziert wurden.

6. Zäsur oder Nicht-Zäsur?

Doch zunächst soll es noch kurz um eine im 9/11-Diskurs dominante Figur gehen, die statt eines Übergangs gerade eine Trennung auf mehreren Ebenen verhandelt. Gleich drei der angesprochenen Romane markieren den 11. September als Zäsur – nicht etwa (nur) auf inhaltlich-motivischer Ebene, sondern tatsächlich in Form eines Bruchs im Textsystem. In der Forschungsliteratur ist dies bisher kaum zur Kenntnis genommen worden; hier ist man meist auf die erstere Variation konzentriert.

Jay McInerneys *The Good Life* ist in zwei Teile unterteilt, die Handlung des ersten Teils endet kurz vor dem 11. September, die Handlung des zweiten Teils setzt am 12. September ein; der Tag der Terrorattacken selbst ist bezeichnenderweise gleichsam auf der leeren Seite dazwischen situiert. DeLillos *Falling Man* beginnt ebenfalls kurz nach den Attacken, geht dann aber erst einmal zeitlich weiter zurück, so dass jenes erste kurze Kapitel, in dem der Protagonist alleine durch das Chaos in den Straßen von Manhattan irrt, wie eine prologische Vignette separiert wirkt, die am Ende epilogisch noch einmal aufgegriffen wird. Strukturell wird das Ereignis in diesen Texten also nicht nur durch seine Position im Text als zäsurhaft markiert, sondern vor allem auch dadurch, dass es zunächst überhaupt nicht narrativiert wird.¹²⁰ In Ulrich Peltzers *Bryant Park* schließlich markieren die Terrorattacken nicht nur eine Zäsur im fiktionalen Text, sondern einen Fiktionsbruch. Der Text beginnt als erzählerisches Vexierspiel zwischen zwei Erzählebenen, die sich permanent überlagern und durchkreuzen. Die Übergänge finden sich oft mitten im Satz, manchmal motiviert durch Proustsche Erinnerungskatalysatoren, die die eine Ebene mit der anderen verknüpfen, manchmal durch eine subtile Parallelstruktur in der Motivik (zum Beispiel wird das Scheitern einer technischen Konstruktion mit dem Verlauf einer organischen Krankheit verwoben¹²¹), zuweilen auch – allem Anschein nach – völlig willkürlich. In den kursiv gesetzten Passagen erinnert sich ein namenloser Ich-Erzähler an die letzten Wochen mit seinem sterbenden Vater

120 Zumindest bei McInerney wird das Ereignis selbst nicht erzählt; bei DeLillo nachgelagert dann schon, vgl. S. 240. Mehr hierzu folgt an späterer Stelle.

121 Vgl. Peltzer, Ulrich: *Bryant Park*, Berlin 2004, S. 48. Im Folgenden nachgewiesen im Text unter der Sigle BP.

und einzelne Bruchstücke eines Aufenthalts in Italien; den übrigen Text bestreitet ein personaler Erzähler. Der Protagonist dieser gegenwärtigen Erzählung hält sich als Stipendiat in New York auf, um dort an einem Buch zu arbeiten – eine erste autobiofiktionale¹²² Überblendung, denn Ulrich Peltzer begann in genau dieser Situation, an *Bryant Park* zu arbeiten. Dann aber, als der Ich-Erzähler »Ulrich« sich bereits wieder in Deutschland befindet, brechen die Terrorattacken gleichsam in den Schreibvorgang ein; die Erzählung, die »der Anschlag unterbrochen hat wie man beim Lesen eine Seite verschlägt, die man auf Anhieb nicht wieder findet« (BP 145), kann die Ereignisse nicht ignorieren. Autor und Erzähler werden, so wird es zumindest inszeniert, identisch – als sei es notwendig, die Erzählung zu unterbrechen, um dem Baudrillard'schen »Übermaß an Realität«¹²³ gerecht zu werden. Eine Majuskel markiert den Bruch als neuen, als zweiten Anfang des Romans, und der Text zerfällt in lyrische Zeilensprünge.

Während bei Peltzer sich das Zäsurische auf diese Weise vor allem auf der formalen Ebene und als Verhandlung von Autorschaft niederschlägt, ist es bei DeLillo und McInerney auch auf der motivischen Ebene besonders präsent. Wenn man die ersten Zeilen von DeLillos *Falling Man* und die erste Passage des zweiten Teils von McInerneys *The Good Life* direkt nebeneinander stellt, wird dies deutlich:

It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads. [...] The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down, streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past. [...] He wore a suit and carried a briefcase. (FM 3)

Ash Wednesday. The debris – the paper and sooty dust – had surged up the avenues and stopped at Duane Street. Staggering up West Broadway, coated head to foot in dun ash, he looked like a statue commemorating some ancient victory, or, more likely, some

122 Der Begriff des Autobiofiktionalen wird hier von Christian Moser und Jürgen Nelles übernommen, die in der Einleitung zu einem Band unter dem gleichen Titel (dort als »AutoBioFiktion« geschrieben) darlegen, dass die essentialistische Vorstellung von autobiographischem Schreiben als »Repräsentation eines vorgegeben Selbst« nicht mehr haltbar sei; statt dessen müsse in den Blick genommen werden, wie das Individuum sich selbst »er-schreibt und er-zählt«. Moser, Christian / Nelles, Jürgen: *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Bielefeld 2006, S. 8. Dies gelte auch für das »Autobiographische als kulturelle Praxis« (ebd., S. 9), also jede Form der Selbstkonstruktion durch Narration; gerade in Bezug auf literarische Texte, die mit Autorschaft und Selbsterzählung ausdrücklich spielen, ist der Begriff in Abgrenzung zur »Autobiographie« aber sicherlich genauso passend.

123 Baudrillard, Jean: *Der Terror und die Gegengabe. Gewaltverhältnisse der Globalisierung*, in: *Le monde diplomatique*, 15.11.2002. Übersetzt von Markus Sedlaczek. Abgerufen unter: www.monde-diplomatique.de (deutsche Online-Ausgabe) am 15.7.2014.

noble defeat – a Confederate General, perhaps. That was her second impression. Her first was that he was a day late. Yesterday morning [...] thousands had made this same march up West Broadway [...], covered in the same gray ash [...]. Corrine approached slowly, afraid she might scare him, a little spooked herself – the street and sidewalks deserted, as if they were the last two people on earth. »Are you... all right?«¹²⁴

Bei Don DeLillo ruft der erste, abgeschnitten wirkende Satz mit dem unbestimmten »it« in Kombination mit der apokalyptischen Szenerie und das langsame ›Zuschalten des Tons‹ zu den visuellen Eindrücken den Eindruck hervor, dass man gleichsam mitten ins Geschehen hineingeworfen ist, wie aus einer Ohnmacht zu sich kommt; bei McInerney, dessen Text einen Tag später beginnt, an einem »Ash Wednesday« im doppelten Sinne, ist die Atmosphäre schon eher postapokalyptisch, erstarrt. Letztlich setzen beide Erzählungen aber – die Überschneidungen in diesem Bereich wurden bereits angedeutet – mit einer sehr ähnlichen Figur im gleichen Setting ein: Der »solitary figure« (GL 73) des Protagonisten, der durch das aschebedeckte Manhattan irrt; in beiden Texten ein weißer Geschäftsmann mittleren Alters, dessen Ehe kriselt und der – ebenfalls in beiden Texten – im Angesicht der Katastrophe eine Affäre mit einer Frau beginnt, die er sonst gar nicht kennengelernt hätte. Der Ausnahmezustand schafft Momente, die in einem alltäglichen Manhattan niemals stattgefunden hätten: Die Straßen und Bürgersteige sind »deserted«, verwaist, und die einzigen Menschen, die sich wie die »last two people on earth« treffen, sprechen in ihrer Verwirrung miteinander. »You're the first person I've seen« (GL 74) sagt der traumatisierte Investmentbanker Luke McGavock. Das kann offensichtlich nicht stimmen – am *Ground Zero* dürfte er zahlreiche Menschen gesehen haben, verzweifelte Helfer wie er selbst – doch Corrine, die den gleichen Weg in umgekehrter Richtung geht, ist der »erste Mensch« aus einer vergangenen Welt, äußerlich unversehrt, eine »angelic apparition floating above West Broadway« (GL 90), wie es später heißt. Sie hilft McGavock, sich wieder zurechtzufinden, gibt ihm seinen »time frame« (GL 74) zurück, bietet ihm Wasser an. Auch hier gleichen sich die Texte *en detail*: Bei DeLillo ist es ebenfalls eine Frau, die dem staubbedeckten Protagonisten eine Wasserflasche reicht (vgl. FM 5). Bei McInerney erinnert diese Retterinnenfigur den Protagonisten gleichzeitig an eine vergangene Zeit und wird durch die Affäre, die er mit ihr beginnt, zum integralen Element seiner Zukunft. Die Zeitschwelle, auf der sich die Protagonisten begegnen, markiert also eine gleichermaßen historische und persönliche Zäsur.

Die Kulisse dieser ersten Begegnung, ein postapokalyptisches Manhattan, wurde schon in manchem Film heraufbeschworen; das Paradoxon eines men-

124 McInerney, Jay: *The Good Life*, New York 2006, S. 73 f. Im Folgenden unter Verwendung der Sigle GL im Text nachgewiesen.

schenleeren Metropolenzentrums scheint gleichermaßen dystopische Angstvorstellung und Phantasie zu sein.¹²⁵ Corrine und Luke erinnern an die ›last people on earth‹, die in einigen Science Fiction-Filmen in den Ruinen einer hochtechnisierten Stadt umherirren. Der Ausnahmezustand markiert einen Zeitbruch, der zwar höchste Bedrohlichkeit impliziert, aber auch erneuerndes Potential hat. Die ›letzten Menschen auf der Welt‹ sind gewissermaßen auch die ersten: »In his delirium, he'd briefly and wishfully imagined [her] as the last woman on earth – or the first.« (GL 90) Diese gleichzeitig futuristisch-apokalyptische Vision einer ›letzten‹ und alttestamentarische Vision einer ›ersten‹ Frau kennzeichnet McGavocks Empfinden eines existentiellen Zeitbruchs, verstärkt durch die selektive Wahrnehmung, die der Schock mit sich bringt. Auch Corrine assoziiert den aschebedeckten Mann mit einem Objekt der Zeit-Losigkeit: Einer Statue, »commemorating some ancient victory«, oder, korrigiert sie sich angesichts der Lage leicht ironisch, »more likely, some noble defeat«. (GL 73) Die einsame Gestalt reinszeniert den Rückzug aus einer ›already-famous battle‹. Dieser auf den ersten Blick euphemistisch-ironische Vergleich mit einer historischen Schlacht – und ausgerechnet der der Konföderiertenarmee – beinhaltet eine weitere Perspektive: Auch wenn der Begriff ›battle‹ auf die Terrorattacken wohl kaum zutrifft, sind sie doch tatsächlich ›already-famous‹ durch ihre mediale Omnipräsenz. Luke als übriggebliebene ›statue‹ reinszeniert nicht nur einen Rückzug, sondern gleichsam das Bild eines Rückzugs – das mediale Bild der Flucht der ›dust people‹. Seine Einsamkeit ist gekennzeichnet durch seine reale Anwesenheit, während der Rest der ›Armee‹ bereits in einem unendlich vielfältigen Bild verschwunden ist. Denn sowohl DeLillos als auch McInerneys Protagonist rufen eines der ikonischen Bildprogramme des 11. September auf: Die von Kopf bis Fuß staub- und aschebedeckten Menschen, deren übliche Kleidung und Merkmale (die Aktenkoffer, die Anzüge, die Kostüme und Handtaschen) in ihren Formen noch erkennbar, aber von der grauweißen Masse überzogen und vereinheitlicht sind – der ubiquitäre Staub war einer der visuellen Marker des apokalyptischen Ausnahmezustands. Bei DeLillo kommen in der zitierten Passage noch weitere Motive hinzu, die auf dieser Ebene angesiedelt sind: Das niederregnende Papier, Zeichen des Zusammenbruchs zivilisatorischer Ordnung; die gigantische Staubwolke, die durch die Straßen von Manhattan rollte.¹²⁶

125 Z.B. in ›A. I.‹ (2000), Independence Day (1998) aber auch im Psychothriller ›Vanilla Sky‹ (2001): Dessen Protagonist wacht in einem völlig leeren Manhattan auf; die Abwesenheit von Menschen oder Verkehr markiert eine bedrohliche Traumwelt.

126 Das bekannteste Foto der Staubwolke lässt die gigantische Größenordnung des Ereignisses erneut an einer menschlichen Figur sichtbar werden: Ein Mann, genau in der zentralen Achse des Bildes, läuft von der sich heranwälzenden, undurchdringlichen Wand davon und schaut sich noch einmal um. Hier wird deutlich, warum viele Kommentare auch auf das

Es ist bezeichnend, dass der Bruch im Textsystem – bei Peltzer und McInerney mitten im Text situiert, bei DeLillo als Klammer um den Binnentext herum, die aber durch ihre harte Fügung mit selbigem ebenfalls einen Riss markiert – in allen drei Fällen mit Verweisen auf die Bildgewalt des Ereignisses einhergeht. Im folgenden Kapitel soll auf bildtheoretische Aspekte, deren zentrale Bedeutung durch die Kopplung mit der zäsurischen Position hier betont wird, noch einmal gesondert eingegangen werden.

Im öffentlichen, wissenschaftlichen und medialen Diskurs wird eine Denkfigur der Unterbrechung, die in den fiktionalen Texten auf die skizzierte Weise strukturell und motivisch implizit ist, ganz ausdrücklich verhandelt. Doch während im unmittelbaren Nachhall des Ereignisses immer wieder betont wurde, dass nun ›nichts mehr so sei, wie es einmal war,‹¹²⁷ die Ereignisse gar »einen vergleichbaren Zivilisationsbruch« darstellten wie der Holocaust,¹²⁸ herrscht spätestens eine Dekade nach dem 11. September eher die Meinung vor, dass die Attacken nun doch keine entscheidende Zäsur darstellten. Im geschichts- und politikwissenschaftlichen Bereich verweisen die VerteidigerInnen der Kontinuitätsthese hierzu oft auf das erste Attentat auf das World Trade Center im Februar 1993, Osama bin Ladens Jihad-Aufrufe in den 90er Jahren, die Bombenattentate auf US-Botschaften in Kenia und Tansania im August 1998 oder das Selbstmordattentat auf das Kriegsschiff USS Cole im Jemen im Jahr 2000. Nach dem 11. September und in den ersten Jahren des *war on terrors* setzt sich diese Reihe mit steigender Frequenz fort – radikale islamistische Gruppierungen wirken (nur teilweise mit Al Qaida-Anbindung) in Afghanistan und im Irak, im Libanon, in Pakistan, Ägypten und in insgesamt mehr als 30 weiteren Ländern.¹²⁹ »Catastrophic though they were«, fasst David Holloway zusammen, »the 9/11 attacks were just one incident in a much bigger, transnational Islamist insurgency.«¹³⁰ In letzterer verschwömen obendrein, wie so oft – und wie es

›Erhabene‹ der Bilder im Sinne einer romantischen Ästhetik zerstörerischer Natur abhoben, auch wenn es hier natürlich nicht um die menschliche Figur als hilflos und klein im Angesicht der *Naturgewalten* ging. Vgl. z. B. Buttler, Joachim: Ästhetik des Terrors, in: Beuthner, Michael (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 26–42.

127 Der deutsche Episodenfilm *September* z. B. ist gleichsam um diesen ubiquitären Satz herum angeordnet: Hier mutet der Untertitel »Nichts ist mehr so, wie es war« zunächst wie ein typisch reißerischer Zusatz an, mit dem Filmtitel vom Verleih oft versehen werden. Der Satz ist symptomatisch für den Umgang der deutschen Mediensprache mit dem 11. September; er ist gleichsam zum Zeichen für die Leere inflationär gebrauchter Wörter geworden. In einer zentralen Szene des Films wird deutlich, dass er als Untertitel jedoch auch als ironischer Kommentar zur reißerischen Mediensprache gelesen werden kann – und als Tautologie, denn nichts, will der Fokus auf die persönlichen Probleme der Protagonisten deutlich machen, ist jemals so, wie es war.

128 Vgl. z. B. Jost Joffe im Leitartikel in der *Zeit* vom 13. 11. 2001.

129 Holloway, David: *9/11 and the War on Terror*, Edinburgh 2008, S. 1 ff.

130 Ebd.

das im Englischen wertfreiere »insurgency« transportiert –, die Grenzen zwischen Terrorismus und Guerillakampf: Schließlich sei jener transnationale ›Aufstand‹ direkt aus den Brigaden muslimischer Freiheitskämpfer hervorgegangen, die in den 80er Jahren mit US-amerikanischer Unterstützung die Sowjetunion aus Afghanistan vertrieben und u. a. in Tschetschenien gekämpft hatten.

Das Beharren auf Kontinuität mag unter Umständen genauso zweifelhaft sein wie das auf Zäsurhaftigkeit, doch der Diskursfigur der Zäsur ist darüber hinaus eine Bewegung der Ausschließung und eine Vorstellung von Geschichtslosigkeit inhärent, die vielleicht noch problematischer ist: »Denn wo vom Bruch die Rede ist, der gleichsam einen Austritt aus der bisherigen Geschichte markieren soll, werden Denkmuster des Nullpunkts bemüht, die gerade mit dieser Setzung Strukturen des Vergessens installieren«,¹³¹ wie Jesko Bender schreibt. Weil Geschichte immer schon vertextlicht ist, gibt es in einer poststrukturalistischen Perspektive auch kein ›Außen‹ der Geschichte, aus dem hervorgehend ein Bruch ja gedacht werden müsste – und gleichzeitig produziert der Diskurs der Zäsur eine Fiktion der Geschichtslosigkeit auch deshalb, weil andere Ereignisse mit anderen Opfern so tendenziell marginalisiert werden. Bemerkenswert ist, dass Bender die Figur der Zäsur als sprachpolitische Setzung auch als Konstruktion von (historischer, gesellschaftlicher und kultureller) Autorschaft versteht, die zugleich den Anspruch formuliere, »das Ereignis vollkommen erfasst, verstanden und verarbeitet zu haben.«¹³² Wenn man vor diesem Hintergrund nämlich noch einmal zu den literarischen Texten zurückkehrt, die mit Brüchen im Textsystem arbeiten, ergibt sich eine weitere Lesart dieses Schreibverfahrens: Da die Zäsur hier nicht gesetzt (›Nichts wird mehr so sein, wie es war‹), sondern gleichsam strukturell offengelegt wird, hält Bender für *Bryant Park* fest, dass das komplexe Ineinandergreifen von Erzählebenen, in dem das ›Nachher‹ immer wieder auf das ›Vorher‹ Bezug nimmt, mit der »Verunsicherung der Inszenierung von geschichtsmächtiger Autorschaft«¹³³ zusammenhänge. Die Diagnose dieses poetologischen Programms wird mit Blick auf die genannten autobiografischen Verschiebungen innerhalb des Textes, die bei Bender gar nicht herausgearbeitet werden, umso überzeugender.

DeLillos und McInerneys Romane wiederum vollziehen ›nur‹ die Lücke (der fallenen Türme) und den gefühlten Bruch (in der Zeit) im Textsystem nach; Verhandlungen von Autorschaft spielen hier keine Rolle, wohl aber der Blick auf die Loops der ikonischen Bilder, die durchaus in Kontinuität zu früheren Er-

131 Bender, Jesko: »Umschmeichelt von so viel Schrift. Zum Denkmuster der ›Zäsur‹ im deutschen ›Terrorismus‹-Diskurs nach 9/11, in: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra: Nach-Bilder der RAF, S. 268–287, S. 273.

132 Ebd., S. 276.

133 Ebd., S. 283.

eignissen gesehen werden und so die Annahme eines entscheidenden Einschnitts, die formal evoziert wird, wieder relativieren.

Zäsur oder Nicht-Zäsur? In der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschungsliteratur zu 9/11 finden sich ebenfalls beide Positionen. Exemplarisch soll hier nur der Band *9/11 als kulturelle Zäsur* von Sandra Poppe und Sascha Seiler genannt werden, die in der Einleitung noch 2009 emphatisch von einem »weltweit entscheidenden Einschnitt in ästhetischen und theoretischen Diskursen«, und einer »sozio-politischen Umbruchsituation« sprechen, die »neue Formen« in Literatur und Kunst generieren¹³⁴ (obwohl keiner der literatur- und kunstwissenschaftlichen Beiträge dann tatsächlich von solchen ›neuen Formen‹ zu berichten weiß). Sabine Sielke setzt dagegen, dass eine Figurierung des 11. September als Zäsur nicht nur weitestgehend unzutreffend, sondern, wie in Kapitel 1 bereits erwähnt, unter Umständen auch aktiv an dichotomisierenden, ausschließenden Politiken beteiligt ist.¹³⁵

Während Positionen wie die letztere auf vielen Ebenen überzeugender sind als die Rede vom absoluten Bruch, lässt sich die Zäsurhaftigkeit des 11. September zumindest in einer Hinsicht jedoch – wenn man eine grundsätzliche Problematisierung des Begriffs, wie sie Bender betreibt, erst einmal außen vor lässt – ganz gewiss nicht abstreiten: Im Hinblick auf ihre Medienpräsenz läuteten die Terrorakte sicherlich eine ›Zeitenwende‹ ein (ohne hiermit das Mögliche einer sauberen Trennung und simplen Linearität anzunehmen) – und waren gleichzeitig ihr Symptom. Im Folgenden sollen deshalb die Ereignisse des 11. September noch einmal aus einer medien- und bildtheoretischen Perspektive fokussiert werden.

134 Poppe, Sandra / Seiler, Sascha: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld 2009, S. 7.

135 Vgl. Sielke 2013, S. 395.

Ikonologien I

7. Echtzeit und Bildgewalt

In gewisser Weise war der 11. September das erste Medienereignis, das sämtliche seiner eigenen Spielregeln brach; denn ein solches liegt eigentlich dann vor, wenn das Fernsehen nicht mehr über ein Ereignis berichtet, sondern in seiner »Re-Inszenierung ein eigenständiges Ereignis – das Medien-Ereignis – hervor[bringt].«¹³⁶ Am 11. September verlor das Medium aber gerade über einen längeren Zeitraum hinweg diese inszenierende, souveräne Position. Denn hier verkoppelten sich zwei Komponenten, die bis dato nicht gemeinsam aufgetreten waren: Bei den Terroranschlägen handelte es sich um ein unangekündigtes, unvorhersehbares Ereignis, das trotzdem live gesendet wurde. So konnte das Fernsehen zeitweilig seine gewohnte Rolle als strukturierendes, kommentierendes Filtermedium nicht mehr erfüllen, es überholte sich als Bildlieferant gleichsam selbst: Gleichzeitig mit den sprachlosen Nachrichtensprechern sahen weltweit Zuschauer das zweite Flugzeug einschlagen und schließlich beide Türme einstürzen. Die Annahme, dass die Terrorattacken explizit medienwirksam oder gar allein für ihre globale Bildproduktion organisiert waren, ist in den meisten Kommentaren Konsens. Besonders ihre temporale Struktur als serielle Abfolge lässt darauf schließen:

Bin Laden managed to maintain long-term exclusivity on the little screen by carrying out a series of repetitious acts, spaced in time. (Hervorhebung D. B.) This magnified the attacks' psychological effect by (1) enhancing the visual impact of the second attack [...] by having the cameras on the spot, ready for live broadcasting for the next attack, and (2) creating [...] anxiety in anticipation of further attacks.¹³⁷

136 Zit. nach: Viehoff / Fahlenbrach: Ikonen der Medienkultur, in: Bilder des Terrors – Terror der Bilder?, Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, hg. von Michael Beuthner, Köln 2003, S. 42.

137 Blondheim, Menahem / Liebes, Tamar: From Disaster Marathon to Media Event, in: Crisis Communications. Lessons from September 11th, hg. von Michael Noll, Lanham 2003, S. 185–197, S. 190.

Auch hiermit ließe sich natürlich zu Recht die Kontinuitätsthese untermauern: Es ist zweifellos definierendes Moment eines modernen Terrorismus, dass er eine enge, sogar untrennbare Komplizenschaft mit den Medien unterhält. Ziel und Mittel ist dabei nicht in erster Linie der Gewaltakt selbst, sondern meist die viel weiter reichende Berichterstattung über ihn¹³⁸ – von den »Bildern des Terrors« zum »Terror der Bilder«, um einen viel genutzten Chiasmus zu zitieren, der auch den Titel eines Bandes stellt, aus dem hier einige Aufsätze herangezogen wurden. Spätestens der linksradikale Terrorismus der 1970er Jahre generierte gezielt ikonische Bilder und arbeitete mit fotografischen Selbstinszenierungen seiner Protagonisten¹³⁹, die heute immer noch bestimmte Mythen stärken. Bis zum späten 19. Jahrhundert war das Ziel der Täter hingegen eher größtmögliche Unsichtbarkeit gewesen. »They shall receive a terrible blow, this Parliament«, heißt es in der berühmten Warnung vor dem Gunpowder Plot 1605, »and yet they shall not see who hurt them.«¹⁴⁰ Mit der Erfindung des Dynamits, das Anschläge aus größerer Entfernung ermöglichte, ließ sich die Tat schließlich noch weiter von der Anwesenheit des Täters abkoppeln. Gleichzeitig war mit der Bedrohung des gewöhnlichen Bürgers in seiner vertrauten Alltagsumgebung doch auch schon ein typisches Element gegeben, das modernen Terrorismus definiert.¹⁴¹ Die Geburt eines »Bilderterrorismus« setzt Charlotte Klonk dann in einer Publikation von 2008 noch mit dem medienwirksamen Terrorismus der RAF an,¹⁴² später mit den international agierenden Anarchisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die erstmals bewusst auf die verstärkende Wirkung der Medien setzten.¹⁴³ Trotz zahlreicher *disclaimer*, dass sich islamistischer Terrorismus natürlich von vorhergegangenen Terrorisimen unterscheidet, wird so im Hinblick auf die Komplizenschaft von Bild und Terror auch letztlich immer wieder Kontinuität betont.

138 Vgl. z. B. Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien, Frankfurt a.M. 2008, S. 11 ff.

139 Vgl. Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der RAF, Köln / Weimar / Wien 2008, S. 12.

140 Zit. Nach: Blumentrath, Henrik: Enmity and the Archive: Aesthetics of Defiguration in Literature and Criminology, 1900 / 1970, in: Frank, Michael C. / Gruber, Eva (Hg.): Literature and Terrorism. Comparative Perspectives, Amsterdam / New York 2012, S. 67–83, S. 67.

141 Vgl. ebd.

142 Vgl. Klonk, Charlotte: Bilderterrorismus. Von Meins zu Schleyer, in: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der RAF, Köln / Weimar / Wien 2008, S. 197–216.

143 In einem Vortrag im Museum Ludwig, Köln, im Dezember 2015.

7.1 Von der Ikonographie zur Ikonologie des Terrors

»Die Fernsehbilder des 11. September«, schreibt Michael Beuthner, »sind [...] eine Art epochemachende Schlüsselbild-Symbole, die als visuelles Kulturgut zum immer wieder verwertbaren Possessivum der globalen Medienwelt geworden sind.«¹⁴⁴ Zu Ikonen sind die Bilder (gemeint sind sowohl Fotografien als auch Fernsehbilder) nicht nur aufgrund ihrer eigenen monumentalen Größenordnung, sondern vor allem durch inflationären Gebrauch geronnen. Obwohl nach dem 11. September so oft von den sprichwörtlichen ›Bilderfluten‹ die Rede war, beschränkt sich der ikonische Katalog dabei auf einige wenige Primär motive, die ins Unendliche geloopt und wiederholt worden waren: Die getroffenen Türme, der blaue Himmel, der Feuerball; dann, sozusagen eine Bildordnung darunter, die bereits genannten Armeen staubiger Menschen in Anzügen und Kostümen, das herabschwebende Papier, die Feuerwehrmänner mit der Flagge – und schließlich die zunächst gezeigten, dann aber zensierten und verbotenen Bilder, deren eines gleichsam zur Hauptikone der literarischen Rezeption geworden ist: der namenlose ›Falling Man‹, der kopfüber in perfekter Parallelität zu den vertikalen Linien des Turmes in die Tiefe stürzt. Die Täter blieben – analog zu ihrem Ausschluss aus frühen fiktionalen Texten – gesichtslos, bis das berühmte Passphoto von Mohammed Atta auftauchte, welches zusammen mit dem Video-Standbild der Überwachungskamera, das Atta beim Boarding zeigt, bis heute als einziges Bildmaterial zirkuliert.

Diese ikonographischen Ordnungen des 11. September sind in der Forschungsliteratur bereits benannt worden;¹⁴⁵ frühzeitig schon kommt der Versuch einer ikonologischen Einordnung hinzu, wenn beispielsweise das berühmte Foto eines einzeln aufragenden Trümmerteils am *Ground Zero* Caspar David Friedrichs *Eismeer* (1823) gegenübergestellt und so in einer Ästhetik des Erhabenen positioniert wird.¹⁴⁶ Nach Erwin Panofskys klassischer Definition ist die Ikonologie diejenige kunsthistorische Analyse, die eine ikonographisch-beschreibende Methodologie erweitert, indem sie kontextualisiert, in größere Zusammenhänge einordnet, nach ›Bedeutung‹ fragt.¹⁴⁷ Ikonographie *benennt*, Ikonologie *deutet*. Da der Begriff der Bedeutung – zumindest in diesem Sinne einer tradierten Struktur von Substitution – problematisch bis irrelevant geworden ist, ist das Konzept der Ikonologie mehrfach erweitert worden. W.J.T. Mitchell betont zum Beispiel, dass eine ikonologische Bildanalyse für ihn in

144 Beuthner 2003, S. 20.

145 Vgl. z. B. Cheroux, Clément: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011.

146 Vgl. Viehoff / Fahlenbrach 2003 sowie, wie weiter oben schon einmal genannt, Buttler 2003 und Becker 2013.

147 Vgl. Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005, S. 40.

erster Linie eine transmediale Bildanalyse sei, deren Gegenstände von ikonischen Fotografien bis zu sprachlichen Bildern wie der Metapher des *war on terror* selbst reichen.¹⁴⁸ In der Praxis sind es dann aber vor allem die Zirkulation einzelner Motive durch Kunst, *urban street art* oder Cartoon, die Mitchell untersucht – und, genau wie in den Ansätzen von Susan Sontag und Stephen Eisenman, die ich an späterer Stelle kritisch betrachten werde, die Verwandtschaften dieser Motive zu weitaus älteren Bildprogrammen. Exemplarisch soll nun auf zwei Bildgruppen eingegangen werden, bei denen die jeweils symptomatische Weise, in der sie in fiktionale Texte »importiert« worden sind – so meine These – mit ihrer ikonologischen Verortung in diachronen Bildformelketten zusammenhängt.

7.2 Das World Trade Center als Ikone

Gerade die endlos wiederholten Fernsehaufnahmen der brennenden Türme wurden, wenig überraschend, gleich nach den Attacken als »schwarze Ikonen«¹⁴⁹ für das beginnende 21. Jahrhundert gehandelt. »This moment was the apotheosis of the postmodern era«, wie Martin Amis schrieb, »the era of images and perceptions.«¹⁵⁰ Für die literarischen Texte, die sich mit den Attentaten befassen, ist zwangsläufig eine Problematisierung der Wirklichkeitserfahrung verbunden und eine Haltung zum Diktat der Bilder gefordert: Arbeiten sie *mit* den ikonischen Bildern der brennenden Zwillingtürme oder dagegen? Und wie sieht diese Arbeit am oder mit dem Bild aus?

Die Bilder der Türme sind aufgrund ihrer Größenordnung hochsymbolisch und gewissermaßen un-menschlich – im Sinne von »frei von Menschen«. Allein, weil sie die entsetzlichen Szenen nicht zeigen, die sich im Innern der Türme abgespielt haben müssen, sind sie unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtbar. Aufnahmen aus dem Innern existierten von vornherein nicht, ausgenommen das Videomaterial der Dokumentarfilmer Gédéon und Jules Naudet, die auch die ersten Bilder des Flugzeugeinschlags geliefert hatten. Bei den Bergungsarbeiten entstanden keine Bilder von menschlichen Überresten; zumindest wurden sie nicht gezeigt.

In Jay McInerneys *The Good Life* quält den Protagonisten die Erinnerung an eine Leiche, die er bei den Bergungsarbeiten für einige Sekunden in den Armen hielt. Der gesichtslose Frauentorso taucht immer wieder in seinen Träumen auf;

148 Mitchell, W.J.T.: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago / London 2011, S. Xvii.

149 Bredekamp, Horst: *Thomas Hobbes – Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001*, Berlin 2003, S. 158.

150 Amis, Martin: *Fear and Loathing*, in: *The Guardian*, 18. September 2001.

in einer Anspielung auf »Our Lady of Peace«, der Jungfrau Maria, nennt er ihn »Our Lady of Ground Zero«. Die verbrannte Frau wird für Luke McGavock zu seinem persönlichen Bild des 11. September; zu seiner Ikone, die jedoch niemals zum Medienbild werden könnte: Das Gesicht des Schreckens manifestiert sich gerade in ihrer Gesichts- und Körperlosigkeit. *The Good Life* verwehrt sich so den Türmen als Zentral-Ikonen des 11. September durchweg; statt dessen (er)findet der Text Bilder, die niemals gezeigt worden sind.

Don DeLillo hingegen arbeitet mimetisch mit den Schlüsselbildern. *Falling Man* ist der einzige Text, in dem der zentrale Moment des Einsturzes tatsächlich genau so wiedergegeben ist, wie der Leser ihn als ikonisches Bild erinnert:

They [d.i. Flüchtende aus dem World Trade Center] came out onto the street, looking back, both towers burning, and soon they heard a high drumming rumble and saw smoke rolling down from the top of one tower, billowing out and down, methodically, floor to floor, and the tower falling, the south tower diving into the smoke, and they were running again. (FM 246)

Der Erzähler steht dem – später zum Fernsehbild geronnenen – Moment dabei unmittelbar gegenüber, anders als bei McInerney, Foer (das Ereignis bleibt traumatische Leerstelle, wird selten durch Fernsehbilder indirekt zitiert) oder Beigbender (fiktive Personen erleben die Katastrophe im Inneren des Turms, ohne Zugang zu jeglichen Bildern). Während sich die übrige literarische (und teils auch die filmische) Rezeption gegen die mediale Bild-Monopolisierung abgrenzt und eigene Narrative entwickelt, die den Einsturz der Türme auf andere Weise sichtbar machen, besetzt DeLillo ganz eindeutig das visuelle Kulturgut des 11. September.

Auch Peltzer konzentriert sich auf die beschwörende Wiederholung der großen, ikonischen Bilder. Das mimetische Narrativ in *Bryant Park* unterscheidet sich jedoch grundlegend von demjenigen in *Falling Man*. Während DeLillo als einziger Autor eine Figur direkt am Ort des Geschehens platziert, literarisiert Peltzer die Wahrnehmung der Fernsehbilder: Nicht das Ereignis selbst, sondern vor allem seine Abbilder und ihr inflationärer Gebrauch konstituieren hier den Text.

Dieser zerfällt dabei in lyrische Strukturen, in Zeilensprünge:

[U]nd es sind auf allen Kanälen plötzlich Bilder zu sehen, die man nicht glaubt, gigantische Staubwolken, einstürzende Wolkenkratzer, Boeing-Flugzeuge, die in Hochhäuser rasen, [...] wie von einer klebrigen Puderschicht bedeckte oder bestäubte Rettungskräfte, Polizisten und Feuerwehrleute, die sich in das Inferno stürzen [...], / das Pentagon brennt, wie Puppen segeln Verzweifelte, die sich aus den / Fenstern gestürzt haben, / knallen im Flug vor die Fassade, / rotschwarz leuchtende Feuerbälle aus Kerosin, / das eine Flugzeug durchbricht das Gebäude wie nichts, / Stahlteile und Betonbrocken wirbeln durch die Luft / es stürzt alles zusammen [...] (BP 135)

Der folgende Teil besteht aus einem einzigen, atemlosen Satz; der nächste Punkt findet sich erst drei Seiten weiter. Fünfmal wird in dieser Passage der Aufprall der Flugzeuge und der Einsturz der Türme beschrieben. Es scheint, als würde das sprachliche Nachvollziehen der Bilder mit jedem Mal genauer ausfallen: In der oben zitierten Passage handelt es sich noch schlicht um »Boeing-Flugzeuge, die in Hochhäuser rasen«, wenig später wird das kollektive Erinnerungsbild viel exakter erfasst: »ein riesiges Loch, aus dem anthrazitfarbener Rauch quillt, klafft in einem der Türme [...], als sich von hinten in einer absinkenden Kurve eine Verkehrsmaschine nähert, die seitlich in den anderen einschlägt, sich wie ein Hartmantelgeschoss durch weiches Gewebe bohrt, [...]« (BP 136)

Die wiederholte Beschreibung vollzieht den Rhythmus des Fernsehennarrativs nach; die Bilder der einschlagenden Flugzeuge und der zusammenstürzenden Türme wurden in den Minuten, Stunden und Tagen nach dem Attentat permanent »geloopt«. Doch nicht nur die Bildschleifen des Senders, auch die zunehmende Reflexionsfähigkeit des zunächst schockstarrten Empfängers schlägt sich in Peltzers Text nieder. Während die Bilder dieselben bleiben, vermögen es ihre literarischen »Kopien«, das Geschehen schrittweise besser zu erfassen. Die Zeilensprünge und unzähligen Kommata sind hier möglicherweise dem schnellen Wechsel der Bilder, aber ebenso dem Akt des »Zappens« nachempfunden.

Während es für das zentrale Motiv des Geschehens, das brennende World Trade Center, also Variationen der Narrativierung gibt, die von einem »direkten« Erleben durch eine Figur bis zum weitaus häufigeren Fall des medialen Endlos-Loops reichen, ist für das »andere« ikonische Bild des 11. September eine etwas anders gelagerte Form der Rezeption zu konstatieren.

7.3 »Falling Man«, revisited

Die zunächst in den meisten großen Tageszeitungen abgebildeten, dann verpixelt und schließlich überhaupt nicht mehr gezeigten Fotografien der aus den Türmen fallenden Menschen wurden vor allem in vielen Erzählungen zu einer zentralen Chiffre; es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich die Literatur das Motiv des »jumpers« – so der mediale Sprachgebrauch, der eher eine aktive Handlung betont – als ihre eigene Ikone des 11. September gewählt zu haben scheint. Doch warum sind die fallenden Gestalten gleichsam zum motivischen Herzstück der literarischen Rezeption geworden? Zunächst einmal setzen die Bilder den menschenleeren Ikonen der brennenden Türme eine menschliche Figur entgegen. Mit den fallenden Körpern endet gleichzeitig das Hollywood-Narrativ der filmisch vorgeprägten Bilder. Dass literarische Texte unter Umständen bewahren und erinnern möchten, was aus medienethischen Gründen

verbannt wird, ist dabei aber sicher nur die naheliegendste Erklärung für ihre Fixierung auf das Motiv des ›Falling Man‹.

Die bekannteste Fotografie aus dieser Reihe stellt der Performancekünstler in DeLillos gleichnamigem Roman nach; das Bild eines Mannes, der kerzengerade und kopfüber hinabstürzt, ein Bein angewinkelt, die Türme sind als exakte Parallellinien rechts und links der fallenden Gestalt zu sehen. Trotz intensiver Recherchen gelang es keinem Journalisten, die Identität des Springenden zu klären.¹⁵¹ In Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* bemerkt der kindliche Protagonist, während er eine ähnliche Fotografie betrachtet: »I started thinking about the pixels in the image of the falling body, and how the closer you looked, the less you could see.«¹⁵² Die Eigenschaft des digitalen Bildes, sich ab einem bestimmten Vergrößerungsgrad in seine Bestandteile aufzulösen, verhindert letztendlich ein genaues Sehen und Erkennen; die »Falling Men« sind als menschliche Gestalten sichtbar, ihre Namen und Geschichten bleiben jedoch unbekannt. So werden sie zur Projektionsfläche gegen die Ungewissheit: Oskar versucht immer wieder, in der fallenden Gestalt seinen Vater zu erkennen, denn über dessen genaue Todesumstände im World Trade Center weiß er nichts. Dass die Springenden nicht als Individuen identifizierbar sind, trägt auch zu ihrer Idealisierung bei; inmitten apokalyptischer Zerstörung transportieren sie die Illusion der Freiheit, über den Zeitpunkt des eigenen Todes selbst zu entscheiden.

In einem Gedicht von D. Nurske heißt es: »We saw the bodies jump / and couldn't break their fall – / now they wait so gracefully / in midair, holding hands.«¹⁵³ Das »anmutige Warten« der Springenden beschreibt den Stillstand einer fotografischen Szene; die Macht der Fotografie besteht darin, Bewegung einzufrieren und damit, so scheint es, der Zeit Einhalt zu gebieten. »The Falling Man in Richard Drew's picture fell in the manner suggested by the photograph for only a fraction of a second, and then kept falling«, schreibt Junod.

The photograph functioned as a study of doomed verticality, a fantasia of straight lines [...]. In truth, [...] he fell like everyone else, like all the other jumpers [...], which is to say: desperately, inelegantly.¹⁵⁴

Die Erstarrtheit des Bildes hält nicht die Bewegung des Fallens, sondern vielmehr eine einzelne Sekunde des Stillstands fest. In der fotografischen Utopie wird der Fallende zum erstarrten Fliegenden. Die Fiktion eines unversehrten, schwerelosen Körpers birgt dabei die Gefahr einer Überhöhung in sich; es ist

151 Vgl. Junod, Tom: The Falling Man, in: Esquire, 1. September 2003.

152 Foer, Jonathan Safran: *Extremely Loud and Incredibly Close*, London / Boston 2005, S. 293.

153 Nurske, D.: October Marriage, in: *Poetry after 9/11. An Anthology of New York Poets*, hg. von Dennis Loy Johnson und Valerie Merians, Hoboken / New Jersey 2002, S. 88.

154 Junod, Tom: The Falling Man, in: Esquire, 1. September 2003.

(auch) das Moment der Schönheit im Angesicht des Todes, das die verdrängten Bilder des 11. September zum literarischen Motiv werden ließ. So handelt es sich bei den ›Falling Men‹ zwar um Bilder, die den leeren, filmisch vorgeprägten Turm-Bildern ein menschliches Narrativ entgegensetzen; doch auch diese Anti-Ikonen helfen letztlich, anders als McInerneys »Our Lady of Ground Zero«, die Wahrheit der zerstörten Körper zu leugnen, indem sie den Tod ästhetisieren.

DeLillos Protagonistin reflektiert über die Fotografie des ›Falling Man‹ in der Terminologie einer kunsthistorischen Bildbeschreibung:

The man headlong, the towers behind him. The mass of the towers filled the frame of the picture. The man falling, the towers contiguous, she thought, behind him. The enormous soaring lines, the vertical column stripes, [...] the composition, she thought, darker stripes for the nearer tower, the north, lighter for the other, [...] and the man set almost precisely between the rows of darker and lighter stripes (FM 221 f.).

Zunächst einmal offenbart sich hier erneut ein Blick, der das Motiv in allen seinen Details aufnimmt, der es »nacherzählt«, statt das Narrativ dem hinlänglich bekannten Bild zu überlassen. Zieht man andere Texte heran, die mit dem Motiv des ›Falling Man‹ arbeiten, fällt auf, dass sie das Bild als kollektives »Possessivum der globalen Medienwelt«¹⁵⁵ lediglich im Gedächtnis des Lesers aufrufen, statt es tatsächlich zu beschreiben. Foers »picture of a falling body« (EL 325) beispielsweise funktioniert nicht selbstständig, nicht als Text allein; der Gebrauch weniger Schlüsselwörter fordert eine Verknüpfung zum Bildgedächtnis des Lesers. Doch auch bei DeLillo gibt es einen fundamentalen Unterschied zwischen seiner Literarisierung des ›Falling Man‹ und der des einstürzenden Turmes: Während letzteres Bild, die Medienikone schlechthin, ohne medialen Filter in den Text aufgenommen wird, indem der Protagonist den Einsturz unmittelbar erlebt, verharrt DeLillo mit dem ›Falling Man‹ auf der Metaebene der Fotografie. Der Text wird zum Abbild eines Bildes. Doch warum wird hier dessen Medialität betont, während DeLillo die eigentlichen Medienbilder in direktes Erleben ›übersetzt‹? Eine genauere Betrachtung der Rolle des titelgebenden Performancekünstlers könnte hier Hinweise geben. Der Künstler taucht unangekündigt an den verschiedensten Orten der Stadt auf, um die Pose des Fallenden auf Drews Foto nachzustellen; gesichert nur durch einen Gurt unter seinem Anzug, an dem das Seil befestigt ist, stürzt er sich von Fenstersimsen, Dächern oder Brücken herab:

He keels forward, body rigid, and falls full-length, head first [...]. But the fall was not the worst of it. The jolting end of the fall left him upside down, secured to the harness, twenty feet above the pavement. The jolt, the sort of midair impact and bounce, the recoil, and now the stillness, arms at his sides, one leg bent at the knee. There was

155 Beuthner 2003, S. 20.

something awful about that stylized pose, body and limbs, his signature stroke. But the worst of it was the stillness itself [...] (FM 168).

Die »stillness« vollzieht die Zeitlosigkeit der Fotografie nach. Es ist die Illusion des erstarrten Moments, die der Performancekünstler nachstellt – und die durch sein Fallen, das der Pose vorausgeht, gleichzeitig durchkreuzt und enttarnt wird. Denn er zeigt eben nicht nur die »fraction of a second«, die in das kollektive Bildgedächtnis eingegangen ist, sondern die gesamte Sequenz der Bewegung – bis zum Moment der Aufnahme. So erinnert der Performance-Akt des ›Falling Man‹ nicht nur an die Opfer, indem er immer wieder ihren Fall nachvollzieht, sondern weist zugleich darauf hin, wie Wirklichkeit punktuell zum Bild gerinnt. Indem er diesen Prozess, dem Roland Barthes ein Todesmoment zuschreibt, gleichsam umkehrt – er als Lebender stellt eine Fotografie nach, nicht die Fotografie das Leben –, problematisiert er die Idee des Bildes ebenso wie die Erinnerungskultur einer medialen Welt. Das Motiv des fallenden Menschen kann nur deshalb ästhetisiert, literarisiert und symbolisch überhöht werden, weil es als *Bild* rezipiert wird; entscheidend ist die Ikonographie des Fliegens, nicht der Aufprall, der folgen muss.

Sowohl in Bezug auf die Anti-Ikone der fallenden Gestalten als auch in Bezug auf das brennende World Trade Center wird also Medialität verhandelt, drückt sich in der obsessiven Beschäftigung mit diesen Motiven eine Faszination für die Vorherrschaft des Bildes in unserer Gegenwart aus. Gleichzeitig sind beide ikonischen Ordnungen möglicherweise deshalb so dominant, weil sie sich an andere, viel ältere Motivtraditionen anschließen lassen. Vom Ikarus-Mythos bis zum biblischen »falling angel« (FM 222) umfasst das Bild des Fallenden ein weites Referenzspektrum, während die Doppeltürme von mittelalterlichen Stadtsiegeln bis zum Postkartenmotiv World Trade Center, der »Kathedrale des globalen Informationszeitalters«¹⁵⁶ als verräumlichte Zeichen von Herrschaftsverhältnissen zu verstehen sind. Ihre Zerstörung ist »ein Topos, der eine ebenso lange Tradition hat, wie die Menschheit Türme errichtet.«¹⁵⁷ Das Ikarus-Motiv ist wiederum mit dem Babel-Motiv der zerstörten Türme über den gemeinsamen Kern der Bestrafung menschlicher Hybris verknüpft. Die Faszinationskraft des Medienereignisses 9/11 hängt sicherlich auch mit der Faszination für wiederkehrende Mytheme zusammen: Kultur als ›Geschichten, die wir uns selbst über uns selbst erzählen‹, um die berühmte Definition von Clifford Geertz zu paraphrasieren, ist immer wieder verstärkt durch solche Anschlussstellen der Wiederholung strukturiert.

Gerade in Bezug auf das Motiv des ›Falling Man‹ gilt aber, dass es, wie oben ausgeführt, nur als nicht-bewegtes *Bild*, als eingefrorene Pose auf diese Weise

156 Buttler 2003, S. 33.

157 Ebd.

einlesbar in einen tradierten Motivkatalog ist. Insofern ist es in diesem Fall gar nicht unbedingt ein narratives mythisches Programm, um das die 9/11-Texte immer wieder kreisen; es ist letztlich eine Form von Ikonologie, die sie betreiben. Wie ikonologisches Formdenken dabei, so meine These, mit einer gewissen Form der Simplifizierung und Reduktion von Komplexität zusammenhängt, wird in den Kapiteln 11 und 12 noch einmal Thema sein.

Zusammenfassend lässt sich im Hinblick auf diese skizzierten intermedialen Überlagerungen in den frühen 9/11-Texten festhalten, dass das Verhältnis von Bild zu Text größtenteils in drei überlappenden Kategorien denkbar ist: Als 1.) eine Arbeit *mit* den Bildern, indem sie ekphratisch in den Text ›übersetzt‹ werden; dies geht, wenn die Bilder als medial markiert sind, oft mit einem medienkritischen Kommentar zu den Bilderfluten auf einer metapoetisch-reflexiven Ebene einher; 2.) als Bewegung der Aneignung und ›Entpixelung‹ der Bilder, wie etwa in den Identifizierungsversuchen des ›Falling Man‹ bei Foer; und 3.) als eine Arbeit *gegen* die Bilder, indem sie entweder eine auffällige Leerstelle im Text bilden oder ein nicht-mimetisches Erschreiben von *counter images* erfolgt, die so überhaupt nicht existieren und nicht zirkuliert wurden, wie zum Beispiel in Jay McInerneys *The Good Life*.

Allen diesen Variationen ist gemein, dass sie komplett der Seite der Opfer verhaftet bleiben oder die Täter sehr flach und klischeehaft gezeichnet werden. Gleichzeitig geht der Fokus auf die Medialität und Ikonizität des Ereignisses mit einer Hermetik und lokalen Begrenzung des Handlungsortes einher. Die jüngeren Texte, mit denen ich mich in dieser Arbeit näher beschäftigen möchte, sind hingegen von einer Aufmerksamkeit für weiträumigere räumliche Texturen und Konfigurationen geprägt. Während der *spatial turn* dem *visual turn* in Kultur- und Literaturwissenschaften bekanntlich vorausging, scheint sich in der literarischen Rezeption des 11. September also – etwas schematisch ausgedrückt – ein umgekehrter Prozess abzuzeichnen.

Natürlich ist diese Kategorisierung und zeitliche Ordnung nicht ganz trennscharf zu ziehen. New York als komplexer urbaner Raum spielt auch in einigen früheren Texten durchaus eine Rolle. In Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* führt die Odyssee des pikaresken Ich-Erzählers auf den Spuren seines seit dem 11. September vermissten Vaters quer durch die Stadt und damit z. B. zu verschiedenen Biographien aus verschiedenen sozialen Kontexten; das Zentralmotiv eines mythischen, verlorenen »sixth boroughs« produziert, ähnlich wie in Jonathan Lethems *Chronic City*, auf das ich gleich näher eingehen werde, eine Art phantastisches *counter-mapping* der Stadt. In Joseph O’Neills *Netherland* (2008) wird, wie es in einer Rezension der New York Times treffend hieß, Staten Island als »geographical Other to Manhattan«¹⁵⁸

158 Garner, Dwight: The Ashes, in: The New York Times, 18. Mai 2008.

behandelt; dabei geht es vor allem auch um postkoloniale Thematiken, die im Urbanen ausgespielt werden.

Auffällig ist allerdings, dass diese Texte zwar in gewisser Weise Raumfiktionen sind oder raumtheoretische Fragestellungen zumindest andeutungsweise literarisieren, aber fast ausschließlich auf New York fokussiert sind. Ich würde Foers vielbesprochenen Text zum Beispiel auch in der Tradition des repräsentationskritischen, metapoetischen New York-Romans der 80er und 90er Jahre situieren, bis hin zur Figur des postmodernen Detektivs, wie man ihn aus Paul Austers *City of Glass* kennt. Die Rolle des urbanen Raums ist in Foers und weiteren Texten dabei durchaus vielschichtig; entscheidend ist aber, dass das Ereignis in keinsten Weise in seinen globalen Auswirkungen und Ursachen verhandelt wird. Andersherum existiert zwar durchaus Literatur, in der eine transnationale Perspektive zumindest aufscheint,¹⁵⁹ doch sind dies genau jene Texte, in denen das Ereignis selbst – wie in *Netherland* im Übrigen auch – nur am Rande, manchmal in Nebensätzen, eine Rolle spielt. Obwohl hier beileibe kein Monismus der Kategorie hergestellt werden soll, den man zumeist nur in einem *distant reading* aufrechterhalten kann, ist es doch bemerkenswert, dass die Fokussierungen Ereignis / Visualität einerseits und Raum / Transnationalität andererseits sich in den meisten Texten auf diese Weise gegenseitig auszuschließen scheinen (vor allem vor dem Hintergrund, dass Bilder in den Zeiten ihrer elektronischen Zirkulierbarkeit gleichsam »der Ort des Globalen«¹⁶⁰ sind).

Jonathan Lethems Roman *Chronic City* partizipiert ebenfalls an einer solchen Auslassung des Globalen und an einer hermetischen Konfiguration des Stadtraums, stellt sie aber gleichzeitig eindeutig als eine solche aus; im Folgenden möchte ich deshalb ein wenig näher auf diesen Text eingehen.

159 Vgl. Däwes 2011, S. 404.

160 Vgl. Mirzoeff, Nicholas: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York / London 2005, S. 12. [Meine Übersetzung, D.B.]

8. Phantastische Verschiebungen des Stadtraums in Jonathan Lethems *Chronic City*

Erst ganz am Ende von Jonathan Lethems *Chronic City* wird in einem Nebensatz die zentrale An-/Abwesenheit benannt, die retrospektiv den gesamten Text aufschließt:

Richard and I spoke of Perkus Tooth without mentioning his name. [...] He told me a few things I'd been unable to imagine, [...] about the birth of Perkus the broadsider [...] when the city had still been open to Beat or punk self-invention, that city Perkus had always chided me for failing to know: Frank O'Hara and Joe Brainard, Mailer and Broyard and Krim, Jane Jacobs, Lenny Bruce, Warhol and Lou Reed, all of it, [...] Jean-Michel Basquiat writing SAMO, Philippe Petit crossing that impossible distance of sky between the towers, now unseen for so many months behind the gray fog.¹⁶¹ (Meine Hervorhebung, D.B.)

»Die Türme«– Lethem wählt hier bezeichnenderweise jene mythisch aufgeladene, elliptische Bezeichnung, die erst nach 9/11 und mit der Abwesenheit ihres Signifikats funktioniert – sind in *diesem* Manhattan gar nicht gefallen, sondern hinter einem ominösen grauen Nebel verschwunden, dessen Provenienz nie diskutiert oder gar geklärt wird. Hier wird noch einmal final deutlich, wie weit jenes fiktive und das ›reale‹ Manhattan auseinanderklaffen, obschon es auch davor immer wieder phantastische Verschiebungen gibt.¹⁶²

Der Ich-Erzähler mit dem sprechenden Namen Chase Insteadman ist ein

161 Lethem, Jonathan: *Chronic City*, London / New York 2011, S. 505. Im Folgenden nachgewiesen unter der Sigle CC.

162 Das ›Phantastische‹ verstehe ich hier und im Folgenden nicht als Genre-Zuschreibung, ebensowenig als grundsätzlich gekennzeichnet durch Übernatürliches oder Un-Logisches; vielmehr schließe ich mich Uwe Durst an, der darunter eine »Deviationspoetik der erzählten Welt« auch innerhalb realistischer Erzählkonventionen versteht. Vgl. Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare: Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Texten und in Texten des ›Magischen Realismus‹*, Berlin 2008.

ehemaliger Kinderstar, der seinen Celebrity-Status zu gleichen Teilen einer alten Sitcom und seiner Verlobten verdankt – einer Astronautin, die auf ihrer Raumstation festsetzt, weil chinesische Minen den Weg zurück zur Erde versperren. Weitere zentrale Figuren sind Perkus Tooth, ein legendärer, wenn auch ebenfalls fast vergessener Musikkritiker und *street artist*, und Richard Abneg, der in den Grabenkämpfen der Gentrifizierung die Seiten gewechselt hat – vom urbanen Aktivist zur Entourage des Bürgermeisters. Die oben zitierte Stelle ist insofern untypisch für *Chronic City*, als die aufgezählten Namen allesamt reale Figuren sind, die das New York der 70er Jahre und sein kulturelles Leben prägten (darunter bezeichnenderweise die Architekturtheoretikerin Jane Jacobs, Autorin von *The Death and Life of Great American Cities*). Typischerweise würde eine solche Aufzählung in diesem Roman mehrere fiktive Personen enthalten. Neben den real existierenden Filmen und Filmtiteln, Künstlern und Theoretikern, auf die der Popkultur-Universalgelehrte Perkus Tooth unaufhörlich referiert, umfasst *Chronic City* ein schwer überblickbares Netzwerk aus fiktive Referenzen – fiktiven Künstlern und Werken, Bands und Alben, Theoretikern und Essays.¹⁶³ Schon auf der allerersten Seite wird ein fiktiver Film genannt, der den Ich-Erzähler erstmals mit Perkus Tooth zusammenführt:

This was in the headquarters of the Criterion Collection [...]. I'd gone there to record a series of voice-overs for one of [their] high-end DVD re-issues, a ›lost‹ 1950s film noir called *The City Is a Maze*. My role was to play the voice of that film's director, the late emigré auteur Von Tropen Zollner. (CC 1)

Perkus Tooth nennt im Folgenden noch weitere Filme, die teilweise fiktiv, teilweise Hybride aus realen und fiktiven Versatzstücken sind.¹⁶⁴

Gleich die allererste dieser Referenzen – *The City Is a Maze* – ist auch aufgrund ihres Titels programmatisch: *Chronic City* ist in mehreren Hinsichten eine Erkundung der Texturen urbaner Räumlichkeit.

To live in Manhattan is to be persistently amazed at the worlds squirreled inside one another, the chaotic intricacy with which realms interleave [...]. We only pretend to live on something as orderly as a grid. Waiting for Perkus Tooth's door buzzer to sound and

163 Die schiere Quantität dieser Referenzen erlaubt es nicht, sie hier komplett aufzuschlüsseln, obwohl dies sicherlich über den Rahmen dieser Arbeit hinaus interessant wäre. Ohne das Internet wäre diese Aufgabe übrigens unmöglich zu erfüllen, da es sich in so vielen Fällen um Titel handelt, die durchaus real existierende, wenn auch obskure und nur einem kleinen Kreis bekannte Filme, Bands etc sein könnten – auch diese Problematik ist im Kontext von *Chronic City* interessant, geht es doch unter anderem um den Zusammenhang von Wissen und Virtualität.

164 Jonathan Lethem steht mit dem Einsatz dieser fiktiven Verweissysteme natürlich in der Tradition anderer v. a. U.S.-amerikanischer Autoren, die oft unter dem Label »postmodern« gefasst werden, allen voran Thomas Pynchon, aber auch David Foster Wallace, auf den an mehreren Stellen implizit referiert wird.

finding my way inside, I felt my interior map expand to allow for the reality of this place, the corridor floor's lumpy checkerboard mosaic, the cloying citrus of the superintendent's disinfectant oil [...]. I have trouble believing anything exists until I know it bodily. (CC 9)

Die Aufmerksamkeit für die komplexen Räume, die sich im zeichenhaften Ort »Manhattan« überlagern und durch Bewegung erschlossen werden und entstehen, konfiguriert den Text auf auffällige Art und Weise.

Der vielzitierte Michel de Certeau mag in aktueller *urban theory* und Sozialgeographie schon passé sein, aber in diesem Kontext lohnt hier noch einmal ein Blick auf seine Arbeiten zu Alltagspraktiken im Stadtraum, die auch im folgenden Kapitel noch einmal aufgegriffen werden sollen. De Certeau unterscheidet zwischen *lieu* (Ort) und *espace* (Raum); Orte sind für ihn dabei benannt, stabil, kartographisch markiert;¹⁶⁵ Raum ist komplexer, flüchtiger, verändert sich ständig. Kurz: »L'espace est un lieu pratiqué«,¹⁶⁶ der Raum ist ein praktizierter, in Bewegung versetzter Ort; »ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs.«¹⁶⁷ Diese Unterscheidung von *lieu* und *espace* kann man hier insofern auf die Raumwahrnehmung des Protagonisten übertragen, als ein kartographischer Blick (und damit immer ein reduktiver Blick von oben) auf Manhattan, der den *grid* als geometrisches Verortungssystem akzeptiert, das komplexe Wesen der gelebten Räume nicht erfassen kann. Letztere werden durch jene subjektive Topographie des Gehens, Erfahrens und Erinnerns navigiert und produziert, die Lethem »interior map« nennt. Immer wieder lässt sich dabei eine Privilegierung der chaotischen »interleav[ing] realms« gegenüber dem »orderly [...] grid« konstatieren. (Diese Gegenüberstellung zweier Raumsysteme spielt auch in Jarett Kobeks *ATTA* eine Rolle; hierauf wird in der folgenden, längeren Analyse zurückzukommen sein.)

Der Aspekt des Situiereten und Körperlichen, der nicht nur bei de Certeau, sondern auch in den meisten anderen Raumtheorien entscheidend ist, klingt deutlich an, wenn Insteadman erst einmal etwas »körperlich erfahren« muss, um zu glauben, dass es existiert – oder um, wie in diesem Fall, die Mikrologie der Räume unter dem rechtwinkligen Straßensystem zumindest ein Stück weit freizulegen. »Biller knew how to live off the grid« (CC 403) heißt es auch über eine Nebenfigur, die gleichzeitig eine Schlüsselfigur zu sein scheint. Biller ist obdachlos und damit gleichsam ein paradigmatischer Bewohner des deleuzia-

165 »Un lieu (...) est une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.« De Certeau, Michel: *L'invention du Quotidien I. Arts de Faire*, Paris 1990 [1980], S. 173.

166 Ebd.

167 Ebd.

nischen glatten Raums, ein Nomade auf dem (und abseits von dem/gegen den) hegemonischen *grid*, eine Umschlagsfigur. Und es ist gerade Biller, mit dem die Raumthematik in *Chronic City* eine weitere Umdrehung gewinnt: Der Stadtnomade ist ein Wanderer zwischen den Welten auch in der Hinsicht, dass er als erster die (auch ökonomische) Bedeutung einer virtuellen Parallelwelt namens *Yet Another Life* erkennt, die die städtische Oberschicht schon länger für sich entdeckt zu haben scheint. Dabei wirkt nicht nur diese virtuelle Welt in den ›realen‹ Stadtraum hinein, sondern scheint dieser umgekehrt auch kolonisiert von den Aussetzern und Programmierfehlern des Virtuellen: Neben dem *grid* ist es vor allem der *glitch*, der als strukturbildendes Moment in *Chronic City* fungiert und immer wieder auch den Text konfiguriert. Ein *glitch* ist im Kontext von Computerspielen ein Fehler im System, der *loops* und Lücken, aber auch unvorhersehbare Bewegungsmöglichkeiten im virtuellen Raum produziert – der Raum vervielfältigt und unterbricht sich im Prinzip selbst, ohne dass ein Programmierer dies beabsichtigt hätte. Den Plot und Text durchziehen in Lethems Roman also nicht nur jene Raumauffassungen, die einen benannten, »Ort« gegen einen widersprüchlichen, komplexen »Raum« setzen bzw. die Umschlagsbewegungen zwischen beiden betrachten; das räumliche Simulacrum des Virtuellen, das in ›klassischen‹ Raumtheorien noch keine Rolle spielt, kommt hier dazu.¹⁶⁸ Auf Beispiele narrativer *glitches* möchte ich im Folgenden nur am Rande eingehen, auch wenn ein nähere Betrachtung dieses Aspektes sicherlich interessant wäre. In erster Linie wird mich aber nun interessieren, wie sich der phantastisch transformierte Stadtraum in *Chronic City* zur Raumordnung des Globalen verhält.

Eine meiner Thesen war, dass die ersten Post-9/11-Romane, die sich nicht mehr mit Narrativen des Traumatischen und/oder der so vielzitierten Macht der Bilder beschäftigen, erstens eine neue Aufmerksamkeit für Raum und Räumlichkeit entwickeln, zweitens ihren Blick auf die komplexen Konnektivitäten des Globalen lenken. Ersteres gilt für *Chronic City*, wie ich bereits ansatzweise ausgeführt habe, in hohem Maße – aber kann man in Lethems Roman auch Narrative des Globalen lokalisieren? Erst einmal ganz und gar nicht. Diese Leerstelle ist wiederum so auffällig, dass auch sie gewissermaßen einen fühlbaren *glitch* im System des Erzähltextes herstellt. Schon zu Beginn, als das ganze Ausmaß der kontrafaktisch-phantastischen Verschiebungen für den Leser noch gar nicht deutlich wird, scheint in einzelnen Passagen eine seltsame Hermetik

168 Der virtuelle Raum könnte als Konvergenz von Bild- und Raumparadigmen gedacht werden – ein Gedanke, den Stephan Günzel in einer Monographie zu Computerspielen verfolgt. Vgl. Günzel, Stephan: Egoshoooter. Das Raumbild des Computerspieles, Frankfurt / New York 2012. Hier ist allerdings wieder, wie in der Einleitung in Bezug auf Günzels Buch *Bild/Raum* erwähnt, mathematisch errechnete Räumlichkeit gemeint und damit gerade nicht Raum im Sinne eines komplexen Geflechtes von Bewegungsvektoren und Relationalität.

des erzählten Stadtraums auf. Während Lethems frühere Romane fast alle in Brooklyn spielen und dabei durchaus auch jenen Teil New Yorks ein Stück weit mythisch rekonfigurieren,¹⁶⁹ bleibt nichtsdestotrotz die Gesamttopographie der Stadt vollständig und wäre an ›realen‹ Karten abgleichbar. Kurz: In *Fortress of Solitude*, dessen Schauplatz Brooklyn-Boerum Hill ist, gibt es ein Manhattan, in *Chronic City*, dessen Schauplatz Manhattan ist, aber kein Brooklyn – oder zumindest wird es nicht genannt, ebensowenig wie die anderen *boroughs* (mit Ausnahme von Harlem, das an einer Stelle erwähnt wird). Manhattan wirkt, ähnlich wie Jonathan Safran Foers phantastisches »sixth borough« in *Extremely Loud and Incredibly Close*, bei Lethem wie eine abgekoppelte, eine abgedriftete Insel. Erst ganz am Ende bestätigt sich dieser Eindruck, den man bis dahin auch einer klassisch Manhattan'schen Selbstzentriertheit hätte zuschreiben können, durch eine ominöse Aussage von Perkus Tooth:

»That's why everyone loves you, Chase. You're the perfect avatar of the city's unreality. Like Manhattan, you're a sentimental monument, stopped in time. I wonder what would happen if we asked this cab to take the Lincoln Tunnel? What sort of world is left out there?«

»There never was much of one«, said Richard.

»Probably we wouldn't be allowed to try«, said Perkus.

Now he censored himself, as though he'd already displeased the imaginary authorities he'd conjured, the Manhattan Border Patrol, and concentrated on managing the paroxysms rippling through him. (CC 478f., Hervorhebung D.B.)

Der Lincoln Tunnel – ein entscheidender Ort übrigens auch in John Updikes *Terrorist* – verbindet Manhattan mit New Jersey. Perkus deutet also an, dass das Gebiet jenseits des *Big Apples* möglicherweise nicht mehr existiert oder in jenem Krieg, der als unausgesprochenes Abwesendes stattfindet, zu einer unbewohnten Trümmerlandschaft geworden ist. Von seinen Freunden – darunter dem Ich-Erzähler – werden diese Aussagen hier noch als Paranoia des Verschwörungstheoretikers abgetan. Zudem wirkt der verwahrloste Tooth, der die letzten Monate in einem Haus für heimatlose Hunde verbracht hat, wenig zurechnungsfähig, da er, während er weiter über »what's outside the limit, maybe fallout-strewn wasteland or Chinese slave-dictatorship« (CC 491) monologisiert, gerade ins Krankenhaus gebracht wird – unter anderem, weil ihn ein chronischer Schluckauf schüttelt. Dieser Schluckauf, typographisch markiert durch Lücken im Text (s. o.), kann als physisch-auditives Korrelat des *glitches* gelesen werden, der Verschiebung, des Toothschen »elliptic thinking« – oder der blinden Flecken der Erzählung, deren einer eben das nicht-›stattfindende‹ Globale ist. Neben der Hermetik des Stadtraums, der übercodierten Inselhaftigkeit Manhattans sind es noch weitere Symptome, in denen der abwesende Rest der Welt aufscheint.

169 Vgl. z. B. *Motherless Brooklyn*, New York 1999, und *Fortress of Solitude*, New York 2003.

Kaum eine Nation, kein Kontinent und – am auffälligsten – noch nicht einmal die USA werden benannt; zweimal taucht eine »War Free copy« (CC 207) der New York Times auf, ohne dass genauer kommentiert würde, um welchen Krieg es sich eigentlich handelt. Natürlich lässt sich eine Verbindung zu den chinesischen Weltraumminen herstellen, die annehmen lässt, es ginge mindestens um einen Krieg der USA gegen China, wenn nicht gar einen Weltkrieg; doch direkt thematisiert wird dieser Konflikt nie. Dies zieht eine Reihe von Effekten nach sich, die ich im Folgenden kurz auffächern möchte.

Zunächst einmal lässt die Erkenntnis, dass gewissermaßen außerhalb der Grenzen des Erzählten ein Krieg tobt, den »realen« Strukturbaum der kulturellen Referenzen plötzlich ähnlich verschoben erscheinen wie den fiktiven. Der Text selbst scheint dabei eine »War Free copy« zu sein und – neben dieser impliziten Medienkritik – einen postnationalen und letztlich postglobalen Welt-Raum insofern zu spiegeln und herzustellen, als nicht nur der Krieg als globale Handlung eine Leerstelle bildet, sondern auch der erzählte Stadt-Raum direkt in eine planetarische¹⁷⁰ Perspektive übergeht. Auf der einen Seite ist die Manhattaner Stadtpolitik Thema – kein Präsident der Vereinigten Staaten wird erwähnt, doch der Bürgermeister samt Entourage und Antagonisten spielt eine entscheidende Rolle, ebenso Bewegungen der Gentrifizierung, Immobilienhaie und andere urbane Problematiken –, auf der anderen Seite das Narrativ der verlorenen Astronauten.

Eine weitere zentrale Nebenfigur in Lethems Roman ist der Künstler Laird Noteless, der gigantische Rauminstallationen bzw. -deinstallationen in den Straßen Manhattans schafft. Noteless' Arbeiten tragen Titel wie »Urban Fjord« (eine Art künstlicher Canyon im *wasteland* außerhalb Manhattans, bei dessen Besuch Chase das einzige Mal seine angestammte Insel verlässt), oder »Local Chasm, Demapped Intersection, Former Landmark« (CC 244). Als Chase den Künstler bei einer Dinnerparty ironisch-überschwänglich als »living master of dystopian public sculpture« vorstellt, antwortet dieser: »There's nothing dystopian in my work, young man. [...] In point of fact, I operate strictly on what Robert Smithson termed an *atopian* basis. That is to say, my work attempts to erase received notions of boundaries, and hence to reinstate the viewer in the world as it actually is, without judgement« (CC 326). Lethem karikiert hier

170 Ich benutze den Begriff des »Planetarischen« hier zunächst schlicht im Zusammenhang mit dem Erzählstrang im Weltraum. In einem weiteren Schritt wäre es natürlich interessant, sich das Verhältnis von urbanem, globalem und planetarischem Raum in *Chronic City* auch im Hinblick auf Gayatri Chakravorty Spivaks Begriff des Planetarischen anzusehen, der »die Erde« als »undivided ›natural‹ space« (S. 72) in Opposition zum Globalen setzt, das sich in Spivaks Auffassung auf die Welt als kartographierbares Netz von Orten bezieht und dem *grid* daher ebenfalls verwandt ist. Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a Discipline*, New York 2003.

offensichtlich den Theoriejargon sperriger Katalogtexte, liefert mit Robert Smithson und dessen Auffassung der Atopie aber gleichzeitig einen weiteren Referenzpunkt, durch den man auch seinen eigenen Text lesen könnte. (Davon abgesehen, dass der fiktive Noteless den realen Smithson hier – absichtlich? – ein wenig falsch versteht: Robert Smithson hätte sicherlich niemals so essentialistisch von der »Welt, wie sie tatsächlich ist« gesprochen.) Doch zunächst einmal scheint der Raumkünstler auch mit den abwesenden Türmen in Verbindung zu stehen. Beim Besuch des *Urban Fjords* erwähnt die Ghostwriterin seiner Biographie lediglich in einem Nebensatz, dass Noteless mit der Konzeption eines gewissen »Memorials to Daylight« (CC 114) beauftragt worden sei. Während des Empfangs beim Bürgermeister teilt eine betagte Schauspielerkollegin Chase mit, natürlich kenne sie Noteless, sie sitze ja im »memorial board«; und eines der selten gewordenen Radiointerviews des Ex-Kinderstars wird abgesagt, weil sich jemand in »Noteless's memorial pit« gestürzt habe. Lediglich diese drei Stellen weisen auf die Existenz eines Monuments hin, das – ähnlich wie die nonchalante Erwähnung der »Towers« in der eingangs zitierten Passage – dem Leser jenen kurzen Schock des Vertrauten versetzt, der in einer Freud'schen Lesart Teil der Erfahrung des Unheimlichen ist. Denn natürlich ist Noteless' in situ-Installation – bis hin zum in den Medien viel erwähnten »board«, das über die Auftragsvergabe entscheidet – ein Echo des 9/11-memorials. Noteless' Arbeit schließt den Text aus einer rein quantitativ extrem marginalen Position auf und bleibt konstant eine Leerstelle – keine Figur sieht das »memorial« mit eigenen Augen, und *was* hier eigentlich auf diese verordnete Art und Weise erinnert werden soll, wird nie ganz klar. Diese Abgekoppeltheit erinnert wiederum daran, dass letztlich auch das Ground Zero-Monument, um dessen Architektur auf teilweise absurde Art und Weise diskutiert wurde, ein arbiträres Zeichen bleibt.

In der einzigen Passage, die es überhaupt zu Noteless' memorial gibt, wird klar, dass der vermeintliche Erinnerungs-Ort in *Chronic City* uns sogar auf doppelte Weise vertraut ist:

»I don't know if you heard, a man killed himself by jumping into Noteless's memorial pit. As a result I never got to go on *Brian Lehrer*.« Everything I said annoyed her. »That happens from time to time [...].« »You mean... more than one person has thrown themselves into his memorial?« »The memorial, and other things he built. If you build bridges people throw themselves off those, too.« »I'm surprised there's such a big hole downtown«, I said. »I was under the impression Noteless only got that commission.« »You're mistaken. Excavation started down there a long time ago.« (CC 292)

Hier wird erneut eine jener merkwürdigen Verschiebungen zwischen dem Ich-Erzähler und seiner Umgebung spürbar, diesmal in Form eines zeitlichen *glitches* – wobei die Formulierung, dass die Ausgrabungen schon »vor langer Zeit« begonnen hätten, sich auf mehr als nur die tatsächlichen Vorbereitungen zum

Bau eines Monuments zu beziehen scheint. Das »memorial« in *Chronic City* erscheint nun in seiner Eigenschaft als »big hole downtown« als verschobene Spiegelung des tatsächlichen *Ground Zero*-Denkmals, aber auch überhaupt erst einmal als Verweis auf *Ground Zero* und auf das Ereignis selbst. Denn schließlich gibt es die spektakuläre Lücke im Stadtbild, jene (in den ersten Wochen nach dem 11. September so unglaubliche, später z. B. im Lightshow-Spektakel des ersten Jahrestages quasi fetischisierte) Abwesenheit der Türme im System des Erzähltextes gar nicht – oder auf eine etwas andere Art und Weise, sind die Türme doch noch da, aber im grauen Nebel verschwunden. Die Person, die sich in den »memorial pit« stürzt, könnte gleichzeitig als Wiedergänger des »Falling Man« gelesen werden, jener Figur, die ich als Zentralmotiv und -metapher der literarischen 9/11-Rezeption ausgemacht habe. Nicht nur vollzieht der Selbstmörder den Sprung der Verzweifelten quasi in die Tiefe gespiegelt nach (Noteless' Krater, das wird in der *Urban Fjord*-Szene klar, scheinen fast bodenlos zu sein), sondern stört darüber hinaus auch das monistische Narrativ des Ortes, indem er verordnete Erinnerung mit aktuellem Leid durchkreuzt.

Aber der »memorial pit« bleibt nicht das einzige Loch im Stadtraum von *Chronic City*. Perkus Tooth' Stamm-Diner mit dem – retrospektiv – sprechenden Namen »Jackson Hole« stürzt eines Tages in sich zusammen und sackt in einen Krater hinunter, »wholly wrecked from underneath, the recognizable shards of exterior window frame and signage and bar and stools [...] sagging together [...] into a groaning trench.« (CC 278) Der freilaufende Tiger, der Manhattan in Angst und Schrecken versetzt – neben der gefangenen Astronautin ein zentrales Thema – soll wieder sein Unwesen getrieben haben, meldet die Website »Tiger Watch« – doch stellt sich andeutungsweise heraus, dass der Tiger möglicherweise gar kein Tiger, sondern eine außer Kontrolle geratene Tunnelbohrmaschine ist. Vielleicht ist darüber hinaus die scheinbar wahllose Zerstörung an verschiedenen Orten in Manhattan gar eine konzertierte Aktion, wahlweise im Zusammenhang mit Grundstücksspekulation – so können Straßenzüge als unbewohnbar erklärt, abgerissen und als *prime real estate* verkauft werden – oder als Ablenkmanöver, wie Chase und seine »lostronautin« selbst eines sind. (Diese urbanen Verschwörungstheorien werden wiederum durchkreuzt, als Chase und Richard am Ende tatsächlich wie nebenbei einem gigantischen Tiger begegnen – »there is no way out, only a million ways back in«, CC 531). Sicherlich kann die Planung des *Ground Zero*-Denkmals nicht direkt als Ablenkmanöver verstanden werden, aber die Diskussion über Kommission und Konzeption dominierte doch regelmäßig US-amerikanische Schlagzeilen und lenkte dadurch automatisch ein Stück weit von den eigentlichen, blutigen Folgen der Attentate ab – dem *war on terror* im Irak und in Afghanistan.

Der Kollateralschaden namens »Jackson Hole« ist mit Noteless' Auftragsarbeit und *Ground Zero* verbunden, ein Krater wird mit dem anderen überblendet.

Vorbild für die Episode des verschwundenen Diners könnte durchaus der Einsturz des Kölner Stadtarchivs im März 2009 gewesen sein,¹⁷¹ doch trägt die oben zitierte Passage auch die ikonischen Markierungen der Bilder von *Ground Zero*, allen voran die jener Fotografie des aufragenden, skelettartigen Trümmerteils einer Fensterfront – »the recognizable shards of exterior window frame«. Und weiter heißt es, als die Protagonisten später zum Ort des Geschehens zurückkehren: »The site had evolved rapidly in our absence – most of all by becoming a ›site‹ (or possibly a ›zone‹).« (CC 285) Lethem betreibt hier eine ironische Aneignung ebenjener Mediensprache, die nach dem 11. September Mühe hatte, erst den Krater im Herzen der Stadt, dann das Voranschreiten der Aufräumarbeiten in Vokabeln zu übersetzen: »The pile« wurde zu »the pit«; »the pit« wurde zu »the site«.¹⁷²

Ein weiteres Element, das aus dem 9/11-Motivkatalog gleichsam ausgeschnitten und verfremdet wurde, ist bei Lethem der »gray fog«, der an den ubiquitären grauen Staub erinnert, der nach dem Fall der Türme ganz Manhattan bedeckte und mit der »dust lady« und den Armeen der »dust men«, wie im letzten Kapitel bereits thematisiert, weitere ikonische Bilder produzierte. Auch auf diese Weise scheint Lethems »Manhattan« um mehr als ein paar Millimeter verschoben zu sein. Die abwesenden Türme, der graue Nebel, Abgründe in der Stadt, das »memorial«: Fragmente des gewohnten 9/11-Narrativs sind in einer leicht verschobenen Form in den Text migriert, werden dort gestreut und von Zeit zu Zeit an die Oberfläche gespült, ohne jemals »auserzählt« zu werden oder gar den Status eines *counter narratives* zu beanspruchen. Natürlich kann man Verschiebung und Verdichtung immer auch als primäre Operationen des Unbewussten lesen, und es spricht nicht viel dagegen, zum Beispiel die phantastische Raumtransformation in Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* – den Central Park als mythisches *sixth borough* – als Symptom und Stellvertreter-Narrativ einer traumatischen Lücke zu verstehen. Doch im Fall von *Chronic City* scheint mir diese Lesart schon allein aufgrund der dominanten Subtexte um Räumlichkeit und Virtualität definitiv zu kurz zu greifen. Wäre es nicht viel treffender, Lethems Umgang mit den 9/11-Versatzstücken als ein atopisches Erzählen im Sinne des genannten Robert Smithson zu verstehen, den der Künstler Laird Noteless als Referenz heranzieht?

Smithson schreibt in seinem kurzen Essay *The Cinematic Atopia* zwar über

171 Hierfür spricht die Tunnelbohrmaschinenthese und auch die Beschreibung der Szenerie nach dem Einsturz, die an eine Fotografie aus Köln erinnert. Den Einsturz des Stadtarchivs bearbeitete auch Elfriede Jelinek in ihrem Theatertext *Ein Sturz* – interessanterweise ebenso wie Lethem durch ein Oszillieren zwischen organisch-animallischer und technischer Motivik.

172 Vgl. Rosenthal, Jack: *The way we live now: On language. 9/11*, in: *New York Times*, 1.9.2002.

den Blick des Kinobesuchers, also über die Verbindung von *skopos* und *topos* in der Atopie, doch ließe sich seine Begrifflichkeit auch auf ebenjene Migration von Motiven anwenden, die ich für den literarischen Text beobachtet habe:

In this cinematic atopia orders and groupings have a way of proliferating outside their original structure or meaning. There is nothing more tentative than an established order. What we take to be the most concrete or solid often turns into a concatenation of the unexpected. Any order can be reordered. What seems to be without order, often turns out to be highly ordered. [...] But no sooner have we fixed the order in our mind than it dissolves into limbo. Tangled jungles, blind paths, secret passages, lost cities invade our perception. [...] We wander between the towering and the bottomless. We are lost between the abyss within us and the bottomless horizons outside us.¹⁷³ (Meine Hervorhebung, D.B.)

Smithsons Atopie ist kein Nicht-Ort, sondern eine Art rhizomatische, instabile Struktur, durch die voneinander entfernte Räume verbunden gedacht werden können – oder eben nahe Orte unendlich weit entfernt. Keine sokratische Atopie im Sinne von Originalität und keine Atopie im Sinne von Undarstellbarkeit, arbeitet sie in Smithsons Verständnis gegen simplifizierende Ordnungen und scheint mit Deleuze und Guattaris *glattem Raum* verwandt zu sein; sie ist kein Irgendwo, sondern eher eine Kette von Anderswos, die wiederum zu einem Raum verschwimmen, der genauso gut ›hier‹ sein könnte: »My memory becomes a wilderness of elsewheres.«¹⁷⁴ Lethems Erzählen könnte als atopisches auch deshalb verstanden werden, weil es erstens immer wieder temporäre Infektionen sowohl zwischen interplanetarischen Räumen als auch zwischen entfernten Räumen innerhalb von Manhattan thematisiert und produziert – »[T]his evening was already dangerously distorted, the mayor's home colonized by the magic zone of Perkus's kitchen« (CC 322). Zweitens wird »Manhattan« selbst destabilisiert und als fiktional enttarnt, so wie Smithson keinen Unterschied macht zwischen den *elsewheres* des Kinogängers; und nicht zuletzt könnten die Fahrten im Text selbst als »tangled jungles, blind paths, secret passages« verstanden werden. Doch die aufschlussreichste Verwandtschaft bleibt die Bewegung der Verschiebung einzelner Ordnungen und Motive (»orders and groupings proliferating outside their original structure«) wie sie bezeichnenderweise gerade in Bezug auf die 9/11-Fragmente zu beobachten ist – und das Verwischen nationalstaatlicher Territorien, die Abwesenheit des Globalen in *Chronic City*. Viele dieser Momente verweisen bereits auf eine Raumauffassung, die im folgenden Teil besonders wichtig werden wird: die der Topologie. Besonders die Destabilisierung von Ordnungen, das Verschmelzen von Räumen und eine re-

173 Smithson, Robert: A Cinematic Atopia, in: Collected Writings, hg. von Jack Flam, Berkeley/Los Angeles 1996, S. 140f.

174 Ebd., S. 138.

lationale Verwobenheit («tangled jungles, secret passages») hat Smithsons Definition der Atopie mit diesem Konzept gemein.

Jonathan Lethems *Chronic City* und Jarett Kobeks Roman *ATTA*, dem ich im Folgenden eine längere Analyse widmen möchte, sind sich, obgleich sehr verschiedene Texte, in mehreren Hinsichten ähnlich: Beide gehen mit dem Ereignis schlicht vielschichtiger um als andere Romane, die es lediglich oft als eine Art Kulisse, Handlungstrigger oder Um-Schreibung anderer Kollektivtraumata benutzen. Beide insistieren dabei, wenn auch mit ganz verschiedenen Setzungen, auf Raum und Räumlichkeit, statt über Bildlichkeit zu funktionieren und zu reflektieren. Und, vielleicht am entscheidendsten: In beiden Romanen findet kein kulturalistisches *Othering* der Täter statt. Auch in dieser Hinsicht hängt die Aufmerksamkeit für Raum und Räumlichkeit wieder mit einem Akt der Rekomplizierung¹⁷⁵ zusammen – dieser Verbindung möchte ich im Folgenden weiter nachgehen.

Die Analyse zu *ATTA* soll gleichzeitig die Wechselwirkungen zwischen Stadt-Raum, angegriffener Architektur und globalem Terror in den Blick nehmen.

9. Räume des Urbanen und Globalen in Jarett Kobeks *ATTA*

Es ist erstaunlich – und vielleicht bezeichnend –, dass Jarett Kobeks *ATTA* in keiner Studie zu 9/11-Romanen erwähnt wird, noch nicht einmal in Däwes' umfangreicher Monographie, die in der Bibliographie allein 157 Texte als »American 9/11 Novels« aufführt.¹⁷⁶ Dabei ist *ATTA* der erste und bislang einzige Roman, der sich überhaupt eingehend mit einer Täterfigur des 11. September auseinandersetzt. Er bewegt sich dabei größtenteils jenseits der vorherrschenden stereotypen Täternarrative – und regt, wie erwähnt, interessanterweise gleichzeitig eine raumtheoretisch grundierte Lesart des Ereignisses an. Diesem Konnex zwischen Raumfokus und Komplexität, den der literarische Text eröffnet, soll in der folgenden Analyse und darüber hinaus besondere Aufmerksamkeit gelten.

Mit *ATTA* hat der junge türkisch-amerikanische Autor Jarett Kobek einen Roman vorgelegt, der das Narrativ des religiösen Fanatiklers zwar nicht vollends demontiert, aber es ergänzt um einige biographische Aspekte, die von medialen Repräsentationen meist ausgeschlossen blieben: Mohammed Attas politische

175 Im Englischen beschreibt das Verb »to re-complicate« die kritische Befragung und sorgfältige Darstellung eines Beziehungsgeflechts, das sich in seiner Komplexität und Ambiguität einfachen Darstellungsmodi entzieht. In Ermangelung einer ähnlichen treffenden Vokabel im Deutschen benutze ich den Begriff in dieser Arbeit in direkter Übertragung, obwohl sich hierbei – zugegeben – ein etwas holpriger Neologismus ergibt.

176 Vgl. Däwes 2011, S. 415.

Motivation – und seine persönliche und berufliche Beziehung zu den Texturen des urbanen Raums. Atta, der oft im übertragenen Sinne als ›Architekt‹ der Attacken des 11. September bezeichnet wurde, war tatsächlich ausgebildeter Architekt und Stadtplaner, was zum Mediennarrativ des wahnsinnigen Gotteskriegers natürlich nicht ganz passen will. In Hamburg hielt er sich nicht nur als Teil der berühmten »Schläferzelle« auf, sondern hatte einen Job in einer Stadtplanungsarchitektur und schloss sein Studium an der TU Hamburg-Harburg mit einer Diplomarbeit über den Einfluss kolonial-modernistischer Architektur auf altarabische Altstädte ab. Im Folgenden möchte ich skizzieren, auf welche Weise die raum- und architekturtheoretischen Diskurse des Urbanen, die dieser Arbeit implizit sind, Kobeks literarischen Text mitkonstituieren.

9.1 Zahl und Text

Doch zunächst ein paar Worte zur Struktur des Romans: *ATTA* besteht auf den ersten Blick aus neun Kapiteln, die rückwärts gezählt werden – eine wenig überraschende Countdown-Struktur hin zum unausweichlichen Endpunkt, auf den die Geschichte zusteuern muss. Kapitelnummerierung und Erzählverlauf bewegen sich dabei gewissermaßen in entgegengesetzten Richtungen, denn Kobek folgt Attas Biographie fast chronologisch: »Eight« setzt ein mit der Kindheit, gar der allerersten Erinnerung des späteren Attentäters, »Zero« beginnt mit seinem Erwachen am Morgen des 11. September. Tatsächlich haben wir es aber nicht mit acht bzw. neun (zählt man die null hinzu), sondern mit 17 Kapiteln zu tun: Jede Zahl bezeichnet zwei Abschnitte, einmal als Wort (»eight«), einmal als Zahl (»8«). So ähnelt die Kapitelstruktur einer Doppelhelix aus Zahlen als Zahlen und Zahlen als Wörtern, bis sie im letzten Abschnitt, dem narrativen und historischen Nullpunkt, aufgelöst wird: Hier gibt es keine »0«, nur eine »Zero« – mit einem durchstrichenen »Ø«, das, wäre es nicht als Buchstabe zu verstehen, in der Mathematik für eine leere Menge steht.

Warum nun nicht 17 Kapitel, sondern acht plus 8 plus null?

Der augenfälligste Unterschied zwischen den beiden Kapitelsorten ist ihre Beziehung zur Erzählperspektive: Die durch Zahlwörter bezeichneten Abschnitte korrespondieren mit einem Ich-Erzähler, in denen durch Zahlen bezeichneten wird von Atta in der dritten Person gesprochen. Man könnte annehmen, dass die Erzählung entsprechend – zumindest ansatzweise – zwischen Innen- und Außensicht pendelt, doch ganz so einfach ist es nicht. Wenn von Atta in der dritten Person erzählt wird, funktioniert die Fokalisierung – so zumindest der erste Eindruck – genauso durch die Figur, färben etwa ihre Wertungen genauso häufig den Text, wie es im Modus der Autodiegese in der ersten Person der Fall ist. Auch der Erzähler in der dritten Person nennt New York City bei-

spielsweise »the greatest sinkhole of human depravity« (A 15); beide Erzähler haben diesen dumpfen anti-westlichen Duktus, sind aufmerksam gegenüber der komplexen Textur des Stadtraums, den Politiken der Architektur und den Linien globaler Konnektivität.

In den Zahlwort-Kapiteln spricht der Ich-Erzähler den Leser durch ein religiös gefärbtes »brother« zuweilen direkt an:

If you follow my instructions, you gain the world. The choice is yours. But look inside yourself, brother, and you will find truly there is no choice at all. Put down this book. Close your eyes. Wait for absolute silence. Listen. What is that sound beyond the silence? (A 10)

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Kapitelsorten besteht in ihrer versetzten Zeitlichkeit: In »Eight«, »Seven« usw. bewegen wir uns durch Attas Kindheit über sein Architekturstudium in Kairo und Hamburg und seine Studienfahrten nach Syrien bis zu seiner ersten Reise nach Afghanistan; »8« setzt ein im Jahr 2000, die folgenden Zahlenkapitel zeichnen die Wege der Attentäter durch die USA, die Vorbereitung in Flugschulen etc. nach. Die Erzählung von Attas Radikalisierung, sei schon einmal angemerkt, ist also offensichtlich eine globale.

Vor allem angesichts der Kapitelbezeichnungen ist auffällig, dass im gesamten Text – nicht nur etwa in jenen Kapiteln, die auch mit Zahlen überschrieben sind – Zahlen als Zahlen, nicht als Zahlwörter verwendet werden, wie es im Englischen üblich ist. »The old woman comes, carries 2 small glasses of dark brown tea (...) There is 1 spoon in each glass. I put 3 cubes in my tea and stir.« Oder, wenn es um das Erlebnis der *hadj* geht: »Here we are, 1000000s. Stand, pray, contemplate. (...) I see Islam. Sea of faces. 1000000s around me.« (A 93) Die Zahl, die nicht in ein Wort umgewandelt wurde, agiert im Text als eine Art Fremdkörper, als sperriges und sich-sperrendes Element. Sie ist assoziativ verbunden mit Technischem, Anorganischem, vielleicht auch dem Binärcode des Digitalen. Im ersten Beispiel und an ähnlichen Stellen verstärkt ihr Einsatz deshalb die Wirkung der kurzen, parataktischen Sätze: Es entsteht ein Eindruck der Fremdgesteuertheit, des Maschinenhaften oder Autistischen.

Gleiches gilt aber nicht unbedingt für jede Zahl im Text. Was z. B. die zweite Textstelle betrifft, die oben zitiert wurde, würde ich ihr eine etwas andere Funktionsweise attestieren. Hier arbeitet die Zahl zunächst einmal nicht verkürzend-technisierend, sondern eher komplizierend: weil sie nicht auf den ersten Blick in ein Wort übersetzt werden kann (die Anzahl der Nullen muss vielleicht doppelt überprüft werden, ehe man sicher ist, dass hier nicht »hundredthousands«, sondern »millions« steht, was bei »2« und »3« natürlich

nicht der Fall ist), stört sie den Lesefluss¹⁷⁷. Dieses Stocken, das aus dem Übersetzungsvorgang von einem Zeichensystem in das andere resultiert, verweist auf zweierlei: Einerseits entspricht die Zahl nicht nur in ihrem denotativen Wert einer großen, schwer vorstellbaren Menge, die durch das Plural-s noch einmal konturloser wird, sondern macht gewissermaßen in der Masse der Nullen die unüberschaubare Masse der Pilger sichtbar, statt sie in einem gewohnteren Zahlwort zu repräsentieren. Andererseits weist genau jene Problematik der Abbildung auf das grundlegende Spannungsverhältnis hin, in dem Zahlen und Wörter zueinander stehen: Während Sprache referentiell und arbiträr arbeitet, ist das Zahlensystem ein intrinsisches und nicht-referentielles. Die Montage von Zahlen in den Text, ohne sie in Zahlworte zu übersetzen, könnte folglich als Figuration und Spur des Misstrauens gegenüber sprachlicher Referentialität und sprachlichen Ausschließungsprozessen verstanden werden, die auch auf inhaltlicher Ebene immer wieder Thema sind. Darauf könnte auch die genannte leere Menge am Nullpunkt der Erzählung hinweisen, die gleichsam doppelt die Abwesenheit eines Signifikats anzeigt (sowohl als Zahl als auch Wort bedeutet sie »nichts«).

Etwas offensichtlicher wäre eine andere Deutungsmöglichkeit: Zahlen sind bekanntlich arabischen Ursprungs, die Buchstaben der meisten europäischen Sprachen lateinisch. So wird in den beiden Zeichensystemen auch jener vermeintliche Antagonismus gespiegelt, den sowohl westliche Medien als auch islamistische Ideologen und Kobeks Atta-Figur immer wieder beschwören: ein »Kampf der Kulturen« im Reich der Zeichen.

Und schließlich wird das »grand design« (A 77), das Atta und seine Mitstreiter planen, nicht nur die mächtigsten Bilder, sondern auch die mächtigste Zahlenkombination des jungen Jahrtausends hervorbringen; eine Chiffre, wie Derrida schreibt, ihrerseits Hinweis auf eine »Sprache, die ihre Ohnmacht eingesteht«, da sie sich »im Grunde damit begnügt, mechanisch ein Datum auszusprechen, es wie einen rituellen Gesang [...] zu wiederholen und damit einzugestehen, dass sie nicht weiß, wovon sie spricht.«¹⁷⁸

Die poetologische Funktion der Zahlen ist also nicht ganz aufzuschlüsseln; die Doppelstruktur, die gegen ein allzu einfaches biographisches Narrativ der Atta-Figur arbeitet, scheint aber zumindest in Zusammenhang mit der Pro-

177 Nach einer anthropologischen Studie der University of Chicago sind Wörter noch stärker mit der Repräsentation einer Menge verbunden als Zahlen selbst, d. h. große Zahlen sind nicht kommunizier- und vorstellbar, wenn das Wort dafür nicht bekannt ist und sich die Probanden beispielsweise in einer selbsterfundnenen Gehörlosensprache verständigen. Vgl. Spaepen, Elizabeth et al.: Number without a language model, in: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS) 2011.

178 Borradori, Giovanna (Hg.): Jürgen Habermas, Jacques Derrida. Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, Berlin 2004, S. 118.

duktion von Komplexität zu stehen – und hier ist der Link zum Räumlichen zu verorten.

9.2 »We destroy the high-rise«: Mohammed Atta, Stadtplaner

Von Beginn an erzählt Kobek die Entwicklung Amirs¹⁷⁹ durch dessen Blick auf Architektur und Raum:

The first memory may be real, is possibly false. My father, a lawyer, wants to join social clubs and advance in society. He brings our family on a business trip to Cairo, to see el-Gizah. 1 2 3, the Sphinx. Hot sun warms my face, sets behind the Great Pyramid. There comes a rare feeling. The goodness of people overwhelms me, the individual common person joins with other common persons to build a timeless thing. [...] We live in a squat apartment building, a British relic, one of the West's hideous assaults on Islamic culture.¹⁸⁰

Bezeichnenderweise stehen am Anfang, wenn auch als Objekt unzuverlässigen Erzählens markiert, die Pyramiden von Gizeh als erste Erinnerung des Protagonisten. Die Bauwerke, die als eines der sieben Weltwunder der Antike galten, sieht der fünfjährige Mohamed als eine Art überzeitliches Gemeinschaftsprojekt der Arbeiterschaft, in dem er »the goodness of people« (A 9) spürt, während der Kairoer Apartmentblock, in dem seine Familie wohnt, hier eher als dystopischer Raum fungiert, der zusätzlich kolonialistisch markiert ist.¹⁸¹

Sicherlich, das wird gleich zu Beginn klar, führt die erzählte Architektur in *ATTA* aber nicht nur solcherlei Einschreibungen der Macht vor, sondern besitzt noch ganz andere Dimensionen. Während der kleine Mohamed auf dem Boden liegt und malt, hört er das erste Mal »the humming«, das Knistern und Summen in der Stille eines Gebäudes. Atta berichtet in der Rückschau:

You ignore this humming all your life. The false souls of this world call it the mains, the 50-to-60 hertz waveform of electricity running through your home. Theirs is the great lie, a Zionist deception. The humming is found in Syrian villages and in Khalden, far away from the glare of a lightbulb. [...] And in Germany, in Prague, in Spain and yes,

179 Mohamed Mohamed el-Amir Awad el-Sayed Atta, so sein voller Name, wechselte mit den Orten, an denen er lebte, auch zwischen verschiedenen Namensbestandteilen; in Hamburg war er unter dem Namen el-Amir bekannt. Erst in den USA nahm er kurzzeitig das Alias Atta an, unter dem man ihn nach dem 11. September kannte. Kobeks Text wechselt durchgängig zwischen den Namen und destabilisiert (auch) auf diese Weise die medial festgeschriebene Figur »Mohammed Atta«.

180 Kobek, Jarett: *ATTA*, London / New York 2011, S. 9ff. Im Folgenden nachgewiesen unter der Sigle A.

181 Kairos Stadtraum wurde tatsächlich durch die koloniale Raumordnung komplett transformiert und überschrieben, vgl. Mitchell, Timothy: *Colonizing Egypt*, Berkeley, Kalifornien 1991.

even too in my own Masr, my Egypt.
 This is not the noise of electricity.
 This is the sound of buildings talking. (A 10)

Amir ist gerade dabei, das Hochhaus zu zeichnen, in dessen elftem Stockwerk er mit seinen Eltern und Schwestern lebt; unter dem Einfluss des hypnotischen Summens malt er immer weiter, bis das Haus übermalt und das Blatt völlig schwarz ist – eine erste Auslöschung von Architektur im (und durch das) Bild. Und noch andere Themen sind in dieser kleinen Szene, die am Ende gleichsam in mehrfachem Sinne wiederkehren wird, ouvertürefhaft enthalten: Attas Antisemitismus und der damit verbundene Verschwörungsglaube zum Beispiel, von Kobek meist komisch inszeniert, oder der Blick auf globale Konnektivität (»In Syrian villages and in Khalden, [...], in Germany, in Prague, in Spain«), der immer wiederkehren wird. Nur wenn Atta fliegt, verstummt die Sprache der Gebäude: »During my 3rd flight training I notice cessation of the humming. [...] In the air, I escape from land. I am free of buildings, away from the haunting presence of stone.« (A 13)

Die Gleichung, nach der der Text hier mit Architektur arbeitet, scheint schnell aufgestellt: »The haunting presence of stone« wird vielleicht reflexhaft einer Architektur der Moderne zugeschrieben, die durch ›westlich‹-aufklärerische Koordinaten codiert ist; das Fliegen allein vermag die Arroganz der Höhe, die diese Architektur kennzeichnet, zu überbieten und – in dem Moment, in dem das Flugzeug zum Zerstörungswerkzeug wird, im wahrsten Sinne des Wortes – auszuhebeln. Doch allein schon die Hinweise auf die syrischen Dörfer, in denen es ebenfalls »summt« und »my own Masr, my Egypt«, mithin also das ›Eigene‹ des späteren Attentäters, durchkreuzen eine solche dichotomische Lesart des Architektonischen als rein westlich lokalisiertes Übel oder als reines Zeichen eines westlichen Einflusses.¹⁸²

Der ungleich komplexeren Funktion, die Raum und Architektur in Jarett Kobeks *ATTA* zukommen, möchte ich mich im Folgenden mit einem kurzen Rückgriff auf Michel de Certeaus Raumkonzept nähern, das im letzten Kapitel schon einmal erwähnt wurde.

Es ist ausgerechnet der Blick von der obersten Etage des World Trade Centers, den Michel de Certeau evoziert, um seine Reflexionen auf die Raumpraktiken urbaner Fußgänger einzuleiten; während der Blick vom Wolkenkratzer eine statische Ordnung, eine Sichtbarkeit des Ganzen und damit eine Fiktion des Wissens (»fiction de savoir«¹⁸³) durch Distanz und Verkleinerung generiert, sind

182 Dass eine Binarität von »westlicher« und »islamischer« Weltansicht hier destabilisiert wird, wird später auch noch einmal z. B. dann deutlich, wenn Atta die Stadtplanungsarbeit seines Arbeitgebers, des Hamburger »Plankontors«, auch ausdrücklich lobt. Vgl. A 44.

183 Certeau 1990 [1980], S. 140.

unten im Gewühl der Straßen, im »rumeur de tant de différences« (ebd.) komplexe Räumlichkeiten im Werden begriffen. Nun macht die Tatsache, dass Mohamed Atta eine Boeing in das World Trade Center lenkte, ihn nicht automatisch zum de Certeau-Schüler – obgleich der ordnende und ortende Blick, den de Certeau mit den Twin Towers verknüpft, zumindest an dieser Stelle damit wahrhaft unmöglich geworden ist. Der Einfluss der Raumtheorien der 80er Jahre ist allerdings tatsächlich in Attas Masterarbeit über die Altstadt von Aleppo spürbar, die er 1999 an der TU Hamburg-Harburg einreichte. Hier heißt es:

Organic growth [of the city] is smart growth, informed by the daily routines of the city's people. [...] The people become, effectively, *de facto* planners trained not by University but through the wear of daily existence. Recent developments, political and architectural, imperil this way of life. Family homes have been upended for the sake of multi-lane roads and high-rises. [...] These decisions are made in secret, by clustered groups of men who believe in arcane organizational systems.¹⁸⁴

Die Gegenüberstellung jenes organischen Stadtraums, der geformt wird durch die, die sich in ihm bewegen, mit der organisierten Konstruktion von oben ruft sowohl Lefebvres als auch de Certeaus Positionen auf. Die moderne Architektur und Infrastruktur, die das gewachsene Gewebe der Altstadt von Aleppo gewaltsam durchschneidet, ist dem Blick von oben dabei nicht nur strukturell verwandt, sondern produziert auch ganz praktisch eine Art von kontrollierender Vogelperspektive: Atta bemerkt unter anderem, dass die vielen kleinen Gärten und Hinterhöfe nun durch die hohen Bauten einsehbar sind.

Sein Vorschlag für den Umgang mit dieser Problematik einer gewaltvollen, kolonial-kapitalistischen Überschreibung ist eine Art umgekehrtes, utopisches *urban planning*-Konzept, in dem eine Restituierung des organisch gewachsenen Stadtraums gefordert wird. Was für Attas Betreuer an der TU Hamburg vielleicht lediglich sprachlich ein wenig brachial klang, scheint einem Leser ›nach 9/11‹ nun unheimlich-vertraut: »In our plan, we call for the destruction of modernity's impositions. We destroy the high-rise, the multi-lane road. We replace them with souks, mosques, courtyard homes and oddly-shaped streets [...]«. ¹⁸⁵

Das repetitive »we« bezeichnet hier natürlich keine Gruppe islamistischer Selbstmordattentäter – obgleich es durchaus an den Duktus erinnert, der sowohl in deren Manifesten als auch in literarischen Versuchen einer terroristischen Mimesis dominiert –, sondern meint El-Amir und seinen Kommilitonen Volker

184 El-Amir, Mohamed: Khareg Bab-en-Nasr. Ein gefährdeter Altstadtteil in Aleppo. Stadtteilentwicklung in einer islamisch-orientalischen Stadt, Masterarbeit in Städtebau/Stadtplanung, vorgelegt der TU Hamburg-Harburg im August 1999, zit. nach: Kobek: ATTA, Anhang S. 165. Tatsächlich fand unter dem Projekttitel ›Old City Revival Project‹ eine Wiederherstellung einiger Teile der Altstadt von Aleppo statt.

185 Ebd., S. 176.

Hauth, die gemeinsam jenes utopische *urban planning* für Aleppo entworfen hatten, in dem eine Restituierung der organisch gewachsenen Altstadt gefordert wird. Hauth und El-Amir hatten gemeinsam mehrere Reisen nach Ägypten und Syrien unternommen, dort Machules Ausgrabungen besucht und zahlreiche Interviews mit Anwohnern vor allem der Kairoer Altstadt geführt, die das empirische Fundament ihrer Thesen über den Einfluss kolonial-modernistischer Infrastruktur und Architektur auf das Leben in einer, wie es in der Arbeit heißt, »islamisch-orientalischen« Stadt bilden sollten.¹⁸⁶ In Jarett Kobeks *ATTA* kommen nun diese Reisen mit Hauth, nicht aber die Masterarbeit selbst vor. Gleichzeitig sind es die dieser zugrundeliegenden raum- und architekturtheoretischen Überlegungen, die den literarischen Text über Umwege konstituieren.

New York's skyline rises in the distance. A unique horror. Direct in line of sight is the Empire State Building, an Art Deco stab at the sky. To the right, smaller buildings surround the Towers like acolytes encircle a false messiah. [...] Skyscraper after skyscraper after skyscraper after skyscraper after [...] (A 16).

Diese Reihung setzt sich über drei Zeilen fort und zitiert so das vertikale, repetitive Raummuster der Metropole. Panoramische Blicke wie dieser, durchsetzt mit architekturhistorischer Begrifflichkeit, finden sich an mehreren Stellen. In Hamburg angekommen, konstatiert Atta mit Erleichterung eine weitgehende Abwesenheit von Hochhäusern – bis auf »the Radisson and the Unilever-Haus, errors in judgement from the bravado of the 1960s and 1970s«. Doch: »It is Tele-Michel that instills fear.« (A 39) Wenn der spätere Attentäter seine »Brüder« in der Harburger Terrorzelle die Fenster verhängen lässt, dann geschieht das in Kobeks Roman nicht als konspirative Vorsichtsmaßnahme, sondern weil Atta – hier fast karikaturistisch gezeichnet – den Anblick des Hamburger Fernsehturms nicht ertragen kann. In den Formen des Hamburg-Harburger Centrumshauses, auf das Atta aus seinem Apartment im sogenannten »Centrumshaus 2« blickt, sieht er nicht nur »Bauhaus idealism and Expressionism« in der Bausubstanz vor sich, sondern eine Geschichte der Vertreibung der Harburger Arbeiterschaft, deren Elendsquartiere dem »modernist phantasma« weichen mussten (A 40). Architektur wird hier fast immer auf diese Weise als Figuration von Gewalt verstanden. Und wo z. B. Don DeLillos Atta Koransuren rezitiert, deren blumiger Duktus auch die Sprache der entsprechenden Teile in *Falling Man* befällt, denkt Kobeks Atta noch in seinen letzten Stunden im Flugzeug über diese Verquickung nach. Im Flugzeug mit der berühmten Flugnummer AA 11 reflektiert der Erzähler jedoch nicht über die Twin Towers selbst, sondern über einen anderen Gebäudekomplex, der ebenfalls von Minoru

186 Vgl. auch: Interviews mit Volker Hauth und Prof. Dittmar Machule, Attas Betreuer. <http://www.abc.net.au/4corners/atta/interviews/machule.htm>, abgerufen am 10.10.2011.

Yamasaki, dem Hauptvertreter des New Formalism, geplant – und ebenfalls zerstört worden war: 33 nahezu identische Hochhäuser in St. Louis, Missouri, in die Architekturgeschichte eingegangen als »Pruitt-Igoe housing projects« und grandios misslungenes Experiment sozialer Stadtplanung. »[A]n attempt to inflict a clean line orderliness not only on the buildings themselves, but on the citizens within«, analysiert Atta – und fährt in einer Art Zeitraffer-Technik fort:

[Yamasaki] attempts to control not only real estate but also the destiny of 1000s, individuals he will never meet [...] Their lives play out in accordance with principles [...] that he shapes through the manipulation of concrete, steel and glass. [...] Crime, murder, rape, abuse. Life inside these boxes, inside another person's artwork, does not ennoble the spirit. [...] Less than 20 years after opening, destruction begins. [...] On the site stand schools and trees. There is no remnant, no legacy of Yamasaki. (A 152f.)

Aus diesen Gedanken wird Atta erst gerissen, als ein Schrei aus der business class ihm anzeigt, dass seine Mittäter mit jener Aktion begonnen haben, die am Ende keine Spur auch von Yamasakis bekanntester Arbeit zurücklassen wird.

Folgt man beispielsweise Fredric Jamesons Argumentation über das Verhältnis von Postmoderne und globalem Kapitalismus, die er dezidiert aus architekturtheoretischen Beobachtungen ableitet, würde das World Trade Center durch seine *Form* in Verbindung mit globalem Kapitalismus stehen – und nicht in erster Linie durch den Namen, der es bezeichnet.¹⁸⁷ Dass eben nicht nur ein Symbol (der westlichen Welt oder des Kapitalismus) getroffen wurde, wie es so oft heißt, sondern auch ein Gebäude; dass Kobek die beispiellose Attacke auf Yamasakis Türme nicht (nur) als Ergebnis eines anti-westlichen Fanatismus, sondern (auch) als emphatische Architekturkritik liest, wird in der Verschiebung von den Twin Towers hin zu den »Pruitt-Igoe housing projects« noch einmal überdeutlich. Auch auf diese Weise kehrt *ATTA* – der Text, nicht der Täter – gleichsam den Bildern den Rücken, um sich dem Raum zuzuwenden.

9.3 Das *World Trade Center* als Raum

In einem Kapitel in Karl Schlögels Essay- und Vignettenband *Im Raume lesen wir die Zeit*, in dem Schlögel eine räumlich grundierte Historiographie fordert und betreiben will, heißt es über die Attentate des 11. September: »Wer den Kapitalismus oder den Westen treffen will, muss Menschen treffen, Etagen, die von Fensterputzern gereinigt oder von Kellnern versorgt werden. Also: Wer ein System treffen will, muss die Menschen, aus denen es besteht, treffen. Die aus

187 Vgl. Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York 1991, S. 2.

den Fenstern stürzenden Körper sind die Fragmente des Systems.«¹⁸⁸ Schlögel verkennt hier die arbiträre Logik, nach der Terrorismus funktioniert – dann es muss ja in Kauf genommen werden, dass der Körper, den man trifft, eben auch nicht »Fragment des Systems« sein kann, was immer das überhaupt heißen soll. Die Wahrscheinlichkeit, dass gerade die von Schlögel genannten Fensterputzer in dieser dichotomischen Perspektive zur »falschen« Gruppe gehören könnten, also z. B. Muslime sind, bestimmt aber keine aktiven Vorantreiber des globalen Kapitalismus, ist hoch. Schlögels Ausführungen sind – aus genuin raumtheoretischer Perspektive gedacht – eher unterkomplex und bleiben auch im Folgenden dem Allgemeinplatz verhaftet, der Manhattan als Zentrum der westlichen Welt und das World Trade Center als Symbol des Kapitalismus setzt. Gleichzeitig schreibt er aber treffend in einer Umkehrung der sonstigen Betonung, ohne dies weiter auszuführen: »Es wurden Türme getroffen, nicht nur Symbole«. ¹⁸⁹ Eine bildtheoretische Perspektive auf das World Trade Center würde genau andersherum argumentieren: W.J.T. Mitchell begreift nicht erst die fotografische Abbildung, sondern gleich das ikonische Gebäude selbst als »Bild«; und seine Zerstörung analog als ikonoklastischen Akt, der selbst paradoxerweise eine Ikone hervorbringt. Implizit beschreibt er es als eine Art indexikalisches Zeichen, das im Gegensatz zum arbiträren sprachlichen Zeichen auch direktes Symptom eines globalen Kapitalismus sei. ¹⁹⁰

Diese Sichtweise ignoriert immer noch, was tatsächlich im Inneren eines Gebäudes abläuft. Wenn man das World Trade Center aber nicht auf eine solche Weise symbolisch-semiotisch (als Zeichen und/oder Symptom des globalen Kapitalismus) und nicht ikonologisch (als ein Motiv aus der Reihe »Doppeltürme der Macht«) versteht, sondern tatsächlich raumtheoretisch wendet, verliert es einen Monismus der Form und gewinnt an Komplexität. Der vorherrschende Konsens, dass die Zwillingstürme »Zeichen des Weltkapitals« gewesen seien, wiederholt sozusagen die terroristische Logik – und ist eine posthume Konstruktion: Denn tatsächlich hatte das World Trade Center bis zur Deregulation der Finanzmärkte durch die Clinton-Regierung in den 1990er Jahren kaum etwas mit der Zirkulation globalen Kapitals zu tun, und selbst dann wurde ein Großteil der Büroräume noch an staatliche Agenturen und die Stadt New York vermietet. ¹⁹¹ Darüberhinaus brechen heterogene, unerwartete Räume innerhalb des

188 Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit, München 2003, S. 30.

189 Ebd., S. 31.

190 Vgl. Mitchell, W.J.T.: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago 2015, S. 15.

191 Vgl. Klöckner, Christian: On »Hallowed Ground«: Intolerable Mistakes and the Consecration of Global Business, in: Klöckner, Christian / Knewitz, Simone / Sielke, Sabine (Hg.): Beyond 9/11: Transdisciplinary Perspectives on Twenty-First Century U.S. American Culture, Frankfurt 2013, 245–62.

Gebäudes gleichsam von innen sein monolithisches Narrativ auf. Das WTC beherbergte nicht nur muslimische Gebetsräume, sondern z. B. auch Ateliers; ein Künstlerkollektiv, das dort arbeitete, durchbrach im Jahr 2000 die glatte Fassade des 91. Stockwerks und brachte einen Balkon an – mit der Begründung, das Gebäude würde ohne solche Interventionen sterben.¹⁹² Und sowieso ist ein Hochhaus, in dem tausende Menschen – vom Fensterputzer bis zum Investmentbanker – einen Teil ihrer Leben verbringen, raumtheoretisch gedacht per se ein Ort, der »in Bewegung versetzt« und zu einem widersprüchlichen, vielschichtigen Raum wird. Dies meint Lefebvre, wenn er fordert, Architektur nicht an ihren eigenen geraden Linien entlang, sondern eher als komplexe, gelebte Archi-textur zu denken:

Les architectures peuves se dire des archi-textures, en prenant chaque monument ou chaque bâtiment avec ses alentours, sa contexture, avec l'espace peuplé et ses réseaux, comme production de cet espace.¹⁹³

Der Begriff Textur bezieht sich hier auf Verwobenheit und Komplexität; Raum ist, genau wie bei de Certeau, in dieser Vorstellung nichts Unbelebtes, sondern wird ständig »gemacht« und verändert durch die, die sich in ihm bewegen.

Nicht nur modernistische Architektur selbst – wenn man der Argumentation in Attas Arbeit folgt – und nicht nur der Akt ihrer Zerstörung, sondern auch das Verständnis des Gebäudes als eindeutiges, monolithisches Zeichen und als Bild sind so jeweils auf verschiedene Weise gewaltbesetzt. Eine raumtheoretische Lesart des 11. September bedeutet dagegen, die Auslöschung der Gebäude nicht (nur) als ikonoklastischen Akt gegen ein Symbol, wie W.J.T. Mitchell argumentieren würde, sondern als Attacke gegen die Komplexität des Innenraums zu lesen.

Dass im World Trade Center »auch Fensterputzer sterben«, reflektiert die Atta-Figur bei Kobek natürlich nicht. Andererseits werden typische Amerika- und New York-Narrative durchkreuzt, wenn von den Räumen die Rede ist, die die vermeintlich so eindeutig besetzte Skyline gleichsam von innen heraus punktieren: Attas Amerika ist durchaus nicht nur das der Wall Street und anderer Feindbilder, sondern auch das der unglücklichen Immigranten, die in neonbeleuchteten Internetcafés mit ihren Familien telefonieren. Der Begriff der

192 Vgl. Dewan, Shaila K.: Balcony Scene (Or Unseen) Atop the World; Episode at Trade Center Assumes Mythic Qualities, in: The New York Times, 18. August 2001, <http://www.nytimes.com/2001/08/18/nyregion/balcony-scene-unseen-atop-world-episode-trade-center-assumes-mythic-qualities.html?pagewanted=all&src=pm>, zuletzt abgerufen am 18. 3. 2016.

193 Lefebvre, Henri: La production de l'espace, Paris 2000 [1974], S. 140. In der englischen Übersetzung: »[It] is helpful to think of architectures as ›archi-textures‹, to treat each monument or building, viewed in its surroundings and context, in the populated area and associated networks in which it is set down, as part of a particular production of space.« Lefebvre, Henri: The Production of Space, London / New York 2010 [1974], S. 118.

Architextur bei Lefebvre bezieht sich zum einen auf die Irreduzibilität des Raums auf konstruierte Form und ›eine Bedeutung; zum anderen klingt hier auch der literarische Text und sein Potenzial an, diese Komplexität mitzutragen, zu produzieren und weiter sichtbar zu machen – und genau dies tut Kobeks Roman.

Vor allem koloniale Einflüsse werden in Bezug auf Stadträume immer wieder thematisiert. So wird die Stadtentwicklung, die Aleppo über Jahrtausende hinweg durchlaufen hat – ähnlich wie in der oben zitierten Yamasaki-Passage, doch mit einem weitaus umfassenderen temporalen Rahmen – über drei Seiten hinweg wie folgt erzählt:

The city sees the rise of every major civilization. It falls to the [...] Persians, the Greek, the Romans, goes to the Abbasid [...]. The city, like a seething tangle of green, erupts into being. [...] The buildings move beyond their humble inner core, tumble outwards into new neighbourhoods. Soon there are 1000s of structures. [...] Crooking streets and natural growth disappear. A French grid emerges [...]. You watch filthy taxis drive over graves and do not know the corpses [...]. (A 53ff.)

An anderen Stellen ist es ebenfalls der *grid*, über dessen Ordnung und Ortung Atta reflektiert. Er liest das orthogonale System der Stadtplanung auch über koloniale Kontexte hinaus als dezidiert politisch: »Like any dictatorship, [the Egyptian government] prefers the high-rise and the street grid, manifest tools of control, plans of domination.« (A 63) Für Atta ist der *grid* nicht nur westlich-kolonial konnotiert, sondern vor allem auch radikal ahistorisch und einebnend in dem Sinne, dass er gleichsam die zeitlichen Dimensionen, die Geschichten und Geschichte der Stadt überschreibt.

Rosalind Krauss beschreibt das rechtwinklige Liniensystem als eine Art Formparadigma der Moderne, sowohl in der Kunst als auch als stadtplanerische Struktur;¹⁹⁴ in gewisser Weise steht es in einer strukturellen Analogie zum Wolkenkratzer, ist seine horizontale Version. Im *grid* verschränken sich dabei, ähnlich wie im Blick von oben, Macht und Visualität. Durch die langen Blickachsen, die er eröffnet, entsteht eine Ordnung, die auf Sichtbarkeit beruht.¹⁹⁵ Gleichzeitig ist der *grid* gleichsam strukturell taxonomischen, kategorialen Wissensformen verwandt; er teilt auf, teilt ein, ordnet. »The grid [...] represents a manner for systematically organizing acts of perception [...]. Its epistemo-

194 Vgl. Krauss, Rosalind: Grids, in: October 9 (1979), S. 50–64.

195 Der Stadtforscher D. Stanislawski lobt noch 1946 die Effizienz des orthogonalen Straßensystems vor allem in Bezug auf eine Kontrolle der Bevölkerung aus der Distanz, vgl. Stanislawski, D.: The Origin and Spread of the Grid-pattern Town, in: Geographical Review 36, S. 105–120.

logical counterpart is the taxonomy, a rational scheme for systematizing knowledge according to categories.«¹⁹⁶

Der *grid* changiert, interdisziplinär betrachtet, also gleichsam zwischen einer epistemologischen Form und einer machtbesetzten Raumstruktur, die mit Visualität zusammenhängt; weitere Varianten solcher Verknüpfungen werden im Folgenden noch einmal wichtig sein.

In *The Image of the City* (1960), einem Klassiker der Stadttheorie, charakterisiert Kevin Lynch den »entfremdeten« urbanen Raum ebenfalls durch dessen Form der orthogonalen Linienführung.¹⁹⁷ In Städten, die entlang dieses Systems geordnet liegen und frei von traditionellen Markern sind, sei es den Bewohnern sehr erschwert oder unmöglich, jene inneren Kartographien zu entwerfen, mit denen sie ihre Routen und Erinnerungen in den abstrakten Raum der Stadt einschreiben. Lynch beschreibt jene komplexen Navigationen, die der *grid* verstellt, als »cognitive mapping«. Auch hier greift er gewissermaßen de Certeau vor, denn diese Art der »Kartierung« operiert nicht in erster Linie durch Repräsentation, sondern ist als Praxis zu verstehen. Wenn Fredric Jameson den Begriff von Lynch übernimmt, überträgt er ihn aus dem Urbanen ins Globale:

The truth of [the] limited daily experience of London lies, rather, in India or Jamaica or Hong Kong; it is bound up with this whole colonial system of the British Empire [...]. Yet those structural coordinates are no longer accessible to immediate lived experience and are not even conceptualizable for most people. [...] The conception of cognitive mapping proposed here therefore involves an extrapolation of Lynch's spatial analysis to the realm of social structure [...] on a global scale.¹⁹⁸

Hier bezieht sich Jameson dezidiert auf einen (post)kolonialen Raum, aber diese Vorstellung von Relationalität gilt natürlich für Globalisierung grundsätzlich. Sein Ruf nach einem *cognitive mapping*, das komplexe globale Konnektivitäten und Texturen sichtbar macht, ohne sie aber festzuschreiben oder ihre vollständige, totale Sichtbarkeit zu behaupten, richtet sich dezidiert an die Kunst – eine kommende Kunst jedoch, eine Kunst, die noch gar nicht denkbar ist oder noch nicht gedacht wurde: »[S]ince I am not even sure how to imagine the kind of art I want to propose here [...] it may well be wondered what kind of operation this will be, to produce the concept of something we cannot imagine.«¹⁹⁹

Im Hinblick auf *ATTA* ließe sich nun argumentieren, dass der Roman gewissermaßen strukturell ähnlich zu Jamesons Fortschreibung von Lynchs

196 Gray, Richard T.: From Grids to Vanishing Points. W.G. Sebald's Critique of Visual-Representational Orders in *Die Ringe des Saturn*, in: German Studies Review 32 (2009), S. 495–526, S. 499.

197 Vgl. Lynch, Kevin: *The Image of the City*, Cambridge: MIT 1960.

198 Jameson, Fredric: *Cognitive Mapping*, in: Nelson, C. / Grossberg, L. (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, Illinois 1990, S. 394.

199 Ebd., S. 374.

Thesen verfährt, wie ich sie oben erläutert habe: Auch bei Kobek lässt sich immer wieder eine Bewegung vom Raum des Urbanen in einen Raum des Globalen ausmachen. Diese Bewegung vollzieht sich auf mehreren Ebenen – unter anderem ergibt sie sich natürlich aus den globalen Itineraren Attas (Kairo, Hamburg, Aleppo, Afghanistan, USA), die durch Skizzierungen spezifischer urbaner Skylines und der komplexen Räume, die jene Skylines beherbergen oder die sie überschreiben, gleichsam punktiert werden. Gleichzeitig wird Jamesons Forderung nach einem *cognitive mapping*, das die eigene Situiertheit in den komplexen Prozessen globalen Handelns zu denken versucht, auch inhaltlich umgesetzt: Kobeks Atta ist definitiv ein Kolonialismus- und Globalisierungskritiker.

»La ville-panorama est un [...] tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques«,²⁰⁰ schreibt de Certeau.²⁰¹ Zugespitzt formuliert könnte man analog anhand von ATTA aufzeigen, wie ein hegemoniales Narrativ, etwa die mediale Erzählung des rein religiös motivierten Terrors (das vereinfachende ›Bild‹), das ebenfalls durch ›Vergessen und Verkennen‹ komplexer, in diesem Fall globaler Vorgänge (die ›Praktiken im Raum‹) zustande kommt, in einem fiktionalen Text wieder destabilisiert werden kann. Zwar spricht Atta auch hier einerseits eine schlicht anti-westliche und antisemitische Sprache; andererseits lässt sich eine Lesart globaler Konflikte konstatieren, die zusätzlich eine vielschichtigere Perspektive auf seine Radikalisierung bietet:

In July comes the name. Srebrenica. Knowledge of genocide, of rapes, of torture, of horror. It washes over me. True horror. I listen to BBC World News. [...] So the myth demolishes, the story implodes. Europe is Hell, its liberalities and reforms are nothing, empty words on paper. [...] Do I need to see the poor suffer? (A 84)

Attas mörderische Motivation wird also nicht nur über das übliche Narrativ religiöser Radikalisierung, sondern in deren Gemengelage mit politischen Gründen erklärt – in historischen Zusammenhängen und global gestreuten Ereignissen, bei denen Muslime Opfer von Gewalt wurden.

Dieser Versuch, radikalen Islamismus in seinen komplexen Verschachtelungen von religiöser Rhetorik und politischer Motivation zu zeigen, den die we-

200 De Certeau 1980, S. 173. In der dt. Übersetzung: »Die Panorama-Stadt [im Blick von oben] ist ein [...] Bild, das nur durch das Vergessen und Verkennen der praktischen Vorgänge [der Bewegungen im Stadtraum] zustandekommt.« De Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Übers. von Roland Vouillé, Berlin 2003 [1988], S. 181.

201 Auch für de Certeau ist das Bild also gleichsam eine Kristallisierung, Festschreibung und Vereindeutigung eines vormals komplexen Raums. Diese Verknüpfung soll hier nicht weiter ausgeführt werden, wird aber an späterer Stelle in Bezug auf Ikonologie – wie in Kapitel 7.2 auch schon einmal angedeutet – noch einmal wichtig.

nigsten journalistischen und literarischen Texte unternahmen,²⁰² geht dabei nicht zufällig mit Reflexionen über die Komplexität des Stadtraums einher. In den meisten einschlägigen Raumtheorien wird Raum zu einer Art Paradigma des Irreduziblen, das gegen reduktive Politiken und Rhetoriken arbeitet. Diese Übertragung sehe ich gleichsam erweitert und wiederholt in der Kombination von komplexem Stadtraum und komplexem Täterbild in Kobeks Roman; gleichzeitig nimmt der Text die Relationalität globaler Abhängigkeitsverhältnisse in den Blick. Bei der Lektüre von Jarett Kobeks *ATTA* wird so noch einmal verstärkt deutlich, dass gerade in Bezug auf Narrative globalen Terrors eine Theoretisierung entlang von Bild- und Traumadiskursen unzureichend bleibt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide behandelten Texte – *ATTA* und *Chronic City* – zwar teils sicherlich eine Dichotomie zwischen machtbefüllten *grids* bzw. den vertikalen Linien modernistischer Architektur und dem widerständigen, flüchtigen und komplexen Raum der Stadt konstruieren; beide destabilisieren diese Dichotomie aber auch wieder, in dem sie selbst vorführen, wie das eine zum anderen wird; indem *im* Text die vermeintliche Eindeutigkeit des Ortes durchkreuzt wird.

Auf Inhaltsebene fordert Kobeks *Atta* diesen Widerstand zwar einerseits, andererseits handelt er am Ende natürlich, wie gesagt, fundamental gegen ihn: Egal, ob man die Zerstörung des World Trade Centers als Angriff auf ein Symbol des globalen Kapitalismus, auf »den Westen« schlechthin oder eben gar als eine Form von Architekturkritik liest, wird in jedem Fall mit einer stark vereinfachenden Perspektive auf das Gebäude gehandelt, wird es so oder so als architektonische Machtkristallisation attackiert.

Der Begriff des *mappings*, den ich weiter oben mit dem literarischen Text zusammengebracht habe, soll im Folgenden nicht überstrapaziert werden. Da er in verschiedenen Kartographietheorien verschieden gebraucht wird²⁰³ und oft schlicht mit der Vorstellung einfacher kartographischer Repräsentation – und damit eher de Certeaus ›Blick von oben‹ – überlappt, kann er auch irreführend

202 Für einen Überblick über dieses komplexe Beziehungsgeflecht vgl., wie in der Einleitung schon einmal erwähnt, Watts 2006.

203 Der Begriff meint einerseits einfach den Akt des des klassischen Kartographierens, ist also in sich verbunden mit einer Auffassung der Karte als objektives, wissenschaftliches Erkenntnis- und Beschreibungsinstrument; entsprechend bezeichnet Denis Wood alternative Kartographiepraktiken, die die Politiken der traditionellen Kartographie freilegen, als *counter-mappings*. Vgl. Wood, Dennis: *The Power of Maps.*, New York 1992. Für James Corner zum Beispiel hingegen impliziert schon der Begriff des *mapping* selbst – im Gegensatz zum fertigen Artefakt (*map*) – einen potentiell un abgeschlossenen Prozess im Grenzgebiet zwischen Kunst und Geographie und damit eine Entfernung zur scheinbaren Eindeutigkeit der kartographischen Abbildung. Vgl. Corner, James: *The Agency of Mapping. Speculation, Critique and Invention*, in: Cosgrove, Dennis (Hg.): *Mappings*. London 1999, S. 213–251, S. 225.

sein. Die Vorstellung eines rekomplizierenden Blickes auf Globalität und urbanen Raum, die hier in Kobeks Text diagnostiziert und mit Lynch und Jameson weiter konturiert wurde, ließe sich – gleichsam eine Ebene weiter – ebenfalls unter dem Begriff der Geopoetik fassen, wie ich ihn in der Einleitung skizziert habe; de Certeaus widersprüchlichen Raum oder Lefebvres Architextur ins Globale zu erweitern, wäre in dieser Lesart als Variante einer geopoetischen Schreibweise zu verstehen, die auf mehreren Ebenen gegen hegemonische Diskurse und Narrative arbeitet.

10. Theoretisches Zwischenspiel: Zum Zusammenhang von Komplexität und Raum

Ich habe in den vorangegangenen Kapiteln herausgearbeitet, wie sich sowohl *ATTA* als auch *Chronic City* von den ›klassischen‹ 9/11-Romanen der ersten Generation unterscheiden. Beiden Texten habe ich, so verschieden sie auch einerseits sein mögen, dabei eine erhöhte Aufmerksamkeit für Räumlichkeit attestiert, wobei sich die Fluchtpunkte ihres Interesses mit denen der einschlägigen Raumtheorien der 80er und 90er Jahre decken: Vor allem die Komplexität und Prozessualität des urbanen Raums, das Spannungsverhältnis von architekturem und gelebtem Raum und die Konnektivitäten des Globalen spielen in beiden Texten eine wichtige Rolle.

Zunächst ging es in meiner Analyse jedoch meist um Raumaspekte auf einer thematischen und motivischen Ebene. In diesem kurzen theoretischen Zwischenteil soll das Verhältnis von Text und Raum weitergedacht werden, indem ich ihre strukturelle Verwandtschaft auslote – also nicht Raum *im* Text auf einer Inhaltsebene betrachte, sondern Raum *und* Text gleichsam als Dispositive übereinanderlege. Diesem Vorgehen liegt die These zugrunde, dass die hier behandelten Post-9/11-Texte in einer bestimmten Weise mit Raum umgehen bzw. ihn hervorbringen. Was für eine Art von Raum oder Räumen dabei entstehen und in welchem Verhältnis zueinander hier Raum und Visualität zu sehen sind, wird im Folgenden eine Leitfrage der Analyse sein. *ATTA* und *Chronic City* sind erste Wegmarken für eine erneuerte Aufmerksamkeit dem Raum gegenüber, die sich aus dem Umgang mit globalem Terrorismus ergibt; in Texten zum *war on terror* erfährt diese Entwicklung, so meine These, noch einmal ganz neue Ausprägungen.

Versuche, Raum und Text zusammenzudenken, sind natürlich auch in der Literaturwissenschaft spätestens seit dem Erfolgsgang des *spatial turns* zur Genüge gemacht worden. Doch keiner dieser Ansätze hilft dabei, eine meiner zentralen Beobachtungen theoretisch zu fokussieren: die Beobachtung, dass es

eine Korrelation oder Verbindung zwischen einer komplexen, situierten Räumlichkeit im Sinne von Certeaus *espace* einerseits und einer komplexen Tätererzählung, die gegen mediale Schablonen arbeitet, andererseits zu geben scheint. Innerhalb von Certeaus Ansatz und in Verknüpfung mit Fredric Jamesons Überlegungen zu einem *cognitive mapping* habe ich dieser Verbindung bereits nachzuspüren versucht, und in verschiedenen Raumbegriffen (z. B. bei Homi Bhabhas *thirdspace*) klingt ebenfalls immer eine – oft mehr oder weniger metaphorisch gemeinte – Entsprechung von Raum und poststrukturalistisch gedachter, politisch relevanter Irreduzibilität an, die gegen einfache Konstruktionen von ›Identität‹ arbeitet. Doch wie lässt sich diese Schaltstelle genau fassen, und wie funktioniert sie im literarischen Text vielleicht eben auf nicht nur metaphorische Weise?

Doris Schweitzer stellt in ihrer Dissertation zu Serres und Deleuze die verwandte Frage nach dem »Zusammenhang von Raum und Kritik«. ²⁰⁴ Zunächst verhandelt sie ebenfalls den oft geäußerten Einwand, dass die Rede vom Raum in Philosophie und Kulturwissenschaft letztlich nur eine Metapher sei. Die Übertragungslogik, mit der Serres zwischen Mathematik und Philosophie wechselt, würde laut Schweitzer ein Stück weit hierfür sprechen; gleichzeitig sei das stärkste Argument gegen diese Sichtweise in den Werken selbst zu finden. Hier ließe sich klar herausarbeiten, dass das Verhältnis zum Raum ein komplexeres ist; »dass der Begriff ›Raum‹ bei Deleuze und Serres gleichsam changiert zwischen Begriff, Kategorie, (Ordnungs-)Logik, methodischem Paradigma und natürlich auch Metapher« ²⁰⁵. Im Zentrum von Schweitzers Überlegungen steht dabei eine Raumauffassung, der auch im Kontext meiner Textanalysen eine Schlüsselrolle zukommen soll: die Topologie, Wissenschaft des Relationalen und Konnektiven.

10.1 Zu Konzepten des Topologischen

In der Einleitung und im Kapitel zu *Chronic City* klang bereits an, dass neben der Aufmerksamkeit für die Komplexität des urbanen Raums in manchen Texten ein topologisches Raumdenken zu konstatieren ist. In der Vorbemerkung zur Traumatheorie wurde außerdem thematisiert, dass auch in diesem Bereich zunehmend topologisch argumentiert wird, ohne dass dies wirklich reflektiert würde. Die Traumatheoretikerin Jill Bennett zum Beispiel, die sich explizit in die

204 Schweitzer, Doris: *Topologien der Kritik. Kritische Raumkonzeptionen bei Gilles Deleuze und Michel Serres*, Berlin u. a. 2011, S. 23.

205 Ebd., S. 21.

Tradition einer Serres'schen »Desmologie« stellt, fordert gewissermaßen eine topologische Perspektive auf den 11. September, wenn sie schreibt:

The immediate shock of 9/11 was felt viscerally across the globe – even though it may not have been experienced identically by citizens of NYC, London, and Pakistan; but, by the same token, the nature of one's affective or empathetic response was not necessarily a function of belonging to a nation. There were bereaved families in Asia and Europe, for example, who were more traumatized than many Americans who weren't directly affected by the tragedy [...] These global interconnections are, of course deemphasized in the wave of nationalism that accompanied and fuelled the US-led ›war on terror‹. It thus becomes a key political task to trace the transnational flows that place many apparent ›outsiders‹ at the center of this global event [...] not [as] a place commensurate with the borders of a city or a nation state, but as a lived space.²⁰⁶

Wenn ein Betroffensein von 9/11 nicht als topographisch-›contained‹ und daher exklusiv, sondern als topologischer »transnational flow« verstanden wird, hat dies offensichtlich das Potenzial, die binäre Logik eines ›with us or against us‹ zu demontieren. Bei Bennett deutet sich auch erneut an, in welchem Verhältnis Lefebvres und de Certeaus Konzept eines komplexen und widersprüchlichen *espace* zu Topologie steht. Bennetts »lived space« denkt ersteren offensichtlich weiter ins Globale und setzt ihn gegen das benannte und begrenzte, scheinbar eindeutige Territorium der Stadt oder des Nationalstaates, das in de Certeaus Terminologie mit *lieu* korrespondieren würde. Topologie wird hier also gewissermaßen zum Motor eines produktiven Kollapses von Ort in Raum. Aber wer soll die »politische Schlüsselaufgabe« eines Nachzeichnens solcher komplexen und flüchtigen Geflechte nun ausführen? Bennett lässt dies, genauso wie Fredric Jameson bezüglich seines *cognitive mappings*, hier offen – obwohl natürlich im Kontext ihres Buches naheliegt, dass sie die Antwort in den visuellen Praktiken gegenwärtiger Kunst und Erinnerungskultur sucht. Doch genauso – und vielleicht sogar wirkungsvoller – könnten natürlich literarische Texte als Topologien arbeiten. In diesem theoretischen Zwischenkapitel werden deshalb einige Vorüberlegungen zu topologischen Strukturen angestellt, die die folgenden längeren Textanalysen wieder aufnehmen und weiter ausdifferenzieren sollen.

Der Begriff der Topologie ist in letzter Zeit mehr und mehr aus den ›hard sciences‹ der Mathematik und Physik in geisteswissenschaftliche Disziplinen transferiert worden, vor allem im englischsprachigen Raum und dort in Kunsttheorie und Cultural Studies. Eine Vorlesungsreihe in der Londoner Tate Modern, die sich über die Jahre 2011 und 2012 zog und einige der bedeutendsten Philosophen und Theoretiker des Raums – u. a. David Harvey, Bruno Latour und Etienne Balibar – versammelte, trug den schlichten Titel »Topology« und liefert einen Indikator für den Einfluss, den das Konzept in seinen transdisziplinären

206 Bennett 2005, S. 127f.

Ausformungen inzwischen erlangt hat, »replacing [...] static ideas of space as a container [...] by understandings of movement-space, of multiplicity, differentiation and exclusive inclusion that in turn have led to new ideas of power, subjectivity, and creativity«²⁰⁷, wie der Katalogtext formuliert. Dies könnte allerdings für alle Formen von (als sozial-kulturell produziert und nicht-euklidisch gedachtem) Raum spätestens seit Lefebvre behauptet werden, warum also gerade *Topologie*, und warum gerade jetzt?

Eine Basisdefinition von Topologie wäre, dass sie das, was man gemeinhin als ›Anschauungsraum‹ bezeichnet – also den euklidischen Raum, in dem wir uns scheinbar so unproblematisch befinden – kompliziert und abstrahiert, indem sie mit einer einfachen Vorstellung von Nähe und Distanz bricht.

Algebraische Topologie behandelt Formeigenschaften, die auch unter Transformationen konstant bleiben: Weil eine Teetasse, um ein beliebtes Beispiel zu bemühen, theoretisch in einer einzigen fließenden Bewegung (ohne dass ihre Form durch Brechen und Kleben ›unterbrochen‹ würde) die Form eines Donuts annehmen könnte, sind Teetasse und Donut, topologisch gesprochen, ein und dasselbe; es spielt keine Rolle, wie weit zum Beispiel Henkel und Boden der Tasse voneinander entfernt sind.²⁰⁸ Die Aufmerksamkeit liegt dabei nicht auf der einen oder anderen Form, sondern auf dem Prozess der Transformation; topologischer Raum ist immer durch Vektoren, nicht durch Koordinatenpunkte definiert.²⁰⁹ Aus der Relativitätstheorie ist vor allem die Topologie der Einstein-Rosen-Brücke oder des ›Wurmlochs‹ bekannt: Zwei Punkte, die in einem euklidisch gedachten Raum, in dem stabile metrische Distanzen herrschen, weit voneinander entfernt sind, können durch die Krümmung der Raumzeit direkt verbunden sein. Genauso irrelevant wie die Entfernung zwischen Punkten ist in der Topologie die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, was erahnen lässt, wie sie an andere de kategorisierende Logiken angeschlossen werden kann. Eine topologische Figur, die dies illustriert, ist das Möbiusband: An jenem um 180 Grad in sich verdrehten und an den Enden ›zusammengeklebten‹ Streifen kann man keine Innen- und Außenseite, kein Rechts und Links, kein Oben und Unten identifizieren. Zentral für topologisches Denken ist »die Vorstellung von Raum als einem Gefüge, bei dem die Relationen letztlich wichtiger sind als die Relata«²¹⁰. Dieser »Vorzug [der Relation] gegenüber absoluten Größen oder

207 Aus einem Programmtext der Tate Modern, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/topology>, abgerufen am 25. 2. 2013.

208 Vgl. z. B. Fulton, William: *Algebraic Topology. A First Course*, Chicago 1993.

209 Massumi, Brian: *Strange Horizon. Buildings, Biograms, and the Body Topologic*, in: *Architectural Design* 69, Nr. 9/10, 1999, S. 12–19; längere, unveröffentlichte Version abgerufen am 15. Juli 2014 unter <http://www.brianmassumi.com/textes/Strange%20Horizon.pdf>, S. 9.

210 Pichler / Ubl 2009, S. 24.

positiven Bestimmungen«²¹¹ ist es, der die Topologie über die Grenzen ihrer angestammten Disziplinen hinaus produktiv werden lässt:

The fundamental [...] purpose behind topology is that by concentrating on the configuration of passages and connections rather than static points in space, it is possible to see structural similarities between problems that seem, at first glance, to have little relationship with one another.²¹²

Michel Serres, der in fast allen seinen Texten immer wieder auf seine Faszination für Topologie zurückkommt, bezeichnet sie in einem Gespräch mit Bruno Latour als »science de voisinages et de déchirures«, während klassische metrische Geometrie »la science des distances bien définies et stables«²¹³ sei. Analog lassen sich auch die Begriffe der Topologie und der Topographie, die gerade in literaturwissenschaftlichen Kontexten oft achtlos als austauschbar gebraucht werden, voneinander abgrenzen: Während eine topographische Karte eine objektive und akkurate Repräsentation von Territorium, von Distanzen und Größenverhältnissen ist oder zu sein vorgibt, ist eine topologische Karte gar nicht erst mit der Abbildung von Entfernungen oder Grenzlinien, sondern mit Relationalitäten und Verbindungen befasst. Sie arbeitet also mit einem Darstellungsmodus, der die Repräsentation von ›realem‹ Territorium per se ausschließt oder zumindest ergänzt. »At the heart of topology«, erklärt der Kartographietheoretiker Simon Harvey, »is a paradoxical way of thinking, a ›fuzzy logic‹ or an ›obscure clarity‹ which unfolds a reality more effectively than one delivered to us in apparent order. [...] Because distance and length is downplayed, more emphasis is placed upon connectivity [...].«²¹⁴ Das klassische Beispiel für eine topologische Karte wäre die Londoner Underground Map, die seit Harry Becks berühmtem Entwurf von 1930 ›reale‹ Distanz für die Darstellung von Konnektivität opfert.²¹⁵ Doch wenn Harvey von einem »topological turn« in der Kartographietheorie spricht, sind damit nicht solche Karten gemeint, deren Ziel Simplifizierung und bessere Lesbarkeit ist (wie es beim U-Bahn-Plan ja offensichtlich der Fall ist), sondern vielmehr jene Art von *mappings*, die sich mit den überkomplexen Mobilitäten und Abhängigkeiten in einer globalisierten Welt befassen – und notwendigerweise die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Repräsentation immer wieder selbstreflexiv zum Thema machen.

211 Ebd., S. 25.

212 Salisbury, Laura: Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation, in: Science Fiction Studies, Band 33, Nr. 1 (2006): Technoculture and Science Fiction, S. 30–52, S. 37.

213 Serres, Michel: Éclaircissements. Cinq entretiens avec Bruno Latour, Paris 1994, S. 93.

214 Harvey, Simon: Twisted Logics. A Topological Turn in Counter-Cartography and Some Artistic Antecedents, in: Moser, Christian / Simonis, Linda (Hg.): Figures des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien, Göttingen 2015, S. 567–579, S. 568.

215 Vgl. ebd.

Topologie mag in vielen medien- und kulturwissenschaftlichen Kontexten ein oft gebrauchtes Schlagwort sein; selten ist dieses Konzept dort jedoch tatsächlich von seinen mathematischen Grundlagen her gedacht worden, wie Serres es unternimmt. Selbst in dem von Stephan Günzel herausgegebenen und vielzitierten interdisziplinären Handbuch *Raum* wird das Topologische zwar korrekt mit einem »relationale[n] und dynamische[n] Begriff des Raumes«²¹⁶ zusammengebracht, in folgenden Beiträgen dann aber wieder inkonsequent austauschbar mit dem Topographischen gebraucht.²¹⁷ Ähnlich verhält es sich mit dem Nachfolge-Band zur Topologie selbst, dessen Untertitel bereits eine ähnliche Tendenz verrät: »Zur Raumbeschreibung in den Literatur- und Medienwissenschaften«. Wenn die Rede vom »topological turn« tatsächlich nur eine andere Art der *Raumbeschreibung* meint, wäre damit aber das mathematische Verständnis von Topologie als »Raumfaltung« einerseits und als Praxis, als Raum der Bewegung²¹⁸ andererseits ausgeschlossen. Gerade diese Topologiebegriffe sind es aber, die mir auch in einem transdisziplinären Kontext interessant erscheinen.

Topologie ist bei Serres in einer spezifischen Weise auf Transdisziplinarität abbildbar und andersherum²¹⁹: Er denkt immer wieder Figuren und Diskurse aus ganz verschiedenen Wissensbereichen und Zeiten in- und miteinander, indem er strukturelle Relationen und Analogien zwischen ihnen in den Blick nimmt. In einem Gespräch mit Bruno Latour greift Latour einen Text von Serres auf, in dem er unter anderem das Menschenopfer der Karthager mit der Explosion der Challenger-Raumfähre 1986 zusammenbringt – beziehungsweise, wie er sagt, beide ineinander »übersetzt«. Latour und Serres entwickeln dann noch einmal zusammen die strukturellen Knotenpunkte zwischen den beiden so disparaten Ereignissen:

[L]e coût respectif de l'opération, [...] la foule immense qui la regarde, les spécialistes qui la préparent et se séparent du commun, la mise à feu, la machinerie optimale dans les deux cas [...] Baal est dans Challenger et Challenger dans Baal, la religion dans la technique, le dieu dans la fusée, celle-ci dans la statue, mais aussi la fusée prête à partir dans la vieille idole, et nos savoirs raffiné dans nos archaïques fascinations.²²⁰

216 Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raum*. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010, S. 105.

217 Vgl. ebd., S. 100.

218 Vgl. Certeau 1988, 236.

219 Vgl. Harris, Paul A.: *The Itinerant Theorist: Nature and Knowledge. Ecology and Topology* in Michel Serres, in: *SubStance* 83, Bd. 26, Nr. 2 (1997): *An Ecology of Knowledge*; Michel Serres: *A Special Issue*, S. 37–58, S. 41.

220 Serres / Latour 1994, S. 152. In der englischen Übersetzung: [T]he respective cost of the operation, [...], the immense crowd of spectators, the specialists who prepare it and who are apart from the rest, the ignition, the state-of-the-art machinery in both cases, given the technology of the two eras [...]. Baal is in the Challenger, and the Challenger is in Baal; religion is in technology; the pagan god is in the rocket; the rocket is in the statue; the rocket

Hier lässt sich exemplarisch nachvollziehen, wie in Serres' Denken eine Destabilisierung oder Auflösung von gewohnten Kategorisierungen funktioniert, die Technologie und Kult oder Antike und Moderne als getrennt setzen würden. Topologie, wie sie Serres versteht, führt immer eine solche Dekategorisierungsbewegung aus; sie arbeitet gegen Logiken der Identität und gegen reduktive Zuschreibungen, weil Ordnungen der Lage und einfache Kategorienbildungen ausgehebelt werden. Politisch relevant ist dies deshalb, weil so Ausschließungsmechanismen durchkreuzt werden können, durch die zum Beispiel nationale oder ethnische Zugehörigkeiten gedacht werden; die Beantwortung der Eingangsfrage, wie die Raumwende der Literatur mit dem vielschichtigeren Täternarrativ zusammenhängt, könnte in diese Richtung gehen. Ein zentraler Aspekt, der das Konzept der Topologie für diese Arbeit interessant macht, ist jedenfalls ihr Zusammenhang mit Komplexität – und die spezifische Weise, in der diese Kopplung gegen Logiken der Kategorie *und* der metrischen Distanz arbeitet.

Im Hinblick auf eine literaturwissenschaftliche Analyse stellt sich dabei die berechnete Frage, ob nicht jeder Text letztlich topologisch verfährt. Wird nicht im Textsystem immer Raum kondensiert, verdichtet und durch beispielsweise motivische Stränge Auseinanderliegendes verknüpft? Dies mag auf den ersten Blick zwar stimmen, doch möchte ich argumentieren, dass in den Post-9/11-Texten der zweiten Generation eine spezifischere Form topologischer Verschränkung produziert wird, die auf sich selbst als Blaupause globaler Konnektivität und Destabilisierung von Identitätslogiken verweist.

Auf die Aspekte, die hier ansatzweise aufgefächert wurden, werde ich in den nächsten Kapiteln noch einmal vertiefend zurückkommen. Der theoretische Fokus wird sich dabei von Topologie und Ikonologie (in Nick Flynns *The Ticking is the Bomb*) zu Topologie und Visualität (in Thomas Lehrs *September* und Kevin Powers' *The Yellow Birds*) und schließlich noch einmal zu Raumpraxis und Kartographie (in *The Yellow Birds* und Justin Sirois' *Falcons on the Floor*) verschieben. Visualität und Raum können hier nur für den konzeptionellen, »vertikalen« Überblick trennscharf unterschieden werden und operieren mindestens in einer Pendelbewegung miteinander, die auch in der größeren Ordnung der Kapitel deutlich wird. Inhaltlich bewegt sich diese Ordnung gleichzeitig fort von den Abu Ghraib-Bildern bei Flynn bis zum – in Powers', Lehrs und Sirois' Texten – unmittelbar erfahrenen Irakkrieg. Einleitend möchte ich deshalb einen kurzen Überblick zum sogenannten »Krieg gegen den Terror« vor allem im

on its launching pad is in the ancient idol – and our sophisticated knowledge is in our archaic fascinations. Serres, Michel / Latour, Bruno: *Conversations on Science, Culture, and Time*, übersetzt von Roxanne Lapidus, Ann Arbor. Michigan 1995 [1990], S. 160.

Hinblick auf politische Rhetorik und mediale Rezeption geben, um auf dieser Folie anschließend die Erzähltexte zu untersuchen.

Ikonologien II / Topologien

When I was a little boy I asked my older brother, If you blow up a photograph can you eventually see atoms? Here is one answer. When you magnify a leaf, in principle, you get down to the atomic level of the leaf. But when you magnify a photograph of a leaf, you get down to the atomic level of the photograph. You can keep magnifying the grains of silver-halide and get down to the atomic level of the silver-halide, but you do not see additional detail of the leaf.²²¹
(Errol Morris)

11. Bild und Raum im *war on terror*

11.1 »Us and them«: Legitimationsnarrative

»We fight them over there so we don't have to fight them here«:²²² So lautete George W. Bushs retrospektive Begründung für die Verlagerung des *war on terror* in den Irak. Nachdem sich herausgestellt hatte, dass es jene Bio-Massenvernichtungswaffen nicht gab, deren Existenz Colin Powell vor der UNO mit einem Reagenzglas in der Hand (und einer Powerpoint-Präsentation mit körnigen Satellitenbildern im Rücken – auch hier zeigt sich im Anfangsmythos dieses Krieges schon die Macht des militärischen Blicks von oben) so nachdrücklich versichert hatte, musste die bereits geschehene Invasion nachträglich erneut legitimiert werden – und naheliegend war der Rückgriff auf den 11. September und die Bedrohung durch islamistischen Terrorismus. In Bushs Syntax und Semantik zeigt sich dabei besonders eindrücklich, wie die ohnehin arbiträren Elemente »we« und »them« an eine dichotomische Opposition der Orte gebunden werden, wobei islamistischer Terrorismus – »them« – kurzerhand mit dem Staat Irak – »over there« – verschmolzen wird. Wie eine derartige Zuschreibungsstruktur in fiktionalen Texten verhandelt und womöglich (de)stabilisiert wird, soll im folgenden Teil eine Leitfrage der Analyse sein.

221 Morris, Errol: Will the real Hooded Man please stand up, http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/08/15/will-the-real-hooded-man-please-stand-up/?_r=0, zuletzt abgerufen am 15. 5. 2015.

222 Z. B. in einem Fernsehinterview am 28. Juli 2007.

Die Verknüpfung von Irak und Al-Qaida in politischer Rhetorik und in den Medien wurde so nachdrücklich betrieben (sogar in der *New York Times* wurde immer wieder implizit darauf hingewiesen), dass in einer Umfrage ganze 70 Prozent der amerikanischen Bevölkerung glaubte, die 9/11-Attentäter wären Iraker gewesen und hätten auf Order von Saddam Hussein gehandelt.²²³ Dabei war Al-Qaida vor der US-Invasion gar nicht im Irak präsent gewesen – danach allerdings sehr wohl.²²⁴ In seiner Rede zum schnellen Sieg über Hussein, der sich im Hinblick auf die Stabilität des Iraks unter US-Besatzung eher als lange Niederlage erweisen sollte, erwähnte George W. Bush, obwohl er inzwischen selbst das Fehlen einer faktischen Verbindung hatte zugeben müssen, immer noch drei Mal Al-Qaida und zwei Mal den 11. September.²²⁵ In einem Zirkelschluss wird so genau jener Krieg wieder als Kampf gegen den Terror legitimiert, der als Antwort auf die gigantische Provokation des 11. September begonnen worden war. Der Krieg im Irak und ein Stück weit auch der in Afghanistan waren von Beginn an Stellvertreterkriege gegen einen körperlosen Gegner, eine viral agierende, kaum verortbare Bedrohung gewesen; eine nationalstaatliche »axis of evil« war konstruiert worden, um dem Angriff auf eigenem Boden etwas entgegenzusetzen, die angeschlagene Souveränität wiederherzustellen. Bushs Berater Paul Wolfowitz formulierte offen, dass dieser Kampf gegen einen mehr oder weniger fiktiven Feind ausdrücklich Stabilität nach innen hin generieren sollte.²²⁶

Eine nach 9/11 dominante Figuration des bedrohlichen Anderen, die ebenfalls über eine binäre Opposition funktioniert und auf ähnliche Weise das ›Selbst‹ stärkt, ist der Diskurs des Barbarischen. Nicht nur die Täter des 11. September, sondern oft auch islamische Kultur wird darüber als unaufgeklärt und unzivilisiert semantisiert. Maria Boletsi und Christian Moser zeigen auf, dass das Barbarische eines der dauerhaftesten spaltenden Narrative der Geschichte stellt; neu ist lediglich die Selbstverständlichkeit, mit der es in politischer Rhetorik und journalistischen Texten aufgenommen wird, seit die Rede von der ›anderen Kultur‹ Politik als Erklärungsmuster für globale Konflikte abgelöst hat.²²⁷ Zahlreiche Untersuchungen zu politischer und militaristischer Rhetorik in Reaktion auf 9/11 beschäftigen sich darüber hinaus damit, wie die Attacken nationalmythisch-religiös gerahmt und die Notwendigkeit eines mi-

223 Vgl. Mirzoeff, Nicholas: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, London / New York 2005, S. 102.

224 Vgl. Mitchell 2011, S. Xiii.

225 <http://www.cbsnews.com/news/text-of-bush-speech-01-05-2003/>.

226 Vgl. Dawson, Ashley / Schüller, Malini Johar: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Exceptional State. Contemporary US Culture and the New Imperialism*, Duke University Press 2007, S. 17.

227 Vgl. Boletsi, Maria / Moser, Christian (Hg.): *Introduction*, in: *Barbarism Revisited. New Perspectives on an Old Concept*, Leiden / Boston 2015, S. 15.

litärischen Vergeltungsschlages bzw. die Legitimation eines rechtlichen Ausnahmezustandes dabei zuallererst sprachlich konstruiert wurden. Neben christlich-fundamentalistischem ›Jingoismus‹ werden dabei vor allem Cowboy-Rhetorik (›to smoke out Bin Laden«²²⁸) und eine Kopplung an den Gründungsmythos des unschuldigen ›Virgin Land‹ diagnostiziert, das buchstäblich aus heiterem Himmel angegriffen wird und, wie Donald Pease zeigt, als Narrativ danach schon allein deshalb kollabiert und vom Begriff des ›homeland‹ abgelöst wird, weil die verdrängte ›eigene‹ Gewalt gleichsam auf eigenem Boden wiederkehrt. Denn natürlich war das ›Virgin Land‹ niemals ein unbesiedeltes Land, das die europäischen Pilger schlicht entdeckten: »[T]he substitution of the national fantasy [of the Virgin Land] for the historical reality enabled Americans to disavow the resettlement and in some instances the extermination of entire populations. [...] At Ground Zero, the fantasy of radical innocence on which the nation was founded encountered the violence it had formerly concealed.«²²⁹ (Eine noch direktere und zeitlich nähere ›Wiederkehr‹ einer verdrängten US-amerikanischen Geschichte der Gewalt ist natürlich, wie häufig diskutiert, im Begriff des *Ground Zero* selbst zu konstatieren, der ursprünglich den Einschlagungsort einer Atombombe meint.) Das Narrativ des aus reiner Bösartigkeit verletzten ›homeland‹ dient im Folgenden dazu, einen Ausnahmezustand zu legitimieren, der im ›Homeland Security Act‹ dann auch offiziell verankert wird: Dass die Angreifer in der US-Rhetorik Feinde ›der Freiheit‹ und der Demokratie schlechthin sind, hebt paradoxerweise demokratisch verankertes Recht auf: Das gewaltsame Spektakel einer kolonialen Eroberung wird nicht mehr direkt verdrängt, sondern – so argumentiert zumindest Pease – in den vermeintlich ›leeren‹ Territorien der Schauplätze des *war on terror* eher noch einmal ausagiert²³⁰. Das ›homeland‹ ist dabei nicht etwa mit der Landmasse der Vereinigten Staaten identisch, sondern – mit Benedict Andersons Begriff gedacht – eine Art ›imagined community‹ des Ausschlusses: »The homeland secured by the emergency state instead referred to the unlocatable order that emerged through and by way of the people's generalized dislocation from the nation as a shared form of life.«²³¹ Analog wird der Krieg auch im Fall des Irakkriegs nicht als Krieg zwischen souveränen Staaten narrativiert, sondern als ›emergency state apparatus«²³² gegen delokalisierte terroristische Kräfte, die ein ebenso delokalisiertes ›homeland‹ bedrohen.

In der hier kurz skizzierten engen temporalen und kausalen Verknüpfung des

228 Vgl. Dawson / Schüller 2007, S. 14.

229 Pease, Donald E.: Between the Homeland and Abu Ghraib: Dwelling in Bush's Biopolitical Settlement, in: Dawson / Schueller 2007, S. 61–87, S. 63ff.

230 Ebd., S. 83.

231 Ebd., S. 67.

232 Ebd., S. 69.

Irakkriegs mit dem 11. September, so rhetorisch fabriziert sie auch sein mag, liegt ein Grund für die historisch-systematische Struktur dieser Arbeit. Gleichzeitig sind die meisten Irakkriegsromane auch deshalb in einem weiteren und nicht nur zeitlichen Sinne als »Post-9/11«-Texte zu klassifizieren, weil sie immer wieder, nun mit größerem zeitlichen Abstand, auf den 11. September rekurren und frühe 9/11-Narrative im Licht der Folgekriege neu überdenken. Der Fokus meiner Analyse verlagert sich nun von den Täterfiguren des 11. September zu den Opfern des »Krieges gegen den Terror« – zwei völlig separate Gruppen, die doch in Bushs »them« verschmolzen werden – und im Weiteren, vor allem in Kapitel 16, auf die Figur des US-Soldaten im Irak. Zugleich sollen raumtheoretische und visualitätstheoretische Aspekte, wie sie im ersten Teil dieser Arbeit im Hinblick auf 9/11 bereits verdichtet behandelt wurden, noch weiter entfaltet werden, da sie hier in besonderer Weise virulent werden.

11.2 *Location* und Sichtbarkeit

»This was the year [2003, Anm. D.B.] when fakeness ruled«, schreibt Naomi Klein; »fake rationales for war, a fake president dressed as a fake soldier declaring a fake end to combat and then holding up a fake turkey.«²³³ Klein ruft hier ein Foto auf, das gleich nach dem »Mission Accomplished«-Banner wie kein anderes für den Inszenierungscharakter des Irakkriegs stehen sollte. Besonders der vielzitierte falsche Thanksgiving-Truthahn, den Bush bei einem angeblich spontanen Besuch bei seinen Truppen in Bagdad vor sich hergetragen haben sollte, war in den Wochen danach zu einer Art Metonymie für die Orchestertheit der Photo Op-Propaganda und stellvertreterhaft auch für das gesamte Kriegsspektakel geworden – ein exemplarischer Fall, in dem sich in einem Bildelement nicht nur metonymisch etwas verdichtet, sondern ein bestimmtes Narrativ auch hervorgebracht wird; hier nämlich genau das Gegenteil zum eigentlich Beabsichtigten, was zeigt, wie gerade die Instrumentalisierung von Bildern auch außer Kontrolle geraten und das Bild selbst subversive Kraft entwickeln kann. Dass der Braten dann am Ende nämlich doch echt gewesen war²³⁴, tat »Turkeygate« kaum Abbruch; auch dies ist sicherlich symptomatisch. Andere zirkulierte Bilder hatten ihren Zweck weniger verfehlt, auch wenn sie retrospektiv auch immer wieder als inszeniert enttarnt wurden: der Sturz der Sad-

233 Klein, Naomi: *The Year of the Fake*, in: *The Nation*, 26. Januar 2004, S. 10.

234 Vgl. Dinan, Stephen: *Media feasting on Bush 'fake' turkey claim; false story still repeated 10 years on*, <http://www.washingtontimes.com/news/2013/nov/27/media-still-feasting-on-bush-fake-turkey-claim/?page=all>, abgerufen am 15.03.2016.

dam-Statue zum Beispiel oder die »Rettungsaktion« von Private Jessica Lynch. Die alltägliche Live-Berichterstattung neben diesen ikonischen Einzelbildern glich dabei, wie viele Beobachter festhielten, auf unheimliche Weise der des ersten Golfkriegs, der erstmalig als »Medienkrieg« bezeichnet worden war – der gleiche körnige Nachtkamerablick, derselbe Himmel über Bagdad, die gleichen grünlichen Flugkörper, nur in höherer Auflösung und im Splitscreen mit mehreren Perspektiven. Größtenteils bot dieser mediale Echtzeitblick nach Bagdad jedoch gerade *keine* »Kriegsaction«: Zwar habe es einen kontinuierlichen Bilderstrom in allen Medien und auf allen Kanälen gegeben, wie W.J.T. Mitchell schreibt, doch »for all the constant circulation of images, there was still nothing to see«²³⁵.

In Thomas Lehrs *September* – einem literarischen Text, dem noch eine längere Analyse gewidmet werden soll – heißt es:

[A]m Anfang waren immer die gleichen Kameraeinstellungen zu sehen (eine fast leer geräumte Straße und eine smaragdgrüne Nachtaufnahme von Regierungsgebäuden am Tigris) starre Totalen vom Dach [...] bis man dann endlich die spektakulären Treffer auf das Verteidigungsministerium bieten konnte²³⁶

Ähnlich, wie ich es für die großen Ikonen des 11. September festgehalten habe, überdeckt hier erst der leere Livestream selbst, dann das Spektakel der Explosionen gleichsam das eigentliche Kriegsgeschehen auf dem Boden, in dem Leben zerstört und Körper zerrissen werden. Dass Krieg um die Jahrtausendwende niemals nur der Gegenstand seiner Bilder, sondern auch dazu da ist, diese Bilder überhaupt erst einmal zu produzieren; dass die Macht hat, wer die Bildschirme besetzt, ist ein Allgemeinplatz, den nicht nur jeder Kulturwissenschaftsstudent herunterbeten kann. »Images became weapons in the media war that accompanied and has justified the shooting war«²³⁷, fasst Mitchell noch einmal zusammen. Das Verhältnis von spätmodernem Krieg und Medien nur auf diese Weise zu erzählen, wäre allerdings eine Verkürzung: Im Fall der medialen Echtzeitübertragung des »Shock and Awe«-Bombardements zeigt sich symptomatisch, dass eben nicht »der Inhalt« des Bildes entscheidend ist, sondern die Apparaturen seiner Übertragung und das Machtverhältnis, dass sich im Blick von oben kristallisiert (mehr hierzu folgt in Kapitel 15.1). Gleichzeitig kann die Bilderlosigkeit einer Kampfhandlung natürlich ihrer Verdeckung dienen, wie im Fall des Clusterbombings von Al-Hillah mit 33 toten und 280 verletzten Zivilisten (darunter eine Familie, die alle sechs Kinder verlor), das in der New York Times

235 Mitchell 2011, S. 67.

236 Lehr, Thomas: *September*. Fata Morgana, München 2012, S. 351. Im Folgenden im Fließtext zitiert unter der Sigle S und Angabe der Seitenzahl.

237 Mitchell 2011, S. 68.

nur mit einer kleinen, skeptischen Meldung bedacht wurde²³⁸; und drittens gibt es jene Bilder, die den Inszenierungsapparat unabsichtlich unterlaufen und der Öffentlichkeit die dunkle Unterseite der ›Demokratisierung‹ des Iraks vor Augen führen – so zum Beispiel die Bilder von Abu Ghraib.

Jenen Stimmen, die den Begriff des *pictorial turns* deshalb als obsolet abtun, weil Bilder schon immer eine entscheidende Rolle in individueller und kollektiver Selbstvergewisserung und -inszenierung gerade auch im Kontext von Konflikt und Krieg gespielt haben, hält W.J.T. Mitchell zunächst einmal entgegen, dass die schiere *Quantität* der Bildproduktion und -zirkulation im beginnenden 21. Jahrhundert nicht von der Hand zu weisen ist. Die Entwicklung hin zu exponentiell wachsenden ›Bilderfluten‹, die mit dem Auftreten digitaler Medien und dem Internet einhergeht, sollte ein Reflektieren über die ›Macht der Bilder‹ automatisch mit sich bringen. Gleichzeitig ›agieren‹ Bilder, um auf Mitchells Anthropomorphisierung des Bildes in *What do pictures want* zurückzukommen, jedoch auch anders als in weniger medial akzelerierten Zeiten. Seit und einschließlich 9/11 als spektakulärer Ouvertüre gibt es laut Mitchell nicht einfach nur mehr Bilder, sondern einen »Krieg der Bilder« – einen Krieg sowohl *gegen* als auch *mit* Bildern.²³⁹ In diesem Verständnis erscheint die letztlich arbiträre Attacke gegen den Irak insofern logisch, als sie eine bildpolitische Antwort auf den Terror darstellt – nicht als Reihe von territorial motivierten, sondern »*iconic counterattacks* [...] complete with the televised ›shock and awe‹ bombing of Baghdad and the destruction of Saddam Hussein's monuments [...]«²⁴⁰ Ähnlich der in Kapitel 7 reflektierten These, dass zwischen Terror und Medien grundsätzlich ein parasitäres oder komplizenhaftes Verhältnis besteht, ist auch die Figuration eines »Krieges der Bilder« schon ein wenig älter – man denke an Baudrillards oft missverständenes Diktum, dass der Golfkrieg »nicht stattgefunden habe«²⁴¹. Mitchells Argument ist aber insofern ein wenig anders gelagert, als er nicht nur die grundsätzliche Mediatisierung und Virtualisierung des Krieges in den Blick nimmt, sondern die Wahl des Kriegsschauplatzes und des Hauptantagonisten als nicht vorgängig der Bildproduktion, sondern abhängig von ihrem ikonischen Wert beschreibt. Deshalb macht er auch einen entscheidenden Unterschied zwischen den Kriegen in Afghanistan und im Irak aus. Der letztlich abstrakte *war on terror* verlagerte sich laut Mitchell in den Irak, weil Afghanistan in den Worten von Donald Rumsfeld nicht gerade ein »target rich enviroment«²⁴² war, weder militärisch noch symbolisch – und

238 Mirzoeff 2005, S. 79.

239 Vgl. Mitchell 2011, S. 2f.

240 Mitchell 2011, S. 3, meine Hervorhebung.

241 Vgl. Baudrillard, Jean: *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris 1991.

242 Zit. nach Mitchell 2011, S. 3.

jener erste Krieg deshalb auch weniger ikonische Bilder oder »iconic counter-attacks« hervorbringen konnte.

It proved easier to focus attention on Saddam Hussein, a more visible and locatable target. Hidden away in an ungovernable border region of Pakistan and Afghanistan, bin Laden's only presence as image was as a soft-spoken cleric who occasionally appeared in videotapes of unspoken origin. No statues, monuments, palaces, or regimes could be leveled as ways of performing the destruction of bin Laden.²⁴³

Bezeichnend ist, dass Mitchell sich hier im Prinzip die eigene These ein Stück weit verbaut – denn war nicht Osama Bin Laden durchaus der ikonische Antagonist jener ersten Monate und Jahre nach dem 11. September? Und kann nicht eigentlich *gerade* ein Bild körperlos im Sinne von ortsunabhängig zirkulieren? Mitchells Argumentation läuft hier, ohne dass er sie selbst im Geringsten raumtheoretisch grundiert, über eindeutig räumliches Vokabular ab – und letztlich, wenn nicht auf eine Privilegierung von Raum, dann doch zumindest auf eine Verschränkung und ein Bedingungsverhältnis zwischen Bildlichkeit und Räumlichkeit hinaus. Saddam Hussein, »a more visible and locatable target«, ist eher nur eins von beiden, im Vergleich zu Bin Laden nämlich nicht unbedingt sichtbarer, sondern lokalisierbarer.²⁴⁴ In ähnlicher Weise funktioniert die gesamte folgende Argumentation unausgesprochen mehr über *location* als über *visibility* – oder zumindest als unauflösbare Kombination von beidem. Die »statues, monuments, palaces«, die Mitchell nennt, sind seiner Meinung nach Ikonen (vgl. seine bildtheoretische Analyse des World Trade Centers, Kapitel 7.3), aber sind natürlich gleichzeitig schlicht Bauwerke, ver-ortende *landmarks* im Sinne von Kevin Lynch²⁴⁵. Während der Irak ein klar abgegrenztes Nationalterritorium mit ebenjenen lokalen Markierungen und einem lokalisierbaren Souverän bildet, wirkt das agrikulturell geprägte Afghanistan allein schon als Gebiet verschwommener, weniger markiert – und Bin Laden befand sich auch noch in stetig wechselnden Verstecken in den Bergen zwischen Afghanistan und Pakistan, ein Nomade im deleuzianischen *glatten Raum* par excellence. Weil zudem eben nicht »gegen Afghanistan« gekämpft wurde, sondern gegen »die Taliban«, also nicht einmal die basalste Definition eines Krieges als Konflikt zwischen Nationalstaaten griff, war die Verschiebung des *war on terror* in den Irak unter den PR-Gesichtspunkten von Lokalisierung und Identifikation

243 Ebd.

244 Schließlich setzte Bin Laden in seinen Videobotschaften sogar ganz bewusst das eigene Bild ein. Mitchell hat am Ende allerdings Recht behalten: Während das Video der Tötung Bin Ladens streng geheim geblieben ist und gleichzeitig den toten Punkt und den Fluchtpunkt des seinerseits ikonisch gewordenen Fotos der US-Führungsspitze beim Verfolgen des Live-Geschehnisses bildet, sind Saddam Husseins Festnahme und Tötung fast unmittelbar als Fotos und Videos zirkuliert.

245 Vgl. Lynch 1960.

ein logischer Schritt – auch wenn es am Ende keine Massenvernichtungswaffen geben und sich der Irak als noch arbiträrer gewählt herausstellen sollte als Afghanistan. Es ist dabei bezeichnend, dass Mitchell als Bildtheoretiker an mehreren Stellen fast automatisiert *visibility* und *locatability* als gekoppelt verwendet – gleichsam durch die Hintertür scheinen sich hier, wie es bereits für neuere traumatheoretische Ansätze festgehalten wurde, erneut räumliche Konfigurationen und Analysemuster einzuschleichen. *Locatability* bzw. *location* sind ordnende/ortende Eigenschaften bzw. Funktionen und als solche mit de Certeaus eher reduktivem, benanntem und scheinbar eindeutigem *lieu* verwandt. Wenn also *location* und *visibility* so eng verknüpft zu sein scheinen, was genau bedeutet dies für eine Verschränkung von Bild- und Raumtheorie?

Es wäre vielleicht übertrieben, gleich einen erneuten *spatial turn* im *visual turn* zu konstatieren, doch es bleibt festzuhalten, dass Räumlichkeit im Komplex Visualität – auch wenn erstere, wie hier, unbenannt bleibt – nicht deren absolut ›Anderes‹ ist, sondern, wie in der Einleitung bereits angedeutet, eine entscheidende Rolle spielt.

11.3 Lager und Ausnahmezustand: Der Abu Ghraib-Komplex

Definierend für den *war on terror* ist, dass er – weit davon entfernt, ein Krieg zwischen Nationalstaaten zu sein – einen Ausnahmezustand installiert, der außerstaatliche, außerrechtliche Lager wie Guantánamo und Abu Ghraib gleichzeitig hervorbringt und von ihnen gleichsam verräumlicht und exemplifiziert wird. In diesem eigentlich innenpolitischen, gegenwärtig aber ins Globale erweiterten Ausnahmezustand,²⁴⁶ wie ihn Giorgio Agamben mit Carl Schmitt versteht, wird geltendes Recht ausgehebelt. Dabei droht die »Verschiebung von einer ausnahmsweise ergriffenen provisorischen Maßnahme zu einer Technik des Regierens«, wie Agamben schreibt,

die Struktur und den Sinn der traditionellen Unterscheidung der Verfassungsformen radikal zu verändern – und hat es tatsächlich schon merklich getan. Der Ausnahmezustand erweist sich in dieser Hinsicht als eine Schwelle der Unbestimmtheit zwischen Demokratie und Absolutismus.²⁴⁷

Am Beginn steht im Fall von Abu Ghraib bezeichnenderweise ein sprachlicher Akt, ein Akt der Umbenennung: Um die Genfer Konventionen, die Folter von Kriegsgefangenen verbieten, zu umgehen, bezeichnete man die Gefangenen in

246 Vgl. hierzu auch Cox, Damian / Levine, Michael / Newman, Saul: *Politics most unusual. Violence, Sovereignty and Democracy in the »War on terror«*, New York 2009, S. 72.

247 Agamben, Giorgio: *Ausnahmezustand (Homo Sacer II.I)*, Frankfurt am Main 2004, S. 9.

Abu Ghraib als »security detainees«. ²⁴⁸ So stehen die größtenteils ohnehin wahllos aufgegriffenen Personen ²⁴⁹ außerhalb eines juristischen Begriffssystems und damit schlicht außerhalb des Rechts; weder Gefangene, die Kombattantenstatus haben, noch Verhaftete, denen ein Prozess gemacht würde.

In der Berichterstattung wiederum war Sprache zunächst eher machtlos: Als das Internationale Rote Kreuz das erste Mal über wahrscheinliche Misshandlungen und Folter in den US-Gefängnissen im Irak berichtete, war die öffentliche Reaktion verhalten; das Wort »Folter« schien kaum durchzudringen, seine Implikationen noch keine Bedeutung zu haben. Der eigentliche Schock trat um einige Monate verspätet ein – mit dem Auftauchen der ersten Bilder aus Abu Ghraib. Auch, weil die Reaktion auf Text bzw. Bild zeitlich so offensichtlich verschoben war, begann parallel zur ethischen, politischen und juristischen Debatte um die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Folter eine Paralleldiskussion über die starke Wirkung und die Ikonographie der zirkulierenden Bilder. Mehr noch: Jeder Bildtheoretiker von Rang und Namen schien sich, es lässt sich kaum anders sagen, fast enthusiastisch mit den Folterbildern von Abu Ghraib auseinanderzusetzen – vielleicht, weil sie geradezu paradigmatisch die Kernansprüche einer neueren Bildtheorie exemplifizierten. Diese geht davon aus, dass die methodischen Instrumentarien der Kunstgeschichte genauso auf die medial zirkulierenden, ikonischen Bilder unserer Gegenwart anzuwenden sind: »Though not all images are works of art, all artworks are images, and because of the special character of the Abu Ghraib photographs [...], they belong to a very large and culturally prestigious set«, schreibt Stephen Eisenman. »The Abu Ghraib photographs, in short, are not works of art, but the materials and tools of art history are essential to understand them and counter their effect.« ²⁵⁰ Diese Herangehensweise an die Bilder der Folter kann vielleicht ihren Effekt zu verstehen helfen; dass sie aber tatsächlich gegen ihn arbeitet, wie es Eisenman formuliert, ist fraglich. Warum hier Skepsis angebracht ist, soll in den folgenden Kapiteln weiter erläutert werden.

248 Brigadegeneral Janis Karpinski, die das Kommando über Abu Ghraib innehatte, erzählt in einem Interview, dass sie diese Bezeichnung dort das erste Mal hörte – und dass ihre Vorgesetzten sie korrigierten, wenn sie die Häftlinge als »prisoners« bezeichnete. »With every new mission, there was new lingo [...]. Calling someone a security detainee was meant as a convenience to sidestep the requirements of the Geneva Conventions [...].«
Gourevitch, Philipp / Morris, Errol: *Standard Operating Procedure*, New York 2008, S. 43.

249 Es galt z. B. die sogenannte »50 meter rule«, nach der alle anwesenden Personen in einem Umkreis von 50 Metern um einen Anschlag auf US-Truppen festgenommen wurden, vgl. ebd.

250 Eisenman, Stephen F.: *The Abu Graib Effect*, London 2007, S. 9.

11.4 ›Wandernde‹ Bildformeln bei Sontag und Eisenman

Zu den verstörendsten Bildern aus Abu Ghraib gehören die Menschenpyramiden aus übereinandergestapelten, nackten Körpern, die Gesichter mit Kapuzen verhüllt: Sie könnten das ikonische Emblem von Giorgio Agambens *Homo Sacer* sein, der Figur des rechtelosen Subjekts, das nur noch sein ›nacktes Leben‹ hat.²⁵¹ Die Anordnung zu Haufen und die Entmenschlichung durch die Kapuze macht aus den Häftlingen buchstäblich eine Masse von Körpern; gleichzeitig, und das ist ihre eigentliche Funktion, dient das »Hooding«²⁵² zur Desorientierung und Desensibilisierung der Gefangenen. Durch die Kapuze wird ihnen das Sehen verwehrt, während ihr Körper einem Blick von außen in extremster Form ausgesetzt ist. Sie hat damit eine Mehrfachfunktion auf der Machtebene des Blickes: Sie verhüllt und entblößt, entblößt gewissermaßen sogar doppelt, weil der eigene nackte Körper, der im Blick und in der Gewalt des Folterers ist, nicht gesehen werden kann.

In Erroll Morris' Buch *Standard Operating Procedure*, das Hintergrundinformationen und Interviews zu Abu Ghraib versammelt, wird die Gewalt gegen Gefangene, die auch außerhalb der Verhörsituationen an der Tagesordnung war, beispielhaft wie folgt beschrieben:

Davis took a few steps back and hurled himself on top of the tangled heap of bodies, crushing them to the concrete. [...] And when he got up from the body pile, he began walking around it, stomping on the prisoners' hands and feet. Davis said that he was actually restraining himself. »Luckily, I didn't snap fully. [...] I had a soldier die that I knew, got killed by an insurgent. [...] You just want to take it out on that guy, right there. [...] They blew up New York, and anything goes. That's what the mentality was.«²⁵³

Zunächst wird hier wieder einmal die Arbitrarität deutlich, mit der auch im Kleinen eine (Un)Logik des Krieges funktioniert. Dem Soldaten Javal Davis, der, wie Morris schreibt, die Häftlinge sonst vergleichsweise respektvoll behandelt hatte, ist bewusst, dass er sich in dieser Situation an den Gefangenen »abreagiert«, sie als Ersatzopfer missbraucht. Trotzdem heißt es: »They blew up New York«; wieder ist es das irrationale, arbiträre Stellvertreter-»they«, das den Zirkel der Gewalt immer weiter dreht, während beide Seiten im Grunde wissen, dass sie einander eigentlich gar nicht meinen. So öffnen sich manchmal inmitten des Schreckens Zwischenräume der Solidarität. Fast alle Soldaten berichteten

251 Vgl. Agamben 2004, S. 95ff.

252 Eine Kulturgeschichte der Kapuze ist verknüpft mit einer Geschichte der Gewalt und der Ausgrenzung, doch interessanterweise wechselt das Zeichen dabei die Seiten zwischen Täter und Opfer: Die visuelle Markierung von Henkern und Ku-Klux-Klan-Mitgliedern macht es genauso aus wie die von christlichen Büßern, Todgeweihten vor der Hinrichtung, den Opfern von Hexenprozessen.

253 Gourevitch, Philipp / Morris, Errol: *Standard Operating Procedure*, New York 2008, S. 188f.

Morris, dass sie sich mit den Häftlingen identifizierten, dass sie sich auch von ihrer Regierung an diesem rechtlosen Nicht-Ort alleingelassen fühlten und durchaus verstanden, dass den Gefangenen Unrecht widerfuhr. »What are we doing here?«, fragte sich Davis eines Tages weinend, nachdem in einem der unbefestigten Camps um Abu Ghraib einige Gefangenen erschossen worden waren, die mit Steinen geworfen hatten. »Is this what we resort to? [...] Because they were angry because glass is in their food? They're angry because when I take them to court and the judge says ›you're innocent‹ we keep them here another three months?«²⁵⁴

Das Lager ist der Ort, an dem sich das Gemisch aus Vorurteilen, Fehleinschätzungen und Zuschreibungen, das diesen Krieg unterfüttert, schließlich entlädt; wo in einem bestimmten Moment Politik und Recht (oder die Abwesenheit desselben) in Handlung umschlagen, akkumuliert sich der Hass auf das Andere – und löst sich gleichzeitig aber auch auf, weil der »they«-Block vor den Augen der Soldaten, wie sie berichten, auch immer wieder in leidende Individuen zerfällt. Diese Ambivalenz auch auf Seiten der Täter wird sonst kaum thematisiert. Susan Sontag zum Beispiel schreibt ebenfalls ein »they« – das dann aber andersherum ›die Amerikaner‹ bezeichnet – durchaus als nicht weiter aufzuschlüsselnden Block von Bush bis Lynndie England fest.²⁵⁵ Gleichzeitig, könnte man argumentieren, setzt sich auch die Anonymisierung der Häftlinge im theoretischen Diskurs gewissermaßen weiter fort.

Die meisten englischsprachigen Kommentatoren²⁵⁶ der Abu Ghraib-Fotografien konstatierten erst einmal Formverwandtschaften zu älteren Bildprogrammen. Sontag versuchte in einem Essay für die *New York Times*, dieses unheimliche Wiedererkennen weiter zu ergründen und gleichzeitig Strategien des Exzeptionalisierens (›Diese Fotos sind eine Ausnahme/ Abweichung von der Realität des Krieges‹) zu schwächen. »The photographs are us«, schreibt sie, »that is, they are representative of the fundamental corruptions of any foreign occupation together with the Bush administration's distinctive policies.«²⁵⁷ Der

254 Ebd., S. 224.

255 Vgl. Sontag, Susan: *Regarding the Torture of Others*, in: *New York Times Magazine*, 23. Mai 2004.

256 Die Diskussion in der deutschsprachigen Bildwissenschaft, die in erster Linie im Feuilleton geführt wurde, ist schnell zusammengefasst und ist mit Blick auf den Fokus dieser Arbeit weniger interessant; hier ging es um verschiedene Grade von Reziprozität im Verhältnis von Gewaltakt und Bild. So argumentierte Horst Bredekamp, die Fotografien dokumentierten nicht etwa Folter, sondern die Folterakte wären vielmehr ausgeführt worden, um als Bild zirkuliert zu werden; Klaus Theweleit setzte dagegen, die Bilder seien nur ein Nebenprodukt von Folter und Gewalt und neu sei lediglich ihre Zirkulation in diesem Ausmaß. Vgl. Bredekamp, Horst: *Wir sind befremdete Komplizen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Mai 2004; <http://www.sueddeutsche.de/politik/philosoph-theweleit-im-interview-wir-muessen-diese-bilder-zeigen-1.636012>, zuletzt abgerufen am 11. 5. 2016.

257 Sontag 2004.

wahre Horror dessen, was die Bilder zeigen, könne nicht getrennt von der Tatsache betrachtet werden, dass sie überhaupt gemacht wurden. Eines der verstörendsten Elemente der Abu Ghraib-Fotos ist eine immer wiederkehrende Pose der Soldaten, die im digitalen Zeitalter mehr und mehr zu Dokumentatoren der eigenen Taten werden und so gleichzeitig die Rolle des Täters und des Kriegsphotografen besetzen: Ein breites Grinsen und *Thumbs-up*, manchmal auch zufrieden verschränkte Arme, im Vorder- oder Hintergrund dann die Häftlinge, zu den bizarren menschlichen Pyramiden gestapelt oder in arrangierten Sex-Szenarien. Sontag nimmt diese Gewinner-Pose zum Anlass, über die Verflechtungen einiger Entwicklungen im Bereich von Visualität und Gewalt nachzudenken. Zunächst einmal betrachtet sie die Fotografien im Kontext einer Motivgeschichte rassistisch motivierter Lynchmorde zwischen den 1880er und 1930er Jahren, um die es auch schon in *Regarding the Pain of Others* ging. Die Tatsache, dass die Gewalttat als »absolut gerechtfertigt« empfunden werde und Foto-Souvenirs – im Fall der Lynchmorde gar als Postkarten gedruckt – dieses vermeintliche Gerechtfertigtsein sowohl visualisieren als auch bewusst konservieren und zirkulieren, sieht Sontag als Verbindungslinie zu den Bildern von Abu Ghraib. Ein weiteres Referenzfeld zieht sie in Richtung der Pornographie, speziell des privaten Exhibitionismus in Zeiten des Web 2.0.²⁵⁸ Ihre etwas schematische Idee einer Richtungsstruktur von Bild, Nachahmung und (sexuell konnotiertem Gewalt-)Akt, der wieder zum Bild wird, bildet die komplexen Bewegungen in einem visuellen Feld allerdings nicht besonders treffend ab. Den gemeinsamen Nenner zwischen den Folterbildern aus dem Irak und Internetseiten, auf denen Menschen ihre privaten Sexvideos publizieren, könnte man vielleicht etwas vorsichtiger als einen geteilten Gestus beschreiben, mit dem in beiden Fällen genau das bewusst gezeigt und verbreitet wird, was bisher größtenteils im Dunkeln und Geheimen verblieben wäre. Sontags Synthese aus ihrer Verknüpfung von Youporn und Abu Ghraib wäre aber, dass die Bilder der Folter letztlich sowohl eine »Kultur der Schamlosigkeit« als auch die »Bewunderung für kompromisslose Brutalität«²⁵⁹ illustrierten. Dagegen lässt sich schwerlich etwas sagen, gerade weil mit dieser Aussage nicht viel gesagt wird. Überraschend für Sontag ist jedenfalls, dass in dieser Argumentation die Bilder letztlich entpolitisiert werden oder doch zumindest lediglich Themenkomplexe angeschlossen werden, die mit einer – angenommenen – spezifisch US-amerikanischen Kultur der Gewalt und/oder der Unmoral verbunden sind.

Für Stephen F. Eisenman, der die bislang einzige Monographie zum Thema vorgelegt hat, greift ihr Essay unter anderem genau deshalb zu kurz. Zwar

258 Vgl. ebd.

259 Ebd., übersetzt von mir.

stimmt er zu, in den Bildern das Wirken eines Diskurses von Rasse und Ausgrenzung zu lesen, attestiert aber auch eine zu kurz greifende Analyse:

In the rush to assimilate the prison photographs to an earlier body of brutal American images – and thereby highlight national character and political responsibility – the specific subjects and purpose of the prison photographs themselves, and their deep historical roots, are obscured.²⁶⁰

Eisenman sieht in ihnen nämlich Spuren eines Programms, das nicht etwa außerhalb einer westlichen Kunstgeschichte steht, sondern ihren wesentlichen Bestandteil bildet: Eine spezifische Form der Ästhetisierung von Leid und Schmerz, oft erotisch konnotiert. »[It] is in fact a key element of the classical tradition in art that extends more than 2.500 years, at least to the age of Athens. [...] That feature of the Western classical tradition is specifically the motif of tortured people and tormented animals who appear to sanction their own abuse.«²⁶¹ Jene »Pathosformel« – ein Begriff, der von Aby Warburg entlehnt ist – codiere die Figuren der Götterschlacht des Pergamonaltars ebenso wie Raffaels anti-islamisches Fresko im Vatikan, die Laokoon-Gruppe oder Michelangelos sterbenden Sklaven. Bis in den Barock hinein diene diese visuelle Formel auf subtile Weise dazu, absolutistische Verhältnisse zu zementieren. Erst später, Ende des 18. Jahrhunderts, werden ihre politischen Vorzeichen invertiert: Jacques-Louis Davids Porträt des toten Revolutionärs Marat in der Badewanne führt Eisenman als Beispiel für die Darstellung und gezielte Ikonisierung eines »beautiful death« im Zeichen des Widerstands an. Wenn er jenes Gestusprogramm der Pathosformel in den Bildern von Abu Ghraib wiederzuerkennen glaubt, heißt dies für Eisenman nicht, dass die Soldaten mit den Digitalkameras auf eine simple Weise in einer Linie mit den Bildproduzenten der Vergangenheit stünden. Man müsse nicht den Pergamonaltar kennen, um Spuren seines visuellen Codes in die Gegenwart zu tragen: Vielmehr habe sich die Pathosformel – das Machtverhältnis zwischen Unterdrücker und Unterdrücktem visualisierend und in letzter Konsequenz herstellend – als verdrängtes Zentrum westlicher Kunstgeschichte längst in unsere Körper eingeschrieben: »They [the perpetrators] knew it in their eyes and hands, they felt it in their muscles and bones.«²⁶² Ohne ein visuelles Programm intentional zu kopieren, meint Eisenman also, schlage sich in der Inszenierung der Folterposen eine Art unbewusstes, kollektives Bildwissen nieder.

Wenn Eisenman die Pathosformel auf diese esoterische Weise über »die Körper« transferiert sieht, reduziert er nicht nur einmal mehr Warburgs komplexere Idee einer ästhetischen Formübertragung zu einem »fixierte[n] Bilder-

260 Eisenman 2007, S. 39.

261 Ebd., S. 16.

262 Ebd., S. 99.

repertoire von Archetypen [...], das sich gewissermaßen biologisch vererbe«²⁶³, sondern lässt auch eine andere Verbindung unbeachtet, die so naheliegend ist, dass sie sich kaum ignorieren lässt: Die mediale, digitale Bilderwelt und ihre Strukturen der Zirkulation – die Bildprogramme filmischer Fiktionen zum Beispiel, die sich sicherlich überzeugender ›unbewusst‹ auf die Täter übertragen können.²⁶⁴

Insgesamt lässt sich festhalten, dass in bildtheoretischen Texten hier erstaunlich simplifizierend operiert wird; eine Beobachtung, die im Kontrast zum literarischen Text noch stärker hervortreten wird.

11.5 Ecce Homo Sacer

Das Foto, das innerhalb des Bilderzyklus von Abu Ghraib für sich alleine steht, ikonographisch aus der Reihe fällt und dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – zur Haupt- bzw. Gegen-Ikone des Irakkrieges geworden ist, muss hier nicht abgebildet oder näher beschrieben werden, um unmittelbar im visuellen Gedächtnis jeden Lesers aufrufbar zu sein. Inzwischen zirkuliert es gleichsam mehrfach, nämlich nicht nur als Bild, sondern auch als Reihe von sprachlichen Formeln: Wenn vom ›Hooded Man‹, ›The Man on the Box‹ oder – noch verkürzter – vom ›Bag Man‹ oder schlicht und allumfassend dem »Abu Ghraib Man«²⁶⁵ gesprochen wird, ist im entsprechenden Kontext klar, welches Motiv gemeint ist.

Was den ›Hooded Man‹ von vorangegangenen ikonischen Bildern einer modernen Geschichte der Gewalt (und auch den brennenden Twin Towers) unterscheidet, ist seine unmittelbare Zirkulation nicht nur als Fotografie in den Medien, sondern als mehr und mehr abstrahierte, abgekoppelte Bildformel, vor allem in *Urban Art*-Praktiken. Die Figur des gefolterten Häftlings wird nicht nur als Foto, detaillierte Nach-Zeichnung oder ähnliches zirkuliert, sondern sehr häufig als vereinfachtes Element; als gesprühte Silhouette, die flächig mit Farbe gefüllt ist.²⁶⁶

263 Schade, Sigrid / Wenk, Silke: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld 2011, S. 134.

264 Ein weiterer Kritikpunkt an Eisenman wäre seine teils implizit sexistische Argumentation, die, wie in so vielen (auch wissenschaftlichen) Texten zum Abu Ghraib-Skandal, die Soldatin Lynndie England als eine Art Postergirl der Folter setzt und durch den Filter immer wieder perpetuierter Gender-Tropen betrachtet. Konkret wird sie eben nicht nur als Folterin um der Folter willen erzählt, sondern dieses Moment – nur bei ihr – sexualisiert: »England [...] finds an outlet for her repressed desires: she learns to torture and to kill.« Eisenman 2007, S. 109f.

265 Vgl. CT 99.

266 Den ersten gesprühten ›Hooded Man‹-Umriss habe ich selbst im September 2007 auf einem

Mitchell liest diese Proliferation des ikonischen Abu Ghraib-Fotos in sein Modell des Klonens ein, »both in the sense of indefinite duplication and in the further sense of taking on ›a life of its own‹«²⁶⁷. Das Bild der sich selbst reproduzierenden Zelle ist hier vor allem korrekt, wenn man sich die Technik jener *street artists* anschaut, die den gesprühten ›Hooded Man‹ verbreiten (worauf Mitchell nicht eingeht). Der sehr präzise und klare Stil, der sich von den großflächigen Graffiti und Tags der 80er Jahre auf verschiedenen Ebenen unterscheidet, kommt durch das Benutzen eines *stencils* zustande, einer Schablone, die immer wieder verwendet werden und teilweise im Internet heruntergeladen werden kann – tatsächlich ist diese Art der Zirkulation also weder ein Abdrucken noch ein Nachzeichnen, sondern eine Art globaler Vervielfältigung aus einer ›Stammzelle‹ heraus, die sowohl im digitalen Raum als auch lokal in den Oberflächen der Städte stattfindet.

Mitchell attestiert dem abstrahierten Umriss polemischerweise den Status eines Logos, das in seinem Wiedererkennbarkeitswert an Nikes ›swoosh‹ oder die goldenen ›M‹-Bögen von McDonald's grenzt.²⁶⁸ Diese beliebte Logik eines Austausches zwischen – im weiteren Sinne – Bildern des Terrors und den Zeichen globalen Kapitalismus wird in einem weiteren *street art*-Objekt sichtbar gemacht und subvertiert: 2004 schmuggelte eine Künstlergruppe namens Forkscrew Graphics die Silhouette des ›Hooded Man‹ in die damals ebenso ubiquitäre Plakatwerbung für den ersten iPod, die die Umrisse von Tänzern zeigt. Die gemeinsamen Bildelemente, allen voran die Kabel, die dem Häftling einen drohenden Stromschlag suggerieren sollten und die Tänzer schlicht mit ihren Apple-Geräten verbinden, produzieren eine unheimliche Kontinuität zwischen den beiden Motiven. Mitchell findet zu recht, dass die Wirkung dieser »iRaq/iPod«-Überblendung nicht auf einen einfachen Nenner zu bringen ist: Einerseits könnte man argumentieren, dass das Einfügen des ›Hooded Man‹ den endlosen »flow of media images«²⁶⁹ und sein Verschränktheit mit Werbung ausstellt und subversiv unterbricht, andererseits könnte es schlicht als Symptom der Absorption, des Verschwindens ebenjenes Bildes im selben Medienfluss verstanden werden – aber gleiches gilt wohl für die meisten postmodernen Kunstpraktiken. Und ich würde argumentieren, dass in *beiden* Fällen eine Bewegung der Reduktion stattfindet, die nicht von der Hand zu weisen ist. Der fortschreitenden Abstrahierung des Bildes von der Fotografie mit all ihren grob gepixelten Details (dem Dreck auf dem Boden, den nackten Füßen des Häftlings) bis hin zum fertigen Emblem (dem schwarzen, minimalistischen Schattenriss)

Parkverbots-Schild in Rom, später auch in Köln und anderen deutschen Städten gesehen; in New York dürfte um einiges früher damit angefangen worden sein.

267 Mitchell 2011, S. 104.

268 Ebd.

269 Ebd., S. 105.

entspricht eine andere, mit diesem Prozess verschränkte Reduktion: Die ohnehin anonyme Person unter der Kapuze wird weiter zu einem Zeichen abgeschliffen, die ohnehin hochevokative Bildformel wird noch kompatibler mit einer spezifischen Ikonologie gemacht, wie weiter unten ausgeführt wird; Roland Barthes' *punctum* wird gleichsam operativ entfernt.

Andererseits ist mindestens ein Effekt jener reduzierten Schablone, die dem urbanen Raum eingeschrieben wird, unbestreitbar: Während die Bilder von Abu Ghraib im folgenden Wahlkampf erfolgreich ausgeblendet wurden und die Bush-Regierung nicht so entscheidend schädigten, wie prophezeit worden war, wirkte ihre globale, virale Verbreitung als eine Art multiples ikonisches Mahnmal.²⁷⁰ Die Ikone des Folterskandals wird nicht als exzeptionell ausgestellt, sondern ›heimgeholt‹ in die Oberflächen der westlichen Metropolen. Unabhängig von der konkreten graphischen Umsetzung bleibt zu fragen, warum gerade der ›Hooded Man‹ zu jener zentralen, ambivalenten Ikone geworden ist. Diese Frage soll im Folgenden nicht als Selbstzweck gestellt werden, sondern gleichzeitig weiteren Aufschluss geben über den oben bereits diskutierten ikonologischen Diskurs der Bildverwandtschaften, der momentan ubiquitär ist, aber selten kritisch diskutiert wird – und der in einem näher zu betrachtenden Verhältnis zu literarischen Narrativen steht.

Stephen Eisenman und Susan Sontag lassen den ›Hooded Man‹ in ihren Analysen bezeichnenderweise fast völlig außen vor, was die Schwächen ihrer Texte noch deutlicher offenbart: Die Figur passt schlicht nicht in ihre Argumentation – weder ist sie an eine spezifisch US-amerikanische Bildgeschichte von Lynching und Pornographie anschließbar, noch ist sie kompatibel mit der Warburg'schen Pathosformel. Eine bei Eisenman ungenannt bleibende Assoziation ist gleichzeitig die offensichtlichsste: Der Häftling auf dem Pappkarton erinnert mit seiner erhöhten Position, dem leicht geneigten Kopf, den ausgestreckten Armen an die zentrale Ikone des Christentums.

Obwohl die Analyse solcher Bildverwandtschaften Intentionalität völlig ausklammert, wie in Bezug auf Eisenman bereits erläutert wurde, wird diese formale Verbindung zwischen Passionsmotiven und den Folterbildern von Abu Ghraib von zumindest einer Bildproduzentin selbst verbalisiert: »I cant [sic!] get it out of my head«, schreibt die US-Soldatin Sabrina Harman in einem Brief. »After blowing the whistle [...], I walk down the stairs [...] to find ›the taxicab driver‹ handcuffed backwards to his window naked with his underwear over his head and face. He looked like Jesus Christ. [...] So I went and grabbed the camera.«²⁷¹ Harman erklärte als Einzige, dass sie die Bilder zur Dokumentation

270 Ebd., S. 106.

271 Zit. nach Wypijewski, Joanne: Judgment Days. Lessons From the Abu Ghraib Courts-Martial, in: *Harper's Magazine*, Februar 2006, S. 46.

von Praktiken gemacht hatte, die sie als ethisch falsch und kriminell empfand. Der Impetus des Bild-Machens ist in diesem Moment jedoch – der These von Eisenman hier tatsächlich entsprechend – unmittelbar im Bild-Erkennen begründet (»He looked like Jesus Christ. So I went...«). Hier spricht Harman über den Häftling mit dem Spitznamen »taxi driver«, doch sie war es ebenfalls, die den »Hooded Man« fotografierte – möglicherweise mit der gleichen Assoziation.

All dies »beweist« erst einmal keine Kontinuität christologischer Motive bzw. ist in einer ikonologischen Analyse natürlich irrelevant. Doch selbst, wenn man bewusstes Handeln der Soldaten/Fotografen ausklammert, sind gemeinsame Bildelemente offensichtlich und sicherlich ein Grund für die Ikonisierung des »Hooded Man«:

[The image] will be remembered for the very reason Sabrina Harman was motivated to take pictures in the first place: it reminds us of Jesus. A new kind of Jesus, admittedly, one whose tormented face is concealed from us, and whose poise at this moment of stress is transformed by still photography into an indelible icon of what a Christian nation accomplished in its crusade to liberate the Middle East.²⁷²

Mitchell stülpt die reine Formverwandtschaft, über deren Erkenntnis zum Beispiel Susan Sontags Text nicht (oder nicht besonders weit) hinauskommt, hier um in einen Standortwechsel. Der christliche Bildkatalog bleibt der gleiche, aber seine Signifikate werden invertiert: Nun werden im Namen der christlichen Religion – laut Mitchells Argumentation – Nicht-Christen in eine ähnliche Position gebracht, wie sie Jesus ertragen musste. Die Bildformel des »Hooded Man« ist also gerade deshalb so mächtig, weil sie die zentrale Leidensikone christlicher Selbstidentifikation in Schuld verkehrt. Einer von vielen möglichen Einwänden gegen diese Lesart könnte sein, dass hiermit eine Oppositionalität, eine Figur des »clashes« der Religionen eher unterstützt wird oder überhaupt jeder spezifische, politische Gehalt totalisierend mit Religion überschrieben wird; andererseits ist es angesichts der kreuzzüglerisch anmutenden Rhetorik in jenem »war against evil« sicher nicht ganz übertrieben, dessen christlichen Subtext auch als solchen zu benennen und in andere Richtungen fortzulesen.

Aber Mitchell begeht ohnehin nicht den Fehler, einen einzigen Grund für die Ikonisierung des »Hooded Man« anbieten zu wollen. Zwar spinnt er das Abu Ghraib-Archiv als Fundus christologischer Bildformeln weiter – so stellt er zum Beispiel das Foto des angeleiteten Häftlings einem Tintoretto-Gemälde des Passionsweges gegenüber, das tatsächlich eine ähnliche Bildkomposition aufweist²⁷³ – doch rekompiziert er auch die Jesus-Lesart, indem er andererseits Diskontinuitäten zwischen den Bildformeln aufzählt²⁷⁴ und die vorausgehende

272 Mitchell 2011, S. 136.

273 Vgl. ebd., S. 155.

274 Vgl. ebd., S. 150.

Analyse wie folgt relativiert: »To call the Man on the Box a ›Christ figure‹ is perhaps simply to give in to an iconographic cliché, unless we take the trouble to analyze more deeply the other levels of resonance contained in the image.«²⁷⁵ Entsprechend reichert er seine Analyse mit einem Blick auf eine Studie des Kunsthistorikers Meyer Schapiro zur Ikonographie der Pose seitlich ausgestreckter, erhobener Arme an. Schapiro betrachtet diese Pose als Kondensierung vieler Bilder in einer einzigen Figur, die nicht mit Jesus, sondern mit einer Darstellung des Moses beginnt, retrospektiv als Präfiguration der Kreuzigung in christliche Ikonographie absorbiert wird und schließlich religiöse mit staatlicher Macht verbindet²⁷⁶ – als geteilte Geste des Priesters und des Monarchen. Neben der Geste konstituiert sich das »theme of state« laut Schapiro formal vor allem in der frontalen und statischen Darstellung, die den Betrachter in die Position einer direkten Begegnung zwingt – und auch jene ist ein Alleinstellungsmerkmal des ›Hooded Man‹ unter den anderen Motiven des Abu Ghraib-Zyklus. Mit Schapiro kristallisiert sich für Mitchell ein umgekehrtes »image of state in the most precise sense« heraus, »an image of state-sponsored torture«; das *Andere* des Souveräns.²⁷⁷ So verschmilzt in der ikonischen Figur die christliche Leidensformel mit der von Giorgio Agamben beschriebenen Figur des nackten Lebens, des rechtelosen menschlichen Wesens, des Emblems einer biopolitischen Epoche – »Ecce Homo Sacer«²⁷⁸.

Und noch eine weitere Lesart bietet Mitchell an: Die verhüllende Kapuze, einer der zentralen Marker des Fotos, erinnert ihn an das weitverbreitete Motiv des verschleierte Mohammed, dessen Gesicht nicht abgebildet werden darf. Und weil nicht nur der Islam, sondern auch die anderen Buchreligionen – das Judentum und das (vor allem protestantische) Christentum – von ikonophobischen Traditionen geprägt sind, wird der ›Hooded Man‹ nun kurzerhand zur Synthese dieser drei Weltreligionen.²⁷⁹

Diese Lesart überschreibt nicht die vorherigen und anderen möglichen Lesarten, denn diese scheinen für Mitchell gleichzeitig gültig zu bleiben, je nachdem, in welchem Winkel man das Bild eben ins Licht hält. Jede dieser ikonologischen Verwandtschaftssuchen ist allerdings für sich schon extrem totalisierend gedacht – der Kapuzenmann als Synthese dreier Weltreligionen steht am Ende eines Spektrums der Entindividualisierung (in Ermangelung eines besseren Begriffes) durch ikonische Formverwandtschaft, das mit dem Überziehen der Kapuze gleichsam beginnt. Oder, um in der fotografischen Terminologie zu bleiben: Das Einlesen in synthetisierende und von Zeit und Raum entleerte

275 Ebd.

276 Vgl. ebd., S. 144.

277 Vgl. ebd., S. 152.

278 Ebd., S. 166.

279 Vgl. ebd., S. 158.

Bildprogramme ist eine Makro-Perspektive, deren Mikro-Gegenteil die Suche nach der ›wahren‹ Identität unter der Kapuze, das nahezu obsessive Vergrößern des Bildes bis zur Auflösung in einzelne Pixel sein mag; ganz ähnlich, wie es Foer für den »Falling Man« literarisiert.

Ich habe Mitchells Überlegungen in dieser Ausführlichkeit wiedergegeben, weil sie einerseits überzeugende Ansatzpunkte für die Ergründung der andauernden Faszination bieten, die die Ikone des ›Hooded Man‹ auszuüben scheint, und weil sie gleichzeitig eine kritische Einbettung der Bilder von Abu Ghraib in einen bildtheoretischen Diskurs vornehmen. Andererseits führt Mitchell exemplarisch vor, wie eine Suche nach verwandten Bildformeln – die er bei Sontag und anderen doch gleichzeitig kritisiert – so weit getrieben werden kann, dass sich ihr Erkenntnismehrwert letztlich genauso auflöst wie im anderen Extrem, dem Blick auf die bis zur Unkenntlichkeit vergrößerten Pixel. »This«, fasst er sein Vorgehen zusammen, »is a ›seeing as‹ that does not assume that the image is exhausted by its narrative reading, much less the pointing finger of the proper name, but asks what it means to live with the image and the world it depicts (...)«. ²⁸⁰ Aber fragt es das wirklich? Richtig, der »proper name«, d.h. die wahre Identität des Häftlings mit der Kapuze, interessiert Mitchell ganz und gar nicht – aber wo genau wird ein »narrative reading«, also laut Mitchell eine Lesart, die ikonologisch-thematische Formeln finden will, hier jemals verlassen? Sein »crossmapping« ²⁸¹ der Hooded Man-Bildformel ist gerade kein *cognitive mapping* im Sinne von Fredric Jameson, denn es verstellt letztlich einen politisch-ethischen Zugang und verneint spezifische Situationalität, indem es lediglich als Metabild untersucht wird. Diese totalisierende Perspektive ließe sich auch mit de Certeaus ›Blick von oben‹ beschreiben, der eine vermeintliche Lesbarkeit aus dem Gewirr der Bewegungen auf dem Boden generieren will – das ikonologische Wiedererkennen ist hier immer ein Ordnen und Orten.

Es mag für eine bildtheoretische Analyse irrelevant sein, ob nun »Gilligan« oder »Clawman« ²⁸² unter der Kapuze stecken; doch wenn man ganz grund-

280 Ebd., S. 152.

281 In einem Essayband beschreibt Elisabeth Bronfen mit diesem Terminus ihre Technik eines ›Kartographierens‹ geteilter Bildformeln zwischen Werken verschiedenster Zeiten und Medien, die sich ebenfalls an Warburg orientiert. Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings*. Essays zur visuellen Kultur, Zürich 2009.

282 In einem New York Times-Artikel behauptete Ali Shalal Qaissi, der von den Soldaten in Abu Ghraib wegen seiner deformierten Hand den Spitznamen »Clawman« bekommen hatte, er sei der »Hooded Man« auf dem Foto gewesen; Errol Morris, der Regisseur des Abu Ghraib-Dokumentarfilms *Standard Operating Procedure*, war sich hingegen sicher, dass ein Häftling mit dem Spitznamen »Gilligan« unter der Kapuze gesteckt hatte, und antwortete auf den Times-Artikel mit einem Blog-Eintrag auf der Internetseite selbiger Zeitung. Vgl. Morris, Errol: Will the real hooded man please stand up, <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/08/15/will-the-real-hooded-man-please-stand-up/>, abgerufen am 1.10.2011.

sätzlich die Tatsache ignoriert, dass *beide* unschuldig und arbiträr festgehalten und gefoltert wurden, lässt man das komplexe, stetig verschwimmende Netz aus Verantwortlichkeiten, individuellen Akteuren und globalen Verknüpfungen zugunsten einer genealogisch-ikonologischen Analyse völlig außen vor – so bleibt mindestens eine entscheidende Dimension immer ausgeblendet. Doch wie ließe sich letztere überhaupt sichtbar machen? Wie ließe sich gegen die Bewegung der Vereinfachung und Ver-ortung arbeiten, die sich – auch wenn Mitchell noch die komplexeste Lesart bietet – letztlich in jedem der bildtheoretischen Ansätze diagnostizieren lässt?

Die ubiquitäre Zirkulation und Macht der seriellen Bildformel wird durch Ansätze wie die von Sontag oder Mitchell vielleicht verständlicher; andere Zugänge werden aber zugleich verstellt, die Singularität des maskierten Gefangenen fast gewaltsam überschrieben. Vielleicht kann sich eine Alternative zur ikonologischen ›Fernsicht‹ nicht in einer anderen Bildtheorie finden, sondern nur in künstlerischen Praktiken – oder in einem literarischen Text. Diese These möchte ich nun an Nick Flynns *The Ticking is the Bomb* erproben, einem Roman, mit dem sich gleichzeitig wieder der Bogen zu raumtheoretischen Fragestellungen schlagen lässt.

12. ›Unhooding‹ the Hooded Man. Nick Flynns *The Ticking is the Bomb*

*What is our responsibility towards those we do not know, towards those who seem to test our sense of belonging or to defy available forms of likeness? Perhaps we belong to them in a different way [...].*²⁸³
(Judith Butler)

Nick Flynns Text, der den Untertitel »a memoir« trägt, beginnt mit einem Blick auf ein Ultraschall-Bild:

This black and white photograph in my hand is an image of my unborn daughter – this, at least, is what I'm told. It's actually a series of photographs, folded one upon the other,

Der Autor Nick Flynn wiederum, um dessen Roman es im nächsten Kapitel geht, antwortete auf Morris' Versuch des Bildbeweises bzw. Bildbeweisens, dass es sicherlich wichtig sei, den ›wahren‹ Hooded Man – ein Mann namens Faleh, von dem sich nach seiner Freilassung jede Spur verliert – nicht zu übergehen, dass aber andererseits nichts damit gewonnen sei, Qaissi als Lügner zu enttarnen – es hatte nachweislich mehrere Männer gegeben, die in der ›Kreuzigungspose‹ fotografiert worden waren. Dass Morris so obsessiv für die Wahrheit hinter einem bestimmten, nämlich dem ikonischen Bild eintritt, sabotiert im Prinzip, wie Flynn anmerkt, dessen eigenes Plädoyer gegen die scheinbare Eindeutigkeit von Fotografie. Vgl. TB 205f.

283 Butler 2010, S. 36.

like a tiny accordion. I was there when the doctor or technician or whoever he was made it with his little wand of sound. I sat beside him, looked into the screen as he pointed out the shadows – *Can you see her nose? Can you see her hand?* [...] I was there when each shot was taken, yet in some ways, it is all deeply unreal.²⁸⁴

Ein anderes »tiny accordion« aus Bildern taucht in einer zentralen Passage des Textes wieder auf; nun ist es der Zeichenblock des Künstlers, der ehemalige Abu Ghraib-Häftlinge porträtiert, während sie – im Beisein von Nick Flynn, der den Gesprächen auf Einladung einer Anwältin beiwohnt – für die Vorbereitung des Prozesses gegen Blackwater interviewt werden. Wie nebenbei schafft Flynn durch dieselbe Wortwahl eine Verbindungslinie zwischen zwei radikal verschiedenen, auf ihre eigene Art und Weise »schattenhaften« Fotoserien und Narrativen. Die zitierte Passage könnte so als eine Art Prolog oder Vorausschau auf Flynns Technik gelesen werden, über Bilder nach- und dabei Disparates zusammenzudenken. Sein Text kreist immer wieder um die Fotografien von Abu Ghraib und überblendet diese Reflexionen auf unerwartete Weise mit Gedanken zu seiner bevorstehenden Vaterschaft, mit polaroidhaften Erinnerungen an seine eigene Kindheit in einer zerrissenen Familie, mit Überlegungen zu anderen amerikanischen Kriegen und zum Verhältnis von Fotografie, Wirklichkeit und Erinnerung. Meine Formulierung, dass Flynns Text den Untertitel »a memoir« trage, ist nicht ohne Grund so vorsichtig gehalten. Nicht nur ist der Grad der Vermischung von Fiktion und Fakten, wenn man einen Moment lang von der Möglichkeit ihrer Trennung überhaupt ausgeht, wie in jedem ›autobiographischen‹ oder autobiofiktionalen Text kaum definierbar und auch irrelevant²⁸⁵, sondern könnte »memoir« auch mehr als Autobiographie meinen: Es sind schließlich nicht nur Flynns eigene Erinnerungen, sondern unter anderem die der Folteropfer von Abu Ghraib, die hier zu bewahren oder überhaupt erst einmal zu narrativieren versucht werden.

Bevor ich mich an späterer Stelle mit der Wirkung dieser Verknüpfung von persönlicher und globaler Problematik beschäftigen werde, soll es zunächst um Bildpoetik und Struktur von *The ticking is the Bomb* gehen – wobei alle diese Aspekte, wie zu zeigen sein wird, zusammenhängen.

Flynns Text ist unter anderem eine Reflexion über Bilder und Fotografie –

284 Nick Flynn: *The Ticking is the Bomb. A Memoir*, New York / London 2010, S.1. Im Folgenden im Text nachgewiesen unter Verwendung der Sigle TB.

285 Auf der Seite mit den Verlags- und Copyright-Angaben steht folgender »*disclaimer*«: *This is a work of nonfiction, but it is also full of dreams, speculations, memories, and shadows.*« Der Ich-Erzähler ›ist‹ hier tatsächlich der Autor bzw. wird definitiv als deckungsgleich mit ihm inszeniert; deshalb werde ich ihn in der folgenden Analyse auch als Flynn benennen. Hier sei aber darauf hingewiesen, dass mir die Problematik einer solchen Ineinsetzung bewusst ist und der Autornamen im Folgenden durchaus zwischen imaginären Anführungszeichen gedacht werden sollte.

nicht nur in einem unmittelbar politischen und medienkritischen Kontext, sondern vergleichbar jener persönlichen Art und Weise, in der Roland Barthes in *La chambre claire* über das Bild seiner verstorbenen Mutter schreibt und daraus seine Fotografietheorie entwickelt. Die oben zitierten ersten Sätze verbinden nicht nur retrospektiv durch das »tiny accordion [...] of images« den Raum des ultimativ Eigenen-und-doch-Anderen – das ungeborene Kind, »a photograph of a dream, a dream sleeping inside the body of the woman I love« (TB 1) – mit der ›anderen‹ Sphäre des Irakkrieges und den Bildern von Abu Ghraib, »another set of photographs [...] out there, in the world« (ebd.). Die Ultraschallbilder sind gleichzeitig ein *blueprint* für alle kommenden Fotografien und jene Mischung von Faszination und Skepsis, mit der der Ich-Erzähler ihnen begegnet: »This black and white photograph in my hand is an image of my unborn daughter – this, at least, is what I'm told.« (Ebd., meine Hervorhebung.) Mehr noch, er war dabei, als das Ultraschallbild gemacht wurde – trotzdem bleibt es »deeply unreal« (ebd.). Die Sonographie mag – obschon ein Beispiel für ein fundamental indexikalisches Bild – kein ›richtiges‹ Foto sein, aber sie teilt mit letzterem durchaus jene merkwürdige Kopplung von An- und Abwesenheit, von gegenwärtiger Materialität und fixiertem vergangenem Moment, über die auch Barthes geschrieben hat. Tatsächlich konzentriert sich auch Flynn auf Fotografien seiner verstorbenen Mutter, entfaltet aus ihnen aber nicht nur theoretische Überlegungen, sondern rekonstruiert Fragmente seiner Familiengeschichte an ihnen entlang. »Here is a photograph of my mother«, beginnt eines dieser Fragmente deiktisch, als würde gerade ein Fotoalbum aufgeschlagen oder ein Foto aus einem Karton genommen, »walking away from a white house, carrying an open can of Schlitz, wearing a blond wig and oversized sunglasses, like Anjelica Huston in *The Grifters*« (TB 10). Der Text fährt mit ekphratischer Genauigkeit fort, sich um Identifikation der Personen auf dem Bild und damit eine Art Familienaufstellung einer komplizierten Kindheit zu bemühen:

My mother's wig, a sliver of an uncle, half a brother – so this is my family. But then, who else would these people be? [...] The sweater my brother wears [...] is the same sweater I had as a child, given to us by our grandfather, who was rich, who paid for our tennis lessons, although at home we had blocks of government cheese. [...] In the photograph they are walking toward the ocean across my grandfather's yard on First Cliff [...]. A tiny foot, nearly unnoticed, dangles from someone else's arm, someone outside the picture – this could be my foot, I could be in the other uncle's arms, or I could be in the arms of my mother's boyfriend at the time, though I don't know which boyfriend it would be. My foot is so small it is even possible I'm in my father's arms, but he is the last one I imagine. (TB 10f.)

Die Bildkomposition – »a sliver of an uncle, half a brother« – spiegelt offensichtlich eine mehr oder weniger zerrissene Familie, und anscheinend ist auch in der Erzählzeit niemand da, der dem erwachsenen Flynn eine ›Bildunterschrift‹

liefern kann – dass seine Mutter in der Zwischenzeit Selbstmord begangen hat und sein Vater viele Jahre lang obdachlos und (wie hier wörtlich) von der Bildfläche verschwunden war, erfährt der Leser erst später. Die melancholische Färbung dieser Passage wird in jener Bild-Text-Übersetzung gerade durch das erzeugt, was außerhalb des Fotos ist. Den »tiny foot«, der in den Bildrahmen hineinragt und den der Erzähler als seinen eigenen identifiziert, könnte man mit Barthes als das *punctum* des Bildes verstehen, ein »Element, das mich besticht (aber auch verwundet, trifft)«²⁸⁶. Nicht nur die Erkenntnis, dass die Fotografie eine Form von Realität durch Indexikalität ist – das Licht dieses Nachmittags ist ›wirklich‹ im Film konserviert – sondern die Erkenntnis, dass das Bildobjekt ›ich‹ bin, aber keine Erinnerung mit dem Bild konvergiert und das betrachtende Subjekt sich »Objekt werden fühlt«²⁸⁷, ruft jene Doppeltheit von Erfahrung in der Bildbetrachtung hervor, die Flynn hier aufruft und von der Barthes ebenfalls schreibt.

Die Ekphrasis der Familienfotos wird nun insofern subtil als Vehikel für eine Annäherung an die Bilderzyklen von Abu Ghraib genutzt, als beide Fotosammlungen, so fundamental verschieden sie auch sein mögen, »deeply unreal« scheinen und erst einmal kein Verstehen ermöglichen. Erst in einer Rückübersetzung in Bewegung, in einen gelebten Moment, wird dem Erzähler ein anderer Zugang eröffnet. Ein Foto, das seinen Vater mit ihm als Baby zeigt, bekommt einen möglichen weiteren Subtext erst, als Flynn selbst ein Neugeborenes hat:

The look on his face is a tunnel, leading out. No one would call it happy. [...] And now some weeks have passed, some sleepless weeks [since the birth of Flynn's daughter], and I am less certain about the photograph of me in my father's arms. Maybe he is simply tired, bone-tired. (TB 215)

In einer ähnlichen Transformation wird das ikonische Bild eines Häftlings in Kreuzigungspose für Flynn erst fassbar, als dieser die Pose in einem Interview nachstellt; zu dieser ›Übersetzung‹ in Bewegung und ihren Implikationen folgt an späterer Stelle mehr.

Immer wieder wird im Text auch mehr oder weniger subtil auf Platons Höhlengleichnis referiert, den ›Urtext‹ jeder Wahrnehmungs- und Bildphilosophie. »The object might be something benign«, heißt es über die Gegenstände, die bei Platon die berühmten Schatten an die Wände der Höhle werfen, »but as a shadow [it] can appear frightful. [...] [A]n apple could be a rock that could crush a man's head. Or his son's testicles.« (TB 63) Ohne direkt auf die Abu Ghraib-Bilder bezogen zu werden, irisiert die Plato-Referenz immer zugleich in diese Richtung: Das Beispiel »[a man's] son's testicles« verweist auf die Geschichte

286 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989 [Paris 1980], S. 36.

287 Ebd., S. 22.

eines Abu Ghraib-Häftlings, den Flynn später trifft und dem Folter seiner Kinder in dieser Form angedroht worden war. Außerdem ist es schlicht der paradigmatische Ort des Gefängnisses, den sich Allegorie und Folterbilder teilen – wobei den Gefangenen von Abu Ghraib gleichzeitig das Sehen verwehrt ist und sie Bild/Schatten werden. Der Plato-Verweis ist also in Bezug auf Abu Ghraib doppelt gewunden (und nicht ganz analog auflösbar) – und ist erneut mit einer Kindheitsepisode verkettet: Das Feuer, das die Gegenstände Schatten werfen lässt, wird auf derselben Seite wieder aufgenommen als ein Feuer, das Flynns Mutter selbst im Haus seiner Kindheit legte, um die Versicherungssumme zu kassieren. »If Plato had seen me standing outside my burning house in my ghoulish pajamas that summer night, what would he have said?« (TB 65) Und gleichsam als dritte Verkettung: »What insight would he have had if he saw me standing in a Best Buy on Broadway before a whole bank of televisions, watching the first tower fall, when I could have simply looked south and seen the real thing?« (Ebd.)

Direkte Kommentare zum 11. September sind in *The ticking is the Bomb* sehr rar, doch diese Mikro-Szene taucht wieder und wieder auf, meistens in nur einem einzigen dekontextualisierten Satz, so wie hier. Weder wird sie ganz ›auserzählt‹ noch direkt an eine Medienreflexion gebunden, doch es ist offensichtlich, auf welche Weise sie sich an einen medienphilosophischen Diskurs anschließen lässt: Das Narrativ von 9/11 als erstem medialem Echtzeit-Ereignis, in dem Abbildung und Abgebildetes eins werden oder das Bild ›das Reale‹ sogar gleichsam überholt, bildet auch hier die Grundierung für den literarischen Text. An einer weiteren Stelle wird der paradoxe Moment noch einmal ein wenig anders gerahmt:

I stood with [a] crowd of strangers inside an appliance store on Broadway and watched the first tower fall on a bank of televisions. I could have stood on the sidewalk outside the store and seen it fall, but I thought there might be some words coming from the televisions that would make it all make sense. (TB 24)

Auch hier ist es also gewissermaßen das Bedürfnis nach einer ›Bildunterschrift‹, das Flynn vor den Fernsehern verharren lässt. In der Echtzeit-Berichterstattung hatte sich das Medium, wie in Kapitel 7 thematisiert, quasi selbst überholt, kein Kommentator konnte die Bilder der brennenden Türme in ein kohärentes Narrativ übersetzen: Bild und Text waren aus dem gewohnten Gleichgewicht geraten, doch die Gewohnheit, reflexhaft den nächsten Bildschirm aufzusuchen, war weiter wirksam.

In Flynns Text kristallisieren sich auf diese Weise immer wieder völlig voneinander verschiedene und zeitlich sowie räumlich disparate Erfahrungen und Beobachtungen um ein Motiv, oft innerhalb einer kurzen Passage, so wie oben gezeigt: Der platonische Motivkomplex Feuer / Schatten / Bild greift gleichzeitig

auf eine Kindheitserinnerung aus und ist Kernmoment einer Theorie des Medialen nach 9/11. Nicht nur innerhalb eines Abschnittes, sondern auch im größeren strukturellen Raster des Textes lassen sich ähnliche Bewegungen beobachten. Die (nicht-nummerierten) Kapitel in *The Ticking is the Bomb*, wenn man sie denn so nennen kann, sind extrem kurze, teilweise nur halb- oder einseitige Abschnitte, die keiner chronologischen oder geographischen Ordnung folgen – der Text gleitet kontinuierlich zwischen allen Orten und Jahren in Flynn's Biographie hin und her, manchmal mit, manchmal ohne Markierungen in Form von Städtenamen und Jahreszahlen. So wird Relationalität und Konnektivität nicht nur durch Motivketten innerhalb der Fragmente und zwischen ihnen, sondern auch schlicht durch räumliche Nähe im Text produziert.

Weil einige ›Kapitel‹ dabei Bildbeschreibungen sind und, wie oben dargelegt, mit einem deiktischen Gestus beginnen, lag zunächst der Gedanke nahe, hier Elemente eines fotografischen Schreibens zu diagnostizieren. Doch Struktur und Wirkungsweise des Textes, so stellt sich bei näheren Hinsehen heraus, wäre damit – bis auf einige punktuelle Passagen – nicht ansatzweise Genüge getan. Passender wäre schon der Vergleich mit einer hypertextuellen Struktur, in der einzelne Motive oder Wörter *link*-artige Portale auf andere Seiten eröffnen. Doch auch die Diagnose einer Internet-affizierten Poetik hinkt, wenn man sie weiter durchdenkt, schon allein deshalb, weil das Internet als ultimativ Unkörperliches und Deterritorialisierendes gilt – in Flynn's Text scheinen Ortsmarkierungen dagegen sehr wichtig zu sein. Oder vielmehr: Ortsmarkierungen kommen immer wieder vor, werden aber auch, wie gleich zu zeigen sein wird, immer wieder destabilisiert. Auch werden Orte nicht in einer topographisch korrekten Lage zueinander gedacht, wie es zum Beispiel in Reiseromanen wie Jules Verne's *In 80 Tagen um die Welt* oder in jüngeren *global novels* wie David Mitchell's *Ghostwritten* der Fall wäre, in denen verschiedene Orte in einer linearen Erzählbewegung ihrer Lage auf der Weltkarte nach bereist werden. Vielmehr bildet die beschriebene Struktur bei Flynn sie als unmittelbar verbunden und relational ab: ›Reale‹ räumliche Entfernung wird ebenso wie die Grenzen zwischen Ordnungen von Erfahrung, zum Beispiel eben die Unterscheidung zwischen einem brennenden Elternhaus in den 60er Jahren und den brennenden Türmen des 11. September, tendenziell aufgelöst.

Weder hypertextuelle noch photo- oder topographische Verfahren bilden also eine gelungene Vergleichsfolie; auf der Basis der Überlegungen im vorausgegangenen theoretischen Zwischenkapitel soll Flynn's Poetik deshalb im Folgenden auf ihre Verwandtschaft mit topologischen Strukturen hin betrachtet werden.

12.1 Formen der Konnektivität

The Ticking is the Bomb löst nicht nur tendenziell topographische und zeitliche Entfernung auf, sondern destabilisiert vor allem an einigen Stellen die Grenzen zwischen verschiedenen Orten, die nicht nur räumlich gemeinhin als distinkt gedacht werden. Im Autoradio, auf dem Weg von Houston nach New York, hört der Erzähler das erste Mal von den Abu Ghraib-Fotos:

The man on the radio says the words Abu Ghraib, words I've never heard before – at this point I don't know if abu ghraib is one word or two, a building or a city, a place or an idea. [...] Houston is seemingly endless – I hear about the photographs again and again even before I make it to the city limits. [...] *Many of the prisoners are not wearing clothes* [the man on the radio] says. *The reason for this, he says, is that there seems to be a sexual element to what's happening*, as I float past a church the size of a shopping mall. The man on the radio is a reporter. The first time I heard his name was nearly forty years ago, when he broke the story of a massacre in Vietnam – My Lai – the name of a hamlet that came to symbolize all that was wrong with that war. Nearly four hundred unarmed men, women, and children – civilians – rounded up, executed [...]. (TB 26f.)

Abu Ghraib ist das ultimativ ›Andere‹ hier zunächst schon deshalb, weil der Klang dieses Namens noch fremd ist, eine Kristallisierung von Bedeutung wie bei »My Lai« – jenem anderen zweiteiligen Ortsnamen, der auf ähnliche Art und Weise als Signifikant US-amerikanischer Verfehlungen steht, wie es Abu Ghraib später tun wird – noch nicht stattgefunden hat. Während sich die Inkommensurabilität der Folterbilder im noch fremden Klang gleichsam vorausdeutet – »one word or two, a building or a city?« – findet eine direkte Überblendung zwischen den separaten Sphären des Irakkrieges und eines prototypischen amerikanischen *cityscapes* statt. Zwar ist der Knotenpunkt erst einmal nur ein medial durch das Autoradio produzierter, doch ist es offensichtlich kein Zufall, dass Flynn gleichzeitig von den Bildern hört und aufmerksam gegenüber dem von ihm durchmessenen »scheinbar unendlichen« Stadtraum bleibt. Dass die Bilder gleichsam in eine amerikanische Sphäre ›heimgeholt‹ werden, destabilisiert jenes »bad apples«-Narrativ, das die Bush-Regierung später zur Schadensbegrenzung anwenden wird: Die Folter in Abu Ghraib als absoluten Ausnahmefall zu betrachten, als grausames Spiel, das sich einzelne niederrangige SoldatInnen in der Nachtschicht ausgedacht hatten, entsprach bekanntlich nicht der Realität der Befehlsketten, die ähnliches Vorgehen regelmäßig ›von oben‹ in Gang setzten²⁸⁸ – *Standard Operating Procedure* in einem Krieg, der unter Zu-

288 Vgl. hierzu noch einmal Gourevitch / Morris 2008, sowie aktueller die Enthüllungsartikel im britischen *Guardian* zu systematischer Folter im Irakkrieg: Mahmood, Mona: Revealed: Pentagon's link to Iraqi torture centres <http://www.guardian.co.uk/world/2013/mar/06/pentagon-iraqi-torture-centres-link>, abgerufen am 21.3.2016.

stimmung eines signifikanten Teils der Bevölkerung stattfand, gerade in Texas und anderen traditionell konservativen *bible belt*-Staaten. Die mehrfache Überblendung zwischen Houston und Abu Ghraib verbindet subtil den Ort eines konstruierten »Us« mit dem eines konstruiertem »Them« – in diesem Fall fällt unter letzteres nicht nur das diffuse muslimische/arabische Andere (»Why do they hate us?«), sondern die ›eigenen‹ Soldaten, die zwecks Sündenbockstrategie aus einem »Us«, das Folter nichtsdestoweniger unausgesprochen duldet, ausgeschlossen werden. Das Gebäude, das kurz Flynns Aufmerksamkeit auf sich zieht und durch die Nebensatz-Konstruktion so direkt an die Bildbeschreibung im Radio angeschlossen wird, ist zudem eine ganz bestimmte Form von *landmark*: »A church the size of a shopping mall« bringt nicht nur die zwei generischen Elemente jeder amerikanischen Stadt zusammen, sondern verschränkt assoziativ Christentum mit globalem Kapitalismus und erinnert damit an verbreitete Einschätzungen zum *war on terror*, die vor allem den Irakkrieg als ein durch christlich-fundamentalistische Rhetorik leidlich maskiertes ökonomisches Großprojekt sehen (vgl. Kapitel 11.1).

Gleichzeitig wird über den Reporter im Radiointerview – Seymour Hersh, einer der bekanntesten US-Enthüllungsjournalisten – eine Verknüpfung zwischen Vietnam- und Irakkrieg angedeutet, die später sehr häufig in Kommentaren zum Irakkrieg hergestellt werden wird: Nicht zuletzt gleichen sich beide Kriege in ihrer räumlichen und symbolischen Konfiguration, und das mit fortschreitender Technisierung angestrebte Ideal eines Krieges ohne Tote auf der eigenen Seite zerschellt in den Gassen von Bagdad immer noch genauso wie im vietnamesischen Dschungel. Auch in solchen Beispielen greift vielleicht ein Verständnis von Topologie als andere Ordnungslogik insofern, als hier Kontinuitäten und Konnektivitäten in den Blick genommen werden, die in einem bestimmten politischen Narrativ lieber distinkt gesehen oder in andere Zusammenhänge gestellt werden – in der offiziellen Erzählung einer militärischen *full spectrum dominance* vor und während des Irakkriegs hat natürlich gerade Vietnam keinen Platz.²⁸⁹

Ein offensichtlicheres Beispiel für eine topologische Struktur in Flynns Text

289 In jenem in einem militärischen Journal erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Shock and Awe*, der synonym mit der US-Invasion im Irak geworden ist, zählen die Verfasser ›erfolgreiche‹ Kriegshandlungen auf, die nicht in erster Linie militärische Ziele zerstörten, sondern als grausames Spektakel die Zivilbevölkerung in einen erstarrten Zustand des ›Schocks/Staunens‹ versetzten – Hiroshima als (in einem unerträglichen Euphemismus) »transforming [...] the mindset of the average Japanese citizen« wird dazugezählt, Vietnam bezeichnenderweise gar nicht erwähnt. Für eine Analyse der Verquickungen von militaristischer Rhetorik und sexueller Metaphorik in diesem Dokument vgl. Schüller, Malini Johar: *Techno-Dominance and Torturegate: The Making of US Imperialism*, in: Dawson / Schüller (Hg.): *Exceptional State. Contemporary US Culture and the New Imperialism*, Duke University Press 2007, 162–191. Obige Stelle zit. nach ebd.

ist allerdings jene Verknüpfung von eigentlich separaten Orten, Wahrnehmungen und Erfahrungen, die für den Bereich des Visuellen bereits mit dem Beispiel des »tiny accordion« aus Bildern und dem Motiv des Feuers angesprochen wurde. Beispiele für solche Verknüpfungen gibt es in *The Ticking is the Bomb* viele. Als Kind, erfahren wir, war Flynn gleichermaßen fasziniert von einer Comicfigur namens Spook, »the troll-like guy [from *The Wizard of Id*], chained up forever in that dungeon« (TB 37) und von der Figur des babylonischen Königs Nebukadnezar, der im Exil sein Dasein fristet (vgl. TB 36); beide sind über den Ort des Kerkers unausgesprochen mit seinem Vater verknüpft, der zu dieser Zeit im Gefängnis sitzt – und später dem zunächst ungläubigen Flynn von CIA-Foltermethoden berichtet, die an ihm ausprobiert worden sind und die ein Leser sofort als die Foltermethoden aus Abu Ghraib wiedererkennt: »[H]e claims to have been [...] sleep-deprived, drugged, sexually humiliated (...)« (TB 15) Gleichzeitig ist die Beschreibung von Nebukadnezars Äußerem, wie es sich Flynn als Kind vorstellt (»hair grew all over his body, his nails became claws«, TB 36) ein Echo seiner Beschreibung des ikonischen Fotos von Saddam Hussein nach dessen Gefangennahme – und natürlich haben Saddam und Nebukadnezar auch eine ganz direkte räumlich-historische Verbindung:

One day you will learn that what once was Babylon is now Iraq. Years later, after your country invades, its king, its president, will be found, some months later, hiding in what will be called a »spider hole« – his beard gone wild, his nails grown long. (TB 38, meine Hervorhebung.)

Die topologischen Verwebungen in dieser Passage hören mit oben beschriebener Struktur (Vater – Gefängnis – Abu Ghraib-Folter – Saddam/Irak – Nebukadnezar/Babylon²⁹⁰) nicht auf, sondern setzen sich bis ins Mikroskopische fort. Zum Beispiel knüpft der in Verbindung mit Saddams Gefangennahme in den Medien ständig wiederholte Begriff des »spider holes« an eine weitere beiläufig erwähnte und im Text »räumlich« nahe Kindheitsepisode an, in der Flynn so tut, als sei er ein Klammeraffe – im Englischen ein »spider monkey«. Weder die Spezifizierung der Affenart noch die wiederholte Erwähnung des Medienbegriffs für Saddams Versteck wäre zwingend vonnöten gewesen; das auffällige »spider«-Morphem konfiguriert auf diese Weise eine Art lexikalisches Wurmloch zwischen zwei disparaten Bereichen im Textsystem. Wie könnte man diese Art der Verknüpfung näher beschreiben? Und wie ließe sie sich im Rahmen des Topologischen situieren?

Michel Serres würde die Spinne und auch das Bild des haarigen Ausgestoßenen, das zwischen Saddam und Nebukadnezar hin- und herflackert, vielleicht

290 Treffender als die lineare Verkettung, die diese Schreibweise hier suggeriert, wäre natürlich die Darstellung als eine rhizomatische, multidirektionale Struktur, die alle diese Elemente miteinander verbindet.

als »opérateur«²⁹¹ bezeichnen: »La condition [...] qui permet [un] rapprochement.«²⁹² Operatoren sind in Serres' Werk Konzepte oder Tropen, die transdisziplinäre und de kategorisierende Passagen zwischen verschiedenen Ordnungen eröffnen.²⁹³ Für Harris, der viel zu Serres publiziert hat, bezieht sich das Konzept des Operators eher auf größere Einheiten, zum Beispiel literarische Texte selbst:

In the greater ecology of Serres's work [...] literary texts do indeed function as ›formal turbulences‹ or ›energy pathways‹. They are embedded in a transdisciplinary setting where they serve as what Serres calls »operators«, nodes that establish links across scales and levels of life and between domains of experience and knowledge.²⁹⁴

So könnte man einerseits argumentieren, dass Flynn's Text gleichsam als Operator zwischen den zirkulierenden Folterbildern und einem US-amerikanischen Stadtraum arbeitet, wie ich es in Bezug auf die Autoradio-Passage schon einmal angedeutet hatte. Wenn man darüber hinaus z. B. an Serres' eigene Analyse von *Le Horla* denkt, in der er nicht nur topologische Räume in Maupassants Novelle herausarbeitet, sondern den Text auch als Operator zwischen verschiedenen Wissensordnungen fungieren lässt²⁹⁵, könnte man hier analog eine Bewegung zwischen Bildtheorie, topologischer Raumtheorie und Mediendiskurs sehen. Gleichzeitig spricht nichts dagegen, einzelne Elemente innerhalb des Textsystems als eine Art Mikro-Operatoren zu untersuchen, die auch über die Grenzen des Textes hinaus Konnektivität generieren. Serres selbst benutzt den Begriff tatsächlich häufiger in Bezug auf solche Elemente (»généralement une forme, une structure minimale«, wie sein Gesprächspartner Latour festhält; »un mot, une étymologie, un argument [...]«²⁹⁶), die er als – oft literarischen Texten und Mythen entnommene – Schlüssel benutzt, um transdisziplinäre Bewegungen zwischen disparaten Diskursen und Bereichen in den Blick zu nehmen. Die Begrifflichkeit verweist gleichzeitig auf seine mathematische Methodik und verortet den Operator so ausdrücklich in topologischem Denken: »L'opérateur est tiré de l'oeuvre [artistique], et la manière de l'utiliser suit les normes ordinaires de la démonstration mathématique.«²⁹⁷

Der Begriff des »Operators« ist dabei vielleicht nicht zwingend notwendig, um das gleitende »spider«-Morphem oder andere ähnliche Beispiele in Flynn's Text zu charakterisieren – aber er hilft, jene Verknüpfungsmomente besser zu

291 Serres / Latour 1994, S. 152.

292 Ebd., S. 96.

293 Vgl. Harris 1997, S. 47.

294 Ebd., S. 46.

295 Vgl. Serres, Michel: Atlas, Paris 1996 [1994], S. 61 ff.

296 Serres / Latour 1994, S. 97.

297 Ebd., S. 152. In der englischen Übersetzung: »The operator is extracted from the work [of art], and the way it is used follows the norms of mathematical demonstration.« Serres / Latour 1995, S. 102.

charakterisieren, die nicht nur zwischen Texten (bzw. besser *transtextuell*), sondern innerhalb eines Textes Konnektivität generieren und die ich weiter oben als – kurzfristig aus der Relativitätstheorie entlehnte – »Wurmlöcher« im Text bezeichnet habe. Während das Wurmloch, das zwei Punkte in der Raumzeit miteinander auf kurzem Wege verbindet, die in einem metrisch gedachten Raum weit voneinander entfernt sind, sicherlich strukturell immer noch ein passendes Bild abgibt, ist der Begriff des Operators dabei noch mehr durch Prozessualität gedacht, fokussiert die Bewegung einer solchen Konfiguration.²⁹⁸

Konnektivität konsitiert sich in *The Ticking is the Bomb* also nicht nur durch Medialität und durchlässige Orte wie im Autoradio-Beispiel, sondern vor allem auch entlang subtil gewobener Mikro-Narrative und ebenjener wiederkehrenden lexikalischen Operatoren. Was bedeutet dies nun in Bezug auf Flynn's Umgang mit den ikonischen Bildern von Abu Ghraib?

12.2 Bildverwandtschaften und Knotenpunkte

Ich habe im letzten Kapitel ausgeführt, wie in Bildtheorien Ketten ikonologischer Formverwandtschaften konstruiert werden: Die Bilder von Abu Ghraib lassen sich scheinbar problemlos an Web-Pornographie (Sontag), eine Pathosformel-Figur (Eisenman) oder ein Passionsmotiv (Mitchell) anschließen. Jene momentan dominierende Form der Bildanalyse funktioniert meist zweistufig: Zunächst durch das Konstatieren eines ›unheimlichen Wiedererkennens‹ visueller Spuren,²⁹⁹ dann durch den Anschluss an ein konkretes älteres Bildprogramm. Mithilfe dieser Lesart, war mein Argument, wird die ubiquitäre Zirkulation und Macht der seriellen Bildformel vielleicht verständlicher; andere Zugänge werden aber zugleich verstellt, die Singularität und Komplexität des maskierten *detainees* fast gewaltsam überschrieben. Dem ›Hooded Man‹ werden sozusagen immer mehr Kapuzen übergezogen – als gesichtsloses Objekt ist er nicht nur leichter zu foltern, sondern auch leichter an einen bestimmten theoretischen Diskurs anzuschließen, auf eine wandernde Bildformel zu reduzieren. Aber wäre in einer ethischen Perspektive, die z. B. Sontag ja für sich geltend macht, nicht viel mehr ein ›unhooding‹ des ›Hooded Man‹ gefordert? Ich möchte im Folgenden argumentieren, dass es der literarische Text ist, der eine solche Art von De-Maskierung zumindest in Ansätzen ausführt. In gewisser Hinsicht ist diese Idee natürlich problematisch, weil sie schlicht auf die alte Formel hinauszu laufen scheint, dass Empathie die Geschichte eines Individuums braucht. *The Ticking is the Bomb* erzählt aber eben nicht nur die ›Geschichte hinter den

298 Der Begriff »Motiv« ließe ebenfalls eine Bewegung, ein Agens außen vor.

299 Vgl. auch Mitchell 2011, S. 144.

Bildern‹ oder gibt den Häftlingen ›eine Stimme‹, um nur zwei Phrasen zur Individualisierung von Geschichte zu bemühen, sondern betreibt eben eine spezifische Form der Rekomplizierung, der ich mich über den Begriff des Topologischen bereits genähert habe: Flynn leuchtet immer wieder Bündel von Verbindungen zwischen sich und den Gefangenen von Abu Ghraib aus, so flüchtig und inkonsistent diese Verbindungen auch sein mögen. Die direkteste Form dessen ist sicherlich seine tatsächliche Begegnung mit einigen Abu Graib-Häftlingen; Flynn war dazu eingeladen worden, einigen Interviews beizuwohnen, die Anwälte mit ehemaligen Häftlingen führten³⁰⁰:

In Istanbul, while collecting testimonies, we asked each ex-detainee to describe the room where his torture took place. Each man looked around him – it looked like this room, each responded. There was a table, there was a computer, someone was always behind me. What did the person who tortured you look like, was the next question, and the detainee would look at me, then look at the artist, the only two white men in the room, and either point to him, or to me – he looked like him, was the answer. (TB 95)³⁰¹

Relationalität konstituiert sich hier in mehreren Registern. Zum einen wäre da das Hotelzimmer, das an anderer Stelle – nachdem Flynn den Ort des Interviews in einem Traum zuvor als eine Art düstere Scheune gesehen hatte – als »utterly mundane« beschrieben wird; »well-lit, carpeted, a hotel room that one could find in any major city« (TB 82). Doch das Hotelzimmer, in dem die Interviews stattfinden, erinnert die Ex-Häftlinge bezeichnenderweise an einen *anderen* Nicht-Ort: Seine Isomorphie mit dem Gefängnisraum, in dem sie gefoltert wurden, stellt es nicht nur als Beispiel globaler Gleichförmigkeit dar, sondern macht das Hotel vielmehr zu einem spezifischen Operator, der den ›anderen‹ Raum – den Raum des Ausnahmezustands und des Lagers – in den vertrauten, ›eigenen‹ Ort zurückfaltet. Was Flynn und die Interviewer erwartet hatten, war sicher eine Beschreibung von dunklen, kargen, abjekten Räumen wie in Flynn's Traum (Räume, die in den Abu Ghraib-Fotos ja auch durchaus so zu sehen sind); der überraschende indexikalische Fingerzeig auf »this« und »here« kollabiert auf verschobene Weise einmal mehr die Grenze zwischen den Raumordnungen »Irak« und »USA« bzw. hier auch den Gruppen der ›bösen Amerikaner‹, die foltern, und der ›guten Amerikaner‹, die sie dafür zur Rechenschaft ziehen

300 Es wurde ein Prozess gegen amerikanische Firmen angestrebt, die angeblich von Folterhandlungen profitiert hatten (u. a. die private Sicherheitsfirma Blackwater), vgl. TB 268. Flynn und andere Künstler wurden von der Anwältin Susan Burke eingeladen, den Befragungen beizuwohnen – »recogniz[ing] the need to get the information out through various alternative, non-traditional channels, not just through the courts«. (TB 80)

301 Viele Seiten, so auch die, auf der sich diese Textpassage befindet, sind nicht paginiert; dies lässt sich als Verstärkung des Effektes des zeitlichen und räumlichen Ungeordnetseins der Erzählung und mithin auch einer topologischen Struktur verstehen. Zur besseren Orientierung habe ich von der nächsten Seitenzahl zurückgezählt.

wollen. Gleichzeitig findet sich in Form eines Bildes an der Wand des generischen Hotelzimmers gleichsam ein koloniales Echo im Interview-Setting: »A painting on the wall behind him [Amir, dem Ex-Häftling] depicts a scene from Turkey's past: peacocks and lions mingling together in a sultan's garden, a dark-skinned slave tending over it all.« (TB 85)

In einem Spiegel-Artikel über die systematische Planung von Folter im Irak durch höchste militärische und politische Stellen ist nicht nur von »Räumen voller Blut«, sondern auch von »Verliesen« als Synonym von Gefängnissen die Rede.³⁰² Die mittelalterliche Terminologie verstärkt das Bild des »Barbarischen«, des rechtsfreien Raumes; die Erwähnung des Computers in Flynns Text hingegen punktiert dieses Narrativ. Der Laptop als Objekt der digitalen Ära ist assoziativ eher inkompatibel mit der Praxis der Folter, die scheinbar irgendwo jenseits der Moderne koexistiert. Zwar ist eigentlich offensichtlich, dass hypermoderne Technik und Foltermethoden seit jeher Hand in Hand gehen – wie bereits erwähnt, spielt beispielsweise die *Digitalkamera* gerade in Bezug auf Abu Ghraib eine entscheidende Rolle – doch scheint ein Begriff wie der des »Verlieses« an einer Trennung dieser beiden Bereiche zu arbeiten, die es letztlich erlaubt, »uns« als weit weg von Abu Ghraib zu denken. Der Computer als überraschendes Merkmal des Folter-Settings, das überdies beide Orte – Abu Ghraib und europäisches Hotelzimmer – *teilen*, konstituiert dagegen erneut einen topologischen Knotenpunkt, einen Effekt der »voisinage«. Gleichzeitig ist der Laptop natürlich selbst Portal zu digitaler Globalität und deshalb paradigmatisches Objekt eines »hier«, das immer auch »dort« ist, ähnlich wie in Michel Serres' Analyse von Maupassants *Le Horla* die Karaffe auf dem Nachttisch zum topologischen Objekt der Kleinschen Flasche wird und das *Hors* des anderen, geisterhaften Raumes in das *Là* der Erzählhandlung einbricht.³⁰³ »J'habite la géométrie alors que la topologie me hante«³⁰⁴, schreibt Serres; »Ich wohne in der Geometrie, während die Topologie mich heimsucht.«³⁰⁵ Auch in *The Ticking is the Bomb* scheint das Aufscheinen von Konnektivität einer Heimsuchung zu ähneln; immer wieder sind es »shadows« und »ghosts«, die Flynns Nachdenken über Abu Ghraib, aber auch das Verhältnis zu seiner ungeborenen Tochter kolonisieren. Gerade Fotografien, im *common sense* doch Beweismittel von Präsenz, gehören hier, wie weiter oben bereits ausgeführt, gleichzeitig zu einem flüchtigen Geisterreich: »We've all held them in our hands, but they also have the texture of dreams.« (TB 2) Das Geisterhafte ist in seiner Faltung von An- und

302 Geheimgefängnisse: US-Veteranen bauten Folter-Netzwerk im Irak auf, 6. 3. 2013, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/geheimgefängnisse-us-veteranen-bauten-folternetz-im-irak-auf-a-887331.html>.

303 Vgl. Serres 1996 [1994], S. 79.

304 Serres 1996 [1994], S. 74.

305 Serres, Michel: Atlas. Übers. v. Michael Bischoff, Berlin 2005 [1994], S. 70.

Abwesenheit, die Komplexität herstellt, gerade bei Serres dabei natürlich durchaus positiv konnotiert; genauso übrigens bei de Certeau, bei dem es im Zusammenhang mit der Vielschichtigkeit von *espace* im Gegensatz zum reduktiven *lieu* steht.³⁰⁶

Gleiches wie für den Ort der Folter gilt für die Frage nach der Physiognomie in obiger Passage: Die Tatsache, dass der Ex-Häftling den Folterer äußerlich nicht von Flynn oder dem Künstler unterscheiden kann, ist einer der zentralen Punkte des Textes. In der Aussage »He looked like him« spiegelt sich *en miniature* das eigene Impliziertsein in die Vorgänge im Irak, so indirekt es auch sein mag. Flynn – dieses Mal ausdrücklich der Autor Flynn in einem Interview – nimmt die Tatsache, dass es am Ende eben nicht die »few bad apples«, sondern eine demokratisch gewählte westliche Regierung war, die Folter systematisch eingesetzt hat, zum Anlass, sowohl über seine eigene Verantwortung für Intervention als auch, ein durchgängiges Thema in *The Ticking is the Bomb*, sein eigenes Gewaltpotential nachzudenken: »That Dick Cheney is pro-torture surprises no one; he freely admits it. That soldiers do terrible things during wartime should not surprise us. So at some point the book became about the darker impulses we all carry within us.«³⁰⁷ Auch Abu Ghraib ist in dieser Lesart nicht nur ›dort‹, sondern auch ›hier‹; Instrument für die Wahrnehmung dieser Verbindung bleibt immer die direkte Begegnung, nun wieder reflektiert durch den Flynn im Text:

What surprised me the most about meeting the ex-detainees in Istanbul wasn't their descriptions of the torments that had been inflicted on them [...]. What surprised me was that before I met them I had somehow created an image in my mind of what an ex-detainee from Abu Ghraib would be like – I pictured someone angry, damaged, maybe tipping toward fundamentalism. And yet each of those men [...] seemed to have taken in what happened in a completely different way, and it still surprises me that this surprised me. What surprised me is that I forgot that each would be fully human, fully complex. (TB 232)

In *The Ticking is the Bomb* wird nun fragmentarisch von den Geschichten der Häftlinge berichtet, die in den ikonischen Bildern unsichtbar bleiben. Amir, der Mann, der von Lynndie England auf dem bekannten Foto an einer Leine durch den Korridor geschleift wird, war ein junger Geschäftsmann und wartete gerade auf eine Schiffsladung Klimaanlage aus Iran, als die CIA ihn ohne Angabe von Gründen in seinem Hotelzimmer festnahm (vgl. TB 85); Bahir, ein ehemaliger

306 Vgl. Certeau 1980, S. 206. Eine Analyse des Gespenstermotivs im Zusammenhang mit Topologie wird noch einmal vertieft in Kapitel 16.3.

307 Interview mit Nick Flynn in *The Paris Review*, <http://www.theparisreview.org/blog/2010/10/25/nick-flynn-and-the-ticking-is-the-bomb/>, zuletzt abgerufen am 10. 1. 2012.

Soldat Saddams, verbrachte sechs Monate unter der Kapuze, ohne dass sie ein einziges Mal abgenommen wurde (vgl. TB 227).

First the businessman, then the taxidriver, then the cleric, then the ex-soldier, then the dentist – could they be any more ordinary? [...] Now it's a thirty-year-old student, telling of being picked up in a sweep. [...] U.S. soldiers kicked their way into his apartment in the middle of the night, while he slept with his pregnant wife. The soldiers pulled the both of them from the bed, [...] asked him a question about a neighbor, a neighbor he didn't know, a question he couldn't answer. He was then beaten and shackled and hooded and dragged from the house. [...] He found himself in a large room, maybe the size of a gymnasium, filled with black boxes lined up in rows. Maybe a hundred boxes, maybe two hundred, hard for him to say – he was hooded constantly and quickly lost track of night and day. The boxes are about two and a half feet wide, five feet long. He was thrown into one of these boxes, for days that turned into weeks, unable to straighten his body, barely able to breathe. Every twenty or thirty minutes a soldier kicked the box [...] and made his shackled body jump. (TB 141 f.)

Auch vor dem Hintergrund der anderen Themen in *The Ticking is the Bomb*, die Abu Ghraib rahmen und verzerrt spiegeln, erscheint besonders der Aspekt des Re-Narrativierens von Fotografien wichtig. Manchmal, aber nicht immer, ähnelt es einem Ringen um ›wahre‹ Erinnerung, welches durch die bewusste *mémoire volontaire* der Fotografien eher verstellt wird. In jedem Fall aber reichert der Text die monolithischen Bilder gleichsam mit Komplexität an. Er führt dabei mindestens zwei zusammenhängende, aber voneinander verschiedene Bewegungen aus. Erstens wird gewissermaßen ›ergänzt‹, was auf den Fotos nie zu sehen war und die wiederkehrenden Hauptmotive dieser Bilder an Grausamkeit noch übersteigt: Von den schwarzen Boxen aus der Aussage des Studenten – black boxes in doppeltem Sinne – gibt es keine Fotografien; auch deshalb, schreibt Flynn, denkt er an sie als an eine Art Schattenversionen der flaggenbehängten Soldatensärge, deren Bilder in US-amerikanischen Medien nicht gezeigt werden durften (vgl. TB 142). Neben dieser Episode ist es vor allem die Geschichte des »man on the leash«, die erschüttert. Flynn zieht dessen Aussage, in mehrere kurze Abschnitte zerteilt, über den gesamten Text, so dass sie immer wieder in sein Leben einzubrechen scheint. Bei der ersten Begegnung heißt es noch lediglich: »And then he tells us the story [...], he tells about his body being dragged from room to room, cell to cell« (TB 85). »THE story« ist hier noch die Geschichte, wie wir sie aufgrund des Fotos zu kennen glauben – und sie bleibt an dieser Stelle unerzählt. Doch nach und nach, zwischen längeren Passagen über Flynns obdachlosen Vater, seine ungeborene Tochter und seine Liebschaften, entfaltet sich fragmentweise ein Hintergrund der Bilder, der die demütigende Pose als sprichwörtliche Spitze des Eisbergs enttarnt; als eingefrorenen Moment, dessen Rahmensituation ihn selbst an Grausamkeit noch übersteigt:

Amir describes being leashed and dragged, from cell to cell, floor to floor, for hours. In one cell he is pushed, face-first, Graner's boot on his head, into that floor soaked with urine and excrement; in another cell he is sodomized with a broomstick; and in the final room Graner kicks his testicles, and England steps on his hand, breaking his finger. [...] In Istanbul, as Amir told us of that night, he held up his broken finger to each of us, and we each bent in closer to examine it. (TB 234)

Was der bildtheoretische Diskurs mit seinem Hunger nach Formverwandtschaften, der die Figur des ›Mannes an der Leine‹ über die Bildkomposition mit einem Tintoretto-Gemälde kurzschließt, automatisch ausblendet, wird durch den literarischen Text hier restituiert. Dies umfasst – zweitens – ein Narrativ, das den Ex-Häftlingen gleichsam die Kapuze abnimmt und sie wieder »fully complex, fully human« macht. Der »man on the leash« wird zu Amir, dem Spezialisten für Klimaanlage, der Flynn von seiner Tochter erzählt, auf ein Kompliment des Künstlers hin verlegen lächelt – und am Ende alle Anwesenden vor einer Wand des Hotelzimmers gruppiert, um seinerseits ein Foto zu machen: »As we stand to thank him, he reaches into his bag and takes out a camera. It looks so odd in his hands. (...) Amir raises the camera to his eyes and smiles: *You see, it's not only the Americans who like to take photographs.*« (TB 91)

Vorher hat noch eine andere Art der Bild-Transformation stattgefunden:

There is a moment in Amir's story [...] when words are not enough, when the only way to tell us what happened is to show us what they did to his body. At this moment he pushes back from the table and stands – They hang me this way, he says, and raises his arms out to his side as if crucified in the air. Something about him standing [...] completely unhinges me. [...] At this moment I get it: these words are about his body, it was his body this happened to, the body that is right here beside me, in this room I could barely even imagine just yesterday, his body that is now filling the air above our heads, our eyes upturned to see him. (TB 88)

Die Wiederholung der Kreuzigungspose in der Sphäre des Hotelzimmers ist hier tatsächlich eine Wiederholung, ein Einholen durch eigentlich schon verstanden geglaubtes Bildmaterial. Auch hier klingt durchaus eine christologische Bildformel in der beschriebenen Blickachse der sitzenden Zeugen an (»our eyes upturned to see him«), doch die Rück-Übersetzung der Fotografie in Bewegung versetzt Flynn erst den Schock der Erkenntnis, dass es tatsächlich dieser Körper vor ihm war, der auf den ikonisch gewordenen Bildern gequält wird – eine Erkenntnis, die auch das Sprechen über die Vorgänge ›hinter‹ den endlos zirkulierten Fotografien bisher noch nicht in dieser Intensität ausgelöst hatte. Das Wiederholen der Pose im und in den gelebten Raum weist so gleichzeitig auf das letzte Unvermögen auch von Sprache hin, den Bildern ›einen Sinn zu geben‹. Und wenn die Wörter an dieser Stelle »nicht ausreichen«, gilt das natürlich auch für den literarischen Text; das Erzählen der ›Rückseite‹ der Bilder kann immer nur ein Versuch der Annäherung sein.

In gewisser Weise könnte man Flynns Text dabei sicherlich als eine Antwort auf Judith Butlers Forderung nach einer Durchbrechung jener »frames of war« verstehen, die eine Trauer um ›fernes‹ Leben nicht vorsehen. In Butlers Worten:

Along with many other people, I am trying to contest the notion that we can only value, shelter, and grieve those lives that share a common language or cultural sameness with ourselves. The point is not so much to extend our capacity for compassion, but to understand that ethical relations have to cross both cultural and geographical distance. Given that there is global interdependency in relation to the environment, food supply and distribution, and war, do we not need to understand the bonds that we have to those we do not know or have never chosen?³⁰⁸

Die topologischen Texturen, die ich hier auszuleuchten versuche, sind mit jenen »bonds that we have to those we do not know« verwandt; als Verknüpfungen über ebenjene Kategorien kultureller Gleichheit hinweg, die Butler hier als trennend semantisiert – und die in diesem Fall mit geographischer Distanz im euklidischen Raum zusammenfallen. Die biographische Komplexität der Gefangenen, die der Autor Flynn erstmals narrativiert, fungiert als ein Operator gegen die Trennung von »us« und »them« auf mehreren Ebenen. Der Kreis zu Butlers Text schließt sich auch deshalb, weil sie die Rahmen oder Rahmungen des Krieges (in der deutschen Übersetzung zu »Rastern« verengt) nicht nur als epistemologische Rahmungen versteht, als diskursive Zuschreibungen und Narrative des Krieges, die ein Leben als betrauerbar zeigen und das andere nicht; ihr geht es darüber hinaus tatsächlich auch um Bildränder in einem materiellen Sinne.³⁰⁹

In jenen dichten Momenten der Erzählung, die gleichsam um die Rettung eines Individuums vor dem Einlesen in ubiquitäre Bildformeln ringen, scheint das Topologische als Bauplan und Beschreibungsmodell eines literarischen Textes zunächst langsam an seine Grenzen stoßen. Flynns Blick auf die ehemaligen Abu Ghraib-Häftlinge tendiert in diesen Passagen doch mehr zu einer situierten, komplexen Nahsicht, scheint mehr mikro- als topologische Perspektive zu sein. Denn schließt sich beides nicht eigentlich aus, müsste nicht auch Topologie als Funktion eines ›Blickes von oben‹ gesehen werden, der letztlich Singularität einebnet, so wie ich es für ikonologische Verkettungen von Formverwandtschaften annehme? Verfährt Serres, wenn er Zola, die Eulersche Brücke und Xerxes zusammendenkt,³¹⁰ oder Flynn, wenn er von Nebukadnezar, Saddam und seinem Vater spricht, nicht genauso wie Mitchell, wenn er ›Hooded

308 Schneider, Nathan: A Carefully Crafted F**k You. Interview mit Judith Butler, in: Guernica. A Magazine of Art and Politics, 15. März 2010.

309 Vgl. Butler 2010, S. 7ff. Butlers Konzept der Rahmung werde ich im folgenden Kapitel noch einmal eingehender betrachten.

310 Vgl. Serres 1982, 53.

Man \langle und Jesus gruppiert? Es besteht natürlich eine Ähnlichkeit zwischen diesen Denkweisen, sie funktionieren aber, würde ich behaupten, nicht komplett gleich; schon allein deshalb nicht, weil Topologie immer auch komplexe, widersprüchliche Räume und Itinerare mitdenkt.³¹¹ Trotzdem wird deutlich, dass der Begriff der Topologie in Bezug auf eine Rekomplizierung globaler Narrative noch einmal schärfer konturiert werden sollte.

In den folgenden Kapiteln sollen zwei Texte im Zentrum stehen, die sich nicht oder nicht in erster Linie mit den Bildern von Abu Ghraib, sondern mit dem Irakkrieg im Hinblick auf die direkten Kampfhandlungen beschäftigen – in Lehrs *September* aus Sicht von irakischen Zivilisten, in Kevin Powers' *The Yellow Birds* aus der Sicht eines US-Soldaten. Dabei wird es vor allem um das Spannungsverhältnis zwischen ›Blick von oben‹ und mikrologischer Nähe gehen; gleichzeitig sollen weitere Variationen topologischer Strukturen in einer Geopoetik des *war on terrors*, die sich bei Flynn schon andeuten, anhand dieser Romane erkundet werden.

13. »Ein brüchiges in die Länge gezogenes Koordinatensystem«. Thomas Lehrs *September*

*Wir müssen alle Geschichten kennen den
großen Reigen auf der Erde*³¹²

Wenn Jarett Kobeks *ATTA* gleichsam die Öffnung des hermetischen, häuslichen 9/11-Narrativs ins Globale und gleichzeitig eine Komplizierung eines simplifizierten Täterbildes betreibt, steht Thomas Lehrs *September. Eine Fata Morgana* ähnlich scharnierhaft für eine weitere Wendung – und gleichzeitig an einer herausgehobenen Stelle in der historisch-systematischen Linienführung dieser Arbeit: Der Roman verknüpft in einer weiteren Variation einer topologischen Anordnung nun die Ereignisse des 11. September mit dem darauf folgenden Irakkrieg.³¹³

311 Vgl. z. B. ebd., S. 48ff.

312 Lehr, Thomas: *September. Fata Morgana*, München 2012, S. 15. Im Folgenden nachgewiesen im Text unter der Sigle S und Angabe der Seitenzahl.

313 Silke Horstkotte behandelt *September* einmal mehr unter einem trauma- und einem visualitätstheoretischen Blickwinkel, wie sie in der Forschungsliteratur zu 9/11 dominieren (vgl. Kapitel 4). Die räumlich-topologischen Aspekte, die ich hier entwickle, spielen in ihrer Lesart keine Rolle, da die Faltungen des Raums als ein phantastisch-eskapistischer »mental space« (S. 42) abgetan werden. Horstkotte betont noch viel stärker als ich die orientalistischen Tendenzen des Textes, die im Folgenden noch Thema sein werden: »The narrative [...] is a Western imaginary colonizing of the East in the tradition of 19th century orientalism.« (S. 44). Diese Einschätzung ist, wenn man ihrer Lesart folgt, auch einleuchtend; meine Analyse eines topologisch-relationalen Raums der Konnektivität, den der Text *selbst*

September geht dabei über Flynns autobiofiktionales *The Ticking Is the Bomb*, für das ich ja mit einer ähnlichen Struktur argumentiert habe, insofern hinaus, als Konnektivität hier nicht nur punktuell in einzelnen Begegnungen, medialen Knotenpunkten und Morphemen aufscheint, sondern die gesamte Makro-Textstruktur konfiguriert. Wo Flynns Text zwischen verschiedenen Orten und Zeiten springt (und die Kürze der Abschnitte sowie ihre Ortsmarkierungen dieses topologische Irrlichtern akzentuieren), bleibt der Protagonist selbst doch immer der Fluchtpunkt dieser Wechsel; die Erzählungen der Abu Ghraib-Häftlinge, die den gesichtslosen Ikonen komplexe Biographien einschreiben, sind an ihn gekoppelt und nehmen quantitativ keinen großen Raum ein. *September* dagegen klappt Bushs »over here«/»over there« komplett symmetrisch auf. Die Handlung ist fast genau zur Hälfte im Irak angesiedelt und die Erzählung zu gleichen Teilen auf vier Ich-Erzähler aufgesplittet, die sich abwechseln: Der deutsche Literaturwissenschaftler Martin und seine deutsch-amerikanische Tochter Sabrina leben in den USA, der irakische Arzt Tarik und dessen Tochter Muna in Bagdad. Eine narrative Sprunghaftigkeit und Atemlosigkeit wird durch die Form noch verstärkt: Der Text kombiniert lyrikartige Abschnitte ohne Metrik oder Reim, prosaartige Abschnitte ohne Interpunktion und – seltener – Lyrik mit strenger Metrik, dies alles in Romanlänge.³¹⁴

Inhaltlich entsprechen den ausgeglichenen Erzählzeiteilen Spiegelungen zwischen den Figuren: Beide Töchter sind kurz davor, ein Studium aufzunehmen, beide sind das erste Mal verliebt, die Väter sind beide Mittfünfziger, beliebt und respektiert in ihren Berufen. Was in dieser Konstellation einem ›kulturellen Unterschied‹ am nächsten kommt, ist vielleicht die Tatsache, dass Martin von Sabrinas Mutter geschieden ist und beide ihrer neuen Partner eine recht wichtige Rolle im Text einnehmen, während Tarik und Muna in Bagdad in einer klassischen Familienkonstellation installiert sind.

Zwischen den beiden geographisch weit voneinander entfernten Tochterfiguren wird immer wieder eine Art metaphysische Verbindung angedeutet. Sie habe eine »in fantastischer Symbiose mit ihr lebende Schwester« (S 349) heißt es über Sabrina; »solche eingebildeten Lebenspartner /seien gerade für Einzelkinder nichts Ungewöhnliches« (ebd.), meint die Partnerin ihres Vaters prag-

konstituiert, durchkreuzt diesen eindeutigen Schluss aber. Horstkotte, Silke: *Transcending Trauma. Thomas Lehr's 9/11 Novel September. Fata Morgana*, in: *Image & Narrative* 14, No. 1 (2013).

314 Der Gattungsfrage könnte man sicherlich eine eigene Arbeit widmen; wie an einigen Stellen bereits angedeutet wurde, scheinen Umbrüche zwischen Prosa und Lyrik, wie sie sich auch bei Peltzer und Foer finden, ein wiederkehrendes Charakteristikum von Literatur nach 9/11 zu sein. Die Forschungsliteratur geht oft davon aus, dass lyrische Strukturen dabei formale Verhandlungen traumatisch-unbewusster Prozesse seien; diese These wäre sicherlich im Hinblick auf den problematischen Status der literaturwissenschaftlichen Traumatheorie zu überdenken.

matisch, während in den Töchter-Erzählsträngen schon deutlich geworden ist, dass mit dem »Du« nicht nur, wie zeitweilig auch, die jungen Männer im Leben der Mädchen, sondern oft auch die jeweils andere angesprochen wird: »Ich besuche dich durch / einen Turm aus Feuer Schwester« (S 14). Hier wird vorausgedeutet, was den zentralen Vortex der Erzählung und die finale (A)symmetrie zwischen Sabrina und Muna markiert: Sabrina stirbt im World Trade Center und Muna überlebt knapp ein Selbstmordattentat in Bagdad, bei dem ihre Schwester und ihre Mutter getötet werden.

Die Spiegelkonstellation zwischen den Ebenen läuft auf zwei Knotenpunkte der Begegnung hinaus; die beiden Väter und die beiden Töchter teilen je ein einziges Mal einen Raum in der Handlungsrealität, die ansonsten auf beiden Seiten mit vielen anderen Figuren angefüllt ist. Ganz am Ende, in einem Epilog mit einem undefinierten Sprecher, in dem die Figuren in der zweiten Person angesprochen werden – auch dieser Text ist nicht zeitlich linear organisiert – steht noch einmal eine Erinnerung Sabrinas an einen Aufenthalt in Paris:

[Du] fängst [...] wieder an (nach Jahren) mit der arabischen Schwester zu sprechen die Du Dir einmal erfunden hattest und Du sahst sie ja auch hier in Paris an einem benachbarten Cafétisch im Freien [...] ein Vater und seine zwei Töchter [...] erregt diskutierte er mit der älteren Tochter einer elegant und westlich gekleideten fast mannequinhaften jungen Frau während die Jüngere / ein Mädchen von elf oder zwölf Jahren / betroffen und dann wieder abwesend aussah [...] (S 472)

Die Passage wiederholt exakt eine Szene, die wir als Leser bereits aus der Innensicht von Muna kennen, welche allerdings das andere Mädchen an ebenjemandem Nachmittag in Paris nicht wahrgenommen hatte (vgl. S 293) – auf, mit Genette gesprochen, *discours*-Ebene haben wir es nun also das erste Mal wirklich mit einer kompletten Rückkopplung in den anderen Erzählstrang zu tun, auch wenn ein Zusammenhang fortwährend angedeutet wird. Die Wirkung eines unheimlichen Wiedererkennens auf Seiten des Lesers wird noch verstärkt durch die (quantitative) Marginalität der Stelle und die schiere Textmenge, die zwischen diesen beiden Perspektiven auf denselben Moment steht. Kurz darauf folgt eine Passage, die zwar keinen Gegenpart hat und daher strukturell etwas anders funktioniert, aber ebenfalls eine zufällige Begegnung von Tarik und Martin in Amman, Jordanien, suggeriert:

[A]ls du den hageren gleichaltrigen Mann mit der hohen Stirn und dem Schnurrbart erkanntest (wiederzuerkennen glaubtest) / [...] war er nicht allein sondern in Begleitung einer jungen Frau die ein blaues Kopftuch Jeans und eine weite Bluse trug beide betrachteten eingehend und liebevoll ein schon recht abgenutztes Reittier für Kleinkinder [...] was ihn veranlasst hat mir so viel zu erzählen ist mir absolut rätselhaft [...] vor zwei Wochen kam er aus Bagdad hier an er ist ein irakischer Arzt seine Familie überlebte drei Kriege doch vergangenen Monat kamen seine Frau und seine ältere

Tochter bei einem Terroranschlag ums Leben die jüngere Tochter die den Reitelefanten so gern mochte überlebte [...] (S 476)

Die Beziehungen der USA/Irak-Figuren zueinander nehmen also einerseits teils die Form geisterhafter Verbindungsspuren an, andererseits die Form jeweils einer einzigen punktuellen Begegnung, die im Textsystem in einem Fall gleichsam ein zeitliches ›Wurmloch‹ bildet.

Während man argumentieren könnte, dass diese einmalige, punktuelle Struktur der Begegnung, die sich erst ganz am Ende offenbart, in ihrer Ausnahmestellung auch eine *Trennung* der Räume vorführt und betont, ist auf anderen Ebenen wieder konstant eine Poetik des Ineinanderfließens, des Destabilisierens von Ordnungen am Werk. Für *The Ticking is the Bomb* wurde festgehalten, dass sich auch auf semantischer Ebene eine Art konnektives Netz bildet, indem Signifikanten wie »spider« unerwartete Bereiche, in diesem Fall die Kindheit des Protagonisten mit Saddams Versteck, miteinander verknüpfen. In *September* ist eine strukturell ähnliche Strategie zu beobachten, die aber viel deutlicher und inhaltlich-politischer funktioniert: Hier geistert zum Beispiel immer wieder das Wort »PRÄSIDENT« in Majuskeln durch den Text (vgl. S 76, 303, 311, 375, 382), das manchmal George W. Bush, manchmal Saddam Hussein meint – meist ist dies aus dem Kontext ersichtlich, nie wird es aber genauer spezifiziert und mit dem Namen kombiniert, und manchmal ist eine Zuordnung bezeichnenderweise schwierig. »Der PRÄSIDENT« operiert so gleichsam als dekategorisierendes Element, das den Irak und die USA ineinanderliest; als eine Metonymie für zwei scheinbar völlig voneinander verschiedene Ordnungen, die nahelegt, dass wir es in beiden Fällen mit einem auf Machterhalt ausgerichteten System der Lüge und Unterdrückung zu tun haben. Die Unterscheidung zwischen Demokratie und Diktatur kollabiert spätestens in den Zellen von Abu Ghraib und Bagram, wenn Folter zur ›Standard Operating Procedure‹ wird, um wiederum – vorgeblich – Demokratie zu installieren. Dies wird auch auf Dialogebene immer wieder thematisiert: »wenn wir uns nach außen hin wie Barbaren benehmen (meinst du) wie sollen dann die Anderen glauben dass unser innenpolitisches Modell das Zivilisierteste ist?« (S 412) Für die irakischen Figuren gilt, dass sie

alle diese fürchterlichen Kämpfer-Gestalten nicht mehr sehen [können] [...] weder die US-Soldaten auf ihren hohen Panzerrössern oder zur Erde in ihren verkabelten High Tech-Kampfanzügen noch die [...] verummten Widerstandskämpfer in denen ein alter Baathist ein junger Dummkopf oder ein traumatisierter Mensch stecken könnte dessen Familie ausradiert worden ist die schwarzen Mudschaheddin gingen mir auf die Nerven mit ihren Wollmützen über dem Gesicht ebenso wie diese Mahdi-Leute mit ihren grünen Stirnbändern [...] (S 391)

Hier werden einerseits *alle* Kämpfer ungeachtet ihrer eigenen Ideologien in eins gesetzt, andererseits wird auf irakischer Seite eine Differenzierung verschiedener Gruppierungen vorgenommen, die in den westlichen Mediennarrativen über die ›Aufständischen‹ kaum gemacht wird. Was zunächst wie zwei verschiedene Strukturlogiken der (De)kategorisierung erscheint, ist beides eine Rekomplizierungsbewegung. Die Binarität von »Us« und »Them« wird einmal mehr auf Textebene aufgelöst und gleichzeitig der Block »Them« aufgespalten. Darüberhinaus wird auf die Instabilität des Zeichens »Widerstandskämpfer« verwiesen, die dem Begriff Widerstand natürlich ohnehin inhärent ist, aber hier noch einmal deutlicher wird, wenn unter der Vermummung ein Saddam-Anhänger, »ein junger Dummkopf oder ein traumatisierter Mensch« stecken könnte (und eventuell, doch hier endet die Rekomplizierungsbewegung des Textes im abschließenden »oder«, doch durchaus auch alles zugleich).

Ebenfalls in Majuskeln wird das Wort »TURM« oder »TÜRME« gesetzt, das manchmal die großen Apartmentblöcke von Bagdad, New York oder Boston (vgl. zum Beispiel S 419), manchmal den biblischen Turm von Babel und manchmal die ubiquitäre Formel der »Türme« des World Trade Centers aufruft. Auch hier ist der Effekt im Vergleich zu *The Ticking is the Bomb* noch viel deutlicher zu sehen: Die typographische Hervorhebung verstärkt den Eindruck, dass das Zeichen »TURM« als eine Art Portal, als, mit Serres gesprochen, Operator zwischen verschiedenen Kategorien von Türmen fungiert, die in einer taxonomischen Wissensform, einem linearen Zeit- und einem euklidischen Raumverständnis klar voneinander getrennt wären.

Zu solchen topologischen Verschiebungen kommt auf der inhaltlichen Ebene der Fokus auf historische Komplexität, den kein anderer Text in vergleichbarer Weise bietet. Immer wieder wird eben nicht nur auf die amerikanischen Verfehlungen Bezug genommen, wie sie in den Bildern von Abu Ghraib ikonisiert sind, sondern das ungleich bilderlosere Leiden unter Saddams Regime thematisiert, werden die Spuren vorausgegangener Kriege nachgezeichnet (›das UN-Embargo die Millionen verhungerten irakischer Kinder die zerbombten Schulen«, S 289) und wird über die Rolle des Kolonialismus für die komplizierte Leidensgeschichte des Iraks reflektiert.

Es ist schließlich ein architektureales Großobjekt, das zwar in diesem so dichten Text nur am Rande vorkommt, aber bei genauerem Hinsehen mehrere der genannten Aspekte paradigmatisch verknüpft: das Ishtar-Tor, der Eingang zum Thronsaal des Palastes von Babylon. Bezeichnenderweise befindet sich das Tor, eines der sieben Weltwunder der Antike, nur noch in Form einer »auf die Hälfte verkleinerten Kopie« (S 261) an der irakischen Ausgrabungsstätte, denn »das Original haben die Deutschen weggeschleppt« (ebd.) und wie selbstverständlich im Pergamonmuseum in Berlin platziert. In der Überkreuz-Beziehung von Kopie und Original tauschen die Orte Berlin und Babylon gleichsam die

Positionen, die Ziegel von Babylon reisen über Wasserwege zur Museumsinsel, während andersherum eine Rekonstruktion aufgebaut wird. Das doppelte Ishtar-Tor objektiviert so die Nachwirkungen imperialistischer Ideologie, aber trägt auch die Spuren der Vereinnahmung der Stätte durch Saddam (»in jeden Ziegel aber / hat der PRÄSIDENT seinen Namen schlagen lassen«, S 263) und weist ganz grundsätzlich auf die historische Dichte des Gebiets hin, die eingeebnet wird, wenn der Irak medial nur als Krisengebiet wahrgenommen wird. Gleichzeitig wird erneut der biblische Turm von Babel bzw. sein mögliches historisches Vorbild mit 9/11 kurzgeschlossen: »[Wir] sahen die im sumpfigen Grundwasser steckenden Überbleibsel der Fundamente jenen über zwei Jahrtausende alten nassen Fußabdruck des Turms Etemenanki [...] es erinnert mich an Ground Zero sagte meine Mutter« (S. 261 f.). Und schließlich bildet das Ishtar-Tor erneut einen geisterhaften Knotenpunkt zwischen beiden Tochter-Erzählsträngen:

[D]ie einst bemalten Reliefe der Drachen des Marduk und der Stiere des Adad schienen mit den Steinen zu verschwimmen oder auf deren Fugengitter aufzutauchen wie auf einem brüchigen in die Länge gezogenen Koordinatensystem historischer Halluzinationen / ich berühre eines der heiligen Tiere an der Schulter und du / Schwester / gehst in Berlin vom Pergamonaltar her kommend mit einem Engelsschritt nach Babylon durch den Korridor der Jahrhunderte und legst die Hand auf die gleiche Stelle als spiegelten wir uns durch den Stein (S 263)

Was auf Figurenebene eine Art hellichtig-omniszientes Bewusstsein zu sein scheint, kann sicherlich produktiver als eine topologische Figur auf Ebene des Textsystems verstanden werden. An dieser Stelle wird letztere Lesart auch deutlich unterstrichen, denn was ist ein »brüchige[s] in die Länge gezogene[s] Koordinatensystem« anderes als ein relationaler topologischer Raum, in dem stabile Distanzen verschwinden? Der »Korridor der Jahrhunderte« wird hier gleichsam zur Einstein-Rosen-Brücke, einem *short cut* durch die Raumzeit. Ähnlich wie in der weiter oben genannten Textstelle folgt ein Gegenstück – die Passage zu Sabrina im Pergamonmuseum – erst 80 Seiten später (vgl. S 339). Der Rückkopplungseffekt ist hier anders gelagert als in der Paris-Episode, da in letzterer »tatsächlich« die Itinerare beider Mädchen sich in einem Punkt in einem geteilten Raum der *histoire* treffen, dessen Position nur auf *discours*-Ebene gedoppelt ist. Mit dem Ishtar-Tor verschiebt sich diese topologische Grundstruktur nun weiter, da es selbst als räumliches Objekt – zusätzlich zum Text und ohne dass die beiden Figuren »tatsächlich« die räumlichen Koordinaten teilen – gleichsam die distinkten Orte Berlin und Babylon ineinander verschiebt. So kommt auch hier wieder – ähnlich wie bei *ATTA*, aber im Gegensatz zu *The Ticking is the Bomb* – der räumlich-architekturellen Ebene zentrale Bedeutung zu.

13.1 Vom *loop* zum *loophole*

Im Hinblick auf intermediale Interferenzen lässt sich festhalten, dass Lehrs Text einmal mehr die ikonischen Bildordnungen des 11. September und der Post-9/11-Ära aufgreift, von den getroffenen Türmen, der Aschewolke, dem herunterwirbelnden Papier und dem strahlenden Blau des Himmels (vgl. S 306) bis zu den Folterbildern von Abu Ghraib (vgl. S 381). Betont wird vor allem mit Blick auf die brennenden Türme immer wieder ihre Ubiquität und Serialität, »die Endlosschleife des Untergangs« (S 145). Die Struktur des Loops wird in anderen Kontexten auch motivisch aufgegriffen: als Loop der Erinnerung (vgl. S 159) oder der politischen Phrasen (vgl. S 164) zum Beispiel. Es ließe sich daher argumentieren, dass es im Text verschiedene Variationen von Wiederholungs- und Schleifenstrukturen gibt – vom seriellen Loop der Bilder zum raumzeitlichen, topologischen »loophole« oder Wurmloch.

Im Gegensatz zu beispielsweise Don DeLillos *Falling Man* und Jay McInerneys *The Good Life* werden die großen Medienbilder – ähnlich, wie es für Peltzers *Bryant Park* festgehalten wurde – hier auf diese Weise fast immer als medial gerahmt markiert; ein direktes Erleben des Ereignisses durch eine Figur gibt es nur an einer Stelle (vgl. S 143). Dies ist umso auffälliger, da andere Figuren räumlich ja durchaus ebenfalls nah beim Ort des Geschehens sind. Ähnlich, wie in *The Ticking is the Bomb* der Erzähler auf eine Wand aus Fernsehbildschirmen starrt, während ein paar hundert Meter neben ihm der Nordturm des World Trade Centers zusammenstürzt, ist diese mediale Dopplung und An-/Abwesenheitsstruktur auch für das Bagdad-Narrativ zu konstatieren. Hier wird nicht nur der Einsturz der weit entfernten Türme am Fernseher verfolgt, »die Feuer- und Trümmerwolke die aus den Wolkenkratzern hervorquillt [...] hinter dem Glas eines Bildschirms auf der Theke eines Restaurants am Nisur-Platz« (S 138), sondern eben auch das räumlich Nahe, nämlich die Bombardements der sogenannten *Operation Shock and Awe*, medial gebrochen; »blutende und schreiende Patienten in einem Krankenhaus das wir in zehn Minuten zu Fuß erreichen konnten der Fernseher war wie ein Periskop für den Schrecken« (S 369). Im Medialen lässt sich hier erneut eine Verdichtung und Verzerrung von Raumverhältnissen konstatieren: Egal, ob topographisch weit entfernt oder nah bei der Position der Figur, kommen beide Ereignisse nicht ohne die distanzierende Rahmung des Fernsehers aus. Dies ist hier auch insofern interessant, als die Echtzeit-Medialität des Ereignisses in Bezug auf den 11. September natürlich ein klassischer Topos ist, ohne den kaum ein Text auskommt; ebenso oft werden, wie an anderer Stelle schon einmal Thema war, seit dem 1. Golfkrieg die US-Kampfhandlungen im arabischen Raum als Medienkriege diskursiviert. Die *Dopplung* von Erleben / medial vermitteltem Sehen im topographisch nahen Raum wird gewöhnlicherweise für den Irak aber genausowenig literarisiert wie

das mediale Teilnehmen an 9/11 im topographisch weit entfernten Stadtraum von Bagdad. Dass die flächendeckende Medienteilhabe hier einmal nicht nur auf ›westlicher‹ Seite verortet wird, die auf den Irak als Objekt dieses Fernseh-Blicks, als schemenhafte Stadtsilhouette unter dem Grün der nächtlichen Flugkörper oder als chaotisch-abjektetes Nachher eines Selbstmordattentats herunterblickt, ist sicherlich eine Leistung von Lehrs Text. Mehr noch, die Erzählung taucht gleichsam vom gewaltbesetzten Bildschirmblick aus hinunter auf Bodenniveau, in die Häuser unter dem Bombenhagel. In einer Passage verbinden sich die medialen Loops mit dem erdrückenden Kriegsalltag der in ihrem Haus festsitzenden Bagdader Familie – und einem überraschenden Zeitvertreib:

nach drei Wochen waren wir so fähig und verrückt wie das Staatsfernsehen in den Wiederholungsschleifen der Bombennächte [...] wir kramten das Fitness-Video eines amerikanischen Super-Modells [sic!] heraus das in Manhattan aufgenommen worden war einige Sequenzen spielten [...] auf dem Dach und man sah all die Hochhäuser in ihrer maßlosen Staffelung und dazwischen immer wieder die noch unversehrten Türme des World Trade Centers wir drei knapp zwanzigjährige Frauen versuchten in dem engen Zimmer [...] wenigstens einige der platzsparenden Übungen nachzumachen [...] (S 371)

Neben der Ironie, dass ausgerechnet das World Trade Center via Videokassette in das klaustrophobische Innere eines Kriegsalltags gelangt, der arbiträre Folge von 9/11 ist, steht hier, wie an so vielen Stellen, ein kleines widerständiges Moment gegen die dominanten Vorstellungen und Narrative eines *cultural clash*: Die muslimischen Mädchen, die in ihrem Zimmer unter dem amerikanischen Bombenhagel zum Fitnessvideo eines leichtbekleideten Modells Gymnastik machen, sind gleichsam Objekt und Agenten einer rekomplizierenden Nahsicht, die allzu simple Ordnungen zumindest momentan durchstößt.

Der Text führt allerdings teils auch eine ganz anders gelagerte Bewegung aus. Vor allem, wenn es um die Täter des 11. September geht, werden oft die klassischen Stereotype und Narrative reproduziert, die zum Beispiel Jarett Kobeks *ATTA* destabilisiert. Begriffe, die sich in der deutschen Mediensprache zu 9/11 – teils schwülstig-hysterischer als die US-amerikanische – eingeschliffen haben, zum Beispiel der der »Todespiloten«, werden perpetuiert (vgl. S 275). In mindestens einer Passage wird ein reduktives Täterbild mit orientalistischen Einschlägen gezeichnet, das – wenig überraschend – mit der in Kapitel 5 genannten Stripclub-Episode einsetzt und sie mit dem in westlichen Medien so beliebten Mythos der 72 Jungfrauen³¹⁵ verschränkt:

315 Nach der These des Koranwissenschaftlers Christoph Luxenberg ist das gesamte Jungfrauen-Narrativ ohnehin aus einem Übersetzungsfehler entstanden; wenn man den Koran nicht als arabisch, sondern als syro-aramäischen Ursprungs liest, wie er es vorschlägt, sind es nicht »Jungfrauen«, sondern weiße Weintrauben, die den Märtyrer erwarten und wie-

[I]mmerhin kann man sagen dass sie in den letzten Tagen vor dem Anschlag sich durch die Wahl schäbiger Hotels in Las Vegas zwischen Striptease-Bars [...] die dreidimensionale begehbbare Projektion der Zerrspiegel-Motive vom verrotteten Westen lieferten die sie aus all den eifernden islamistischen Pamphleten schon kannten [...] ein bizarrer Vorgriff auf die Wiesen des Paradieses auf denen er mit 70 Jungfrauen die seinen gereinigten Leib im Empfang nehmen [...] (S 205, der Satz bleibt grammatisch unvollständig, Anm. D.B.)

Auch an anderen Stellen fallen stereotypisch-sexualisierende Semantiken auf, vor allem mit Blick auf die Beschreibungen der Frauenfiguren. Es ist letztlich schwer zu entscheiden, ob der Text orientalistische Narrative fortführt oder vorführt – beides ist denkbar und findet vielleicht an verschiedenen Stellen in verschiedenem Maße statt. Die wiederkehrenden Verweise auf 1001 Nacht und die Inszenierung Munas als »arabische Prinzessin« (z. B. S 30) sind jedenfalls in keiner Weise ironisch oder als zitathaft markiert; andererseits finden sie in erster Linie im Erzählstrang der Spiegelfigur Sabrina statt, also in einem imaginierendem Blick von außen, der zwar liebevoll ist, aber nicht minder stereotypisierend funktioniert. Paradigmatisch für diese Doppeltheit von Konnektivität und Distanzierung steht vielleicht ein weiteres Charakteristikum des Textes, das bislang unerwähnt geblieben ist: Martin forscht zu Goethe, und den Text durchziehen immer wieder – als unmarkierte Zitate – Gedichte aus dessen Werk, aber auch von Hafis und anderen persischen Lyrikern (vgl. S 478), mit denen sich Goethe im *West-Östlichen Divan* auseinandersetzt.

Goethes Verständnis von Weltliteratur war durchaus ein mehr oder weniger emphatisch inklusives, das – obgleich er Mitteleuropa eine väterliche Vermittler- und Führungsrolle zusprach – wahrhaft internationaler und interkultureller angelegt ist als viele gegenwärtige literaturwissenschaftliche Curricula, die mit diesen Schlagworten operieren. Wie es der Zeitgeist erforderte, verstand er Nationalliteraturen durchaus als gekoppelt an ein Territorium und zugleich als dieses stärkend, betonte aber immer wieder die Wichtigkeit einer »allgemeine[n], freie[n] Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist«;³¹⁶ Edward Said bringt deshalb einen Goetheschen Humanismus, der kein ›us against them‹ kennt, als Antidot zu Huntingtons ›clash of civilizations‹ in Anschlag.³¹⁷

derum für alle möglichen Delikatessen stehen. Vgl. Luxenberg, Christoph: Die syroaramäische Lesart des Koran: Ein Beitrag zur Entschlüsselung der Koransprache, Berlin 2000, S. 260 ff. und folgenden Artikel: *Virgins? What Virgins?*, in: *The Guardian*, 12. Januar 2002.

316 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* [Frankfurter Ausgabe], 40 Bde., hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus [u.a.], Frankfurt a.M. 1986–1999, I. Abteilung, Bd. 18, S. 809.

317 Vgl. Said, Edward: *A Window on the World*, in: *The Guardian*, 2. August 2003. Online ab-

Das intertextuelle Geflecht in *September* weist sicherlich auf genau diese verbindende Kraft von Literatur und Literaturwissenschaft hin und unterfüttert so die topologischen, dekategorisierenden Bewegungen des Textes. Gleichzeitig ist es aber bezeichnend, dass mehrere Aspekte potenziell auch gegen dieses poetische Programm arbeiten: Erstens setzt sich die Germanistenfigur selbst nicht mit Goethes Interesse am Islam oder anderen Kulturen, sondern nur einmal mehr mit Goethes Frauen auseinander. Zweitens werden Figuren der Trennung zwar, wie ausgeführt, einerseits in den *loopholes* des Textes destabilisiert, bleiben andererseits aber auch wirkmächtig. Und drittens werden orientalistische Stereotype gerade im Bezug auf die Täterfiguren auch perpetuiert – auch wenn, wie gesagt, nicht ganz ausgeschlossen werden kann, dass der Gestus dieser Fortschreibungen teils auch ausstellend-zitathaft ist. Auch Goethe als Schlüsselfigur des Textes ist diese Ambivalenz letztlich inhärent; bei allem Interesse an ›anderen Kulturen‹ war er natürlich als Kind seiner Zeit zugleich auch an der Konstruktion stereotypischer, orientalistischer Narrative mitbeteiligt.³¹⁸

Auf die Rolle von orientalistischen Konstruktionen im *war on terror*, wie sie Said analysiert, wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen. Auch werde ich auf Lehrs *September* noch einmal im Hinblick auf den techno-militärischen ›Blick von oben‹ zurückkommen, der zum Teil im Text evoziert wird – und den Zusammenhang zwischen beiden Themenkomplexen in den Blick nehmen.

Gleichzeitig rückt mit Kevin Powers' *The Yellow Birds* das erste Mal eine Soldatenfigur in den Mittelpunkt, so dass sich der inhaltliche Fokus von der Medialität des Ereignisses zu tatsächlichen Kampfhandlungen hin verschiebt. Einleitend sollen deshalb zunächst einige Überlegungen zu spätmoderner Kriegsführung aus der Distanz und zum Status des Genres der Kriegsliteratur in diesem Kontext angestellt werden.

gerufen unter <http://www.theguardian.com/books/2003/sep/02/alqaida.highereducation> am 15. Juni 2013.

318 Vgl. Horstkotte 2013, S. 41.

Der doppelte Blick von oben

14. Literatur im Zeitalter der Drohne

In ihrer Monographie zu Kriegsliteratur, die eine Art diachrones *distant reading* verschiedenster Texte von Homer bis Tim O'Brien³¹⁹ vollzieht, schreibt Kate McLoughlin resümierend:

Perceiving and embracing the alterity of the other is the beginning of not killing, of acceptance, of non-totality, of pluralism. But armed conflict [...] is less and less a matter of face-to-face encounters. It is left to texts of war to stage Lévinasian meetings and thereby reveal the other's countenance.³²⁰

Mit dem Verweis auf Emmanuel Lévinas, den Philosophen des ›Anderen‹, wird eine ethische Verpflichtung seitens literarischer Kriegstexte formuliert; eine ›direkte Begegnung‹ soll im Widerstand gegen eine (von Levinas als machtbesetzt und statisch gedachte) Totalität inszeniert werden. Diese Aussage wäre sicherlich auf mehreren Ebenen zu problematisieren. So könnte man fragen, ob Krieg nicht, unabhängig vom Grad des direkten Kampfkontaktes, immer schon vermittelt verhandelt werden musste; und andersherum, ob die ›direkte Begegnung‹ im Sinne Levinas' überhaupt textlich denkbar ist. Davon abgesehen, klingt hier zumindest einmal die eigentlich interessante Frage im Kontext von Krieg und Text an, die Loughlin ansonsten völlig ausklammert: Wie wird Krieg narrativiert, der eben immer seltener »face-to-face«, wie Loughlin schreibt, und immer mehr über Bildschirme und Binärcodes funktioniert – bei wachsender Asymmetrie und unter Umständen gleichbleibender physischer Zerstörungskraft?

Ungeachtet des Verweises auf den Irak im Untertitel des Buches wird nur ein einziges Gedicht zum Irakkrieg in die Analyse aufgenommen, das überdies nicht

319 Tim O'Briens Erzählungen in *The Things They Carried* (London 1991) kreisen um den Vietnamkrieg.

320 Mc Loughlin, Kate: *Authoring War. The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*, Cambridge 2011, S. 193.

unter den Vorzeichen dieser Entwicklung, sondern in erster Linie unter Annahme von Kontinuitäten in der ›Darstellung des Nicht-Darstellbaren‹ gelesen wird. Dass Krieg sich der Repräsentation widersetze und sie trotzdem erfordere, ist – ähnlich wie in der literaturwissenschaftlichen Vereinnahmung der Traumatheorie – ein wiederkehrendes Diktum der Forschungsliteratur zum Thema, nicht nur bei Loughlin.³²¹ Problematisch ist diese Aussage erstens deshalb, weil ihr implizit die Vorstellung einer normalerweise problemlos abbildenden Literatur zugrundeliegt – denn wieso sollte sich sonst Krieg ›der Repräsentation widersetzen‹, aber alles andere nicht? Die Fragestellung soll deshalb hier weiter präzisiert werden, indem auf die für die Kriege der Gegenwart spezifischen Verschränkungsmomente von Raumkonfigurationen und Visualität eingegangen wird. ›Repräsentation‹ ist, zweitens, in diesem Konnex selbst gebrochen und instabil. Eine literarische Reaktion kann schon allein deshalb nicht darauf befragt werden, wie sie ein Kriegsgeschehen ›abbildet‹ (oder nicht); es ließe sich aber zum Beispiel fragen, ob und wie die kriegerischen Apparaturen und Techniken der Abbildung, die gleichzeitig zeigen und agieren, in einer narrativen Struktur gleichsam kopiert oder sabotiert werden. Auf der Beobachtung aufbauend (und sie zugleich kritisch befragend), dass der Irakkrieg inklusive seiner Folgeerscheinungen ein Krieg des Bildschirms und des ›Blicks von oben‹ war, sollen die literarischen Texte im Folgenden unter anderem auf ihre Produktion verschiedener Blickmodi hin untersucht werden. Gleichzeitig rücken wieder Einschreibungen von Globalität ins Blickfeld. In kultur- und politikwissenschaftlichen Studien zum *war on terror* ist dessen globaler Charakter bereits hinreichend analysiert worden; in literaturwissenschaftlichen Texten wurde dieser Aspekt, ähnlich wie zuvor genannter Komplex, bislang gänzlich ignoriert.

Die Forschungslage zum Irak- und Afghanistankrieg in der Literatur ist ohnehin überraschend dünn. Suman Gupta untersucht in seiner Monographie *Imagining Iraq* in erster Linie Lyrik und Theatertexte und konzentriert sich dabei eher auf Fragen des Marktes, als *close readings* anzustellen; im Prosabereich nimmt er Actionthriller in den Blick, die nach voraussehbaren Schemata funktionieren.³²² Roger Luckhursts Aufsatz zu Fiktionalisierungen des Irakkriegs beschäftigt sich zunächst mit Filmen und visuellen Künsten und behauptet, es seien noch keine »definierenden« literarischen Texte zu verzeichnen, die so wichtig und einschlägig seien wie die großen 9/11-Romane – obwohl er Kevin Powers' Roman *The Yellow Birds*, der sich auf eine so vielschichtige Art und Weise mit dem Irakkrieg auseinandersetzt und dem ich im Folgenden eine

321 Vgl. ebd., S. 6ff.

322 Gupta, Suman: *Imagining Iraq. Literature in English and the Iraq Invasion*, London 2011.

längere Analyse widmen werde, sogar am Rande erwähnt.³²³ Seine eigene vergleichende Analyse beschränkt sich dagegen auf drei Romane, die den Irakkrieg gar nicht direkt zum Thema haben. Nur so lässt sich nämlich Luckhursts These aufrecht erhalten, dass dieser sich in seiner Undefiniertheit und temporalen Streuung einer literarischen Verarbeitung widersetze:

In contrast to [the] highly readable event [of 9/11], the Iraq war existed in an odd stage of incompleteness, at once a war, a civil war, and a post-war occupation, an intervention begun as an ostensibly symmetrical engagement between armies that mutated into asymmetrical guerilla warfare, insurgency, and the classic violent aftermath of colonial withdrawal.³²⁴

Dies ist sicherlich eine treffende Charakterisierung der Gemengelage, die ich in dieser Arbeit vereinfachend als »Irakkrieg« bezeichne; sie ließe sich auch an meine Beobachtungen zur Ikonizität des Spektakels 9/11 anschließen, die so viele literarische Reaktionen herausforderte. Ich würde Luckhursts Schluss, dass literarische Fiktion dieser komplexen Situation nicht zu begegnen weiß, allerdings genau umkehren – gerade Romane haben das Potenzial, solche Verflechtungen zu beleuchten; und gerade Romane zum Irakkrieg versuchen dies durchaus auch, vor allem im Hinblick auf globale Konnektivität, koloniale Strukturen und instabile, asymmetrische Fronten. Die Position der technomilitärischen Überlegenheit, die – genauso wie Guerilla-Krieg ›von unten‹ – eine Asymmetrie markiert, wird weder bei Luckhurst noch bei McLoughlin oder Gupta bedacht. Kriegsführung auf Distanz und ihre Verquickung mit Virtualität und Visualität sind es jedoch, die die Neuartigkeit dieses langen Konflikts zu Beginn des 21. Jahrhunderts ausmachen, wie in der folgenden kurzen Einleitung zu diesem Themenkomplex dargelegt werden soll.

14.1 Raum, Visualität und Virtualität im spätmodernen Krieg

Von der Steinschleuder über die Wurfmaschine bis zur Armbrust, vom Sturmgewehr über die Panzerkanone bis zur Langstrecken-Rakete: Die fortschreitende Vergrößerung der Distanz zwischen ›eigenem‹ und ›feindlichem‹ Raum bei gleichbleibender oder steigender Zerstörungskraft und Minimierung des eigenen Risikos ist eine deutliche Konstante in der Geschichte der Kriegsführung.³²⁵ Bei Carl Schmitt, dem wegen seiner NS-Vergangenheit kompromittier-

323 Vgl. Luckhurst 2012, S. 719.

324 Ebd., S. 721.

325 Ständig als das ›Andere‹ dieser Optimierungsbewegung oder am entgegengesetzten Ende des Spektrums präsent ist natürlich der einzelne Attentäter, der die ›Gabe des eigenen Todes‹ (Baudrillard) einsetzt.

ten und gleichzeitig von poststrukturalistischer und neomarxistischer Theorie so breit rezipierten Staatsrechtler, ist diese räumliche und technische Konfiguration mit der Frage der Symmetrie und der Rechtmäßigkeit des Krieges gekoppelt: Der technisierte Luftkrieg kann kein *bellum iustum* mehr sein, weil er kein »gehegter«, territorialer Krieg ist, sondern ein asymmetrischer und ortloser Krieg mit dem Ziel der Zerstörung, der das klassische Kriegsrecht per se aushebelt.³²⁶ Was für den Irakkrieg zumindest in seiner offiziellen Erzählung wohl weniger gilt, wird in den späteren Tötungsaktionen im Zuge des »Krieges gegen den Terror« wieder viel virulenter. Wenn mutmaßliche Terroristen unter Missachtung des Völkerrechts und Hinnahme von Kollateralschäden per Drohne hingerichtet werden, geschieht dies unter den Vorzeichen genau jener Verknüpfung, die Schmitt interessiert: Die Ausübung hochtechnisierter Zerstörungsmacht muss mit der moralischen (Vor)verurteilung der Opfer einhergehen, um ansatzweise legitimierbar zu sein. »Indem man heute den Krieg in eine Polizeiaktion gegen Störenfriede, Verbrecher und Schädlinge verwandelt, muß man auch die Rechtfertigung der Methoden dieses ›police bombing‹ steigern«, schreibt er bereits 1950. »So ist man gezwungen, die Diskriminierung des Gegners ins Abgründige zu treiben.«³²⁷ Entscheidend ist auch hier das Moment der räumlichen Distanz. Schmitt geht in diesem Zusammenhang auf das Verbot von »Fernwaffen« ein, das 1139 durch das Laterankonzil unter Papst Innozenz II ausgesprochen wurde, weil gerade das Töten auf Entfernung als verwerflich erachtet wurde. Bezeichnenderweise bezog sich das Verbot aber nur auf den Krieg zwischen Christen – im Kampf mit nicht-christlichen Gegnern waren Armbrust etc. weiterhin erlaubt und wurden »selbstverständlich benutzt [...], weil der Krieg gegen eine solche Art von Feinden von selbst ein gerechter Krieg war.«³²⁸

Im *war on terror*, könnt man zugespitzt behaupten, ist diese Legitimationsstruktur weiterhin aktiv. Zentral ist dabei ein ganz bestimmtes Verhältnis von Raum und Visualität, das sich auf mehreren Ebenen abspielt und beschreiben lässt. Die Kombination von zunehmender Distanz und Reduktion des eigenen Körpereinsatzes ist hier schließlich ins Extrem gesteigert: Drohnen, die Ziele in Afghanistan treffen, können aus der Wüste in Nevada gesteuert werden. Gleichzeitig ist die mediale Komponente radikalisiert; wenn bei einem Drohnenangriff das Ziel per Laser »markiert« wird und der Drohnenpilot durch einen konstanten Datenfluss mit dem Zielort verbunden ist, wird das Bild ganz unmetaphorisch zur Waffe. Raum und Entfernung werden dabei in mehreren

326 Vgl. Schmitt, Carl: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin 1974 [1950], S. 298.

327 Ebd., S. 299.

328 Ebd.

Hinsichten reduziert und gleichsam in Punkte übersetzt: Die Angriffszentrale ist (im Gegensatz zu einem ›klassischen‹ Kriegsschauplatz) punktuell verortbar, und der tausende von Kilometern entfernte Zielort ist zu einer abstrahierten Fläche aus Pixeln und Koordinaten geworden. Möglich ist dies erst durch eine spezifische Form des technisch vermittelten Sehens: »Visuality [as] technoculturally mediated vision [plays] a strategic role [...] in linking and de-linking ›sight‹ and ›site‹ in late modern war through the spatialities of targeting and the virtualization of violence«³²⁹. Genau auf diese wechselseitige Verschränkung und Entkopplung von Visualität und Raum – linking and de-linking ›sight‹ and ›site‹ – möchte ich später noch einmal zurückkommen und sie auf der Folie des literarischen Textes genauer ausleuchten.

Ein spezielles Raum/Bild-Verhältnis gilt aber nicht nur für den Drohnenkrieg und andere Luftangriffe, sondern für die gesamte Bandbreite militärischer Strategie und Taktik: Die Schlacht von Fallujah zum Beispiel wurde wesentlich durch den digital vermittelten Echtzeit-Überblick bestimmt, den Kommandeure bezeichnenderweise »God's-eye view« nannten.³³⁰ Auch hier agiert das »göttliche Auge«³³¹ nicht nur metaphorisch gewaltsam, als Vereinfachung und Vereindeutigung durch Reduktion von Komplexität, sondern *ist* ebenjene Apparatur, die Zerstörung in diesem Ausmaß überhaupt erst möglich macht.

Derek Gregory weist darauf hin, dass die Bildschirme des Militärs, die die Stadt zu einer Art beweglichen Karte machen, keine Menschen zeigen. Die Repräsentationen eines scheinbar unbelebten Territoriums wiederholen damit gleichsam den kolonialen Blick auf die vermeintlichen weißen Flecke der Landkarten; leer und zur Inanspruchnahme ausgelegt.³³² Wenn außerdem zum Beispiel zu Trainingszwecken in ein virtuelles Gebiet hineingezoomt wird, ist es immer geotypisch morphologisiert, nicht geospezifisch³³³; ein Land der einstöckigen braunen Baracken und kurzen störrischen Gewächse. Nicht nur einzelne Gegenden und Städte, sondern gleich Irak und Afghanistan werden dabei bezeichnenderweise eins. Inwiefern einerseits der militärische digitalisierte Blick von oben, andererseits jene eingeebneten topographischen Settings im literarischen Text perpetuiert oder gebrochen werden, soll im nächsten Kapitel eine Leitfrage der Textanalyse sein.

329 Gregory, Derek: American Military Imaginaries and Iraqi Cities. The Visual Economies of Globalizing War, in: Lindner, Christoph (Hg.): Globalization, Violence and the Visual Culture of Cities, London 2010, S. 67–84, S. 68.

330 Ebd., S. 71.

331 Certeau 1980, S. 181.

332 Vgl. Gregory 2010, S. 71.

333 Vgl. ebd.

14.2 Medizinische Metaphorik

Die Virtualisierung des Krieges ist kein zwangsläufiges Nebenprodukt technischer Entwicklungen, sondern ist v. a. durch das US-Militär gezielt vorangetrieben worden: Die »Revolution in Military Affairs«, kurz RMA, die seit dem ersten Golfkrieg im Gange ist, beschreibt Christian Parenti als »envision[ing] a perpetual global war waged not by human beings who die, rebel, or come home wounded and crazy, but a war waged by labour that is already dead, crystallized into machinery.«³³⁴ (Dass die RMA auch auf dieser Ebene gescheitert ist, macht spätestens eine 2012 erschienene Studie deutlich, in der aufgezeigt wird, dass die Piloten ferngesteuerter Drohnen unter Umständen die gleichen posttraumatischen Belastungsstörungen aufweisen wie Bodentruppen im Kriegsgebiet selbst.³³⁵) Bereits die Bilder aus dem Golfkrieg der 1990er Jahre hatten eine neue Präzision der Kriegsführung auf Distanz suggeriert, die Lichtjahre entfernt zu sein schien von den früheren leichenübersäten Schlachtfeldern desselben Jahrhunderts. Natürlich zerrissen die durch die Nacht segelnden, grünlich leuchtenden Raketen auf dem Fernsehbildschirm am Ende auch Körper – doch die Faszination der medialen Zeugenschaft in dieser ersten Ära der Echtzeit-Berichterstattung blendete dieses Wissen nahezu aus, denn Leichen gab es nicht zu sehen. Die Fernsicht des Live-Feeds findet ihr rhetorisches Gegenstück in medizinischer Terminologie: Betont wurde immer wieder die ›chirurgische Präzision‹ der neuen Waffen. Dieses semantische Feld wird im *war on terror* perpetuiert, wenn die Struktur von Al-Qaida als Virus beschrieben oder in einem militärischen Manual drei Stadien der *counter-insurgency* wie folgt charakterisiert werden: »Stop the bleeding; inpatient care – recovery; outpatient care – movement to self-sufficiency.«³³⁶ Hier suggeriert das therapeutische Vokabular nicht nur Präzision und klinische Sauberkeit wie im Fall der »smart bombs«, sondern auch eine humanistische Verantwortlichkeit des Westens in der Rolle des wohlwollenden Arztes.³³⁷

Malini Johar Schueller leuchtet eine Metaphorik des Medizinischen im Kontext der Bilder von Saddam Husseins Festnahme aus, die sowohl in Flynn's *The Ticking is the Bomb* als auch Lehrs *September* aufgerufen werden. Nicht

334 Parenti, Christian: Planet America: The Revolution in Military Affairs as Fantasy and Fetish, in: Dawson/ Schueller 2007, S. 88–105, S. 89.

335 Vgl. Studie des Armed Forces Health Surveillance Center, einsehbar unter <http://www.afhsc.mil>.

336 US Army 2006, zit. nach: Gregory 2010, S. 82.

337 Nicht nur in politisch-militärischer Rhetorik, sondern wohlgemerkt auch in medienphilosophisch-kulturtheoretischen Diskursen ist eine Inflation biologischer Terminologie zu konstatieren: Derridas These über Terrorismus als ›Autoimmunerkrankung‹ und W.J.T. Mitchells Semantisierung von Bildern als ›Antikörper‹ sind nur zwei Beispiele.

zufällig ist die global zirkulierte visuelle Trophäe dieses Ereignisses nicht etwa eine Kampfhandlung, sondern ein Bild der ärztlichen Untersuchung des Gefangenen. Der entmachtete, gealterte Diktator – sitzend, behaart, schmutzig – öffnet brav und weit den Mund für die Instrumente des US-Arztes – stehend, klinisch, mit Gummihandschuhen ausgerüstet. Hier wird nicht nur eine Dichotomie von Wissenschaft / technologischem Fortschritt auf der einen und infantilisierte ›Barbarei‹ auf der anderen Seite konstituiert; Schueller sieht im Gestus der Untersuchung auch das sexuell konnotierte *Othering* eines kolonialen Diskurses, das sein Objekt gleichzeitig abjekt macht:

If we remember that prior to the AIDS outbreak, latex gloves were used by physicians only for anal and vaginal examinations, and that they are still rarely used for routine throat or mouth examinations, Saddam's body is suggestive of, and produced as, an abject body, one signifying leaky boundaries and contagion, [...] demasculinized and aberrant in its difference from the masculinized, bounded body of the physician.³³⁸

Das Ersetzen von blutigen Bildern des Konflikts durch aseptische Bilder des Ärztlichen vollzieht eine biopolitische Verschiebung nach, wobei letztere ganz deutlich ein stärkeres Machtgefälle bei (zumindest kurzzeitiger) Wahrung der körperlichen Unversehrtheit markieren, die der Diskurs der ›chirurgischen Präzision‹ im Hinblick auf neue Waffen nur metaphorisch bedienen kann.³³⁹

Auf einer simpleren Ebene bleibt aber sicherlich festzuhalten, dass Hussein, so bestialisch wie hilflos, und der Arzt, effizient und keimfrei, in dieser Bildauswahl als überdeutliche Metonymien des Iraks und seiner Besatzer-Befreier fungieren. Während in einem digitalisierten Krieg der Blick von oben auf ganz wörtlich zu nehmende Weise mit körperlicher Gewalt verknüpft ist, findet analog hierzu diese andere Art von Reduktion statt: Um die Kriegshandlungen überhaupt legitimieren bzw. ihre Legitimation aufrechterhalten zu können, wird der Irak in Medien und politischer Rhetorik auf eine bestimmte Art und Weise konstruiert, die ich im Folgenden noch einmal deutlicher an Saids Orientalismus-Begriff anknüpfen möchte.

338 Schueller, Malini Johar: *Techno-Dominance and Torturegate: The Making of US Imperialism*, in: Dawson / Schueller 2007, 162–191, S. 163.

339 Wenn man wiederum die Nahtstellen von Schuellers Semantik nach außen kehrt, fällt noch etwas anderes auf: Die »leaky boundaries« des Un-Männlichen und Unordentlichen, die hier dem sauberen und »abgegrenzten« Körpers des Arztes gegenübergestellt werden, sind einem semantischen Feld zugehörig, das sich mit dem des kritischen Topologiediskurses überschneidet. »Messiness« wird dort immer wieder gegen Messbarkeit und die Dominanz stabiler Distanzen gesetzt. So ist hier eine Lesart der Markierung »Schmutz« anschließbar, die das Unordentliche-Körperliche nicht nur, wie von Schueller mit Julia Kristevas Begriff des Abjekten explizit aufgerufen, als gewaltsam Ausgeschlossenes versteht, sondern auch als (›positive‹) Figuration von Uneindeutigkeit.

15. *Intizam Al-Manzar*. Orientalismus, Wissbarkeit und optische Apparaturen

Edward Said sieht im Irakkrieg und dessen rhetorischer Vorbereitung ebenjene diskursiven Muster und visuellen Formeln perpetuiert, die er in *Orientalism* (1978) und *Culture and Imperialism* (1993) als zentral für eine koloniale Konstruktion eines monolithischen ›Anderen‹ ausgemacht hatte:

Without a well-organised sense that the people over there were not like »us« and didn't appreciate »our« values – the very core of traditional orientalist dogma – there would have been no war. The American advisers to the Pentagon and the White House use the same clichés, the same demeaning stereotypes, the same justifications for power and violence (after all, runs the chorus, power is the only language they understand) as the scholars enlisted by the Dutch conquerors of Malaysia and Indonesia, the British armies of India, Mesopotamia, Egypt, West Africa, the French armies of Indochina and North Africa. These people have now been joined in Iraq by a whole army of private contractors and eager entrepreneurs to whom shall be confided everything from the writing of textbooks and the constitution to the refashioning of Iraqi political life and its oil industry.³⁴⁰

Diese direkte Verknüpfung des Irakkrieges mit imperialem Machtstreben und neoliberaler Privatisierung macht noch einmal explizit, was der gemeinsame Unterton der meisten Kommentare aus dem linksintellektuellen Feld war. Neben den politischen Nachwirkungen der historischen Kolonialisierung des Mittleren Ostens besteht die Verbindung zwischen kolonialem Diskurs und *war on terror* in einem ähnlichen Gestus des *Othering* und einem ähnlichen Legitimations-Narrativ des Werte-Exports. Die orientalistische Konstruktion eines »Arab Mind«, so Said, prägt dabei den Output der akademischen Think Tanks um die US-Regierung. Hierhin geht auch seine Hauptkritik – der Text klagt nicht einfach nur die US-amerikanische militärische Intervention, sondern vor allem die affirmative Rolle der Wissenschaft an. Es wird dabei nicht klar, ob Said überhaupt bewusst ist, dass Raphael Patais *The Arab Mind* von 1973, auf das er hier möglicherweise anspielt, US-amerikanischen Soldaten teils tatsächlich immer noch als Pflichtlektüre an die Hand gegeben wird;³⁴¹ offensichtlicher könnte die Verschränkung von orientalistischer Stereotypisierung – eine der Hauptthesen des Buches ist das obsessiv-schuldhafte Verhältnis ›des Arabers‹ zu Sexualität – und militärischer Strategie gar nicht sein.

›Der Orient‹ mag in einem aktuelleren Sprachgebrauch dabei zur ›arabischen

340 Said, Edward: A Window on the World, in: *The Guardian*, 2. August 2003. Online abgerufen unter <http://www.theguardian.com/books/2003/aug/02/alqaida.highereducation> am 15. Juni 2013.

341 Vgl. Schueller 2007.

Welt« werden, doch der Komplex aus Stereotypen bleibt weitgehend intakt und ähnlich gelagert. Eine Konstante scheint dabei die Markierung ›Schmutz‹, um die es weiter oben schon einmal ging, in Kombination mit der Annahme von Irrationalität zu sein. »The Iraqis will want to fight close and dirty«, verkündete General Wesley Clark, erneut in Abgrenzung zur Metaphorik aseptischer Kriegsführung; Nicholas Mirzoeff weist darauf hin, dass eine computergenerierte Illustration des Straßenkampfes in Bagdad, die neben dem Interview mit Clark in der *New York Times* erschien, nicht die *grids* der Großstadt, sondern schmutzige, unordentliche Gassen, aus den Fenstern hängende Wäsche etc. imaginiert: »The sheet orientalized the street plan as a place of dirt and poverty. [...] The dirt of the street indicated the ›dirty‹ tactics that are to come from the Iraqis, who, like all orientals, are inherently untrustworthy.«³⁴² Der orientalistische Blick ist hier also eng mit einer räumlichen Ebene verzahnt; während der orthogonale *street grid* als Raumparadigma der Moderne buchstäblich nicht ins Bild passt, entspricht das chaotische Labyrinth schmutziger Gassen viel eher der Erwartung – und der Illustration von ›Taktik‹ versus ›Strategie‹.³⁴³

Mit reduktiven Zuschreibungen verwandt sind Vereindeutigungen und Einbnungen von Differenz, was Begrifflichkeiten der Zugehörigkeit anbelangt: Auch in ›kritischeren‹ Hollywoodfilmen zum Beispiel werden die verschiedenen ethnischen, religiösen und volksstämmischen Gruppierungen im Irak zu diffusen »arabs and muslims«. ³⁴⁴ Ein stereotypisierendes *Othering* liegt dabei nicht nur vor, wenn diese als Antagonisten konstruiert werden. Auch – und gerade – in Opfernarrativen sind kulturalistische Konstruktionen dominant. Man denke an Medienberichte und auch kulturwissenschaftliche Texte über den Folterskandal von Abu Ghraib, in denen immer wieder betont wurde, dass die Foltermethoden sich besonders gegen muslimische und arabische Sensibilitäten richteten³⁴⁵ – als hätten eine konstante Bedrohung durch aufgehetzte Hunde, Vergewaltigung oder die bizarren ›Menschenpyramiden‹ auf Nicht-Muslime etwa nicht die gleiche Wirkung. In einem vielzitierten Blogpost schreibt Matthew Yglesias, Autor des *Atlantic*:

It's really bizarre how, in the context of war, totally normal attributes of human behavior become transformed into mysterious cultural quirks of the elusive Arab. I recall having read in the past that because Arabs are horrified of shame, it's not a good idea to

342 Mirzoeff, Nicholas: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, London / New York 2005, S. 103.

343 Vgl. zu diesen Begriffen in Kombination mit raumtheoretischen Fragestellungen auch Certeau 1980.

344 Vgl. Rowe, John Carlos: *Culture, US Imperialism, and Globalization*, in: Dawson, Ashley / Schüller, Malini Johar: *Exceptional State. Contemporary US Culture and the new Imperialism*, Durham / London 2007, S. 52.

345 Vgl. z. B. Eisenman 2007, S. 29.

humiliate an innocent man. Now it seems that Arabs are also so invested in honor that they don't like it when mercenaries kill their relatives.³⁴⁶

Gerade die Angst vor »Schande« und die Wichtigkeit von »Ehre« sind konstante Diskurseinheiten, die seit den Texten, die Said in *Orientalism* durchleuchtet, ein monolithisches muslimisch-arabisches ›Anderes‹ konstituieren – und, wie hier von Yglesias mit beißender Ironie vorgeführt, sogar eben dann noch zur Anwendung kommen, wenn es um eigentlich universale Qual geht. Das Online-Satiremagazin *The Onion* brachte diesen Mechanismus in der Titelzeile zu einer fiktiven Studie ebenfalls auf den Punkt: »Study finds: Iraqis May Experience Sadness When Friends, Relatives Die«.³⁴⁷

In postkolonialer Theorie werden Mechanismen der Zuschreibung und Vereindeutigung mit einem bestimmten Wissenskonzept erklärt, das dem Kolonisateur den Machterhalt garantiert: »A colonist discourse [...] distances the ›other‹ and generates stereotypes to suggest that he or she is *entirely knowable* and therefore subjectable.«³⁴⁸ Dieser Begriff einer umfassenden ›Wissbarkeit‹ des Anderen ist besonders mit Blick auf den Zusammenhang von Distanz und Reduktion interessant, um den es im Folgenden noch gehen wird – eine vereinfachende und vereindeutigende Fern-Sicht ist hier mit einer »Fiktion des Wissens«³⁴⁹ und einem Machtgestus verknüpft. Raumtheoretisch gedacht wird dieser Konnex zum Beispiel auch von Edward Soja, wenn er seinen (von Homi Bhabha verändert übernommenen und gleichsam aus postkolonialer Theorie in den Stadtraum transferierten) Begriff des *Thirdspace* gerade mit lückenhaftem und brüchigem Wissen in Verbindung bringt:

[Thirdspace is] an-Other way of understanding and acting to change the spatiality of human life, a distinct mode of critical spatial awareness. Understanding lived space can be compared to writing a biography, an interpretation of the lived time of an individual [...]. In these life stories, *perfect or complete knowledge is impossible*. There is too much that lies beneath the surface, unknown and perhaps unknowable, for a complete story to be told.³⁵⁰

346 <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2008/05/culture-clash/44690/>, zuletzt abgerufen am 12. 10. 2014.

347 <http://www.theonion.com/articles/study-iraqis-may-experience-sadness-when-friends-r,2241/>, zuletzt abgerufen am 12. 10. 2014.

348 Edwards, Justin D.: *Postcolonial Literature*, London / New York 2008, S. 18. Meine Hervorhebung, D.B.

349 Certeau 1980, S. 181.

350 Soja, Edward: *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, New York 2000, S. 10f. Interessant ist hier natürlich, auch wieder mit Blick auf die autobiographischen Fiktionen bei Peltzer oder Flynn, der Verweis auf die Biographie, auf das Leben als (auto)poetische ›life story‹, die nie komplett sein kann.

Einer solcherart verstandenes Raumwissen ist immer unvollständig, widersprüchlich, prozessual und veränderlich. Die Fiktion einer ›kompletten Geschichte‹ ist dagegen mit Certeaus ›Blick von oben‹ verwandt; Intaktheit und panoramische Ganzheit haben dabei beide ein gewaltsames Moment.

Während in einem orientalistischen *Othering* eine ausschließende »fiction de savoir«³⁵¹ produziert wird, die strukturell einer ordnenden Fernsicht verwandt ist (»savoir optique«, ebd.), war der Blick von oben auch in einem ganz wörtlichen Sinne zentral für koloniale Machtbeziehungen: »The Orientalist surveys the Orient from above«, so Edward Said, »with the aim of getting hold of the whole sprawling panorama in every dizzying detail«³⁵². Derek Gregory beschreibt, wie die französischen Kolonialherren die Beherrschung von Kairo zuallererst durch eine Kartographierung des Stadtraums vorantrieben, der die Installation von optischen Instrumentarien der Überwachung auf Türmen und Plattformen folgte.³⁵³ Die Transformation zu einer »paper city [...], transport[ed] into the cognitive space of European reason«³⁵⁴ und die skopische Kontrolle waren beide Teil dessen, was ein arabischer Zeitgenosse »intizam almanzar« nannte, die Organisation des Blickes;³⁵⁵ bezeichnenderweise wurden bei einem Aufstand der Bevölkerung gegen die Besatzer, so Gregory, als erstes diese Instrumente zerstört. Die vertikale Machtbeziehung sieht er in Zusammenhang mit einer gleichsam horizontal gedachten Separierung von (imaginierten, diskursiv konstruierten) kulturellen Räumen:

This apparatus turns on the production of a detachment and distance between the viewing subject and the object of the gaze [...] and, by extension, on a radical difference between the city of the occupiers and the city of the occupants that is, I think, formally equivalent to the distinction between ›our space‹ and ›their space‹ rendered by Said's concept of an imaginative geography. (Ebd., S. 10.)

Dies stützt einmal mehr die in dieser Arbeit angestellten Überlegungen zu den trennenden Ordnungen von »us and them«, die räumlich ausgespielt werden – und durch verschiedene Formen der ›Fernsicht‹ erst einmal produziert werden.

Im 21. Jahrhundert ist diese vielschichtige Verknüpfung nicht weniger wirksam, sondern wird im Gegenteil noch radikalisiert und unmittelbar tödlich. Im virtuellen Blick auf ein digitales Schlachtfeld oder dem Kamerablick der Drohne, um die es bereits ging, kristallisiert sich der Konnex von Gottesauge

351 Certeau 1980, S. 140.

352 Said, Edward: *Orientalism*, New York 1979, S. 239.

353 Vgl. Gregory, Derek: *Dis/Ordering the Orient. Scopic Regimes and Modern War*, in: *Orientalism and War*, hg. von Tarak Barkawi und Keith Stanski, London 2012; abgerufen auf Gregorys Blog unter <https://geographicalimagination.files.wordpress.com/2012/07/gregory-disordering-the-orient-book-version.pdf>, zuletzt am 20. 3. 2016.

354 Ebd.

355 Ebd.

und Wissensfiktion wieder ganz unmetaphorisch: Aus der Luft, den »god's trick« vollführend, wird vermeintlich – in der Sprache der Geheimdienste – vollständige »intelligence« über die Zielperson erlangt, auf deren Basis sie (und nicht nur sie) unter Umständen getötet wird; so wird das Bild wörtlich zur Waffe, das »lückenlose Wissen« wörtlich zur finalen Ausschließung vom Leben.

15.1 Ein militärischer *Cultural Turn*

In einem weiteren Aufsatz unter dem Titel *American Military Imaginaries and Iraqi Cities* spürt Gregory den »visuellen Ökonomien« des Irakkriegs nicht, wie die meisten Texte es tun, im Kontext medialer Repräsentationen nach, sondern bezüglich der Kriegsführung selbst: Die Einebnung des Territoriums zu abstrakten digitalen Flächen und Koordinatennetzen ist, wie bereits kurz angerissen, konstitutiver Teil der sogenannten »Revolution in Military Affairs (RMA)«. ³⁵⁶ Gregory legt nun dar, wie dieses militärisch-technologische Imaginäre einer »leeren Welt« vor asymmetrischen Kriegstaktiken und den urbanen Aufständen des Irakkriegs bereits frühzeitig versagt und die RMA deshalb von einem anderen Paradigma abgelöst bzw. überlagert wird: Er diagnostiziert eine Art »cultural turn« in US-amerikanischer Kriegsführung. Was in der öffentlichen Wahrnehmung vielleicht am ehesten als Verschiebung von »Shock and awe«- hin zu »Winning the hearts and minds«-Taktiken registriert wurde, war tatsächlich eine groß angelegte Gegenbewegung zu den im wahrsten Sinne des Wortes entmenschlichten Maschinerien des spätmodernen Krieges, die vor allem in der Vorbereitung von Soldaten auf den Einsatz greift. Der Fokus liegt dabei auf »kulturellem Verständnis«: Sogenannte »smart cards« mit arabischen Vokabeln, Modelldialogen oder Informationen zu ethnischen und religiösen Gruppen werden ausgegeben, Kontakte mit der Zivilbevölkerung trainiert. ³⁵⁷ Konstitutiv sind hier auch immer noch visuelle Technologien, doch der digitale Blick von oben auf ein menschenleeres Territorium wird durch »Begegnungen« in Echtzeit ersetzt und ergänzt: In interaktiven Simulationen irakischer Dörfer tummeln sich die Avatare hunderter SoldatInnen, die aus ihren jeweiligen Trainingszentren auf dieselbe digitale Welt – ausgestattet mit ebenfalls in Echtzeit agierenden arabischsprechenden Rollenspielern – zugreifen können. Der eigentliche militärische Einsatz in all seiner Gewalt, bemerkt Gregory, liegt bei den meisten möglichen Szenarien knapp außerhalb des Spiel-Rahmens:

356 Gregory, Derek: *American Military Imaginaries and Iraqi Cities. The Visual Economies of Globalizing War*, in: Lindner, Christoph (Hg.): *Globalization, Violence and the Visual Culture of Cities*, London / New York 2010, S. 67–84.

357 Vgl. ebd., S. 72.

In [one] simulation, the player is an army captain who must negotiate with two full-body avatars, a Spanish doctor [...] and an Iraqi village elder, to persuade them to move a clinic to a safer location. Scenarios like these register the presence of military violence [...], but as a temporal absence, banished to the past (a fire-fight) or postponed to the future (an air strike) to create a space for the non-kinetic and the humanitarian mission: the school and the clinic.³⁵⁸

Diese Dislokationen der Gewalt erst einmal außen vor gelassen, muss eine Analyse eines solchen Versuches der konzertierten Annäherung an die Zivilbevölkerung natürlich eingestehen, dass er im Vergleich zu einer »Shock and Awe«-Taktik ohne Zweifel das weitaus kleinere Übel ist. Doch Edward Saids Einschätzung greift weiterhin: Der »cultural turn in military affairs« perpetuiert und verstärkt die orientalistisch gefärbte Vorstellung von kultureller Differenz, die dem *war on terror* zugrundeliegt. Dieser orientalistische Filter ist, wie weiter oben bereits diskutiert, ans Räumliche gebunden. So liegt der Fokus auch in den Handbüchern, die Soldaten auf den Irak vorbereiten sollen, immer auf dem »traditionell-orientalischen«, verwinkelten Stadtraum, der per se als islamistisches Epizentrum gesehen, genauso wie der Irak letztlich als Stammesgesellschaft eingeschätzt wird.³⁵⁹ Ständig, so Gregory, werde in diesen Handbüchern T.E. Lawrence zitiert, der als Lawrence of Arabia Filmgeschichte schrieb. Zum räumlichen Fokus tritt eine Fiktion der Zeit- und Geschichtslosigkeit hinzu: »His talismanic invocation repeats the orientalist gesture of rendering ›the Orient‹ timeless: calling on Lawrence to make sense of modern Iraq is little different from expecting Mark Twain to be a reliable guide to twenty-first century America.«³⁶⁰

Es lassen sich zwei weitere Punkte destillieren, an denen Gregory die verdeckte Kontinuität des frühen Krieges gegen den Terror in den Manövern eines »cultural turns« festmacht. Erstens bleiben die von ihm, Said und anderen diagnostizierten wirtschaftlichen Aspekte konsistent oder werden sogar intensiviert, wenn nun nicht nur private Sicherheitsfirmen, sondern auch *Augmented Reality*-Entwickler groß ins Kriegsgeschäft einsteigen; der *war on terror* lässt sich weiterhin als paradigmatische Kriegsform einer globalisierten Welt verstehen, in der Privatisierung, Outsourcing und militärische Macht Hand in Hand gehen. Zweitens bleibt gerade im Diskurs des (vereinfachenden) Verstehens die Fiktion kultureller Differenz wirkmächtig, die – deshalb auch eigentlich kaum trennbar von orientalistischen Mustern – westliche Rationalität und Toleranz gegen den Wahnsinn einer durch ethnisch-religiöse Gruppierungen zerrütteten Gesellschaft setzt:

358 Vgl. ebd., S. 80.

359 Vgl. ebd., S. 75.

360 Ebd., S. 81.

The cultural turn [in military affairs] acknowledges that there are cultural practices and values to be understood, but locates them in a completely separate space. [...] The emphasis on cultural difference – the attempt to hold the other at a distance while claiming to cross the interpretative divide – produces a diagram in which violence has its origins in ›their‹ space, which the cultural turn endlessly partitions through its obsessive preoccupations with ethno-sectarian division, while the impulse to understand is confined to ›our‹ space, which is constructed as open, unitary, and generous: the source of a hermeneutic invitation that can never be reciprocated.³⁶¹

Der Blick auf das Andere, der mit einer Selbstkonstruktion einhergeht, wird hier erneut über räumliche Separierung begriffen und semantisiert; der »hermeneutische« Akt, der nur einseitig ausgeführt wird und nicht erwidert werden kann, steht auch in Gregorys Diagnose eines »cultural turns« im *war on terror* im Zusammenhang mit der Vorstellung einer vollständigen Wissbarkeit der statischen ›anderen Seite‹. Wenn man die von Gregory applizierte Terminologie als ursprünglich textbezogene Praxis ernst nimmt, ergibt sich ein weiterer Anschlusspunkt für eine literaturwissenschaftliche Analyse, die über inhaltliche Fokussierungen der Problematik des orientalistisch unterstrichenen *war on terror* hinausgeht: Es wird weiterhin zu zeigen sein, ob und wie gleichsam dekonstruktiv arbeitende Operatoren die distinkten Räume Irak / USA in literarischen Texten wechselseitig überschreiben.

Edward Said beendet seinen Essay mit einer Diagnose, die dem Fokus auf Komplexität und Relationalität nahesteht, der meines Erachtens die Post-9/11-Texte der zweiten Generation grundiert:

[W]hat has really been lost is a sense of the density and interdependence of human life, which can neither be reduced to a formula nor brushed aside as irrelevant. [...] The terrible conflicts that herd people under falsely unifying rubrics such as »America,« »the west« or »Islam« and invent collective identities for large numbers of individuals who are actually quite diverse, cannot remain as potent as they are, and must be opposed.³⁶²

Ein »Sinn für Dichte« und Irreduzibilität soll den Binarismus begrifflich fest umrissener Seiten entkräften – und an wen richtet sich die Aufforderung zum Widerstand, wenn nicht (auch) an die Literatur, Saids originären Forschungsgegenstand?

361 Ebd., S. 82.

362 Said, Edward: A Window on the World, in: *The Guardian*, 2. August 2003. Online abgerufen unter <http://www.theguardian.com/books/2003/aug/02/alqaida.highereducation>, zuletzt am 15. Juni 2013.

15.2 »Top sight« / »ground truth«

In Lehrs *September* werden die Aspekte einer Kriegsführung auf Distanz, die weiter oben aufgefächert wurden, an mehreren Stellen aufgenommen. Über einen Drohnenangriff heißt es:

[...] alles mit der Leichtigkeit von Joystick- und Mauszeiger-Bewegungen / Stadtviertel aufschlitzend Häuser Autos Bäume Leichteile durch die Luft schleudernd jedoch immer präzise / kalkuliert koordiniert kommuniziert / Krieg als Fortsetzung des Computerspiels mit verheerenden Mitteln [...] /Männer in Tarnuniformen vor ihren Laptops eine Art militärisches Internetcafé bildend das / *Joint Operations Center* in dem alles mit Licht- und Funkgeschwindigkeit zusammenschießt [...]

Der Topos des Krieges als Computerspiel wird hier von den kleineren technischen Gegebenheiten (Joystick, Mauszeiger) bis hin zum elektronischen Drehkreuz des Kommandozenrums durchdacht, gewissermaßen eine literarisierte Version von Gregorys Ausführungen über jenen zunehmend virtualisierten Krieg der Bildschirme. Später schafft der Text dann tatsächlich eine »Verbindung zwischen Über-Blick und Boden-Wahrheit«³⁶³, wenn er vom Bildschirmblick des Kampfflugzeugs mitten in das Geschehen auf dem Boden hinuntertaucht: Dabei wird erstens die Perspektive des Luftkrieges mit der des Panzers kontrastiert; zweitens werden die verpixelten Silhouetten der Figuren auf dem Boden zu komplexen Menschen mit Berufen, Hobbies und Verwandten:

über eine von den Infrarotkameras [des Bord-Displays] in Grün-Grau-Tönen wiedergegebene Bodenaufnahme huschen [...] niedergeduckte Objekte [...] COMES LEFT! Ruft der Bordschütze [...] auf der Erde / endet die Distanz wird / alles wirklich unter den fünfzig Meter hoch fliegenden Hubschaubern zerreißen Palmstämme Lastwagen Panzer und auch [...] der alte marineblaue VW und sein Besitzer ein vierzigjähriger Gärtner der alle zwei Wochen von Bagdad aus hierher fuhr um den Garten am Haus seiner Eltern zu pflegen [...] am nächsten Tag muss man durch das Visier der Panzer wieder klar sehen was man tötet (S. 354f.)

Mirzoeff schreibt, um noch einmal auf diesen Aspekt zurückzukommen, auch den Medienbildern des Irakkriegs eine binarisierende, simplifizierende Funktion zu und siedelt auf der anderen Seite eine »unordentliche« Kriegsrealität an:

The images were fashioned to tell just one story. The embedded media told us bedtime stories with a single traditional moral, the old-fashioned triumph of Good over Evil. The messy reality of everyday life in Iraq refuses to tell such stories and cannot be shown. [...] With the war-image dominating the air, the response must come from the ground and be grounded.³⁶⁴

363 Gregory 2012, S. 24, übersetzt von mir, im Original: »The connection between top sight and ground truth«.

364 Mirzoeff 2005, S. 91.

Während die Dominanz in der Luft sich hier einerseits schlicht auf die Technik der medialen Übertragung (»on air« als Liveschaltung) bezieht, ruft sie doch gleichzeitig wieder den körperlosen, vereindeutigenden ›Blick von oben‹ auf, während die dagegen arbeitende Antwort ›von unten‹ erwartet wird – erneut in einer diesmal ganz direkten Verknüpfung von ›messiness‹ und Widerständigkeit. Etwas komplexer wird diese Anordnung durch die genannten »embedded media«. Jene Journalisten, die offiziell und abgeseget durch das Militär mit den Truppen unterwegs sind, bewegen sich zwar ›on the ground‹, produzieren aber gleichzeitig den fiktionalen Blick der ›einen Story‹; ihre Berichterstattung ist streng reglementiert und gefiltert. Der Terminus »embedded« impliziert es eigentlich schon: Etwas Eingebettetes ist zwar eng angeschmiegt, aber letztlich in sich abgeschlossen, getrennt von den Fasern seiner Umgebung. Mit einer Situiertheit, die Komplexität herstellt, hat diese Verortung nichts zu tun. Auf den konstant durch das SUV-Fenster gerahmten Blick des ›embedded journalist‹ werde ich in der folgenden Textanalyse noch einmal eingehen.

Mirzoeff strebt eine Rekomplizierung des visuellen Kriegsnarrativs an, die letztlich – ähnlich, wie es für W.J.T. Mitchells Zugang festgehalten wurde – auch wieder über eine Aufmerksamkeit für räumliche Konfigurationen funktioniert. Sein Ziel ist es, der Globalität der Medienbilder und ihrer spezifisch lokalisierten Rezeption nachzuspüren. Den Terminus »image« möchte er allerdings in Anlehnung an Foucault durch »visual event«³⁶⁵ ersetzt wissen – auch hier markiert dies, wie in der Einleitung kurz skizziert wurde, eine Verschiebung vom zirkulierenden Objekt hin zu den un abgeschlossenen Prozessen seiner Konstitution. Mirzoeffs Hauptaugenmerk liegt erneut auf der Bildrezeption auf Distanz, »refusing [the] apparently transparent link [from the American viewer] to the remote site of warfare«³⁶⁶. Sein Ausgangspunkt ist dabei weder eine kritische Sektion des Bildmaterials unter der Annahme, dass die ›Bilder lügen‹ oder ›hinter‹ die Bilder geschaut werden müsse, noch ein ikonologisches *cross-mapping* der Bildformeln, wie es Mitchell, Sontag und Eisenman vollziehen. Vielmehr interessiert Mirzoeff der Akt des Schauens ›auf‹ und mit Entfernung – »the *place of watching*«. ³⁶⁷ Jener Ort des Schauens ist kein abstrakter, unbeweglicher Betrachterstandpunkt, sondern wird in seiner eigenen Komplexität und vor allem in einem dynamischen Verhältnis zu den Kriegsbildern aus dem Irak gedacht. Eben nicht das Produkt (das Bild) steht hier im Vordergrund, sondern ein lokalisierter Prozess des Schauens – insofern ließe sich Mirzoeffs Methode ebenfalls vielleicht mit Certeaus Privilegierung des komplexen, durch Praktiken produzierten Raums gegenüber einem ›Blick von oben‹ in Verbindung

365 Ebd. S. 12.

366 Mirzoeff 2005, S. 27.

367 Ebd., S. 28.

bringen. Konkret bedeutet diese Betonung des Prozesshaften im visualitätstheoretischen Kontext hier aber, dass Mirzoeff die Annahme einer Homogenität der globalen oder ›westlichen‹ Empfangs der global zirkulierenden Bilder demontiert, indem er seinen eigenen ›place of watching‹ – ein Fitnessstudio in einem prototypischen US-amerikanischen *suburbia* – ebenso rekompliziert wie den ›Entstehungsort‹ der Bilder selbst: »I cannot recreate the situated experience of watching the war in London, Delhi, or Tokyo«³⁶⁸ – wohl aber in einem Vorort von New York, der ironischerweise den Namen Babylon trägt. Für diesen Ort untersucht er exemplarisch Formen eines »›vernacular watching‹ in its now hegemonic sites in suburban America: the hyperhouse, the superstore and the sports utility vehicle (SUV).«³⁶⁹

Kurz gesagt: Die Bilder des Krieges zirkulieren global und produzieren Globalität, werden aber radikal lokal gesehen. So wird nun spätestens bei Mirzoeff deutlich, dass die bereits erwähnte methodische Verschmelzung von Bild- und Raumtheorie, die auch hier im Hintergrund abläuft, aber kaum reflektiert wird, eine neue Konstante in der kulturtheoretischen Auseinandersetzung mit dem *war on terror* zu sein scheint, die in der Reaktion auf den 11. September noch nicht in diesem Maße präsent war. Zweitens wird auch hier das Konzept der Situiertheit gegen einen vereinfachenden Blick von oben gesetzt; diese von Mirzoeff stark gemachte »poetics of implication« ist jenen Schreibweisen verwandt, die bisher probeweise als Geopoetik bezeichnet wurden. Und drittens führt auch der theoretische Text eine ähnliche Bewegung aus, wie sie für Flynns *The Ticking is the Bomb* und Lehrs *September* beobachtet wurde: Das US-amerikanische *suburbia* wird mit dem ›anderen‹ Raum des Irak übereinandergelegt. Der topologische Operator wäre dabei erneut Babylon, diesmal als Name eines Ortes in Long Island, welches seinerseits als ›abjekttes Anderes der Metropole New York‹³⁷⁰ charakterisiert wird. Mit der Antwort ›von unten‹, die Gregory fordert, könnte seine eigene Visualitätsanalyse gemeint sein, die ebenfalls auf diese Weise ein ›Bodenlevel‹ wieder einarbeitet. Genauso lässt sich aber auch argumentieren, dass es fiktionale Texte wie *September* sind, die ein solches »grounding« produzieren; und zwar eben nicht nur durch eine bodennahe Erzählung, sondern durch ebenjene Dichte und Relationalität, die Said fordert – gegen einen Blick von oben, der analog dazu, wie skizziert wurde, in Verbindung mit vereindeutigenden Narrativen steht. In der folgenden Textanalyse soll genauer herausgearbeitet werden, wie eine solche poetische Nahsicht womöglich funktioniert. Strukturen topologischer Überkreuzungen, wie

368 Ebd.

369 Ebd., S. 32.

370 Ebd., S. 33.

ich sie aus Flynnns Roman extrahiert und durch theoretische Texte weiter spezifiziert habe, werden dabei weiterhin verfolgt.

Topologien II

16. »Collapsing [...] spaces«. Kevin Powers' *The Yellow Birds*

In Kevin Powers' *The Yellow Birds*³⁷¹ erzählt ein junger US-Soldat, John Bartle, von seinem Einsatz im Irak im Jahr 2004, kurz nach dem offiziellen Kriegsende. Die Handlung bewegt sich größtenteils zwischen »Al Tafar«³⁷² im Irak und Richmond, Virginia, dem Heimatort des Protagonisten, wobei der Irak-Einsatz in der erzählten Zeit weiter zurückliegt. Von einer klar abgegrenzten Rahmen- und Binnenhandlung kann hier jedoch kaum die Rede sein: Vielmehr sind die beiden zeitlichen und räumlichen Ebenen dicht miteinander verwoben. Diese Verknüpfung zweier disparater und entfernter Räume erinnert auf den ersten Blick an ähnliche Strukturen in anderen Texten, die bereits untersucht wurden: In Flynns Roman *The Ticking is the Bomb*, in dem die topologischen Knotenpunkte oft medial konfiguriert sind; in Lehrs *September*, wo die Verbindung zwischen den USA und dem Irak durch die zwei Vater-Tochter-Paare figuriert wird; aber auch in Nicholas Mirzoeffs theoretischem Text, der den Irakkrieg in seinen Wechselbeziehungen mit einem prototypischen US-amerikanischen Vorort analysiert.

Wie auch schon bei *The Ticking is the Bomb* und noch mehr bei *ATTA* bildet der Anfang des Romans eine Art Keimzelle oder Verkapselung einiger zentraler motivischer Stränge und Themen des Textes, weshalb ein genauer Blick auf die ersten Zeilen auch hier lohnt:

The war tried to kill us in the spring. As grass greened the plains of Nineveh and the weather warmed, we patrolled the low-slung hills beyond the cities and towns. We

371 Powers, Kevin: *The Yellow Birds*, London 2012. Im Folgenden unter Angabe der Sigle ›YB‹ und der Seitenzahl direkt nach dem Zitat nachgewiesen.

372 Der Ortsname ›Al-Tafar‹ ist fiktiv; der Autor selbst war als Soldat in Tal Afar. Beide Orte, der faktische und der fiktive, liegen in der irakischen Provinz Nineveh; die genaue geographische Lage scheint sich aber der Beschreibung nach wieder voneinander zu unterscheiden. Diese klare Markierung von geographischer Fiktionalität arbeitet gegen eine allzu simple Identifikation des Autors mit dem Protagonisten.

moved over them and through the tall grass on faith, kneading paths into the wind-swept growth like pioneers. (YB 3)

Neben der Anthropomorphisierung oder Animalisierung des Krieges, die im ersten Kapitel noch recht dominant ist (»The war fasted [...] It made love and gave birth and spread through fire«, [ebd.]), dann aber abnimmt und schließlich gar nicht mehr vorkommt, fällt hier sofort ein Aspekt auf, der eine Konstante des Textes bleiben wird: Der Fokus auf den Wechsel der Jahreszeiten, das Wetter, die Formen und Farben der Landschaft, vor allem die Vegetation. Dass gleich im ersten Absatz zwei verschiedene Arten von Gras – das junge und das hohe – und eine metonymische Variation des letzteren als »windswept growth« vorkommen, weist auf die zentrale Rolle des ›natürlichen‹ Raums voraus, die näher zu betrachten sein wird.

Direkt zu Beginn wird hier auch mit der imaginierten Morphologie der irakischen Landschaft als braun und ausgedörrt gebrochen, während die Nennung der Provinz Nineveh ähnliche Effekte auf einer anderen Ebene hervorbringt. Zum einen wird damit ein spezifisches Gebiet bezeichnet, dessen Name, anders als seine Hauptstadt Mosul, nicht aus der medialen Berichterstattung bekannt ist. So wird ›der Irak‹ mit seinen isolierten, auf den CNN-Karten als stilisierte Explosionen visualisierten Kriegsschauplätzen ein Stück weit diversifiziert. Zum anderen ruft Nineveh mehr als jeder andere noch existierende Ortsname im Irak eine biblisch-althistorische Ebene auf, denn aus diesem Kontext ist er durchaus vertraut: Die mesopotamische Stadt Nineveh mit ihren berühmten Palästen war im siebten Jahrhundert vor Christus die größte Stadt der Welt, Zentrum des neoassyrischen Reiches.³⁷³ Ein großer Teil der Innenausstattungen und auch äußere Fragmente der Paläste sind im British Museum in London und – wie bereits im Kapitel zu *September* thematisiert – im Pergamonmuseum in Berlin zu sehen, wie selbstverständlich aufgeteilt zwischen den Ausgräbern, ausgestellt als Spuren jener ›Wiege unserer Zivilisation‹, als die das alte Mesopotamien immer wieder bezeichnet wird. Kaum wird in architekturhistorischen Abhandlungen oder den musealen Erläuterungstexten dabei auf den heutigen Irak hingewiesen³⁷⁴; andersherum ist die historische Dichte des Gebiets, vor allem die Vorstellung des Zivilisationsmotors, zwangsläufig von den dominanten Narrativen des Irakkrieges ausgeschlossen, die im letzten Kapitel Thema waren.

Es ließe sich argumentieren, dass es auch in *The Yellow Birds* vor allem jene Fiktion der Geschichtslosigkeit ist, gegen die der Marker ›Nineveh‹ arbeitet –

373 Vgl. z. B. Russell, Malcolm: *Sennacherib's Palace without Rival at Nineveh*, London / New York 1991.

374 Vgl. ebd oder z. B. die Webpräsenz des Pergamonmuseums, <http://www.smb.museum/-museen-und-einrichtungen/pergamonmuseum/home.html>.

wohlgemerkt im Mikro-Bereich des Lexikalischen, denn es wird, anders als bei Lehr, nicht etwa ausdrücklich über jene historischen Texturen reflektiert.

Sprachlich fällt an den ersten Zeilen des Romans ihre ruhige Rhythmik auf, die gleichermaßen zum langsamen Wechsel der Jahreszeiten («as grass greened the plains of Nineveh») und zu der körperlichen Bewegung passt, die beschrieben wird – zumindest zu einem von beiden Bewegungsmodi. Während das »Patrouillieren« eher eine überblickende Separierung von der Umgebung andeutet und theoretisch auch marschierend ausgeführt werden könnte, ruft die Formulierung »kneading paths« mehr ein langsames, beschwerliches Voranschreiten auf, in der Verbindung mit »through the windswept growth« assoziativ auch die wiegende Bewegung, mit der man eine Sichel durch das Unterholz führt. Die merkwürdig erscheinende Wortwahl »kneading«, im Deutschen »Kneten« oder seltener »Formen«, betont die Wirkung der Bewegung auf den Untergrund – ein »path-making«, in dem Bewegung, Wegproduktion und Spur zusammenfallen. (Der Text ist ohnehin von verschiedenen Bewegungs- und Linientypen durchzogen, die in einem auffälligen Verhältnis zu textilen Metaphern stehen – dazu an späterer Stelle mehr.) Gleichzeitig steht es aber natürlich im Dienst der militärischen Strategie, und der Satz endet mit einem bezeichnenden Vergleich, wenn es heißt: »Like pioneers«. Man könnte sicherlich argumentieren, dass diese Semantik, zu deren Bereich durchaus auch die Cowboy-Romantik der weiten »plains« (ebd.) gehört, einmal mehr die koloniale Einschreibung in ein vermeintlich leeres Gebiet aufruft, die Gregory für den militärischen Blick im *war on terror* diagnostiziert.

16.1 Vegetation und Nahsicht

Ich habe »Natur« bislang beharrlich in einfache Anführungszeichen gesetzt, um anzudeuten, dass hier nicht mit einem einfach Natur/Kultur-Binarismus operiert wird. Bis zu einem bestimmten Punkt, auf den ich später näher eingehe, werden Unterschiede zwischen Gewachsenem und Gebautem durchweg verwischt: Die Häuser sind Teil der Landschaft, ihnen werden die gleichen Farbspektren zugeordnet, sie sind mit ähnlicher organischer Metaphorik belegt (vgl. YB 16). Der Fokus liegt dabei oft auf Vegetation und Erde; »Weitwinkel«-Blicke auf die Landschaft wechseln sich ab mit dem Blick auf Details.

McLoughlin führt das Pastorale oder auch das »Anti-Pastorale« – im Sinne einer Landschaftsdarstellung mit arkadischen »Resten«, die aber schon allein aufgrund ihres Kontextes invertierte Vorzeichen trägt – als einen verbreiteten Erzählmodus der Kriegsliteratur an. Sie verweist dabei auf Virgils *Eclogae*, aber auch auf Ernst Jüngers Weltkriegsroman *In Stahlgewittern* (1920). Bei Jünger seien die Schlachten z. B. durch den Rhythmus der Jahreszeiten »naturalisiert«;

ein wiederkehrendes Motiv – auch in anderen literarischen Reaktionen auf den Ersten Weltkrieg – sei das Bild des Körpers, der nach dem Tod in der Schlacht zu Erde wird.³⁷⁵ Das prominenteste Beispiel dieser Verknüpfung ist sicherlich Rupert Brookes *The Soldier*, das als lyrische Kriegspropaganda gelesen und verinnahmt wurde: »[T]here's some corner of a foreign field / That is for ever England. There shall be / In that rich earth a richer dust concealed / A dust whom England bore, shaped, made aware.«³⁷⁶ Powers' Text könnte man nun stellenweise durchaus an diese Motivtradition anschließen, die allerdings gleichsam in einer umgekehrten Bewegung zitiert wird: »[The dead] were part of the landscape« heißt es,

as if something had sown seeds in that city that made bodies rise from the earth, in the dirt or up through the pavement like flowers after a frost, dried and withering under a cold, bright sun. (YB 124)

In der Verschränkung von Tod und Körper mit Erde und Pflanzen werden sicherlich klassische Kriegstexte aufgerufen; hierdurch wird allerdings weder ein territorialer Anspruch konstruiert, wie es im Fall von Brookes Sonett zumindest metaphorisch der Fall ist, noch greift McLoughlins These des Pastoralen als Ersatznarrativ für das ›Undarstellbare‹. Eine zentrale Passage, immer noch ganz zu Anfang, gibt einen Hinweis auf eine weitere mögliche Lesart. Zusammen mit ihrem irakischen Übersetzer, Malik, ruhen sich der Protagonist und sein Kamerad Murph während einer Feuerpause auf einem Hausdach aus. Von Malik, der aus Angst vor Rache ständig verummmt ist, stammt bezeichnenderweise die erste längere wörtliche Rede im Text:

»This is my old neighborhood,«, he told me. His English was exceptional. [...] »Mrs. Al-Sharifi used to plant her hyacinth in this field.« He spread his hands out wide and moved his arms in a sweeping motion that reminded me of convocation. Murph reached for the cuff of Malik's pressed shirt. »Careful, big guy. You're gonna get silhouetted.« »She was this crazy old widow. [...] The women in the neighbourhood were so jealous of those flowers. [...] It is a shame you didn't see those hyacinths,« he said. And then it started. (YB 10f.)

Maliks Monolog über die wuchernden Hyazinthen seiner Nachbarin ist ein selbstmörderischer: Der Warnungen zum Trotz bleibt er einfach stehen, wie hypnotisiert, ein weithin sichtbares Ziel für die Kugeln seiner Landsleute; »hyacinths« bleibt sein letztes Wort. In dieser Passage wird der Binarismus von »us« and »them« zumindest kurzzeitig destabilisiert: Ein Iraker berichtet zwei interessierten US-amerikanischen Soldaten von seiner Heimat, der Kriegs-

375 Vgl. McLoughlin 2011, S. 18 und 90f.

376 Brooke, Rupert: *The Soldier*, in: Untermeyer, Louis (Hg.): *Modern British Poetry*, New York / Harcourt / Brace / Howe 1920.

schauplatz wird zum Erinnerungsort und umgekehrt, der Übersetzer wird, erkennbar nur als Silhouette auf dem Dach, von ›seinen Leuten‹ getötet, und die Hyazinthen, die Murph und Bartle ›hätten sehen sollen‹, wurden zuvor von ›ihren Leuten‹ niedergebrannt. Dass die Pflanzen, diesmal auf Handlungs- und nicht auf metaphorischer Ebene mit dem Tod verbunden, so auffällig im Mittelpunkt dieser momentanen Konstellation stehen, legt es zumindest an dieser Stelle nahe, die Vegetation als eine Art verbindendes, gegen diskursive Grenz-ziehung arbeitendes Moment zu lesen. Wo Brookes Sonett offensichtlich mit territorialer Metaphorik arbeitet, destabilisiert hier der Komplex Vegetation / Erde gerade Markierungen nationalisierender Überschreibung.

In *September* ist es ebenfalls die Natur, die gegen verschiedene koloniale und nationale Einschreibungen gesetzt wird, hier im Fall von Afghanistan unter sowjetischer Besatzung: »die Länder sage ich sind konkreter als das Politische sie sind die Bühne die immer überlebt [...] die Flüsse die Steppen die riesigen Ebenen die schier unumstößliche Permanenz der Landschaft das Zerrissene Fraktale die Wüsten [...]«. (S 270) Die Vegetation durchkreuzt in dieser Vorstellung, ähnlich wie Deleuzes glatter Raum der Wüste und des Meeres, die nationalstaatlichen Kerbungen des Globalen; das »Fraktale« weist dabei auf einen mathematischen Raum voraus, der gleichsam im Grenzbereich zwischen Geometrie und Topologie gedacht werden kann.³⁷⁷

Die Hyazinthen in *The Yellow Birds* stehen auf einer simpleren Ebene jedoch sicherlich auch für einen verlorengegangenen Alltag, für ein Leben jenseits des Krieges, in dem man sich noch um Blumen kümmern konnte. Gleichzeitig arbeiten sie, wie weiter oben gezeigt, gegen die stereotype Morphologisierung der irakischen Landschaft als braun und ausgedörrt. Auf eine vierte – und vielleicht die wichtigste – Funktion des Vegetationsmotives werde ich im Folgenden noch zu sprechen kommen.

In derselben Passage kommt gleichzeitig das erste Mal eine erzählerische Nahsicht ins Spiel, die im Blick auf das eigentlich ›Fremde‹ miniaturische Details registriert und eine fast liebevolle Annäherung beschreibt:

[W]e had patrolled the same streets that Malik was talking about and drank tea in the small clay hovels and I'd had my hands wrapped in the thinly veined hands of the old men and women who lived in them. (YB 10)

Festzuhalten bleibt aber, dass der Moment der Annäherung nur kurz währt, der Versuch des Übereinanderlegens von Kriegsgebiet und Heimat nicht gelingt: »I

377 Eine fraktale Form besteht aus Miniaturen ihrer selbst und ist daher potenziell unendlich erweiterbar. Auch in der Natur gibt es Fraktale kleinerer Ordnungen, z. B. den Romanesco-Blumenkohl. Vgl. zum Fraktal im *spatial turn*-Kontext auch Mersch, Dieter: Fraktale Räume und multiple Aktionen, in: Lehnert, Getrud (Hg.): Raum und Gefühl. Der *spatial turn* und die Emotionsforschung, Bielefeld 2011.

tried to imagine living there but could not« (ebd.) heißt es, und als Malik so plötzlich stirbt, wie er eine ›Sprechrolle‹ bekommen hatte, scheint dies die beiden Soldaten nicht weiter zu bewegen. Zwangsläufig kann er noch nicht einmal zu einer Nummer der Gefallenenliste werden: »Doesn't count, does it?« Murph asked. »No. I don't think so.« [...] We only pay attention to rare things, and death was ›not rare.« (YB 11) Dieser Aussage wird später auf Darstellungsebene widersprochen. Denn eine extreme Nahsicht gilt zunehmend auch den verschiedenen Todesarten und ihren körperlichen Details:

The medics had a private from third platoon on the ground [...], his teeth chattering. [...] We tried to help as much as we could, but the medics shoved us back, so we watched and softly said ›Come on, Doc‹, as they tried to put his insides back into his body. [...] We stepped away and formed a circle under the light falling through the leaves. His lips turned dark purple in the light and quivered. Snot ran onto his upper lip and the shaking of his body threw small flecks of spittle over his chin. (YB 118)

(Selbst hier steht neben und mit dem Abjekten des Sterbens verwoben wieder der Blick auf das Licht und die Blätter; eine Ästhetik, die also gerade keinen verdrängenden Effekt, keine Ersatzfunktion hat, wie McLoughlin argumentieren würde.) Mit ebenso qualvoller Genauigkeit und bei etwa gleicher Erzählzeit wie der Tod des schwerverletzten US-Soldaten wird wohlgemerkt der Tod eines irakischen Händlers in der »hajji mall« beschrieben (vgl. YB 170). Auch dieses Kollabieren der Distinktion zwischen ›eigenem‹ und ›anderem‹ Leiden auf Erzählebene – ein Unterschied, den der Protagonist durchaus noch zu machen scheint – hebt *Yellow Birds* von früheren, auch kritischen Kriegsromanen und -filmen ab. Die extreme Nahsicht auf kleinste Körperfragmente und menschliches Gewebe, »appearing infinite, [...] a piece of skin and muscle, entrails« (YB 126) wird dabei erst im Zeitalter des Selbstmordattentäters denkbar und ist vielleicht auch als späte, verschobene Nachwirkung der Abwesenheit von Körpern in den dominanten 9/11-Narrativen zu sehen. Auf der Folie der Betrachtungen zu spätmoderner Kriegsführung im letzten Kapitel läge es nun aber in erster Linie nahe, den beschriebenen Proximitätsmodus als *counter narrative* gegen einen vermeintlich virtualisierten und hochtechnisierten Krieg zu lesen; den Häuserkampf gegen den Drohnenkrieg, das Körperliche gegen das Virtuelle, das Nahe gegen das Ferne, den mikrologischen Blick auf das Abjekte gegen eine Berichterstattung, die immer noch von ›chirurgischer Präzision‹ spricht. Sicherlich ist diese Lesart auch bis zu einem gewissen Punkt überzeugend. Im Gegensatz zu Thomas Lehrs *September* gibt es in Powers' Text keinen Bildschirmblick, keine oder keine offensichtliche Reflexion über das Mediale; die Nahsicht auf das Körperliche, auf Blut, Gewebe und Verletzungen ist aber gerade im Zeitalter der ferngesteuerten Kriegsführung augenfällig. Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, den Roman ausschließlich entlang der einfachen Opposition

zwischen einer empathischen Nahsicht der Bodentruppe und der Fernsicht des techno-militärischen Apparats zu denken. Den Schlüssel zu einer tiefergehenden Analyse könnte erneut die komplexe Verschränkung von Visualität und Raum in *The Yellow Birds* bieten.

16.1 Optiken und Rahmungen des Krieges

Gleich nach der eingangs zitierten Landschaftsbeschreibung der Ebenen von Niniveh richtet sich der Blick des Protagonisten zum ersten Mal durch sein »scope«, sein Zielfernrohr, auf einen Ausschnitt des Schlachtfeldes:

The squat buildings beyond the field undulated through the tinny green of my scope. Bodies were scattered about from the past four days of fighting in the open space between our positions and the rest of Al Tafari. They lay in the dust, broken and shattered and bent. [...] I turned around, ducked back below the wall and lit a cigarette, shielding the cherry in my curled palm. (YB 5)

Die Unterbrechung und Veränderung des Blicks durch das optische Instrument ist zweifach unterstrichen: Das Glas färbt die Umgebung metallisch-grün und »wellt« die Gebäude durch den Brechungseffekt. Kurz danach wird der Blick des Lesers gewissermaßen umgedreht und das erste Mal auf den Protagonisten fokussiert, der sich nun, nachdem er die Waffe heruntergenommen hat (dies wird nicht beschrieben, muss aber notwendigerweise geschehen sein), selbst bewegt: Er dreht sich um, lehnt sich an die Wand und zündet sich eine Zigarette an.

Bezeichnenderweise wird hier ein Bild aufgerufen, das gerade für eine US-amerikanische Militärromantik typisch ist. Seit dem Ersten Weltkrieg, als verschiedene Firmen in großem Stile Zigaretten in der Armee verteilt hatten, wurden Soldaten oft rauchend porträtiert, meist allein oder ein wenig entfernt von ihren Kameraden in der Gefechtspause. In der medialen Darstellung des Irakkriegs wird diese Bildtradition perpetuiert. Ein Beispiel hierfür stellt eine Titelseite der »New York Post« dar, die komplett von einer Nahaufnahme des schmutz- und blutverschmierten Gesichts eines erschöpften Soldaten eingenommen ist, dem eine brennende Zigarette aus dem Mundwinkel hängt; »SMOKIN' – Marlboro Men kick butt in Fallujah« lautete die wenig subtile Titelseite. Das Bild des »Marlboro Marine« (diese Benennung bürgerte sich schnell ein) wurde, auch über die kriegsfreundlichen Tageszeitungen hinaus, zur zentralen ikonischen Soldatendarstellung des Irakkriegs; und dies war sicher auch im Bildelement der Zigarette begründet. Das »Ur-(US)amerikanische« ist dem rauchenden Soldaten gleichsam dreifach eingeschrieben: Erstens gilt die Zigarette ohnehin als das Produkt, das Amerika definierte, wie Allan Brandt

schreibt³⁷⁸; gleichzeitig stellt das Zitieren dieser Bildtradition eine Kontinuität zu anderen Kriegen her; drittens wird mit dem ›Marlboro Man‹, der schließlich ein Cowboy ist, das durch und durch amerikanische Motiv der Frontier aufgerufen und so der Irak erneut als leerer, wilder Raum impliziert, den es zu erobern gilt. Im literarischen Text entsteht der fotografiehafte Charakter, die visuelle Assoziation durch eine typische Bewegung. Hieße es etwa nur »I smoked a cigarette« würde sich das Bild *als Bild* gar nicht so deutlich herauschälen. Es ist das Bewegungsmuster, vor allem das Abschirmen der Zigarette gegen den Wind mit der hohlen Hand, das in seiner deutlichen Beschreibung auf sich selbst als mediales Zitat verweist – und tatsächlich entspricht das *setting* der Passage dem des ikonischen Bildes, das ebenfalls auf einem Hausdach bei einer Feuerpause aufgenommen wurde.³⁷⁹ Zu Beginn des Textes gibt es noch weitere Motive, von denen man behaupten könnte, dass sie eine Verschränkung von Cowboy und Soldat suggerieren oder allgemein ›americanness‹ aufrufen (wie etwa die genannte Motivik der »plains«), doch recht bald erfolgt ein rapider Abbau dieser Bildlichkeit.

Das Zielfernrohr bleibt weiterhin ein wichtiges Objekt im Text; nicht zufällig sind die weiten Blicke über die *landscape* durch das *scope* fokussiert und punktiert. (Im folgenden Kapitel wird auf dieses Verhältnis von *scape* und *scope* näher eingegangen.) Auch hier verschränkt sich ein bestimmter Blickmodus buchstäblich mit dem Akt der Tötens, denn das Zielfernrohr, auch wenn dies nie explizit erwähnt wird, ist natürlich auf Bartles Waffe montiert. Es mag dabei nur ein einfaches optisches Instrument sein, doch es ist nichtsdestotrotz Teil eines »skopischen Regimes« des Krieges, produziert nichtsdestotrotz einen vermittelten Blick, einen Blick aus der Distanz, der keine Empathie kennt:

A car drove toward us along the road between the orchard and the field of dead. Two large white sheets billowed from its rear windows. [...] I looked through my scope and saw an old man behind the wheel and an elderly woman in the passenger seat. Sterling laughed. »Come on, motherfuckers.« He couldn't see them. I'll yell, I thought. I'll tell them they are old, let them pass. But bullets bit at the crimpling road around the car. [...] I said nothing. I followed the car with my scope. The woman ran her fingers along a string of pale beads. Her eyes were closed. I couldn't breathe. The car stopped in the middle of the road, but Sterling did not stop the shooting. The bullets ripped through the car and out the other side. (YB 22)

Der Blick durch das *scope* holt das alte irakische Paar, das von den übermüdeten Soldaten grundlos niedergeschossen wird, zwar in Bartles Blickfeld nah heran

378 Vgl. Brandt, Allan: *The Cigarette Century. The Rise, Fall, and Deadly Persistence of the Product that Defined America*, New York 2007.

379 Vgl. Harris, Paul: *A picture made him a hero. Then his life fell apart*, in: *The Guardian*, 2. Juli 2006, aburftbar unter <http://www.theguardian.com/world/2006/jul/02/usa.paulharris>.

und er erkennt, dass es sich eindeutig nicht um Aufständische handelt; daraus folgt aber nicht der Versuch, es zu retten. Er mag zwar nicht eigenhändig schießen, sieht jedoch nur tatenlos zu. Das Fernrohr fungiert als Motiv, das genau mit dieser Schwelle zwischen einer Annäherung an die Zivilisten und einer unüberbrückbaren Distanz spielt. Es erfasst die Iraker gleichsam doppelt im Sinne von Judith Butlers *Frames of War*: Erstens in seiner Funktion als optisches Instrument, das ›tatsächlich‹ rahmt und heranholt, zweitens als epistemische und diskursive Rahmung des Lebens der Anderen als »unbetrauerbar«. Butler versteht diese Unbetrauerbarkeit, die mit räumlicher Distanz, mit Legitimationsnarrativen der ›Sicherheit‹ und der Konstruktion einer Bevölkerung als kulturell anders zusammenhängt, als Voraussetzung für gegenwärtige Kriegshandlungen überhaupt: »[Targeted] populations are ›lose-able‹, or can be forfeited, precisely because they are framed as already being lost [...]. When such lives are lost they are not grievable, since, in the twisted logics that rationalizes their death, the loss is deemed necessary to protect the lives of ›the living‹«³⁸⁰ An einer anderen Stelle heißt es weiter:

[U]nder those conditions in which Islam is seen as barbaric or pre-modern, as not yet having conformed to those norms that make the human recognizable, [...] those we kill are not quite human, and not quite alive, which means that we do not feel the same horror and outrage over the loss of their lives as we do over the loss of those lives that bear national or religious similarity to our own.³⁸¹

Butlers Konzept ist also durchaus als eine weitere Variation des Konnexes von *Othering*, Distanz und Kategorisierung zu denken, der bereits durch die Prismen Orientalismus, Wissbarkeit und Blick von oben bzw. durch Gregorys »scopic regime« betrachtet wurde. Hinzu kommt die zentrale Figuration des Rahmens, die in der hier kurz skizzierten Weise auf mehreren Ebenen ausgespielt wird. Neben den Medienbildern, die massiv eine Form der Rahmung betreiben, geht es ihr auch um ebenjene Apparaturen der Visualisierung, die zu Beginn dieses Kapitels Thema waren. Die Unterscheidung zwischen der Materialität und der Medialität des Krieges ist spätestens im Zeitalter der Drohne fragwürdig geworden;³⁸² darüberhinaus, so Butler, entwickeln die Instrumente spätmoderner

380 Diese Konzeption eines Lebens, das bereits als verloren gedacht wird, erinnert erneut an Agambens *homo sacer* als Figuration des »nackten Lebens« – mit dem Unterschied, dass es gerade nicht durch radikale Ausschließung von *polis* und Rechtsapparat, sondern als der Effekt von deren Pervertierung verstanden wird: »It is not the withdrawal or absence of law that produces precariousness, but the very effects of illegitimate legal coercion itself, or the exercise of state power freed from the constraints of all law«, Butler 2007, S. 29.

381 Ebd.

382 Ebd., S. xiii.

Kriegsführung ihre eigene *agency*, so dass auch der Unterschied zwischen Mensch und Maschine deontologisiert wird.³⁸³

In *The Yellow Birds* gibt es noch einen weiteren ›frame‹, der auf eine ähnliche Weise wie das Fernglas zwischen den Ordnungen der optischen Wahrnehmung und der »De-realisierung«³⁸⁴ von Leid pendelt: Oft wird der Blick des Ich-Erzählers durch die Fenster der gepanzerten Humvees gerahmt.³⁸⁵ Die Soldaten oder »embedded journalists« in einem solchen Militärfahrzeug können beobachten, ohne selbst gesehen zu werden oder sich selbst unmittelbar verletzlich zu machen (von der Gefahr durch Sprengstoffanschläge einmal abgesehen); das Fahrzeug ist somit gleichsam ein mobiles Element zwischen Drohnenblick und tatsächlichem »on the ground«-Sein. Mirzoeff sieht eine Art symbiotisch-symbolischen Austausch zwischen SUV und Irakkrieg: Während seit dem Beginn des *war on terror* immer mehr der militärisch anmutenden Geländeaautos verkauft wurden,³⁸⁶ sind sie gleichzeitig die visuellen Marker, die den Irak einem amerikanischen Raum zuweisen – und durch die Rahmung der »SUV vision« das tatsächliche Leid des Krieges ausschließen. »Iraqi death and suffering took place out of shot. The very familiarity of the Humvee domesticated the images for American viewers and that familiarity reinforced their credibility.«³⁸⁷ Der Fensterrahmen des Humvees ist, wenn auch ein wenig anders gelagert, dem ordnenden und machtbefestigten Blick von oben verwandt, der *ein* Wissen produziert. »Our space« und »their space«, »us« and »them« werden auch hier separiert. Auf die poetologischen Implikationen solcher Rahmungen und ihrer Durchbrechungen – denn »ausgestiegen« wird im Text auf mehreren Ebenen – werde ich später noch einmal zurückkommen.

Distanz (ethisch-emotionale *und* räumliche), so meine These, wird in Powers' Roman jedenfalls durch erhöhte Blickwinkel und Rahmen wieder-holt, aber auch ausgestellt; dagegen steht einmal mehr ein topologisches Verschmelzen von Räumen.

16.2 PTBS und Topologie

Der Irak wird als Raum des ›Anderen‹ in *The Yellow Birds* nicht nur durch verschiedene Formen der Nahsicht – wie in der Begegnung zum Teetrinken mit

383 Ebd., S. x.

384 Ebd., S. xiiii, übersetzt von mir, D.B.

385 Interessanterweise kommt dieser Rahmen auch in einer bildkünstlerischen Arbeit als durchgängiges Motiv vor: In den Zeichnungen des Irak-Veteranen Douglas Farthing ist es ebenfalls das limitierte Sichtfeld des Humvees, das Farthings Kriegslandschaften rahmt.

386 Mirzoeff 2005, S. 38.

387 Ebd., S. 75.

den Einwohnern – destabilisiert, sondern auch durch eine bestimmte Raum- und Erzählstruktur, die ihn mit einem US-amerikanischen Raum überkreuzt und überblendet. Diese Bewegung ist noch einmal ein wenig anders gelagert als in den anderen Texten:

I thought of home, remembering the cicadas fluttering their wings in the scrub pines and oaks that ringed the pond behind my mother's house outside Richmond. It would be morning there. The space between home, whatever that might mean for any of us, and the scratched-out fighting positions we occupied, collapsed. (YB 78)

Der kollabierende Raum mag hier erst einmal nur ein Bild für Erinnerung sein, zeichnet aber gleichzeitig ein Ineinanderfließen der disparaten Orte vor, das später immer deutlicher wird. Diese Raumkonfiguration, die den Text zunehmend bestimmt, ließe sich in Anknüpfung an meine früheren Überlegungen ebenfalls als eine topologische beschreiben.

Im Gegensatz zu Flynns *The Ticking is the Bomb* sind die topologischen Knotenpunkte hier allerdings nicht medialer und nicht (nur) lexikalischer Natur; in Powers' Text löst sich buchstäblich ›die definierte und stabile Distanz‹ (Serres) zwischen Richmond und Al Tafar auf. Jene Verschlingung hat im Folgenden nichts Tröstliches mehr, wie es in diesem Beispiel noch der Fall war; statt dessen entfremdet der Irakkrieg dem Protagonisten seinen ›Heimraum‹, der Irak kann andersherum nicht mehr als fremder, separater Raum erfahren werden. Kurz nach seiner Rückkehr reflektiert der Ich-Erzähler selbst einen Moment der Überkreuzung:

I found myself making strange adjustments to the landscape. We passed over the World War II Veterans Memorial Bridge, which spanned the James, and I stared out at the broad valley below. The sun coming up and a light the color of unripe oranges fell and broke up the mist that hung in the bottomland. [...] It seemed as if I watched myself patrol through the fields along the river in the yellow light, like I had transposed the happenings of that world onto the contours of this one. I looked for where I might find cover in the field. (YB 108)

Diese Verschiebung und Verschränkung kann erst einmal schlicht als Narrativierung einer posttraumatischen Belastungsstörung gelesen werden. Auditive oder visuelle Trigger ›versetzen‹ Bartle zurück ins Kriegsgebiet: »If I heard the caw of ugly crows swing down from the power line, [...] the caws might strike in perfect harmony with the memory of the sound of falling mortars, and I, at home now, might brace for the impact.« (YB 134) Es gibt bislang nahezu keine Studien zu PTBS-Symptomatiken in literarischen Texten.³⁸⁸ Gerade in Abgrenzung zur

388 Außer vielleicht Jericho, Arachne: Post-Traumatic Stress Disorder in Fiction, http://www.tor.com/?option=com_content&view=blog&id=52999, abgerufen am 31. 10. 2014. Jericho bezieht sich allerdings ausschließlich auf Science Fiction- und Fantasy-Romane und bietet keine Abgrenzung zu Freuds ›klassischer‹ Traumtheorie.

breiten kulturwissenschaftlichen Anwendung und Ausweitung der Freudschen Traumatheorie ist ein Seitenblick auf das Krankheitsbild der posttraumatischen Belastungsstörung allerdings sicherlich lohnenswert. Während literaturwissenschaftliche Studien zu 9/11 häufig immer noch in erster Linie mit einem Traumabegriff arbeiten, der – wie in der Vorbemerkung dargelegt – als eine Art Universaltrypus für Zäsur und Bruch fungiert und inhärent problematisch ist³⁸⁹, scheint der spezifischen PTBS-Symptomatik, mithin der aktuellen psychopathologischen Forschung, kein besonderes Interesse zu gelten; zu dominant ist ›Trauma‹ als aufgeweichtes kulturwissenschaftliches Paradigma. PTBS oder – im Englischen treffender – post-traumatic stress *disorder* (PTSD)³⁹⁰ wird nicht von der Psychoanalyse her gedacht, sondern größtenteils neurobiologisch.³⁹¹ Ihr zentrales Merkmal ist »Intrusion«: Eine traumatische, nicht wie gewöhnlich ›abgespeicherte‹ Erinnerung, ein Realitätsrest, dringt ins Hier und Jetzt des Patienten ein und transportiert ihn im extremsten Fall mental zurück in die auslösende Situation.³⁹² Im Gegensatz zu Freuds frühem Trauma-Konzept im Kontext seiner *Studien zur Hysterie* (1899), das eine verdrängte Erinnerung in teils arbiträre körperliche Symptome konvertiert sieht (und sexuell grundiert ist), ist die Struktur der PTBS sozusagen indexikalisch. Der Trigger kommt von außen und muss mit dem auslösenden Schock zusammenhängen, der sich zuvor ohne Zugriffsmöglichkeit für das Individuum – wie auch Freud später im Kontext von Kriegsneurosen einräumte – eingepägt hat.³⁹³ Im »full flashback« mit vollem Wirklichkeitsverlust, aber auch in der ungleich häufigeren Variante des partiellen Wiedererlebens mit physischen Effekten³⁹⁴ schieben sich der Ort des erlittenen Traumas und der gegenwärtige Ort gleichsam übereinander – »like I had transposed the happenings of that world onto the contours of this one«. Es gibt durchaus Analysen, die PTBS-Studien in einem weiteren Sinne literaturwissenschaftlich wenden, darunter mit Cathy Caruths *Unclaimed Experience* eine der meistzitiertesten; solche Analysen verbleiben aber eher auf einer strukturellen Ebene, indem sie die These einer »nicht-narrativen« und nicht repräsentierbaren Erinnerung (auch hier eher neurobiologisch statt psychoanalytisch gedacht), die mit der PTBS-Theorie zusammenhängt, mit post-

389 Vgl. Sielke 2013, S. 388.

390 Dem Begriff wurde erstmals im Jahr 1980 im *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* der *American Psychiatric Association* größere Aufmerksamkeit zuteil, vgl. Leys, Ruth: *Trauma. A Genealogy*, Chicago 2000, S. 5.

391 Vgl. ebd., S. 15.

392 Vgl. Knaevelsrud, Christine: *Posttraumatische Belastungsstörung*, Weinheim 2012, S. 34.

393 Freud wies – in Leys' Lesart zumindest – eine kausale Vorstellung von Trauma im Sinne eines traumatischen Ereignisses, das dem Individuum gleichsam äußerlich bleibt, schlussendlich aber doch zurück; auch im Prozess des Abspeicherns von traumatischen Erinnerungen, so Leys, wirkten für ihn schon unbewusste Motive. Vgl. Leys 2000, S. 20.

394 Vgl. die Typologie in Jericho 2014.

strukturalistischer Texttheorie verknüpfen.³⁹⁵ Eine solche Analogie zwischen Textverfahren (der Auslassung, Verschiebung, Wiederholung) und Mechanismen der (Nicht-)Erinnerung interessiert hier aber genauso wenig wie die Frage nach der (Un)repräsentierbarkeit von Trauma und die Frage nach der (Un)darstellbarkeit von Kriegserfahrung überhaupt. Gerade für *The Yellow Birds* wäre eine solche Lesart aufgepfropft, da auf formaler Ebene keinerlei Indizien für sie sprechen. Im Hinblick auf Powers und vor dem Hintergrund der Fragestellungen dieser Arbeit ist vielmehr der genannte räumliche Aspekt in späterer PTBS-Forschung besonders interessant – denn funktionieren die PTBS-Symptome, in denen eine Erinnerung physisch in einen anderen Ort hineinragt, nicht letztlich auch topologisch im Sinne einer Destabilisierung räumlicher Distanz?

Gleichzeitig ist dieser psychische Mechanismus, der durch den Protagonisten selbst ja auch rückblickend reflektiert wird, nur die deutlichste Spur einer Verschlingung von Räumen in *The Yellow Birds*, die auf Textebene noch weitere, verdecktere Varianten produziert.

Der zentrale Motivkomplex der Vegetation, um den es zu Beginn dieses Kapitels schon einmal ging, kann ebenfalls auf dieser Folie gelesen werden. Denn der Blick auf Pflanzen und Erde, Licht- und Farbspektren steht nicht nur grundsätzlich im Vordergrund, sondern scheint vor allem die Differenz der Räume ›Irak‹ und ›USA‹ zu verwischen. Auffälligerweise wird deren Vegetation nämlich ganz ähnlich beschrieben. Tal Afar und Richmond, die beiden urbanen Pole, zwischen denen die Handlung angesiedelt ist, sind eigentlich mittelgroße Städte mit mehr als 200.000 Einwohnern – doch wenn man dies als Leser nicht weiß, könnte fast der Eindruck entstehen, es handelte sich um Dörfer, die von allen Seiten von überbordender Natur umzingelt sind. Ihre urbanen Formen am Horizont gelangen höchstens ab und zu in das periphere Blickfeld des Erzählers – mit einer signifikanten Ausnahme, zu der ich gleich noch kommen werde. Die eine Wildnis scheint also nicht das absolut ›Andere‹ der anderen Wildnis zu sein, im Gegenteil: Der Raum der Wildnis ist in *Yellow Birds* zumindest zeitweise ein einziger, topologisch ineinandergefalteter.

Besonders der *espace lisse* des Wassers funktioniert in dieser Hinsicht noch einmal ein wenig anders, indem er an beiden Orten Markierungen des jeweils anderen trägt, die sich wechselseitig überschreiben. Während der Tigris zunächst Flashbacks zu unbeschwerten Tagen in Virginia hervorruft, ist der James River nach Bartles Rückkehr gleichsam vom Raum des Krieges kolonisiert. Schließlich verlieren die Namen der Flüsse vollends ihre geographische Bindung und gleichzeitig ihre Ordnung und Ortung als Vertrautes oder Fremdes:

395 Vgl. Leys 2000, S. 16.

I moved to the edge of the bridge and began firing at anything moving. I saw one man fall in a heap near the bank of the river among the bulrushes and green fields on its edges. In that moment, I disowned the waters of my youth. My memories of them became a useless luxury, their names as foreign as any that could be found in Nineveh: the Tigris or the Chesapeake, the James or the Shatt al Arab [...]. (YB 125)

Der finale Verlust von Ortung und Zugehörigkeit, die Loslösung der Signifikanten fällt hier mit dem Akt des Tötens zusammen. Auf Figurenebene ist die zunehmende Verschlingung der verschiedenen Räume zerstörerisch; gleichzeitig bringt diese Bewegung einen anders gelagerten Effekt auf einer strukturellen Ebene hervor.

Ich habe zu Beginn George W. Bushs retrospektive Begründung für die Verlagerung des *war on terror* in den Irak zitiert, die nicht nur einen einfachen Binarismus zwischen »us« und »them« produziert, sondern auch islamistischen Terrorismus mit dem Staat Irak verschränkt: »We fight them over there so we don't have to fight them here.« Wenn in Powers' Text nun die verschiedenen Orte ihre Markierungen verlieren und vertauscht werden, wenn die Ebenen »over there« und »over here« destabilisiert werden, stellt dies in gewisser Weise auch die binäre und arbiträre Logik des Krieges aus: »Here« ist dann immer schon »over there« und andersherum. Auch dies ließe sich sicherlich als eine Antwort auf Judith Butlers Kritik jener »frames of war« verstehen, die eine Trauer um »fremdes« Leben verstellen – »Grief is a practical mechanism«, heißt es im Anschluss an die bereits zitierte Stelle zu den Gefallenenzahlen, »and we only grieved those we knew«. ³⁹⁶ Diese Aussage über Trauer als gekoppelt an das Eigene wird im Erzählvorgang selbst nämlich gleichsam durchkreuzt: Auch die Opfer auf der eigenen Seite werden an keiner Stelle ausdrücklich betrauert; dem Sterben unbekannter irakischer Zivilisten wird gleichzeitig genauso viel Raum gegeben, wird ebenso ein mikrologischer Blick geschenkt wie dem Tod einer amerikanischen Sanitäterin, in die sich Murph, der Schützling des Protagonisten, verliebt hatte.

Nun ließe sich vielleicht fragen: Sind der techno-militärische Bildschirm-

396 Ende 2015, nach Abschluss dieses Kapitels und des größten Teils der vorliegenden Arbeit, erschien eine Monographie, die – unter anderem – eine ähnliche These verfolgt: Daniel O'Gorman geht ebenfalls davon aus, dass die »us« / »them«-Binarismen, die den *war on terror* unterfüttern, in fiktionalen Bearbeitungen destabilisiert werden. Vgl. O'Gorman, Daniel: *Fictions of the War on Terror. Difference and the Transnational 9/11 Novel*, London / New York 2015. O'Gorman operiert dabei aber größtenteils mit Identitäts- und Differenzdiskursen, die für mich weniger wichtig sind; bild-, visualitäts- und raumtheoretische Ansätze spielen andersherum für ihn keine Rolle, so dass auch das Topologische nicht zur begrifflichen Schärfung dieses Kollapses von Distanz herangezogen wird. Dass wir beide indes den transnationalen Effekt der Literatur zum Irakkrieg betonen und gegen die Hermetik früherer 9/11-Texte setzen, bestätigt sicherlich wechselseitig unsere Forschungsergebnisse.

blick, der die spätmoderne Kriegsführung dominiert, und das Verweben von irakischer und amerikanischer Wildnis in *Yellow Birds* nicht eigentlich strukturgeleich insofern, als Raum im Sinne von Distanz in beiden verschwindet?

Natürlich nicht, würde man spontan behaupten – aber der Unterschied lässt sich, genau besehen, nur mit jener Doppeltheit von »linking and de-linking of site and sight« denken, die ich zu Beginn mit Derek Gregory angeführt habe³⁹⁷. Diese Doppelbewegung lässt sich wiederum nur nachvollziehen, wenn man »sight« und »site« noch einmal aufklappt; es müssen jeweils zwei verschiedene Begriffe von ›Sicht‹ und ›Ort‹ implizit sein, damit Gregorys Anordnung der wechselseitigen Ver- und Entkopplung funktioniert. Hier helfen Deleuzes und Guattaris Begriffe der Nahsicht und der Fernsicht weiter, die jeweils in Verbindung stehen zum ›glatten‹ und zum ›gekerbten‹ Raum. Diese Ordnungen bzw. Umschlagsmomente verhalten sich wie folgt zueinander:

C'est le Lisse qui nous paraît à la fois l'objet d'une vision rapprochée par excellence et l'élément d'un espace haptique (qui peut être visuel, auditif autant que tactile). Au contraire, le Strié renverrait à une vision plus lointaine, et à un espace plus optique [...].³⁹⁸

Wenn »sight« und »site« durch den techno-militärischen Apparat verkoppelt werden, ist eine optische Verbindung mit einem weit entfernten Ort gegeben, also eine Fernsicht; *entkoppelt* wird in der gleichen Bewegung eine »vision rapprochée«, eine Nahsicht auf den komplexen, ›glatten‹ Raum. Die Topologie der Wildnis(se) in *Yellow Birds* verbindet jedoch gleichsam zwei Nahsichten, der eine glatte Raum dringt in den anderen, während im militärischen ›Blick von oben‹ die disparaten Orte gerade radikal getrennt bleiben bzw. in einem fernsichtigen Blick verbunden werden, der den anderen Raum zu einem Ziel-Ort macht, ihn tödlich einkerbt. Diese letztere Verkopplung ist dabei nicht mit einem topologischen Kollaps von Distanz zu verwechseln, da Topologie, wie bereits verschiedentlich Thema war, gerade *gegen* ein fernsichtiges Wissen arbeitet.³⁹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die topologischen Destabilisierungen des Raumes, die in *September* durch den Text produziert werden, in *The Yellow Birds* auf Figurenebene erfahren und teils auch reflektiert werden; in

397 Gregory 2010, S. 68.

398 Deleuze / Guattari 1980(a), S. 615. In der Übersetzung: «Das Glatte scheint uns Gegenstand einer nahsichtigen Anschauung par excellence und zugleich Element eines haptischen Raums zu sein (der gleichermaßen visuell, auditiv und taktil sein kann). Das Gekerbte verweist dagegen auf eine eher fernsichtige Anschauung und auf einen eher optischen Raum [...]. Deleuze und Guattari 1993 [1980], S. 682.

399 Mit einem Blick auf die Mikrostruktur der Pflanzen selbst wäre man auch wieder bei Deleuze und Guattari: Ein rhizomatisches Gewebe, könnte man argumentieren, ist nicht mit den Raumstrukturen des Punktes und der (›okkupierenden‹) Linie vereinbar, die das Militärische auf technischer Ebene und das Politische auf rhetorischer Ebene dominieren.

Powers' Text setzt sich darüberhinaus das Topologische noch stärker in der Motivik fort, wie in Bezug auf die Vegetation gezeigt wurde. Im Folgenden soll es um das Motiv des Gespenstes gehen, in dem PTBS-Symptomatik und Topologie verknüpfend figuriert werden. Gleichzeitig kommt hier noch einmal eine bestimmte Form der Raumproduktion durch Bewegung ins Spiel, die bereits verschiedentlich Thema war.

16.3 »La topologie me hante«. Bartle(by) goes AWOL

Bei der Rückkehr aus dem Irak in die USA landet der Protagonist mit seiner Truppe zunächst in Deutschland, in Kaiserslautern. Hier verlässt er ohne Genehmigung den Stützpunkt, going AWOL, wie man in der Army-Terminologie sagen würde:

I'd had to walk half a mile or so to get out of the security gate and another two until the first row of buildings appeared on my left. [...] It made me feel fine to be walking alone in the rain that day, alongside the tall, ordered rows of pines and birches, and I began to feel a kind of calm when I passed the townspeople. (YB 52)

Dann steigt er in ein Taxi, um die letzten Kilometer ins Stadtzentrum zu fahren:

And that's where it began, on that short ride into Kaiserslautern. [...] As I looked out onto the trees that edged the road, my muscles tensed and I began to sweat. I knew where I was: a road in Germany, AWOL, waiting for the flight back to the states. But my body did not: a road, the edge of it, and another day. My fingers closed around a rifle that was not there. (53f.)

Im zunächst ziellosen Gehen um des Gehens willen und über die Grenze des militärischen Gebiets hinweg findet Bartle das erste Mal Ruhe. Gleich danach aber – bezeichnenderweise, als er in ein Fahrzeug steigt und die Bäume nicht mehr »alongside«, aus der Perspektive des Gehenden, sondern aus dem Autofenster, durch einen Rahmen also und als »edg[ing] the road« sieht – zeigen sich die ersten Symptome einer posttraumatischen Belastungsstörung, bricht der Raum des Krieges in den gegenwärtigen Ort ein. Die Verschlingung und Überlagerung von Präsenz und Absenz bestimmt die PTBS-Symptomatik; auf Textebene korreliert sie mit einer Metaphorik und Motivik des Gespenstischen. So beschreibt der Protagonist sich und die anderen Soldaten mehrfach ausdrücklich als »ghosts« (z. B. YB 25), weil sie jederzeit sterben könnten und deshalb eigentlich schon abwesend sind, ähnlich wie Schrödingers Katze, die zugleich tot und lebendig ist. Aber auch der AWOL-Gang selbst ist von dieser Dopplung durchdrungen – und das wiederum doppelt, auf begrifflicher Ebene und in diesem spezifischen Fall von Bartles Flucht: »Absence Without Leave« könnte man nicht nur als Abwesenheit ohne Erlaubnis lesen, sondern wörtlich als

»absence without leav[ing]«, also als Abwesenheit in der Anwesenheit; gleichzeitig ist die AWOL-Bewegung hier verknüpft mit dem Ausbruch der PTBS. Das Gependst ist nicht nur die paradigmatische Figur eines solchen Doppelstehens, sondern hat auch per se topologische Eigenschaften. Das Ineinanderfallen von Nahem und Fernem in der Topologie ist im wahrsten Sinne des Wortes unheimlich; Michel Serres bringt sie an einigen Stellen, wie bereits erwähnt, mit einer Geister- und Heimsuchungs-Metaphorik⁴⁰⁰ zusammen: »J'habite la géométrie alors que la topologie me hante.«⁴⁰¹

Mit dem Motivkomplex des Gespenstischen erschließt sich vielleicht auch eine Beobachtung, mit der isoliert bislang noch nicht viel anzufangen war: Der Name des Protagonisten erinnert an *Bartleby the Scrivener* (1853), jene späte Novelle Herman Melvilles, an der sich fast alle Protagonisten der poststrukturalistischen Theorie und politischen Philosophie abgearbeitet haben.⁴⁰² Das Faszinosum und den zentralen blinden Fleck der Erzählung bildet die sprachliche Formel, mit der Bartleby sich wieder und wieder den Aufforderungen seines Arbeitgebers, des Ich-Erzählers, widersetzt: »I would prefer not to.« Vom kurzen Gang zum Postamt über seine eigentliche Tätigkeit – der des Kopisten – bis hin zum Auszug aus den Büroräumen, in denen er heimlich gewohnt hatte, verweigert sich Bartleby mit diesen Worten allem und jedem, bis zur finalen und fatalen Verweigerung des Essens. Durch den Erzähler wird Bartleby, den ein Leser sich zunächst als gewöhnlichen, vielleicht ein wenig stillen Angestellten vorstellen mag, zunehmend mit gespensterhaften Merkmalen beschrieben: Er ist »thin and pale«⁴⁰³, bewegt sich langsam-gleitend (»he slid aside«⁴⁰⁴, »he noiselessly slid into view«⁴⁰⁵) und scheint nie zu essen. Der Vergleich wird auch ausdrücklich gezogen: »Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his hermitage.«⁴⁰⁶ Bartlebys Verweigerung bleibt dem Erzähler genauso rätselhaft wie dessen Duldung derselben dem zeitgenössischen Leser; erst ganz am Ende gibt es einen einzigen, posthumen Hinweis auf einen möglichen Grund für das Verhalten des Schreibers: »Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter

400 Vgl. ebd., S. 70.

401 Serres 1996 [1994], S. 74.

402 Armin Beverungen und Stephen Dunne unterscheiden augenzwinkernd zwischen »The Politicized Bartleby« of Slavoj Žižek, Michael Hardt and Antonio Negri; »The Originary Bartleby« of Gilles Deleuze; and »The Whatever Bartleby« of Giorgio Agamben [...], Beverungen, Armin / Dunne, Stephen: »I'd Prefer Not To«. *Bartleby and the Excesses of Interpretation*, in: *Culture and Organization*, Juni 2007, Band 13(2), S. 171–183, S. 172.

403 Melville, Herman: *Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street*, New York 2004 [1853].

404 Ebd., S. 39.

405 Ebd., S. 35.

406 Ebd., S. 26.

Office in Washington. [...] Dead letters! Does it not sound like dead men?»⁴⁰⁷
 »Dead letters« sind unzustellbare Briefe, die ebenso wenig an den Absender zurückgeschickt werden können. Die metaphorische Verknüpfung dieses permanenten Zwischenzustands mit dem Tod lässt sich aber auch wörtlich nehmen, da das Versterben des Empfängers laut dem Erzähler oft der Grund für den Irrweg der Briefe ist: »Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring – the finger it was meant for, perhaps, smolders in the grave.« (Ebd.) Gibt man Melvilles Novelle nun, motiviert durch die Namensdeckung, als intertextuelles Kontrastmittel zu *The Yellow Birds*, leuchtet vor allem ein motivischer Knotenpunkt auf: Private Bartle selbst verfasst »dead letters« der etwas anderen Art, nämlich »letters from the dead«; als sein Kamerad Murph bereits gestorben ist, gibt er sich in Briefen an dessen Mutter als dieser aus – und muss am Ende, unter anderem deswegen, wie Bartleby ins Gefängnis. Das Schreiben ist hier erneut ein mehrfach gespenstisches, da Bartle als Toter schreibt und selbst anwesend-abwesend ist.

In Bezug auf Powers' Roman ist auch ein Blick auf Melvilles Untertitel, der in neueren Ausgaben oft unterschlagen wird, interessant: »A story of Wall Street« legt es durchaus nahe, Bartleby's Verweigerung als eine mögliche Antwort auf den vermeintlich alternativlosen Kapitalismus zu lesen, wie es zum Beispiel Slavoj Žižek tut⁴⁰⁸; ein radikales Aussteigen aus einem System, das eigentlich kein Außen hat. So gelesen markiert die Bartleby-Referenz den Irakkrieg auch als wirtschaftliches Unterfangen und Spielfeld großer Firmen, das mit dem Metonym »Wall Street« in direkter Verbindung steht.

Doch wer verweigert sich hier eigentlich? Bei genauerer Betrachtung des intertextuellen Schnittbildes zwischen Melville und Powers wird deutlich, dass Bartles Name zwar gleichsam den Ansatzpunkt hierfür darstellt, dass sich jedoch vielleicht noch überzeugender Spuren von Bartleby in der Figur von Murph nachweisen lassen. Man erfährt erst recht spät, was genau mit Murph passiert ist, den Bartle dessen Mutter zu beschützen versprochen hatte; mehrmals wird jedoch bereits ganz am Anfang darauf angespielt, dass Murphs Tod der zentrale Vortex ist, um den auch Bartles Geschehnisse nach dem Krieg kreisen. Als diese Leerstelle schließlich gefüllt wird, scheint Bartles AWOL-Gang retrospektiv wie eine Vorausdeutung auf der Ebene der Erzählzeit bzw. wie ein Echo auf der Ebene der erzählten Zeit: Auch Murph hat die Basis vor Al Tafari alleine und zu Fuß verlassen, was im Kriegsgebiet Irak natürlich etwas anderes bedeutet als in Kaiserslautern. Der Tod der Sanitäterin, die er in den letzten Wochen von weitem beobachtet hatte – »not because she was beautiful«, wie Bartle anmerkt, »but because the small area where she was [...] might have been the last habitat for

407 Ebd., S. 64.

408 Vgl. Beverungen / Dunne 2007, S. 175.

[...] kindness that we'd ever know« (YB 165) – hat ihn anscheinend endgültig den Verstand verlieren lassen. Als die Soldaten in die Stadt ausrücken, um Murph zu suchen, wird sein Übertritt von einer Zone in die andere durch die Augen eines Einwohners wie folgt beschrieben:

A foreign boy walked naked, his shape lacking all colour except for where his face and hands were tanned to a deep brown by the sun. He walked as a ghost, his feet and legs bleeding from his walk through the wire and detritus. [...] Where he crossed the street, he left bloody footprints in the pale dust. [...] Murph walked through the roundabout and cars screeched to a halt as he passed balefully in front of their headlights. Before he reached the other side, all of the cars in the circle had stopped. Men opened doors and stood on the edges of their floorboards and watched him in stunned silence, the only noise the shoddy cylinders of their engines turning. (YB 196f., meine Hervorhebung, D.B.)

Murphs Bewegung aus dem militärischen Raum heraus und in den Raum der Stadt hinein beschreibt der Zeuge wie eine tödliche ›dérive‹: Wie in Trance schweift der junge Soldat von hier nach dort und folgt schließlich einem Bettler in die dunkleren Gassen jenseits des Kreisverkehrs. Im Morgengrauen finden der Ich-Erzähler und sein Vorgesetzter Murphs grausam verstümmelte, gesichtslose Leiche am Flussufer.

Nur zu Fuß (auf den Bewegungsmodus des Gehens wird deshalb im Folgenden noch einmal zurückgekommen) kann hier der radikale und tödliche Ausbruch aus dem militärischen Raum und Zeichensystem erfolgen. Gegangen wird in der Kriegssituation sonst nur in einer Bewegung mit der Truppe, auf Patrouille oder innerhalb der Grenzen des Lagers oder Stützpunktes, also immer entlang bereits vorgegebener Koordinaten oder innerhalb des militärischen Nicht-Ortes, der nach anderen Regeln funktioniert als der umgebende Raum. Wenn in den beiden AWOL-Variationen die Grenze des Lagers überschritten und der andere Raum betreten wird, ist dies durchaus ein performativer Akt des Widerstands, der im Fall von Murph mit einer Selbstaufgabe einhergeht. Auf mehreren Ebenen erfolgt hier eine Transgression: Die Bewegung aus dem Lager heraus ist im wahrsten Sinne des Wortes Selbstmord. Während eine solche Bewegung sonst nur innerhalb der Truppe und normalerweise fahrend, in der beweglichen militärischen Zone des Humvees und unter konstanter Funkverbindung stattfindet, hat sich Murph hier nicht nur jeglichen technischen Apparats, sondern gleich jeder militärischen Markierung inklusive aller Kleidung entledigt. Dies scheint erst einmal schlicht wahnsinnig zu sein, doch lässt sich dieser Wahnsinn natürlich in einer Art Kippbild betrachten, in dem das eigentlich Wahnsinnige der Krieg und Murphs Ausbruch daraus nicht nur eine Metapher hierfür, sondern auch eine Reaktion mit einer gewissen Logik ist.

Die Übertretung der Grenze hat in gewisser Weise auch mit einem Heraus-treten aus Butlers diskursiv-medialen ›Rahmen‹ des Krieges zu tun; und tat-

sächlich wird bei Butler das residuale Ausgeschlossene eines solchen Rahmens als gespenstisch beschrieben:

The frame is always throwing something away, always keeping something out, always de-realizing. [...] When versions of reality are excluded or jettisoned to a domain of unreality, then specters are produced that haunt the ratified version of reality, animated and de-ratifying traces.⁴⁰⁹

Wenn z. B. die Erzählung eines *just war*, der Demokratie bringt, nur mit einer ›De-realisierung‹ des tatsächlichen Kriegsgeschehens zu haben ist, die sogar innerhalb des militärischen Lagers – einer Art deterritorialisierendem US-Amerika mitten im Irak – auf eine gewisse Weise aufrechterhalten wird, tritt Murph mit dem Übergang in das feindliche Gebiet radikal aus jenem ›Rahmen‹ heraus. Er ist somit gleichsam als Personifikation des von offiziellen Kriegsnarrativen (›the ratified version of reality‹) Ausgeschlossenem zu denken, als gespenstische ›de-ratifying trace‹.

Für Derrida ist Bartlebys passiver Widerstand eine Passion, genauer: »a sacrificial passion that will lead him to his death, a death given by the law, by a society that doesn't even know why it acts the way it does.«⁴¹⁰ In der Beschreibung von Murphs AWOL-Gang durch den Einwohner klingt ein stoischer Passionsgang im Sinne der Passion Christi durchaus an. Er geht »as a ghost«, wie es in der oben zitierten Passage heißt, weil er, wie der Ich-Erzähler mehrfach angemerkt hat, als Soldat per se an-/abwesend und todgeweiht ist; nun hat er sich vollends der anderen Seite – im doppelten Sinne des feindlichen Gebiets und des Todes – anheim gegeben. Das Aufgeben des letzten Schutzes durch das militärische Gebiet und des menschlichen Insigniums der Kleidung ist Bartlebys finaler Verweigerung verwandt, ein »I would prefer not to« in der Form einer grenzüberschreitenden, tödlichen Bewegung, die nichtsdestotrotz insofern passiv bleibt, als der Soldat sich nicht direkt selbst tötet. Er führt damit gleichsam performativ einen Opfertod vor, der verordnet ist von einer ›Gesellschaft, die nicht weiß, warum sie agiert, wie sie agiert‹ – mit Blick auf die Arbitrarität des Irakkrieges gilt dies sicherlich auch hier.

Mit der gehenden Selbstaufgabe und dem Auf-gehen im Raum des Anderen ist ein Blickwechsel auf drei Ebenen verquickt. Erstens imaginiert der Ich-Erzähler für Murph einen Blick auf die Stadt, der nicht mehr vermittelt und simplifiziert ist durch den militärischen-strategischen Apparat, sondern die Ästhetik des Stadtraums selbst in den Vordergrund rückt: »It was as if the basic forms of the city, the angles and composition of its softly coloured evening hues, were there for him to take in: a quiet stroll through an enormous gallery.« (YB

409 Butler 2010, S. Xiii.

410 Derrida, Jacques: *The Gift of Death*, übers. von David Wills, Chicago 1995 [1992], S. 75.

196) Zweitens scheint Al Tatar für den Leser jetzt erst zu einem urbanen Raum zu werden, sich aus der wilden Vegetation, die vorher immer im Fokus stand, gleichsam herauszuschälen: Die Beschreibung einer Ansammlung von Autos, einer Kreuzung, von Straßenlaternen kollidiert mit dem Bild der Gegend, das vorher nebenbei gezeichnet wurde. Dass die Stadt jetzt erst als urban markiert wird, arbeitet ein weiteres Mal gegen ein stereotypes Landschaftsbild des Irakkrieges. So wie sich die Vegetationsvielfalt im Text über ein karges Klischee-Wüstenland legt, überschreibt auch das Städtische in einer weiteren Stufe nun eine eher dörfliche Architektur, die im Text bis zu diesem Punkt immer implizit war (bislang wurden zum Beispiel Esel, Markisen und kleine Plätze erwähnt, doch jetzt erst werden ein Kreisverkehr und Autos beschrieben).

Drittens ist mit der Suche nach Murph in den Gassen von Al Tatar eine extreme Nahsicht verbunden, die – wie bei Deleuze beschrieben – ins Auditive übergeht: »Birds and shadows were caught quickly by our eyes, then returned to a fluttered periphery of hollow noises: a motor in the distance, an old man breathing from a doorway, the tails of his wife's robes softly dragging across a mud floor.« (YB 198) Das optische Instrument des Nachtsichtgerätes, das die in den nächtlichen Gassen ausschwärmende Truppe benutzt, könnte als Variation des militärischen ›Blicks von oben‹ gelesen werden; als Variation auch einer Butler'schen Rahmung, die durch diese ins Auditive kippende *vision rapprochée* nun gleichsam außer Kraft gesetzt wird. In der nahsichtigen Bewegung durch die Stadt wird ein distanzierter Blick auf das Andere so auf mehreren Ebenen destabilisiert.

Mehrfach wurde eine *vision rapprochée* nun auf narrativer Ebene schon diagnostiziert. Tatsächlich lässt sie sich auch, ohne dass dieser Konnex bislang in der Theorie größere Beachtung gefunden hätte, in Bezug zu kritisch-topologischen Konzepten setzen. Abschließend möchte ich dieser Verknüpfung noch einmal nachgehen und sie in Bezug auf *The Yellow Birds* auch narratologisch wenden.

16.4 *Too close to see*. Nahsicht und Fernsicht

Ein Sehen auf die Nähe, das weiß jeder, der im Kino schon einmal in der ersten Reihe saß, bedeutet nicht zwangsläufig ein klareres oder besseres Sehen. Ist ein bestimmter Punkt überschritten, ab dem das Erfassen eines Objektes nicht mehr möglich ist, sieht man immer weniger, von Nahem verschwimmt schließlich alles. Bleibt man beim Beispiel eines Bildes, zerfällt dieses, wenn man immer weiter heranzoomt, zu einer Ansammlung von Pixeln; man sieht also technisch mehr, aber erkennt weniger.

Northrop Frye beschreibt einen solchen Effekt des Fokusverlustes im Hin-

blick auf die Analyse eines literarischen Textes: Das *close reading* der New Critics könne höchstens, in Analogie zum Blick auf die Materialität eines Bildes, die Textur der Pinselstriche beschreiben.⁴¹¹ Ein ›Zurücktreten‹ vom ›Bild‹ erlaube in der Literaturwissenschaft hingegen den Blick auf große Ordnungen und Zusammenhänge. Hier bezieht sich Frye auf C. G. Jungs Konzept der Archetypen, das er – modifiziert – in die Textanalyse einführte:

If we ›stand back‹ from Spenser's *Mutabilitie Cantoes*, we see a background of ordered circular light and a sinister black mass thrusting up into the lower foreground – much the same archetypal shape that we see in the opening of the Book of Job. If we ›stand back‹ from the beginning of the fifth act of *Hamlet*, we see a grave opening on the stage, the hero, his enemy, and the heroine descending into it, followed by a fatal struggle in the upper world.⁴¹²

Das Zurücktreten, das einen ordnenden Blick auf archetypische Verwandtschaften erlaubt, ist auf bildwissenschaftlicher Ebene der Ikonologie verwandt, von welcher aus Frye hier auch denkt; es lässt sich durchaus beispielsweise im Kontext der obsessiven Beschäftigung mit Bildverwandtschaften bezüglich der Abu Ghraib-Fotografien verorten, mit der ich mich in Kapitel 11.4 auseinandergesetzt habe.

Während diesem *cross-mapping* der Bildformeln in *The Ticking is the Bomb* ein biographisches, rekomplizierendes Narrativ entgegengesetzt ist, wird in *The Yellow Birds* nun indirekt ein Blick auf eine ikonische, archetypische Organisation zumindest thematisiert – was besonders vor dem Hintergrund der genannten narrativen Nahsicht interessant ist. Als Bartle verloren in einer Kirche in Kaiserslautern sitzt, immer noch AWOL, will er einem Priester, der dies anbietet, zwar nichts über seine Kriegserfahrungen erzählen und ihn auch nicht für sich beten lassen, erwähnt aber den Tod seines Kameraden mit folgenden Worten: »I had a friend. I have a friend you can pray for. [...] He got killed in Al Tafar. He died like...« I looked to the wall where the paintings of the saints hung. »It doesn't matter.« (YB 60) Die Auslassungspunkte markieren erst einmal genau die Leerstelle, die es für den Leser in dieser Passage noch gibt – wie genau Murph gestorben ist, wird erst viel später enthüllt. Durch die Verknüpfung mit den christlichen Ikonen entsteht hier aber die Andeutung einer unheimlichen Formverwandtschaft. Vor dem Gespräch mit dem Priester hat Bartle in einem Informationsheft über die Heiligendarstellungen gelesen, die zur gleichen Zeit Gegenstand einer Schülerführung sind:

I read the names of the saints from the pamphlet as the children walked, and I tried to imagine myself as a small child being introduced to them. There was beautiful Se-

411 Vgl. Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Toronto 2006 [1957], S. 130.

412 Ebd.

bastian, the arrows dangling from his chest. The blood from his injuries appeared like spattered candle-wax [...] And there was Saint John Vianney, the incorruptible, the soldier who ran from Napoleon's army and heard confessions for twenty hours a day, whose heart rests separately in Rome [...]. (YB 56)

Murph ist, wie erst viel später klar wird, ebenfalls desertiert. Wenngleich er nicht mit Pfeilen getötet wurde, hat man ihn unter anderem durch Schnittverletzungen gefoltert und, wie den heiligen Sebastian – den Schutzpatron der Soldaten –, nach seinem Tod in den Fluss geworfen. Die Verbindung ist also recht deutlich, wenn auch auf zwei Figuren aufgeteilt. Statt aber den christlichen Märtyrersubtext (der durchaus, wie weiter oben erläutert, auch evoziert wird) beispielsweise in Form subtiler Referenzen mitlaufen zu lassen, was ja auch denkbar wäre, stellt der Text ein solches Vorgehen hier demonstrativ aus – und lehnt es ab. Auf die Heiligen wird als ikonische Bilder referiert; Bartle ›tritt‹ zunächst ›zurück‹ und setzt zu einem Gestus der Verbindung an (»he died like...«), um ebenjenen Gestus dann deutlich abzubrechen (»it doesn't matter«). Die archetypische Verknüpfung von Soldat und Märtyrer läuft ins Leere.

Auch so ist die strukturelle Verknüpfung von Nahsicht und Komplexität zu verstehen: Ein ›big picture‹, das durch Zurücktreten entsteht, erlaubt einen verknüpfenden Über-Blick, aber keine widerständigen Details. Eine Nahsicht, in der die Formen zerfallen, ist einem dekonstruktiven ›Umherschauen‹ auf Bodenlevel verwandt. Deleuze und Guattari beziehen sich ebenfalls auf das Zurücktreten von einem Gemälde, um den Umschlag zwischen diesen beiden Blicksorten zu beschreiben:

Cézanne parlait de la nécessité de ne plus voir le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre, sans repère, en espace lisse. Alors le striage peut naître ensuite: le dessin, les strates, la terre, la »têue géométrie« [...].⁴¹³

Auch bei Serres heißt es, dass ein Übermaß an Nähe wieder einem Entfernen gleichkomme⁴¹⁴; im Nahem und Vertrauen sehe man manchmal weniger. Etwas abstrakter gefasst, wird Nähe hier entsprechend einem topologischen Raumverständnis umgedacht – als Eigenschaftsverhältnis anstatt als Effekt metrischer Distanz. Doch auch, was Visualität betrifft, sind Nah- und Fernsicht nicht notwendigerweise nur durch Maßstab und Entfernungen, sondern eher durch verschiedene Medialitäten und Komplexitätsgrade denkbar. Die kleinste Einheit eines digitalen Bildes ist das Pixel, kurz für den Plural von »picture« und »element«. Das Pixel ist gleichsam das ›Andere‹ des organischen Partikels; man denke noch einmal an das Zitat von Erroll Morris, das ich dem Kapitel zu den

413 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit 1980, S. 615.

414 Serres 2005 [1994], S. 64.

Abu Ghraib-Bildern vorangestellt habe. Organisches Gewebe kann kleiner und kleiner werden und ist trotzdem mikroskopisch vergrößerbar: Je näher man hinschaut, desto mehr kann man sehen. Gewebe ist Textur, untrennbar verwachsen mit seiner Umgebung, bzw. es besteht selbst aus dieser Verwobenheit; *ein* Pixel (das Pronomen zeigt es an) ist monadisch in sich abgeschlossen. Es verbindet sich mit anderen Pixeln, wenn man »zurücktritt«, zu einem Bild, doch tut es dies nur optisch, seine eigenen Grenzlinien bleiben intakt. Wenn eine Fotografie – digital oder gerastert – vergrößert wird, driften ihre Pixel schließlich auseinander: Je näher man hinschaut, desto weniger sieht man.

Pixel und Gewebefragment verweisen dabei gleichsam metonymisch auf die komplexen Verhältnisse von Nähe und Distanz, die den Ausgangspunkt dieses Kapitels bilden (man denke noch einmal an Gregorys »linking and de-linking ›sight‹ and ›site‹«). Das »Bildelement« steht auf der Ebene der Textrealitäten dabei im Zusammenhang mit dem Bildschirmblick und den medialen Rahmungen spätmoderner Kriegsführung, das Gewebe mit dem zerstörten Körper des Selbstmordattentäters – mit jenem Akt, der im Übrigen nie in einem Bild festgehalten werden kann, da er schlicht zu plötzlich geschieht und zu absolut ist.⁴¹⁵

Beide, technisches Bildelement und Körperfragment, kommen auf motivischer Ebene in den behandelten Texten vor. Über diesen Umweg in den mikrologischen Bereich rückt aber noch etwas Anderes in den Fokus: Eine technologisch-optische Fernsicht kann keine *vision rapprochée* hervorbringen; wenn sie aber durch die Figur des Pixels und der ihm inhärenten Wendung gegen das »Zurücktreten« und das »gesamte Bild« gedacht wird, hat sie strukturell sozusagen doch noch ein anderes Potential: Während der Blick von oben zwar durch Gewalt produziert wird und Gewalt produziert, ist ein »too close to see«-Sein in Bezug auf das fotografische Bild durchaus *auch* denkbar. Diese Ambivalenz erinnert daran, dass auch in den Texten beide Blickebenen vorkommen und nicht notwendigerweise eine stabile binäre Opposition bilden.

Meine zentrale These zu Powers' Text war, dass (räumliche *und* emotionale) Distanz durch erhöhte Blickwinkel und Rahmen im Text wiederholt, aber auch ausgestellt wird; sowohl Distanz zu den Irakern im Sinne eines *Othering* als auch allgemein der Gewalt des Krieges gegenüber. Dagegen steht, wie sich herausstellte, einmal mehr ein topologisches Verschmelzen von Räumen, das in der Pathologie der PTSD, dem gemeinsamen Raum der Vegetation und in weiteren Motiven variiert wird. Auf diese Motive werde ich im Folgenden abschließend

415 In allen Filmen zum Beispiel, die sich mit geplanten Selbstmordattentaten befassen, bricht die Handlung kurz vor dem eigentlichen Akt ab, so dass entweder offen bleibt, ob das Attentat tatsächlich ausgeführt wird, oder, wenn eine Ausführung suggeriert wird, an seiner Stelle das schwarze Bild steht. Vgl. z. B. Julia Loktevs *Day Night Day Night* (2006) oder Hany Abu Assads *Paradise Now* (2005).

eingehen und hierbei Querverbindungen zu zwei weiteren fiktionalen Texten aufzeigen, ohne diesen jedoch komplette Analysekapitel zu widmen.

16.5 Von Flüssen und Karten

Ganz am Ende der Erzählung, als Bartle auf seine Zeit im Gefängnis zurückblickt, erwähnt er bezeichnenderweise hauptsächlich eine einzige Episode und ein einziges Objekt:

When Murph's mom came to visit she brought me a map of Iraq. I thought it was an odd gesture when I first began to look at it, folding and unfolding it in my cell, struggling with the arrangement of the arbitrary lines that it would fold itself along when I went to put it up at night. Within the map there was a section magnifying Al Tifar and its surrounding landscapes. It stopped being funny after a while. The grid seemed so foreign and imprecise. [...] I remember rubbing my finger along one of the creases that ran straight along a very small section of the Tigris. [...] I dug in my bag and found one of my medals and I stuck it in as near as I could figure to the place where we had left him [Murph]. That map, like any other, would soon be out of date, if it was not already. What it had been indexed to was only an idea of a place, an abstraction formed from memories too brief and passing to account for the small effects of time: wind scouring and lifting the dust of the plains of Nineveh in immeasurable increments, the tuck of a river farther into its bend. [...]. (YB 224)

Zunächst einmal wird die Karte hier, wie in einer Certeau'schen Kartographiekritik, als reduktiv und in einem bestimmten Sinne ungenau beschrieben; die eigentliche Komplexität, die ständige Veränderung des Raums als *espace* kann nicht abgebildet werden. Die Faltnetze der Karte verweisen in ihrer Arbitrarität auf die ebenso willkürlich gezogenen Grenzlängen des Gebiets. Unmessbare, langsame Erosionen, der minimal veränderte Flussverlauf, den der Fluss selbst schafft: Einmal mehr sind es die überdauernden Elemente eines glatten Raums der Bewegung, die hier gegen national-territoriale Markierungen gesetzt werden.

Der Blick auf die Karte, der ganz am Ende des Textes steht, kann gleichzeitig als finaler ›Blick von oben‹ gelesen werden. Retrospektiv wird der Raum, der zuvor in der Erzählung erstanden ist, kartographisch verortet. Bisher hat es im Text keine Verweise auf kartographische Zeichensysteme oder die präzise Lage von Orten gegeben. Dass die Karte nun an einem so herausgehobenen Punkt der Diegese lokalisiert ist, kann auch als eine metapoetische Reflexion auf den Akt des Erzählens selbst verstanden werden; das nahsichtig-mikrologische und topologische Erzählen in *The Yellow Birds*, wie es im letzten Kapitel analysiert wurde, wird nun final gegen die Abstraktion der Karte und damit einen topo/geographischen Abbildungsmodus gesetzt.

Bezeichnenderweise steht hier ein weiterer Akt der Verortung im Zusammenhang mit dem Tod – und wird durch ein militärisches Zeichen markiert: Bartle durchsticht die Stelle, an der er die Leiche von Murph an den Fluss übergeben hatte, mit einer Medaille. Der Blick von oben wird also noch einmal in mehrfachen Schichtungen variiert: als kartographische Vereindeutigung und Abstraktion⁴¹⁶ (die auch per se häufig im Zusammenhang mit einem kolonialen Machtgestus gesehen wird⁴¹⁷) und durch das militärische Insignium als Teil eines ebenfalls gewaltbesetzten Zeichensystems. So ist die Karte an dieser Stelle in gewisser Weise zweifach mit dem skopischen Regime des Techno-Militärischen verknüpft.

Dem entgegengesetzt wird in dieser Passage noch einmal ein zentrales Motiv und der vielleicht wichtigste Schauplatz in Powers' Text: der Fluss. Er arbeitet nicht nur, wie bereits in Kapitel 16.3 beschrieben, gegen nationale Markierungen; weil er fließt, auflöst und verbindet, könnte er auch ohne diese deterritorialisierende Überkreuzung und Verwischung im Text als paradigmatisch Topologisches gelesen werden. Hierzu muss er noch nicht einmal eine metaphorische Übertragungsbewegung vollziehen, denn – so weit entfernt voneinander der Irak und die USA geographisch und in einer ›Us against Them‹-Rhetorik auch sein mögen – auf Wasserwegen sind sie ohne Grenzen verbunden. Theoretisch könnte man vom Tigris aus, ohne den glatten Raum des Wassers zu verlassen, zum James River reisen. Und so übergibt Bartle den grausam verstümmelten Körper seines toten Freundes auch direkt an den Fluss, statt ihn zur Basis zu bringen, ihn in die militärische *Casualty*-Systematik einzuspeisen und mit dem Flugzeug überführen zu lassen:

And I saw his body finally break apart near the mouth of the gulf, where the shadows of the date palms fell in long, dark curtains on his bones, now scattered, and swept them out to sea, toward a line of waves that break forever as he enters them. (YB 226)

Dieser unmögliche Blick, der zeit- und raumkondensierend am Ende steht, scheint noch einmal die topologische Konfiguration der Wasserwege nachzuvollziehen. Denn Bartle kann natürlich nicht wirklich, noch nicht einmal in der optisch-technischen Fernsicht des scopes, die Knochen seines Freundes an der Tigris-Mündung auseinanderbrechen sehen. Doch wie das Meer oder die Wüste »operiert« der Fluss in einer topologischen Vorstellung »von nah zu nah [...], ein lokaler Raum reiner Verbindung«. ⁴¹⁸ Serres formuliert in *Atlas* ganz ähnlich,

416 Die Karte ist sowohl bei de Certeau als auch bei Deleuze und Guattari eher Instrument des ›gekehrten‹ benennbaren Ortes (*lieu*), verwandt also dem ordnenden Blick von oben.

417 Vgl. z. B. Pickles, John: *A History of Spaces. Cartographic Reason, Mapping and the Geocoded World*, New York 2004.

418 Deleuze / Guattari 2004 [1980], S. 683. Im Original: »Le Lisse opère de proche en proche.

dass ein relationaler Raum »von Nahbereich zu Nahbereich verbunden«⁴¹⁹ sei. Hier zeigt sich noch einmal, wie Topologie und Nahsicht miteinander verknüpft sind. Gleichzeitig formt die Linie des Flusses ihr eigenes Bett, *ist* ihre eigene Fließbewegung und durchbricht nicht zuletzt die arbiträren Kerbungen der Grenze.

Insofern ist der Fluss nicht nur als Schauplatz, nicht nur als Motiv zu betrachten, sondern auch als metapoetisches Emblem eines Erzählens, das gleichsam von innen heraus schraffiert, statt Umrisslinien zu zeichnen; das (eher) einen irreduziblen Raum produziert, statt (nur) reduktive Narrative abzubilden und zu perpetuieren.

17. Faltungen und Wanderungen in Justin Sirois' *Falcons on the Floor*

In einem weiteren Roman zum Irakkrieg, auf den ich im Folgenden kurz eingehen möchte, ist der Fluss ebenfalls ein zentrales Motiv und ein zentraler, hier tatsächlich handlungstreibender Schauplatz; Justin Sirois' *Falcons on the Floor* erzählt von der Flucht zweier irakischer Teenager aus dem belagerten Fallujah, die immer am Euphrat entlang führt.

Neben dem Tigris, der in *The Yellow Birds* im Zentrum steht, ist es nun also der andere große, mythische Strom Vorderasiens, der hier ebenfalls als deterritorialisiert, namenlos und gleichsam global mit Erinnerung behaftet erzählt wird. Der Fluss hängt dabei in Sirois' Text durchaus mit einer Art Identitätsmoment zusammen, das aber nicht auf nationale Zugehörigkeiten reduzierbar ist:

The river [is] running through our veins. [...] We will carry this river with us. We were born from it and we will return to it. And like the soldiers in the boat riding its cordial passageways, the river treats each visitor equally – with the same complacent undertows and swells, currents gravitating seaward.⁴²⁰

Erneut findet hier eine Destabilisierung der Distanz zwischen dem Irak und den USA statt, indem zwei Erzählstränge verwoben sind; diese falten sich jedoch nicht wie in *The Yellow Birds* in einer Figur ineinander, sondern konvergieren – der Struktur in *September* ähnlicher – nur in einem einzigen Punkt.

Die Handlung um Salim und Khalil, die sich zu Fuß auf den Weg nach Ramadi machen, wird eingerahmt von einer ganz ähnlichen Figurenkonstellation wie in

Ainsi le désert, la steppe, la glace ou la mer, espace local de pure connexion.« Deleuze / Guattari 1980, S. 615.

419 Serres 2005 [1994], S. 63.

420 Sirois, Justin: *Falcons on the Floor*, Atlanta 2012, S. 172. Im Folgenden zitiert unter der Sigle FF und Angabe der Seitenzahl im Text.

The Yellow Birds. Auch in *Falcons on the Floor* geht es um einen jungen US-Soldaten, der jemanden zu schützen versprochen hat, in diesem Fall seinen Bruder, und die Rahmenerzählung beginnt ebenfalls in der ländlichen amerikanischen Heimat der Soldaten kurz vor dem Irak-Einsatz. Verwoben bzw. in einem einzigen Punkt zusammengeführt werden diese beiden Ebenen (wobei jener Rahmenerzählung tatsächlich nur einige Seiten zukommen) erst ganz am Ende, als – nun wieder in der Rahmenerzählung – Salim buchstäblich ins Bild läuft, fokussiert durch das Nachtsichtgerät des jungen Soldaten aus Maine, der auf einem Hausdach Stellung bezogen hat und ihn fälschlicherweise für einen Kämpfer hält. Der hier wörtliche ›Blick von oben‹, der vorher für den Leser gleichsam aufgelöst wurde durch das Binnennarrativ darunter, das die Biographie der schemenhaften Figur im Fokus des Nachtsichtgeräts in Buchlänge entfaltet, wird auf Erzählebene restituiert und in all seiner Gewalt für ›beide Seiten‹ freigelegt.

Umeinander gewunden sind die beiden Räume bis dahin durch geteilte Motive – und durch den glatten Raum einer endlosen Landschaft mit sehr verschiedenen Vorzeichen. Der Text beginnt mit einem nächtlichen Gang durch einen Schneesturm im ländlichen Maine; der Protagonist orientiert sich immer wieder an den Hochspannungsleitungen – »the wide trails where the wind pushed on the high voltage lines, their welded skeletons groaning like frigates floating in the sky« [...] »where the blackness wanted to erase me, too.« (FF 1) Fast nahtlos schließt sich die Binnenerzählung in einer völlig anderen Klimazone an: »Beyond the desert, the road extended into blackness. [...] Telephone poles lined the roadside and vanished into starlit dunes.« (ebd.) Die Fluchtlinien der Hochspannungs- und der Telefonleitungen im kalten Maine und im heißen Irak scheinen hier ineinander überzugehen; die »Schwärze« der Nacht bildet einen weiteren semantischen und visuellen Knotenpunkt zwischen den so verschiedenen Territorien. Im eigentlich friedlich verschneiten Maine weist zudem ein Autowrack an der Straßenseite auf den Raum des Krieges voraus. Ähnlich wie in Powers' Text ist hier also eine topologische Verschlingung der Landschaften zu konstatieren, deren eigentliche Verschiedenheit zwar noch klarer als solche markiert wird, aber umso deutlicher an einzelnen Stellen auch kollabiert.

Auch in *Falcons on the Floor* sind dabei Verschränkungen von Visualität und Raum zu beobachten, die sich bis auf die motivisch-objektive Ebene fortsetzen – sogar im Hinblick auf das gleiche Objekt. Salim hat, genau wie Bartle in *The Yellow Birds*, ein »scope« dabei, das auch immer wieder erwähnt wird; ein einzelnes Zielfernrohr, allerdings ohne zugehörige Waffe. Der Blick, der hier auf die Umgebung geworfen wird, ist nicht der techno-militärische Bildschirmblick von oben, der Khalil am Ende töten wird; er ist aber auch nicht direkt Deleuzes und Guattaris Nahsicht verwandt. Es ist ein Blick aus der Distanz, aber auf einem Level, ohne herausgehobenen Standpunkt. Insofern ist ›scope‹ durchaus ver-

wandt mit dem Suffix ›scape‹: Der Blick auf die land-scape umfasst einen weiten Raum, erfasst Strukturen in der Distanz, ist aber nicht deckungsgleich mit dem kartographischen Blick aus dem Nirgendwo. Tatsächlich hat das in Geographie und Raumtheorie beliebte scape-Suffix auch Eingang in den Text gefunden:

The cityscape appears in blue flashes. [...] Blue-white clusters balloon like shattered tungsten over the city's south end, close to the industrial park. Jets slice the black above, birthing thunderous concussions. Munitions trickle down. [...] It looks imaginary. It could be television. (FF 76f.)

Ob die Verwendung des Begriffs des »cityscapes« hier auf Figurenebene überzeugend ist – denn diese Passage soll ein elektronisches Tagebuchfragment Salims sein – wäre sicherlich zu fragen. Die Verknüpfung von ›scape‹ und ›scope‹ im Hinblick auf den panoramatischen Blick aus der Entfernung, der Salim und Khalil ihre Heimatstadt buchstäblich ent-rückt und mit einem medialen Blick überschreibt, ist aber durchaus passend: »[A]ppending -scape seems to evoke a visual and panoramic sensitivity«⁴²¹, wie Edward Soja schreibt. Die Stadt mag in diesem Moment ein entrücktes Panorama sein, das aus sicherer Entfernung fokussiert wird, doch ein ›scape‹ ist keine abgeschlossene, gleichförmige Zone⁴²²; das komplexe Gewebe der Stadt wird hier zwar von fern gesehen, aber noch mitgedacht.

Auch in diesem Text spielt ein ikonisches, global zirkuliertes Bild eine Rolle: Weil Khalil auf einem Foto, das die gelynchten Leichen zweier Blackwater-Söldner zeigt, winkend im Vordergrund zu sehen ist, ist er aus Versehen zu »some ill-fit poster child of the resistance« (FF 105) geworden, wie er selbst sagt. Während ein Betrachter des Fotos ihn automatisch in diesen Kontext einschreibt und zur Gruppe der feixenden Lynchmörder ordnet, weil das Bild Evidenz behauptet und komplexere Zusammenhänge erstarren lässt, rekompliziert der Text nun gewissermaßen diese visuelle Konstellation, indem er Khalils eigentliche Geschichte erzählt. Khalil möchte nach Ramadi, weil er weiteren Rekrutierungsversuchen der Mudjaheddin entgehen will, für die er kleinere Jobs erledigt hatte. Salim begleitet ihn, weil in Fallujah das Internet nicht mehr funktioniert und er sich auf Facebook in ein Mädchen verliebt hat, das ihn nun für tot halten könnte.

So wird hier – ähnlich, wie ich es für *The Ticking is the Bomb* festgehalten habe, nur dass es in diesem Text um keine ikonologische Formverwandtschaft und um die Geschichte des Protagonisten selbst geht – ein scheinbar eindeutiges, ikonisch gewordenes Medienbild im Text aufgelöst. Darüber hinaus werden auch andere Formen von Bildern destabilisiert. In Kapitel 14.1 ging es um orientali-

421 Soja, Edward: Foreword: Cityscapes as Cityspaces, in: Lindner, Christoph (Hrsg.): *Urban Space and Cityscapes*, London / New York 2006, S. xv.

422 Vgl. ebd.

sierende Visualisierungen des irakischen Stadtraums in den Medien, die Schmutz und Unordnung suggerieren. Die Unmöglichkeit eines modernen Irak ist diesem militärisch-politischen Imaginären laut Gregory immer implizit, auch wenn der »cultural turn in military affairs« auf ein Verstehen des Anderen abhebt. In *Falcons on the Floor* wird auch gegen solche Orientalismen gearbeitet. Khalil scheint, was sein popkulturelles Wissen angeht, sogar amerikanischer als der junge Soldat aus Maine. Auf dem langen Marsch fantasiert er von einem »hot fudge brownie icecream sundae« (FF 78); Khalils Handy und Salims alter Laptop sind die wichtigsten Objekte in diesem Text; und bezeichnenderweise suchen die beiden in Ramadi »das Internet«, die topologische Struktur schlechthin, die sie überdies mit einem globalen Raum verbindet. (Vgl. FF 160) Während wir als Leser langsam von den Familiengeschichten der Protagonisten erfahren, unterhalten sich Khalil und Salim in erster Linie über diese kleinen Spuren der Globalisierung.

17.1 Nahsicht und Bewegung

All dies entfaltet sich nicht zufällig auf einem mühsamen, langen Fußweg zwischen zwei Städten. Es ließe sich für *Falcons on the Floor* durchaus argumentieren, dass es gerade die Wanderung der Protagonisten ist, die ihre Heimat als komplexen Raum erstehen lässt. Die Bewegung zu Fuß als paradigmatische Form der Raumproduktion ist bei den meisten Raumtheoretikern mit einem emanzipativen, subversiven Moment verbunden; hier ließe sich dies so wenden, dass der *Ort* Irak mit all den reduktiven Narrativen, mit denen er in der westlichen Berichterstattung belegt wird, im Gehen zum *Raum* rekompliziert wird. Zur Erinnerung: Bei de Certeau heißt es, wie im Kapitel zu *ATTA* bereits ausgeführt, dass die Fußgänger in der Stadt den Raum zuallererst »produzieren«. »L'espace est un lieu pratiqué«⁴²³: Der geographische, punktuelle Ort wird durch Bewegung, durch die Praktiken des Gehens zum komplexen Raum. Dies bezieht sich, wie Lefebvres zeitgenössische Raumtheorie auch, dezidiert auf den urbanen Raum, wurde im obengenannten Kapitel aber im Hinblick auf globale Relationalität weitergedacht. Aber auch in den nichtstädtischen Räumen, die in *The Yellow Birds* und *Falcons on the Floor* begangen werden, hängt der Bewegungsmodus des Gehens, wie bereits angedeutet wurde, mit einer Bewegung der Rekomplizierung zusammen.

Besonders interessant ist dieser Konnex erneut im Hinblick auf den Blick von oben, den Certeau als eine »Fiktion des Wissens« beschreibt. Eine Überschneidung von bestimmten Raum- und Wissensmodellen, zwischen denen

423 Certeau 1990 [1980], S. 173.

Bewegung gleichsam als Operator fungiert, wird etwas unorthodox durch den Anthropologen Tim Ingold theoretisiert; er bietet mir an dieser Stelle in gewisser Weise den *missing link* zwischen den älteren Raumtheorien von de Certeau und Deleuze und Guattari, dem Ansatz von Doris Schweitzer und den Visualitätstheorien von Gregory und Mirzoeff. Ingold umkreist in seinen anthropologisch grundierten, aber höchst transdisziplinären Arbeiten immer wieder verschiedene Formen der Bewegung. Besonders interessiert er sich für die Linien, die – zum Beispiel in Form von Spuren, von Pfaden – durch Bewegung hinterlassen werden und (verkürzt ausgedrückt) in einem diametralen Gegensatz zu jenen »lines of occupation«⁴²⁴ stehen, die gezielt einzelne Punkte verbinden, zum Beispiel in Form von Transportstrecken. Auf diesem Grundmuster menschlicher Bewegung entwirft er gleichsam eine ganze Kulturtheorie. Die Privilegierung von Bewegung, von situiertem Wissen und ›on the ground‹-Sein teilt Ingolds Ansatz mit vielen anderen raumtheoretischen Konzepten, die ich bereits angesprochen habe. Ingold weist dabei einerseits – wie Lefebvre und de Certeau – die cartesische Vorstellung eines containerhaften Raumes, andererseits die Vorstellung eines Lebens zurück, in dem wir uns teleologisch von Punkt zu Punkt bewegen und unsere Erfahrungen in einer getrennten Ordnung von räumlichen Gegebenheiten um uns herum situiert sind.

We need a different understanding of movement: not a casting about the hard surfaces of a world in which everything is already laid out, but an issuing along with things in the very processes of their generation; not the *trans-port* (carrying across) of completed being, but the *pro-duction* (bringing forth) of perpetual becoming.⁴²⁵

Diese Privilegierung eines prozessualen Ständig-Werdens und -Bewegens bei gleichzeitiger Ablehnung starrer Ontologien und Klassifikationsschemata (vgl. 158f.) setzt sich durch seine gesamten Überlegungen fort. Paradigmatisch für jene »alongness« steht die Figur des »wayfarers«⁴²⁶, des jagenden und ortlosen Nomaden, der Pfaden folgt und Pfade hinterlässt, statt auf vorgezeichneten Wegen zu reisen. Die Verdichtung und Überlagerung dieser verschlungenen Spuren oder Bewegungs-Linien beschreibt Ingold als ein Geflecht, ein »meshwork«.⁴²⁷ Es unterscheidet sich von der Lieblingsstruktur und -metapher der Ära des Digitalen, dem Netzwerk, in entscheidenden Aspekten: Während das ›network‹ durch die Verbindung einzelner, als getrennt gedachter Punkte entsteht, besteht das ›meshwork‹ nicht aus Verbindungslinien, sondern aus der Bewegung selbst – wie eben im Prozess des Flechtens oder Webens. ›Wayfarer‹ und

424 Vgl. Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London / New York 2012, S. 10.

425 Ebd.

426 Ebd., S. 143.

427 Ebd.

›meshwork‹ sind sozusagen Bewegung.⁴²⁸ Daraus ergeben sich zwei Linientypen, die für Ingold besonders wichtig sind (auch wenn er noch eine Vielzahl weiterer ins Spiel bringt):

The lines of transport, like those of an air or rail traffic map, are not traces of movement but point-to-point connectors; [...] the lines of the meshwork are not connectors but the paths along which life is lived [...], [forming] a tangled mesh of interwoven and complexly knotted strands.⁴²⁹

Mit Blick auf die behandelten literarischen Texte ist dieser Komplex insofern interessant, als auch dort an einigen Stellen ein monadischer »Transport« gegen eine (zumindest temporäre) nomadische Gehbewegung gesetzt wird; das Militärfahrzeug mit seinen de-realisierenden Fensterrahmen ist hier das beste Beispiel. Aber auch auf motivischer Ebene lässt sich an Ingold anschließen: Tatsächlich kommen in beiden Romanen Metaphern und Motive des Webens und Flechtens vor. In *The Yellow Birds* sind es vor allem Seile – also aus Fasern gewobene Stränge – die immer wieder in Bezug auf die Texturen der Erinnerung, der Natur, das Verwobensein menschlichen Lebens oder die topologisch verbundenen Gewässer aufgerufen werden: »[T]he threads of a rope [bezogen auf das Leben als Fiktion] can be unwoven« (YB 100); »When the mortars fell, the leaves and fruits and birds were frayed like ends of rope« (YB 116); »[...] many ponds and streams meandering down to the James like so many pieces of unwound rope« (YB 133). Mehrmals wird auch auf »wayfaring lines«, auf getrampelte Pfade verwiesen: »[T]hey marched a deviated line into the gravel« (FF 180), heißt es zum Beispiel bei Sirois über Khalil und Salim. Der Bewegungsmodus des Wanderns und Gehens abseits von Straßen steht mit dem ungerahmen Blickmodus, mit Formen der Nahsicht auch im literarischen Text in Verbindung.

In einem weiteren Schritt lässt sich bei Ingold zeigen, wie mit diesen Bewegungs- und Blickmodi verschiedene Wissensbegriffe zusammenhängen, die sich auch als übertragbar auf Narrative im literarischen Text verstehen ließen. Wissen wird im allgemeinen Verständnis laut Ingold meist als erstens konzeptuell-taxonomisch (also Dinge, Wesen und Erfahrungen in Kategorien aufgrund vermeintlich intrinsischer Attribute einteilend) und zweitens als genealogisch (als von oben nach unten übermittelter Inhalt) gedacht.⁴³⁰ Strukturell ist es in dieser Vorstellung gewissermaßen dem Reisenden verwandt, der auf Transportwegen in einem Behälter und über die Matrix der Kartographie weitergereicht wird: »While classification arranges things vertically into a hierarchy of taxonomic categories, transport links locations laterally in a network of point-

428 Vgl. ebd., S. 150.

429 Ebd., S. 151.

430 Vgl. ebd., S. 156f.

to-point-connections.«⁴³¹ Eine andere Wissensform korrespondiert analog mit dem Bewegungsmodus des ›wayfarings‹: Ein in der Bewegung ›on the ground‹ gleichsam erfahrenes, nicht-kategorisierendes und nicht-kartographisches Wissen beschreibt Ingold als »inhabitant knowledge«⁴³² oder »storied knowledge«.⁴³³

Das taxonomische, vertikale Wissen der Kategorie ist auch mit reduktiven Narrativen und klischeehaften Figurenzeichnungen verwandt, wie ich sie beispielsweise für die Täterfigur in *Falling Man* nachgewiesen habe oder wie sie in orientalistischen Stereotypen zum Tragen kommt. Entsprechend lässt sich der Zusammenhang zwischen ›wayfaring‹/›meshwork‹ und komplexen ›inhabitant knowledges‹ auf den bisher eher konstatierend beobachteten Zusammenhang von nahsichtigem Raumfokus und komplexer Tätererzählung bzw. kritischer Kriegererzählung abbilden.

»[While] the epitome of vertically integrated knowledge is the classification [...]«, schreibt Ingold,

the epitome of alongly integrated knowledge is the story. [...] [S]tories always, and inevitably, draw together what classifications split apart. [...] For the things of this world are their stories, identified not by fixed attributes but by their paths of movement in an unfolding field of relations.⁴³⁴

Nicht jeder literarische Text ist natürlich »storied« im Sinne von Ingold; er kann es aber durchaus in Teilen sein, wenn er einen relationalen und mikrologischen Blick entwirft, statt monistisch zu operieren. Ähnliches hatte ich in der Beschäftigung mit Jamesons *cognitive mapping* ja schon einmal formuliert. Um

431 Ebd., S. 163.

432 Ebd., S. 154.

433 Die ›Anwendung‹ auf literarische Narrative liegt auch deshalb nahe, weil Ingold diese beiden Begriffe als austauschbar benutzt. Genauso wie an anderen Stellen in Ingolds Arbeiten – wenn er z. B. »pre-composed plot« und »storytelling« analog zu einem reduktiven »network« und einem komplexen »meshwork« gegenüberstellt – wittert der Literaturwissenschaftler hier einen möglichen narratologischen Theoriebaustein. Ich glaube allerdings, dass eine allzu glatte Übertragung mit Vorsicht zu genießen ist; nicht zuletzt, weil Ingold dabei oft von mündlichem Erzählen ausgeht. Trotzdem ist es durchaus legitim, Raum und Text auf diese Art und Weise zusammenzubringen. Wenn ich, vielleicht analog zu einem Verständnis von Raum als Container, den Text als Repräsentation von Welt verstehe, komme ich zu dem Schluss, dass er nicht ›wirklich‹ eine Raumpraxis vollziehen kann; wenn ich aber, wie ich es bereits mit den zwei Lesarten des Begriffes der Geopoetik andeutete, den literarischen Text tatsächlich als *poëisis*, als raumproduzierend verstehe, ist ein Narrativ im *meshwork*-Modus durchaus denkbar. Der Unterschied zwischen erzählter Geschichte und geschriebenem Text – den auch de Certeau aufrecht erhält – kollabiert notwendigerweise, wenn man die Privilegierung von Prozessualität gegenüber Repräsentation, die diese Theoretiker gleichzeitig so stark machen, auch ernst nimmt.

434 Ebd., S. 160. Auffällig ist hier wieder das Bild der Separierung, des »splitting apart«, das auch auf dieser Ebene einmal mehr an eine reduktive Trennung von »us« und »them« erinnert.

dies noch einmal rückblickend an einem Beispiel aus dem ersten Teil dieser Arbeit zu illustrieren: Wenn beispielsweise Mohammed Atta in einem Modus der »classification« erzählt wird, werden bestimmte biographische Punkte zu Motiven verknüpft, die ausschließlich das Narrativ des religiösen Fanatismus stützen. Ein »storied storytelling« hingegen, das nicht taxonomisch-kartographisch überblickt, sondern verknottete Spuren verfolgt, bricht notwendigerweise die Geschlossenheit eines solchen Narrativs auf und lässt vermeintlich widersprüchliche Aspekte zu. Bei Kobek schaut Atta Disneyfilme, verliert und verliebt sich in den Gassen von Aleppo und versteht sich hervorragend mit seinen so »ungläubigen« deutschen Architektenkollegen.⁴³⁵

Entscheidend ist, dass sich diese beiden Raum- und Wissensmodi niemals vereinfachend auf eine konstruierte Opposition wie die von Mediennarrativ und »widerständigem« literarischem Text abbilden lassen. Auch lassen sich die behandelten Texte natürlich nicht etwa passgenau in die beiden Modi einteilen. Vielmehr zeigt sich, dass es innerhalb der meisten Texte Umschlagsbewegungen zwischen räumlicher Komplexität und reduktiver, klassifizierender Verortung / dem »Blick von oben« gibt, wobei ich in der Entwicklung von den frühen 9/11-Romanen bis hin zu den Fiktionen des *war on terror* übergreifend eine Bewegung der Rekomplizierung beobachten kann.

Tatsächlich insistiert auch Serres besonders in seinem frühen Werk immer wieder auf situiertem Wissen, das nicht als punktuell und verortet gedacht werden kann, sondern vielmehr prozessual und eben relational zu verstehen ist:

Knowledge is no longer a process of unveiling the world; rather, knowledge arrives both from being thrust into the midst of things, from being implicated in a world of relationships with objects and others that brings diverse local spatialities together, and from also understanding oneself as a similarly imbricated and implicated bundle of multiple relations.⁴³⁶

Dies erinnert an Ingolds »storied knowledge«, das im Gegensatz zu einer Konzeption vertikalen Wissens aus der »wayfaring«-Bewegung erst entsteht und sich jedem ordnenden Über-blick entzieht. Wenn Bruno Latour die Philosophie seines Gesprächspartners Serres als »fundamental amodern« in jenem Sinne bezeichnet, dass sie eine die Moderne charakterisierende Trennung der Ordnungen von Natur, Kultur und Gesellschaft konstant unterwandert, trifft dies

435 Hier wird auch deutlich, wie erzählendes »wayfaring« als ein Stück weit mit Dekonstruktion verwandt gedacht werden könnte, während sich das *network* vielleicht in hermeneutische Geschlossenheit und Sinntotalität übersetzen lässt. Diese Übertragung kann und muss auch vielleicht nicht ganz aufgehen – entscheidend für Ingolds Theorie in einer literaturwissenschaftlichen Kopplung bleibt der Fokus auf Raum und Bewegung, der den klassischen Texttheorien fehlt.

436 Salisbury 2006, S. 165.

auch auf eine ›Ökologie‹ des meshworks zu, das diese Ordnungen ebenfalls durchkreuzt.

Bezeichnenderweise beschreibt Serres das Topologische gar nicht mehr als eine Art Zusammenrücken entfernter Orte, sondern als wandernde Bewegung: »[Its] formal invariant is something like a transport, a wandering, a journey across separated spatial varieties.«⁴³⁷ Es lässt sich also vor diesem Hintergrund argumentieren, dass die Beobachtung einer komplexen, nahsichtigen, wandernden Raumerzählung und die Beobachtung einer topologischen Ineinanderfaltung der Räume im Text nicht einfach nur als zwei getrennte, vielleicht sogar widersprüchliche Aspekte nebeneinander stehen, sondern vielmehr ihrerseits eng verschränkt sind.

Ein bestimmtes Verständnis von Topologie mag sich dieser Einschätzung widersetzen: Schließlich kann eine topologische Zusammenschau auch einblendend-synthetisierend und fernsichtig wirken, wenn sie, wie in dem einfachen Beispiel von Harry Becks Londoner U-Bahn-Karte, fiktive, stark vereinfachende Luft-Linien entwirft, die komplexe Topographien ignoriert. Andererseits lässt sich genauso für die Anschlussfähigkeit von topologischen Raumkonzepten an eine *vision rapprochée* argumentieren: Brian Massumi zum Beispiel durchdenkt in seinem Essay *Buildings, Biograms, and the Body Topologic* eine solche situierte, in einer Art *parcours*-Bewegung radikal an den Körper gebundene Topologie. Dem Vorwurf an topologische Architektur,⁴³⁸ dass sie einen abstrakten, unkörperlichen Raum produziere, der nichts mit menschlicher Erfahrung und ›echtem‹ Raum zu tun habe, setzt er einen entgegengesetzten Begriff von Topologie entgegen. Menschliche Bewegung sei schon in sich fundamental topologisch, da ihr Ablauf eben nicht immer durch das visuelle Abmessen von Punkten und Distanzen erfolgt, sondern auch und manchmal ausschließlich durch Propriozeption, das relationale Zusammenspiel von Muskeln, die einen Weg durch eine Bewegungsabfolge ›erinnern‹.

Research in spatial orientation [is] suggesting that the proprioceptive self-referential system – the referencing of movement to its own variations – [is] more dependable, more fundamental to our spatial experience, than the exo-referential visual-cue system. [This] has significant implications for our understanding of space because it inverts the relation of position to movement. Movement is no longer indexed to position. Rather, position emerges from movement, from a relation of movement to itself.⁴³⁹

437 Serres und Latour 1994, S. 43.

438 Topologische Architektur ist eine digital entworfene, meist ›fiktiv‹ bleibende Architektur und Design-Spielart, mehr Kunst als tatsächlicher Bauentwurf.

439 Massumi 1999, S. 4.

Hier wird noch einmal deutlich, dass sich topologisches Denken, in dem Distanz kollabiert, und die Raumpraxis der Bewegung, die per se ›von nah zu nah‹ funktioniert, nicht ausschließen.

Die Verknüpfung von Text und Raumpraxis wird dabei tatsächlich gerade dann denkbar und fruchtbar, wenn man sie über die Schaltstelle des Visuellen denkt. Narratologisch lässt sich in erster Linie über den Blick des Erzählers entscheiden, wie nah sich am Boden bewegt wird. Auch bei Ingold ist die Bewegung des ›wayfarings‹ mit einer Nahsicht, nicht mit einer überblickenden Fernsicht verbunden. Gleichzeitig stellt sich, wie im letzten Unterkapitel schon einmal thematisiert wurde, allein in einer Nahsicht, gleichsam in der Bewegung auf dem Boden des Labyrinths, Komplexität her, die nicht zugunsten einer übergreifenden Ordnung, sozusagen – wenn man im Bild des Labyrinths bleibt – dem Überblick vom Lösungs-Turm, wieder eingegeben wird.

Der techno-militärische, überwachende Blick von oben, den ich bereits in mehreren Kontexten mit reduktiven Narrativen zusammengebracht habe, kommt auch an einer zentralen Stelle in Lehrs *September* noch einmal vor:

Ein Satellitenblick von oben herab auf eine große Straßenkreuzung in Bagdad ein scharfer genau gesteuerter und berechneter Kamera-Schuss 33°20'49.56" Nord und 44°22'58.85" Ost [...] hinter dem Maidan-Platz können wieder Autos fahren sie geht quer über ein von zerbrochenen Glasflaschen und Autowracks verschandeltes Areal [...] ich gehe und gehe so weit wie ich noch niemals zuvor in Bagdad alleine gegangen bin [...] um mich anzuhalten müsst ihr mich auch töten ich / gehe (S 456f.)

Einmal mehr fällt die Perspektive radikal vom »Satellitenblick« auf Straßenlevel, was hier mit einem Wechsel von der dritten in die erste Person einhergeht; gleichzeitig wird, nicht zuletzt durch den Umbruch in der letzten Zeile, der Bewegungsmodus des Gehens betont. In einer ganz ähnlichen Szenerie angesiedelt wie die zentrale Passage zu Murphs Todesgang in *The Yellow Birds* – auch hier wird über eine Kreuzung gegangen, auch hier ist der Boden von zerbrochenem Glas übersät – ist diese Bewegung durch das zerstörte Bagdad, ein Fußmarsch durch eine *no-go zone*, ebenfalls ein widerständiges und dabei potenziell tödliches Gehen. Inhaltlich ist es weder mit de Certeaus produktiven Fußgängern in der Stadt noch mit Ingolds nomadischen wayfarern deckungsgleich, doch allen diesen Bewegungen auf Bodenniveau ist eine Art der nahsichtigen Raumeignung gemeinsam, die einer kolonisierenden Überschreibung gegenübersteht. Der Blick von oben ist hier im Satellitenbild dagegen einmal mehr mit einem Akt der Verortung verknüpft: Die exakte Koordinatenangabe führt zu *einem Punkt* schlechthin, der gar nicht eindeutiger im gekerbten Raum des Netzwerks lokalisiert werden könnte.

17.2 Karte und Text

Abschließend möchte ich noch einmal zu jenem dem Satellitenbild verwandtem Zeichensystem kommen, mit dem die Überlegungen in diesem Kapitel eröffnet wurden. Auch in Sirois' Roman kommt eine Karte vor, allerdings nicht als Objekt im Text, sondern tatsächlich als kartographische Abbildung, die dem Text vorgeschaltet ist. Während uns als Lesern also zu Beginn ein starrer Blick von oben auf das Territorium gegeben ist, das die Protagonisten durchqueren, ist deren Wanderung, um noch einmal mit de Certeau zu sprechen, ein kartenloser *parcours*, eine prozessuale Wegstrecke. Eine verwandte Bewegung vollzieht dabei auch hier der Text, indem er – ganz ähnlich wie im Fall der Abu Ghraib-Fotografien in *The Ticking is the Bomb* – die scheinbar so eindeutigen Bilder mit Narrativen durchkreuzt. Die Konstellation von Karte versus Bewegung findet sich gleichsam auf inhaltlicher Ebene (die Reise zu Fuß und ohne Karte, das widerständige Gehen gegen das militärische System) und auf strukturell analoger Ebene (Erzählung ›von unten‹ gegen z. B. das mediale Narrativ ›von oben‹ und ikonologische Vereinfachung) wieder.

Dass in *Falcons on the Floor* eine Karte des Irak am Anfang, bei *The Yellow Birds* am Ende steht, lässt sich dabei durchaus als metapoetische Gegenüberstellung der Zeichensysteme Karte und (literarischer) Text verstehen. »Là où la carte découpe, le récit traverse«⁴⁴⁰, schreibt de Certeau. Die Erzählung versteht er, im Gegensatz zur Karte, per se als topologisch und relational; und sieht sie ebenfalls auf eine spezifische Weise im Zusammenhang mit Bewegung: »Tout récit est un récit de voyage – une pratique de l'espace.«⁴⁴¹ Prozess, Praxis und Performanz werden hier in einem poststrukturalistischen Sinn gegen Repräsentation gesetzt; für de Certeau *ist* die Erzählung Bewegung, genauso wie für Ingold die spurenhinterlassende »wayfaring line« (und für Deleuze und Guattari die ›mutierende Linie‹) einen glatten Raum produziert. Die Erzählung *ist* für de Certeau (und auch für Serres) im gleichen Sinn eine Topologie.⁴⁴² Dieser Topologiebegriff gilt, wie in den ersten Reflexionen zum Konzept des Topologischen bereits erwähnt, potenziell vielleicht für jeden Text, und dies nicht nur im landläufigen Verständnis auf der Ebene von Metaphern; viele Texte, könnte man argumentieren, funktionieren topologisch, indem sie entfernte Räume zusammenrücken. Im Rückblick auf die Textanalysen, die ich in dieser Arbeit durchgeführt habe, wird aber nun deutlich, dass hier topologische Strukturen in einem viel exakteren und wörtlicheren Sinn nachweisbar sind. Die Konstitution

440 Certeau 1990 [1980], S. 189. In der deutschen Übersetzung: »Dort, wo die Karte Einschnitt macht, stellt die Erzählung Verbindungen her.« Certeau 2003 [1988], S. 236.

441 Certeau 1990 [1980], S. 171.

442 Vgl. ebd., S. 189.

von Erinnerung bei Proust als Verschmelzung zweier zeitlicher Ebenen an einem Ort zum Beispiel mag auf eine gewisse Weise topologisch-relational sein; in einem viel emphatischeren Verständnis topologisch funktioniert ein Text aber, wenn er überhaupt erst einmal in auffälliger Weise topographisch-geographisch markiert ist und diese Markierung dann systematisch destabilisiert. In den hier behandelten Texten sind es gerade die benannten Orte (z. B. »Al Tifar« und Richmond, Bagdad und New York) die global verteilt sind und in einer stabilmetrischen Vorstellung von Raum Distanz konstituieren, die diese Lesart möglich machen. Dabei hat sich gezeigt, dass die Texte diese Orte nicht nur verbinden wie Punkte; von einer Netzwerkstruktur zu sprechen, wäre zu einfach. Ein reiner Wechsel zwischen Orten, wie er in vielen *global novels* vorkommt, ist immer noch durch einen kartographischen Modus gedacht. Geographische Distanz wird in allen hier länger behandelten Irakkriegstexten aufgerufen, indem sie zwischen den USA und dem Irak »springen«; oft wird diese Matrix der Kartographie aber nur in Form von Kapiteltiteln gleichsam über den Text gelegt, während dieser die scheinbar so distinkten und weit entfernten Territorien auf verschiedene Weisen darunter ineinanderfaltet. Wenn so beispielsweise der glatte Raum der Vegetation in *The Yellow Birds* zu einem Operator zwischen den nationalen Territorien Irak und USA wird, verbindet diese topologische Verschlingung die beiden Orte nicht einfach wie Punkte, an ihren Außengrenzen, ohne ihre Ränder zu verletzen; sie liest sie vielmehr ineinander und destabilisiert die Trennungparameter zwischen ihnen auf verschiedenen Ebenen (so z. B. auch, wie ich ausgeführt habe, die Konstellation von »us against them«). Wenn der Protagonist einer *global novel* nacheinander verschiedene Orte auf der Weltkarte bereist, funktioniert ein solcher Text strukturell wie Ingolds »transport«-Modus; in den hier behandelten Texten wird die ordnende-separierende Separierung, die mit metrischer Distanz einhergeht, aber gerade destabilisiert. Dieses Prinzip ist allerdings tatsächlich erst in den Texten zum *war on terror* nachweisbar. *ATTA* bildet insofern eine Ausnahme beziehungsweise ein Scharnier, als der Roman zwar ein globales Itinerar verfolgt, 9/11 raumtheoretisch wendet und ein komplexes Täter-narrativ entstehen lässt; er konstituiert aber noch nicht einen topologisch gefalteten Raum.

Wenn das laterale »network« der Kartographie und des Globus in topologischen »meshworks« kollabiert und dies darüberhinaus mit der Destabilisierung von kategorisierenden Ordnungsmustern und reduktiven Narrativen zusammenhängt, könnte man diesen Zusammenhang auch als den Schritt von als *mapping* gedachter Topologie, die letztlich doch simplifizierend wirkt (vgl. Kapitel 10.1) zu eher mathematischer Topologie beschreiben. Es ist in erster Linie letztere, die auch Michel Serres für seine »Theorie der Relationen«

fruchtbar macht.⁴⁴³ Ausschließende Ordnungen, die auf Identitätslogiken beruhen – und damit eben z. B. auch Narrative des *Othering* – sind in einem solchen Verständnis von Topologie nicht möglich⁴⁴⁴, da Binarität aufgelöst wird:

Nous ne répondrons plus jamais par oui ou par non aux questions de l'appartenance. Dedans ou dehors? Entre oui et non, zéro et un, une infinité de valeurs apparaissent, et donc une infinité de réponses. Le mathématiciens nomment floue cette rigueur nouvelle: sous-ensembles flous, topologie floue. Qu'ils soient remerciés: nous avons besoin de ce flou depuis de millénaires.⁴⁴⁵

Tatsächlich besteht also eine Verbindung zwischen produktiver Uneindeutigkeit im Sinne einer solchen komplexen ›Unschärfe‹ (flou) und relationalem Raum, wie sie eingangs thesenhaft postuliert wurde, auch darin, dass beide Aspekte einem mathematisch-topologischen Denken entsprechen.

Tim Ingold benutzt noch einmal das Bild des gewobenen Fadens, der trotzdem von ›Punkt zu Punkt‹, also in einer stratifizierten Netzwerkstruktur gespannt werden kann: »In the turn from spinning a thread to stretching it from point to point lies the ›hinge‹ between bodily movement and abstract reason«, [...] between the haptic and the optical [...]«⁴⁴⁶; und, würde ich nach den vorangegangenen Überlegungen hinzufügen, das Scharnier zwischen Irreduzibilität und Reduktivität, zwischen einer komplexen Erzählung ›on the ground‹ und einer Figurenzeichnung ›from above‹. Diese Reihung mag auf den ersten Blick als dichotomisch konstruiert erscheinen, doch das Ausgangsmaterial selbst – der Faden, der auch noch gewoben ist, wenn er von Punkt zu Punkt gespannt wird – weist hier erneut darauf hin, dass alle diese Aspekte nicht als starre, binäre Oppositionen gedacht werden, sondern selbst in einer Umschlagsbewegung begriffen sind, wie sie auch bei Deleuze und de Certeau immer wieder vorkommt.

Was die Übertragungen und Interferenzen zwischen Topologie und Text

443 »Serres understands structure neither in the architectural sense (an arrangement of parts where ›everything holds together‹), nor in the organic sense (everything is linked with everything else), but in the mathematical sense«. Descombes, Vincent: *Modern French Philosophy*, Cambridge 1981, S. 85.

444 Zum Zusammenhang von Identität und festen Ortsbeziehungen vgl. auch Serres 2005 [1994], S. 77: »Ich bin hier und der Andere ist anderswo, ich bin keineswegs Anderswo und der Andere ist nicht hier [...]. So beschrieben, setzt Identität ein festes, beschreibbares Außen [...] als handelte es sich um eine Blackbox mit festen Wänden und schwerem, fest schließendem Deckel. Wieso sollten wir eine solche Truhe sein?«

445 Serres, Michel: *Le Parasite*, Paris 1980, S. 78. »Wir werden niemals mehr mit Ja oder Nein auf Fragen der Zugehörigkeit antworten. Drinnen oder draußen? Zwischen Ja und Nein, zwischen Null und Eins erscheinen unendlich viele Werte und damit unendlich viele Antworten. Die Mathematiker nennen diese neue Strenge unscharf: unscharfe Untermengen, unscharfe Topologie. Den Mathematikern sei Dank: Wir hatten dieses unscharf schon seit Jahrtausenden nötig.« Serres, Michel: *Der Parasit*, Paris 2004 [1980], S. 89.

446 Ingold 2011, S. 219.

betrifft, würden Skeptiker vielleicht monieren, man betreibe damit ein »Stille-Post-Spiel [...], an dessen Ursprung klare mathematische Begriffe und Operationen, an dessen Ende aber philosophische Textschleier und andere Dilettantismen – Kunst zum Beispiel – stehen.«⁴⁴⁷ Wolfram Pichler setzt dem entgegen, dass sich solche puristischen Einwände schon allein deshalb in Widersprüchen verfangen, weil sie, zu Ende gedacht, die mathematische Topologie selbst diskreditieren würden:

Die mathematische Disziplin namens Topologie ist aus der Mathematisierung eines älteren Wissens – eines Knoten- und Labyrinthwissens etwa – hervorgegangen, das seinerseits in Alltagspraktiken, Spielen und Kunstwerken fort- oder nachlebt. [...] Wenn wir von topologischem Denken im weiteren Sinn sprechen, haben wir es nicht notwendig mit Ästen zu tun, die von einem mathematischen Stamm abzweigen.⁴⁴⁸

Auch hier mündet diese Argumentation noch einmal in der Erkenntnis, dass von einer »Anwendung« topologischer Sätze »auf« Kunst keine Rede sein könne; vielmehr sei in der Kunst »eine verkörperte, inkarnierte Topologie zu Hause.«⁴⁴⁹

Bei Pichler geht es in erster Linie um bildkünstlerische Praktiken; für einen Text lässt sich diese Aussage aber genauso treffen. Ein topologisches Wissen, das aus der Literatur hervorgeht und von transdisziplinären Bewegungen dann gleichsam zurückgeworfen wird, ist hier auf mehreren Ebenen und daher noch überzeugender zu zeigen. Anders als in topologischer Architektur oder Bildhauerei spielt es sich im Text nämlich eben nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich aus. Jene »Fragen der Zugehörigkeit« und Binaritätsverhältnisse, die Serres verhandelt und in mathematischer Topologie aufgelöst sieht, kann der Text, indem er Relationalität tatsächlich in doppelter Hinsicht herzustellen vermag, potenziell ebenfalls destabilisieren. So braucht eine literaturwissenschaftlich gedachte Topologie oder eine topologisch gedachte Literaturwissenschaft den *disclaimer*, sie sei nur ein »topologisches Denken im weiteren Sinne«⁴⁵⁰ vielleicht gar nicht so dringend, wie es zunächst den Anschein hat. Dafür ist es allerdings nötig, die Grenzen zwischen den Disziplinen ebenfalls als fluide oder dehnbar zu denken, also als – topologisch.

447 Pichler, Wolfram: Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst, in: Pichler / Ubl 2009, S. 21.

448 Ebd., S. 22.

449 Ebd., S. 42.

450 Ebd., S. 22.

18. Fluchtlinien / Fluglinien. Zum Motiv der Vögel

Keine nähere Beachtung geschenkt wurde bislang den Titeln der Romane von Sirois und Powers, in denen jeweils auf so auffällige Weise Vögel vorkommen. Mit Norbert Scheuers *Die Sprache der Vögel* gliedert sich ein dritter, deutschsprachiger Roman zum *war on terror* in diese erstaunliche Reihung ein – Grund genug, sich jenes zentrale Motiv abschließend genauer anzusehen.

Die Motive und Metaphoriken, die ich bisher besonders hervorgehoben habe, stehen alle in Verbindung mit anderen behandelten Textebenen: So ist das Motiv des Gespenstes mit topologischen Strukturen verknüpft, das Fadenkreuz des Fernrohrs oder Nachtsichtgeräts mit einer technomilitärischen Visualisierung und Fernsicht. Beide Motivkomplexe sind, hat man erst einmal diese Themen (bzw. Bewegungen oder Blickordnungen) des Textes herausgearbeitet, zwar interessant und vielschichtig, aber nicht gerade überraschend. Die Vögel sind dagegen ein unerwartetes Motiv, das so konstant wiederkehrt, – nicht nur in den genannten Titeln – dass es sich kaum ignorieren lässt, dabei aber erst einmal schwieriger in Bezug zu setzen ist zu den Themenkomplexen, die hier bisher in den Blick genommen wurden. Zunächst einmal fällt auf, dass es nicht nur in den Romanen zum Irak- oder Afghanistankrieg vorkommt, sondern durch die Vogelmotivik auch wieder der Bogen zurück zu 9/11-Texten geschlagen werden kann; dort ist sie tatsächlich ebenfalls oft mit zentralen Stellen verkoppelt.

Doch bevor hier eine Art kleine Ornithopoetik in Zeiten des Terrors entworfen werden soll, zunächst einmal kurz zu einer tradierten Symbolik der gefiederten Tiere. Vögel sind natürlich sowohl in biblischen als auch in mythischen Kontexten immer wieder als Botenwesen erzählt worden; sie vermitteln zwischen Himmel und Erde, zwischen Göttern und Menschen und werden, wie in der ägyptischen Mythologie, selbst zu Schwellenwesen zwischen diesen beiden Polen. Eine Verknüpfung von Vögeln mit dem alten Babylon und damit dem heutigen Irak kommt schon in der Bibel vor: In der Offenbarung des Johannes wird Babylon als der Hort der – als unrein verstandenen – Tiere bezeichnet. (vgl. Apk 18,2) Chevalier und Gheerbrant halten in ihrem *Dictionnaire des symboles* fest, dass sie das Symbol einer »irrefragable volonté du survie« seien;⁴⁵¹ der mythische Phoenix verkörpert diese Erneuerung und Auferstehung. Im Kontext von Krieg und Terror ist an letzteren Aspekt vielleicht am ehesten auf den ersten Blick anknüpfbar.

In *Extremely Loud and Incredibly Close* besucht der Protagonist, der neunjährige Oskar Schell, auf der Suche nach seinem Vater regelmäßig einen alten Hausmeister, A.R. Black, der ein Zettelkasten-Archiv mit »one word biogra-

451 Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1997, S. 598.

phies«⁴⁵² angelegt hat. In der für Foer typischen Art und Weise, die sich vielleicht als kristallines Schreiben bezeichnen ließe,⁴⁵³ wird hier die Unmöglichkeit der Repräsentation von Lebensgeschichten, die *incompleteness* (auto)biographischen Wissens, die schon einmal Thema war, mit den traumatischen Verlusten im Leben des Hausmeisters und Oskars verknüpft. Black zieht eine Karte aus seinem Zettelkasten und liest vor:

»Manuel Escobar: unionist!« »But he's also probably a husband, or dad, or Beatles fan, or jogger, or who knows what else.« »Sure! You could write a book about Manuel Escobar! And that would leave things out, too! You could write ten books! You could never stop writing!« He pulled out drawers from the cabinet and pulled cards from the drawers, one after another. [...] »Henry Kissinger: war! Ornette Coleman: music! Che Guevara: war! Jeff Bezos: money! [...] A.R. Black: ~~War~~ Husband. [...] Mohammed Atta: war.«⁴⁵⁴

Kurz danach hilft Oskar dem schwerhörigen Mann, das erste Mal sein Hörgerät wieder anzustellen, das jahrelang inaktiv gewesen war:

We looked at each other. Then, out of nowhere, a flock of birds flew by the window, extremely fast and incredibly close. Maybe twenty of them. Maybe more. But they also seemed like just one bird, because somehow they all knew exactly what to do. Mr. Black grabbed at his ears and made a bunch of weird sounds. He started crying – not out of happiness, I could tell, but not out of sadness, either. »Are you OK?«, I whispered. The sound of my voice made him cry more, and he nodded his head yes.⁴⁵⁵

Das Anstellen des Hörgeräts fungiert hier als metonymische Chiffre dafür, sich wieder dem Leben zu öffnen und Trauer zuzulassen; dies kann nur mit Oskars Hilfe, also in der Begegnung mit Anderen geschehen. Die Einheit des Vogelschwarms unterstreicht diese Möglichkeit der Rettung durch das Soziale. Mit Blick auf die Überlegungen zur Hermetik der 9/11-Erzählung in Kapitel 4 ist

452 Foer 2005, S. 157.

453 In einem ihrer vielzitierten literaturkritischen Essays prägte die Autorin Zadie Smith den Begriff des Kristallinen für jene Art von lyrischem Realismus, der ihrer Meinung nach seit einiger Zeit in englischsprachiger Erzählliteratur vorherrscht: »[It] sits at an anxiety crossroads where a community in recent crisis – the Anglo-American liberal middle class – meets a literary form in long-term crisis, the nineteenth-century lyrical realism of Balzac and Flaubert.« Smith, Zadie: *Two Directions for the Novel*, in: *Changing My Mind: Occasional Essays*. London 2009, S. 71–96, S. 72. David James wendet diese ironische Diagnose des Kristallinen ein wenig mehr ins Positive; seine Definition des Kristallinen ist ein Schreiben, das in einem extrem lokalisierten Szenario auf größere Themenkomplexe reflektiert – und damit mit meinen Überlegungen zur (wiederum nicht unbedingt begrüßenswerten) Hermetik der 9/11-Texte übereinstimmt: »[A work] highly localized [...] in time and place but with a universalizing reach for emotional scenarios that any family might share.« James, David: *A Renaissance for the Crystalline Novel?*, in: *Contemporary Literature* 53, Nr. 4 (Winter 2012), S. 845–874, S. 84.

454 S. 157f.

455 Ebd., S. 167f.

auch bezeichnend, wie sich hier durch das Wahrnehmen der Vögel plötzlich die gegen die Außenwelt abgeschlossene Wohnung öffnet – und so immerhin der Mikro-Raum des Privaten hin zum Stadtraum, wenn auch nicht Manhattan hin zu globalen Verknüpfungen. Die »extrem nahen« Vögel sind gleichzeitig auch im Sinne von Deleuzes *vision rapprochée* nah, da sie nicht nur optisch, sondern in intensiver Weise auditiv wahrgenommen werden.

In Lethems *Chronic City* sind die Vögel ebenfalls mit einer Wahrnehmung des Stadtraums verbunden, genauer mit dem Kirchturm, den der Protagonist aus seinem Apartment sehen kann – und mit einer wiederkehrenden Reflexion der Möglichkeit und Unmöglichkeit von sprachlicher Repräsentation:

When my eyes do confirm the church's actuality (buildings do persist, Manhattan does exist [...]), the sight acts on my mind like an eraser rubbing away the words that might describe it, into crumbs easily swept from the page. If I'm elsewhere, I have an easy name for the thing: a church spire, a few blocks away, and, sporadically, a flock of wheeling birds. When I look, however, language dies. (CC 147)

Im allerletzten Absatz des Textes wird dieser Blick noch einmal beschrieben, dieses Mal aus einer anderen Perspektive. Der Protagonist ist von seinem Hund wahllos in eine unbekannte Straße abseits der gewöhnlichen Spazerroute gezogen worden, wo er sich aber unversehens genau jenem Kirchturm gegenüber findet, den er von weitem immer sieht:

Only after [the birds] found the altitude they liked, that which made them feel safe or free or whatever it was birds found in their places in the sky, and began wheeling, passing between buildings and repeatedly in and out of view, did I judge the shape of the church's spire and knew that these were my birds, that we stood at the foot of my tower. [Back home], I went to my window for the first time in two months to see if they were still aloft, to catch a bit of the aerial pandemonium ballett it now seemed to me I'd been heedlessly neglecting. The birds were there, still satisfyingly continuous in their asymmetries and divergences [...] But I noticed something else. The Dorffl Tower had shifted a little bit, shaving a little margin from my window's view. (CC 547)

Wie im Kapitel zu *Chronic City* dargelegt, steht Manhattan hier immer im Verdacht, eine Art Kulisse zu sein; dies bestätigt sich aber erst mit diesen letzten Zeilen über das verschobene Hochhaus. Die Präsenz der Vögel scheint dem letztlich virtuellen Stadtraum als residuales Reales gegenüberzustehen. Für den Protagonisten markiert der Schwarm, so schnell und flüchtig seine Flugmuster auch sind, Konstanz und Orientierung. Die merkwürdige Umstülpung von räumlicher Nähe/Unvertrautheit in räumliche Ferne/Vertrautheit in der oben zitierten Passage lässt sich auf die topologischen Ambivalenzen und Verzerrungen von Kategorien abbilden, die bereits an einigen Stellen Thema waren. Gleichzeitig entspricht die Tatsache, dass der sich in unklarer Distanz befindende Kirchturm und die den kartographierbaren Stadtraum durchkreuzenden

Vögel für den Protagonisten so sehr ›seinen‹ Stadtausschnitt ausmachen, auch hier – vielleicht ebenfalls in verschobener Form – einem *cognitive mapping* nach Kevin Lynch.

In zwei weiteren Texten, die bislang noch nicht Gegenstand der Analyse waren, da sie nur in einem weiteren Sinne als Post-9/11-Texte zu klassifizieren sind, kommen Vögel ebenfalls an einer zentralen Stelle vor und sind ebenfalls auf spezifische Weise mit dem urbanen Raum New Yorks verknüpft. In Colum McCanns *Let The Great World Spin* sind in mehreren Erzählsträngen sechs Lebensgeschichten von den 70er Jahren bis ins neue Jahrtausend verwoben; Dreh- und Angelpunkt der Erzählungen ist Philippe Petits berühmter Hochseilakt zwischen den Türmen des World Trade Centers. Als Petit im Text das erste Mal den noch unfertigen Südturm ausspionieren will, um die Aktion zu planen, begegnet er einer Frau, die die toten Körper unzähliger Vögel einsammelt:

Little bursts of feathers came from the woman's hands. She was putting the dead birds in little ziploc bags. White-throated sparrows mostly, some songbirds too. They migrated late at night, when the air currents were calmest. Dazzled by the building lights, they crashed into the glass, or flew endlessly around the towers until exhaustion got them, their natural navigational abilities stunned.⁴⁵⁶

Die oft erwähnte Tatsache, dass jede Nacht – auch lange nach Fertigstellung noch – so viele Vögel durch den Wolkenkratzer ihr Ende fanden, gehört zu einer Art anderen Wissens, einer eigenen Mythopoetik um 9/11; als die Türme noch existierten, wurde nicht so häufig auf ihn verwiesen. In ähnlicher Weise ist auch der Hochseilakt selbst erst nach der Zerstörung der Türme zu einem wiederkehrenden Motiv in Literatur, Film und *visual culture* geworden, sicherlich auch deshalb, weil Petit eine Art Gegenfigur des ›Falling Man‹ ist; der Mann, der gerade nicht fiel.

An den toten Vögeln ist in einem sehr wörtlichen Sinne die Gewalt der monumentalen Architektur abzulesen; sie stört das *cognitive mapping* der Tiere auf eine tödliche Weise. Beide Motive, Petit und die Vögel, arbeiten dabei andersherum gegen jenen Monismus der Türme, um den es in Kapitel 7.2 ging: Sie sind Teil einer späten, verschobenen, vielleicht ebenfalls ›kristallinen‹ Reaktion auf den 11. September auch in jener Hinsicht, dass sie Risse in der Setzung des World Trade Centers als Symbol des globalen Kapitalismus produzieren und die Gewalt des Gebäudes ein Stück weit aufbrechen, es gleichsam poetisieren.

Teju Coles *Open City* endet bezeichnenderweise ebenfalls mit dem Motiv toter Vögel, die durch ein architektonisches Wahrzeichen ums Leben gekommen sind,

456 McCann, Colum: *Let The Great World Spin*, London [u. a.] 2009.

das noch ungleich symbolischer als das World Trade Center ist: die Freiheitsstatue.

[U]ntil 1902, it was a working lighthouse, the biggest in the country. In those days, the flame that shone from torch guided ships into Manhattan's harbor; that same light, especially in bad weather, fatally disoriented birds. The birds, many of which were clever enough to dodge the cluster of skyscrapers in the city, somehow lost their bearings when faced with a single monumental flame.⁴⁵⁷

Gerade die Lokalisierung in der allerletzten Passage des Textes lässt, ähnlich wie bei Lethem, auf eine gewisse Zentralstellung des Motivs schließen. Der gesamte Roman endet so mit einer lapidaren Aufstellung von avifaunalen Todeszahlen Ende des 19. Jahrhunderts, der letzte Satz lautet: »On the morning of October 13, for example, 175 wrens had been gathered in, all dead of the impact, although the night just past hadn't been particularly windy or dark.«⁴⁵⁸ Vergleichbar etwa der Erzähltechnik eines W. G. Sebald, bewegt sich der Text oft extrem von der Perspektive des flaneurhaften Protagonisten weg und verliert sich in enumerativen, historischen Fakten über die Orte, an denen er sich gerade befindet. New York wird, wenn es zum Beispiel auf diese Weise um einen vergessenen, überbauten Sklavenfriedhof in Manhattan geht, dabei auch in seinen verdrängten Verbindungen zur Kolonialgeschichte erzählt – ganz ähnlich, wie ich es für *ATTA* in Bezug auf Kairo und Aleppo gezeigt habe.

In den tödlichen Unfällen der Vögel manifestiert sich vor diesem Hintergrund wörtlich ein *clash* zweier sehr verschiedener Freiheitssymbole und -begriffe: Die US-amerikanische Selbsterzählung des »land of freedom« einerseits, die andererseits mit der Freiheit anderer Menschen erkaufte wurde – und beide sind auch auf den *war on terror* zu beziehen.

In *The Yellow Birds* und *Falcons on the Floor* kommen die titelgebenden Vögel in beiden Fällen im Text selbst nur am Rande vor. Die gelben Vögel verweisen auf ein brutales militärisches Marschlied, das dem Roman als Paratext vorangestellt ist: »A yellow bird / with a yellow bill / was perched upon my windowsill / I lured him in / with a piece of bread / and then I smashed his fucking head.« [ohne Seitenzahl] Im Plural des Titels könnten die Vögel andersherum gerade auf die jungen Soldaten selbst verweisen, die von der Armee ebenfalls oft aus alternativen Lebenssituationen »gelockt« werden.

In Sirois' Text wird ebenfalls lediglich an einer Stelle tatsächlich ein Falke erwähnt; als Salim und Khalil bei Khalils Cousin in Ramadi angekommen sind, werden sie von den Aufständischen dort damit betraut, eine Gruppe von Gefangenen zu bewachen, die sie allerdings nie zu sehen bekommen und deren

457 Cole, Teju: *Open City*, London / New York 2011, S. 258.

458 Ebd., S. 259.

Existenz fragwürdig bleibt; der jüngste der Gefangenen, so sagt einer der Rebellen herablassend, würde ständig weinen wie ein junger Falke. (Vgl. FF 216) Die Falken könnten hier auch grundsätzlich für den Irak stehen, da die Falkenjagd dort eine lange Tradition hat. Gleichzeitig ist »Falcon« der Name eines US-Kampfflugzeugs, das auch im Irakkrieg eingesetzt wurde; in diesem Konnex markiert der Raubvogel also eine Ambivalenz zwischen historischer Dichte und Blick von oben, zwischen der eigenen irakischen Tradition und der Gewalt der Invasion.

In Norbert Scheuers Roman schließlich kommen Vögel nicht nur chiffrehaft in einzelnen Passagen vor, sondern bilden sowohl auf inhaltlicher als auch auf motivischer Ebene den zentralen Fluchtpunkt des Textes. Paul Arimond, ein junger Sanitäter, flüchtet vor traumatischen Ereignissen in seiner Heimat – dem Selbstmord seines Vaters, seiner Schuld am Tod seines besten Freundes – in den Afghanistaneinsatz. In seinen Tagebucheinträgen, die sich abwechseln mit Passagen aus der Sicht seiner Ex-Freundin und den Afghanistan-Reiseberichten eines Vorfahren aus dem 18. Jahrhundert, bleibt wiederum die Kriegsrealität selbst immer knapp außerhalb des Blickfeldes; detailreiche Berichte von Vogelbeobachtungen und ihre geradezu lexikalische ornithologische Einordnung scheinen sie gleichsam zu überdecken. (Der sehr erfolgreiche Blog eines ornithologisch interessierten US-Soldaten – *Birding Babylon* – könnte hier Pate gestanden haben.⁴⁵⁹)

Der Text ist in mehreren Hinsichten, so verschieden er auch in anderen Bereichen – zum Beispiel, was seine sehr nüchterne Sprache anbelangt – sein mag, verblüffend direkt an meine Analyse von *The Yellow Birds* anschließbar. So wechseln sich auch hier die Erzählstränge von Heimattraum und Kriegsraum ab, ohne dass sie allerdings auf vergleichbar enge Weise miteinander verflochten oder gar topologisch ineinander gefaltet wären; auch hier gibt es die Figur eines jungen Irakers, in der, ähnlich wie in der Gestalt des irakischen Übersetzers in *The Yellow Birds*, eine Annäherung zwischen Soldaten und Zivilbevölkerung figuriert wird; und auch hier kommt dem Moment des unerlaubten Verlassens des militärischen Lagers eine zentrale Bedeutung zu. Paul kann von weitem einen See sehen, der für ihn zum Sehnsuchtsort wird; neben den Vogelbeobachtungen kreisen seine Gedanken bald nur noch darum, wie er den Zaun überwinden und die Wachen überlisten kann. Als dies schließlich geschafft ist, findet mit dem Akt der Übertretung der Grenzen des Lagers, wie in Powers' Text auch, ebenfalls eine Entledigung von der militärischen Kleidung statt – und es ist erneut der glatte Raum des Wassers, der mit dem Heimatort des Protagonisten verknüpft ist:

459 Vgl. <http://birdingbabylon.blogspot.de/>, zuletzt abgerufen am 20. 5. 2016.

Endlich wieder am See, ich ziehe gleich meine Montur aus, lege mich in den Schatten und lausche dem vielstimmigen Vogelgesang. [...] Der See zeigt sich diesmal in einer opalgrünen Farbe, die vom Dunst verschleiert wird, in der Mitte dunkles Wasser, das auf eine unergründliche Tiefe hindeutet, wie zu Hause das Schalkenmerener und Gemündener Maar.⁴⁶⁰

Im Vergleichspartikel »wie« drückt sich dabei zwar eine verbindende Assoziation aus, die allerdings, wie weiter oben angedeutet, letztlich eine Trennung der Räume eher aufrecht erhält; von einem topologischen Ineinanderfallen kann hier keine Rede sein. Die Ökotoptologie der Flora und Fauna arbeitet gleichzeitig aber durchaus, wie ich für *The Yellow Birds* ebenfalls argumentiert hatte, gegen einen stereotypisierenden Blick auf Afghanistan als Kriegsschauplatz mit Wüstenmorphologie und chaotischen Städten. Dies wird bei Scheuer ausdrücklich durch die Leserin von Pauls Tagebuch reflektiert:

Sie war erstaunt, wie viele derart schöne Vögel es in Afghanistan gab. In den Nachrichten zeigten sie nur zerstörte Städte, Ruinen, staubige Straßen, auf denen hupende, klapprige Autos neben überfüllten Bussen fuhren, [...] dazwischen der an- und abschwellende Ruf des Muezzins. (SV 71)

Eine historische Rekomplizierung des Gebiets findet, wie in *The Yellow Birds* durch den Marker Nineveh und in *September* durch das Ishtar-Tor, auch hier statt – in Form der Reiseberichte des Ambrosius Arimond, der ebenfalls auf den Spuren der afghanischen Vogelwelt unterwegs ist und, immer auch mit Blick auf die Vielfalt an Pflanzen und Tieren, über das Afghanistan des 18. Jahrhunderts berichtet:

In den Gärten des Kaisers offenbaren sich meinen Augen theils blühende, teils schon fruchttragende Bäume, Weinstöcke, Gartengewächse [...] am Palast des Moguls ließen sich dreizehn verschiedene Tulipane ausmachen, ich sah Hunderte unbekannter Vögel – ein Exemplar schöner als das andere in ihren goldenen Käfigen [...]. (SV 100)

Während die domestizierten Tiere hier Teil der Fülle der arabischen Hochkultur sind, könnten die Vögel an anderen Stellen und in anderen Texten auch gerade als Verweis auf eine Erde verstanden werden, die gänzlich ohne Menschen ist. Schließlich stehen sie auch insofern in Verbindung mit einem »unbrechbaren Überlebenswillen«, als sie prähistorisch sind; ihre evolutionären Wurzeln reichen bis zu den Dinosauriern zurück. Chevaliers »irrefragable volonté du survie« wäre dann nicht metaphorisch auf den Menschen zu übertragen, sondern würde bei den Tieren selbst verbleiben, die trotz des menschlichen Zerstörungswillens weiter existieren. Ähnlich, wie ich es im Kapitel zu *September* schon einmal für die Vegetation festgehalten habe, gilt auch hier, dass das Motiv

460 Scheuer, Norbert: Die Sprache der Vögel, München 2015, S. 161. Im Folgenden zitiert unter der Sigle SV.

der Vögel potenziell in Verbindung steht mit einem Überdauern der Natur über alle Architekturen, Nationalstaaten und Kriege hinweg.

Vielleicht aus der Faszination für ein solches animalisches Überdauern heraus, das ein typisches Katastrophenfilmmotiv ist, wird in der journalistischen Berichterstattung auch immer wieder auf die Zootiere verwiesen, die nach dem Sturm auf Bagdad in den zerstörten Straßen herumirrten.⁴⁶¹ Besonders die zwei Löwen, die schließlich von US-Soldaten erschossen werden mussten, werden dabei oft erwähnt. Da der Löwe ebenfalls mit dem alten Mesopotamien verbunden ist – die Fresken einer Löwenjagd bilden das Herzstück der Überreste des Palastes von Niniveh, heute im British Museum in London untergebracht, und auch im Gilgamesch-Epos gibt es eine Löwen-Episode – lässt sich auch dieses Motiv in Verbindung zu einer (literatur)historischen Dichte des Iraks verorten, die durch den Krieg hier buchstäblich stirbt.

Es ist kein Zufall, dass die narrativierten Kriegslandschaften des *war on terror* zuweilen wie ein Ausblick auf eine Welt wirken, in der der Mensch sich selbst abgeschafft hat. In seinem Buch *Dying in the Anthropocene* verknüpft der Irak-Veteran Roy Scranton genau diese beiden Varianten eines postapokalyptischen Chaos: Den »urban collapse«⁴⁶² in einem zerstörten Bagdad und den Blick auf eine Zukunft im Klimawandel, der sich für ihn mit seinem Einsatz nach dem Hurricane Katrina schon ankündigt.

Now, when I look into our future – into the Anthropocene – I see water rising up to wash out lower Manhattan. I see food riots, hurricanes, and climate refugees. I see 82nd Airborne soldiers shooting looters. I see grid failure, wrecked harbors, Fukushima waste, and plagues. I see Baghdad. [...] I see a strange, precarious world.⁴⁶³

Der motivische Fokus auf Tiere und wilde Vegetation mag auch diese Vermischung und Antizipation einer Welt, in der Terrorismus nicht mehr unser größtes Problem sein wird, mit aufgreifen. Eine fikionalisierte Variante dieser Verknüpfung bei Scranton findet sich deutlich auch in David Mitchells monumentalem Episodenroman *The Bone Clocks* wieder⁴⁶⁴: Hier wird in einem Erzählstrang, der im Irakkrieg angesiedelt ist, erneut zwischen »top sight« und »ground truth« gewechselt, wenn der Blick des Drohnenpiloten mit dem eines Reporters auf dem Boden verschränkt wird; die letzte Episode spielt derweil in einer dunklen Zukunft, in der die letzten umkämpften Energiereserven zur

461 Vgl. z. B. <http://www.theguardian.com/world/2003/apr/22/iraq1>, zuletzt abgerufen am 15.5.2016.

462 Auszüge sind vorab auf der New York Times-Website erschienen: http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/11/10/learning-how-to-die-in-the-anthropocene/?_r=0, zuletzt abgerufen am 15.5.2016.

463 Ebd.

464 Vgl. Mitchell, David: *The Bone Clocks*, London / New York 2015.

Neige gehen und das Internet mitsamt der freundlichen Utopie eines ›global village‹ schon längst nicht mehr funktioniert.

Neben dem Anthropozän-Begriff, der aktuell auch bei Bruno Latour immer wieder fällt,⁴⁶⁵ lässt sich die Tiermotivik vielleicht in Bezug zu einem weiteren momentan sehr präsenten Diskurs setzen: Dem *posthumanist turn*, der oft in Reaktion auf zum Beispiel eine interdisziplinäre »multispecies ethnography« bei Donna Haraway oder Anna Tsing diagnostiziert wird.⁴⁶⁶ Solche Ansätze, die die Zentralstellung des Menschen in den Kultur- und Naturwissenschaften durch den Blick auf ›nicht-menschliche Akteure‹ aushebeln wollen, treten immer zugleich für eine relationale Ethik und Ästhetik ein – und sind damit in Verbindung zu den topologischen Konzepten zu sehen, die in dieser Arbeit wichtig waren. Dies äußert sich auch in der Terminologie; ähnlich wie bei Tim Ingold wird hier oft mit Semantiken des komplizierten Verwobenseins, des »entanglements« gearbeitet – und »to be entangled is not the same as to be connected«, wie Maria de Gennaro betont.⁴⁶⁷ Gleiches gilt, wie bereits erwähnt, für globale topologische Strukturen: Im Gegensatz zu einer positiven Utopie globaler Konnektivität sind sie vielschichtiger, komplexer, auch negativ denkbar.

Ganz praktisch ist ein Kollabieren von Kategorien in einem Multispezies-Ansatz zum Beispiel bei Rose und Thom van Dooren zu verfolgen, die unter anderem zeigen, wie Flughunde in australischen Großstädten nicht etwa als ›out of place‹, sondern als Teil eines komplexen urbanen Raums gedacht werden sollten.⁴⁶⁸ Ein weiteres Auflösen von Kategorien ist hier disziplinärer und genrebezogener Natur: Der »storied place« im Titel des Essays weist, ebenfalls ähnlich wie bei Ingold, nicht nur auf einen dichten, eben relationalen Raum hin, sondern tatsächlich auch auf die Rolle der Erzählung, der Fiktion in der Produktion und Reflexion solcher Räume.

So deutet sich in der Lesart der Vögel als nicht-menschliche Akteure an, wie das Motiv in den Texten zum *war on terror* schließlich doch in Bezug zu den zentralen Fragestellungen und Ergebnissen dieser Arbeit zu setzen wäre – und vielleicht ist dafür noch nicht einmal ein Umweg über die Theorie nötig.

In Scheuers Afghanistan-Roman will der Vorfahre des Protagonisten eine »Sprache der Vögel« decodieren, die eine globale Sprache ist; auch hier ließe sich

465 Vgl. Latour, Bruno: Agency at the time of the Anthropocene, in: *New Literary History* 45 (2014), S. 1–18.

466 Gennaro, Mara de: Love Stories, or, Multispecies Ethnography, Comparative Literature, and their Entanglements, <http://stateofthedisdiscipline.acla.org/entry/love-stories-or-multispecies-ethnography-comparative-literature-and-their-entanglements#sthash.TV3GhSnV.gDFly2hg.dpuf>, zuletzt abgerufen am 27. 5. 2016.

467 Vgl. ebd.

468 Vgl. van Dooren, Thom und Deborah Bird Rose: Storied Places in a Multispecies City, in: *Humanimalia: A Journal of Human/Animal Interface Studies* 3.2 (2012), S. 1–27.

dieser Wunsch nach Universalität und Konnektivität als Gegenbild zu den separierenden Narrativen von ›us and them‹ verstehen. Dazu kommt die globale Verbreitung der Arten: Als Paul auf dem Militärflughafen in Deutschland abhebt, beobachtet er Elstern am Rollfeld – und Elstern begrüßen ihn auch wieder in Afghanistan. (vgl. SV 17) So werden schließlich auch die Vögel gewissermaßen als topologisches Motiv lesbar, wenn auch auf eine etwas anders gelagerte Art und Weise, als dies zum Beispiel in Bezug auf das Gespenst der Fall ist.

Auch für Serres ist nicht nur die Vegetation, sondern die Tierwelt ganz grundsätzlich ein topologisches Moment: »Bref, la faune et la flore, les flux et les intervalles, n'occupent point l'étendue comme les droites et les angles vides des maçons dans la maison.«⁴⁶⁹ Für die Avifauna mit ihren teils globalen Migrationsrouten über die Kerbungen nationaler Grenzen hinweg ist dies sicherlich umso mehr gültig.

Gleichzeitig steht sie auch in Verbindung zu einem anderen zentralen Themenkomplex dieser Arbeit: dem der Visualität. Denn Vögel haben natürlich durchaus den ›Blick von oben‹ – Mauersegler zum Beispiel verbringen ihr gesamtes Leben in der Luft –, doch ist dies nicht der starre Blick der Satellitenperspektive oder des Stadtplaners. Vielmehr können sie binnen Sekunden ganz wörtlich den Perspektivwechsel vollziehen, von dem schon an einigen Stellen die Rede war: Von der überblickenden Fernsicht zur extrem nahen *vision rapprochée*.

Im Hinblick auf Visualität lässt sich für das Vogelmotiv aber noch Spezifischeres festhalten. In *September* kommt eine weitere Art von ›Löwe‹ vor, allerdings ein ›Erdlöwe‹, ein Chamäleon, das eine ganz eigene Sichtweise der Dinge hat:

alles hat zwei Seiten es ist ganz so wie / bei diesem Tier hier es / hat Stielaugen mit denen es zwei unterschiedliche Bilder in einen einzigen Kopf hineinglupscht das ist ein dialektisches Wesen es kann sogar die Synthese indem es die Augen so zusammenstellt dass sich die Bilder überlappen [...]. (S 390)

Ähnliches gilt auch für Vögel: Ihnen ist gleichsam eine multiple Optik zu eigen. Der Vogelblick ist eben nicht nur der Blick von oben, als der er zumeist paradigmatisch gesetzt wird, sondern auch ein Blick der extremen Multiperspektive und der Verlangsamung. Vögel sehen mit ihren reptilienartigen Augen jeden Aspekt, jede Dimension einer räumlichen Situation so gut und können so präzise fliegen, weil das Bild ihrer Umgebung im Vergleich zur menschlichen Wahrnehmung und in Relation zu ihrer Geschwindigkeit gleichsam um die Hälfte verlangsamt ist; sie können das Licht einer Glühbirne flackern sehen, das

469 Serres 1996 [1994], S. 73. In der deutschen Übersetzung: »Kurz gesagt, Fauna und Flora, die Ströme und Abstände nehmen den Raum nicht in derselben Weise ein wie die Geraden und rechten Winkel der Baumeister im Haus.« Serres 2005 [1994], S. 69f.

Menschen als kontinuierlich empfinden, und die Bewegung der Gestirne wahrnehmen. Wie die Augen des Erdlöwen in *September*, aber eigentlich in einem noch exakteren und emphatischeren Sinne, könnte der Vogelblick auf diese Weise gerade also nicht als machtbesezter Blick, sondern als epistemologische Metapher für die Bedingung von Komplexität verstanden werden.

So bündelt das Motiv, das zunächst selbst ›out of place‹ schien, bei genauerem Hinsehen tatsächlich fast alle zentralen Themenkomplexe der hier behandelten Texte. Im Hinblick auf das Globale ist es verbunden mit einer topologischen Verknüpfung; im Hinblick auf das Urbane mit einem *cognitive mapping* des Stadtraums; und im Hinblick auf Visualität mit Nah- und Fernsicht. Doch nicht nur das, oder zumindest nicht auf eine simple Art und Weise der Übertragung. Vielmehr lässt sich festhalten, dass die Vögel auch paradigmatisch ein Umschlagsmoment figurieren, wie es ebenfalls an einigen Stellen herausgearbeitet wurde: So nehmen sie zwar einerseits einen Blick von oben ein, brechen diese Perspektive in ihren komplexen Flugmustern, in der kontinuierlichen Bewegung und in der Vermittlung zwischen Oben und Unten aber gleichzeitig auf.

»Trailing ends«: Fazit und Ausblick

»[D]rawn threads invariably leave trailing ends that will, in their turn, be drawn into other knots with other threads. Lines are open-ended, and it is this open-endedness – of lives, relationships, histories and processes of thought – that I have wanted to celebrate. I hope that, in doing so, I have left plentiful loose ends for others to follow and to take in any ways they wish. [...] For wherever you are, there is somewhere further you can go.«⁴⁷⁰
(Tim Ingold)

»Unsere Aufgabe ist die Arbeit an der Differenz.«⁴⁷¹
(Heiner Müller)

Wie in der Vorbemerkung angekündigt, habe ich in dieser Arbeit nicht in erster Linie Raum- und Bildtheorie ›auf‹ den literarischen Text ›angewandt‹, sondern vielmehr den Versuch gemacht, *durch* fikionalisierte Texte konstituierte Raum- und Visualitätskonzepte zu analysieren und mit raum- und visualitätstheoretischen Begrifflichkeiten zu kontextualisieren.

Zu Beginn des Projektes war mit den Lektüren von *ATTA* und *Chronic City* deutlich geworden, dass urbane und globale Räumlichkeit in diesen Texten im Mittelpunkt stehen und ihnen deshalb die üblichen Ansätze traumatheoretisch grundierter Literaturwissenschaft nicht gerecht werden. Die daraus generierte Hypothese, dass es eine Art zweiten *spatial turn* innerhalb fiktionaler Reaktionen auf 9/11 und den *war on terror* gibt, hat sich im Laufe der Zeit mehr als bestätigt; während der Arbeit an den ersten Kapiteln erschienen noch mehrere Romane, die sie stützen und weiter ausdifferenzieren halfen. Während zu Anfang also nur ein raumtheoretischer Ansatz feststand, kristallisierte sich spätestens in der Arbeit mit den Texten zum Irakkrieg heraus, dass es um mindestens zwei verschiedene Raumdiskurse gehen muss, die Überlappungen aufweisen. Wo ich für *ATTA* noch eine Stadttheorie des ›gelebten Raums‹ im Sinne von de Certeau und Lefebvre mit Jamesons *cognitive mapping* ins Globale weitergedacht habe, wird mit *The Ticking Is the Bomb* und spätestens *September* deutlich, dass hier eine spezifische Form der Konnektivität und der Destabilisierung von Distanz produziert wird, die sich durch Konzepte des Topologischen theoretisieren ließ.

Topologie und Raum (im Sinne von de Certeaus *espace*) überschneiden sich dabei in einigen Punkten: Beide arbeiten mit einer komplexen, nicht-karto-

470 Ingold, Tim: *Lines. A Brief History*, London / New York 2007, 169f.

471 Müller, Heiner: *Shakespeare eine Differenz*, in: *Shakespeare Factory*, Bd. 2, Berlin 1989, 227–230.

graphisch abbildbaren Raumvorstellung (gegen metrische Distanz die erstere, gegen den benannten *lieu* des Stadtplans und den orthogonalen *grid* die letztere); beide sind gegen kategorisierende und binarisierende Logiken in Anschlag gebracht worden; und beide entziehen sich skopischen Machtverhältnissen und überhaupt der Sichtbarkeit. Analog besteht auf der anderen Seite ein Zusammenhang zwischen Architektur und euklidischem Raum – und auch einer bestimmten Wissensordnung: »[T]he very idea of architecture was obviously linked to the triumph of euclidean geometry and the physics of solids [...]. Architecture refers to classical rationality, confirms it, reproduces it, and inscribes it in stone.«⁴⁷² (Gegenwärtig müssten de Certeaus und Lefebvres Theorien natürlich insofern weiter abstrahiert werden als in den 1980er Jahren, als Stadtraum in den Zeiten des Smartphones ohnehin immer mit topologischer Konnektivität durchsetzt ist; trotzdem bleibt die zugrundeliegende Idee von Raum als durch Praktiken produziert weiter gültig.)

Während innerhalb des raumtheoretischen Themenbereiches eine Verschiebung von einem Stadtraumfokus zur Topologie zu konstatieren ist (sowohl in der Theorie als auch in der Struktur dieser Arbeit), findet gleichzeitig auch eine Verschiebung vom Bild zu Prozessen und Praktiken der Visualität statt. Die Ausgangsthese, dass es in Texten nach 9/11 eine Wende vom Bild zum Raum gibt, musste also in den Analysen ebenfalls noch weiter ausdifferenziert werden: In den Texten zum Irakkrieg sind es – abgesehen von *The Ticking is the Bomb*, das sich mit den ikonischen Abu Ghraib-Bildern beschäftigt – eher die Techniken und Apparaturen militärischer Visualisierung, die in den Vordergrund rücken.

Zu der ohnehin eingangs gestellten Frage, wie Bild- und Raumtheorien miteinander korrelier- und kombinierbar sind, lässt sich nun zusammenfassend festhalten: Bild (verstanden als gegenständliches Medium und auch als ikonische Formel) und Raum (verstanden als Prozess und Bewegung) sind zunächst recht klar voneinander trennbar. Schwieriger wird es, wenn Sehen und Abbilden einerseits und Raum (oder genauer: Ort) in einem vereindeutigenden, grenzziehenden Sinn andererseits ins Spiel kommen; beides fällt paradigmatisch zusammen in de Certeaus machtbesetztem »Blick von oben«. Raum- und Bilddiskurse dieser Art, hat sich vor allem in der Lektüre der theoretischen Texte zum *war on terror* gezeigt, sind verkoppelt im Konzept der Visualität (bzw. in der Disziplin der *visual theory*).

Noch komplexer wird diese Anordnung, wenn Visualität jedoch wiederum nicht nur im Hinblick auf den techno-militärischen Bildschirmblick oder die Rahmung des Fadenkreuzes, sondern auch als Nahsicht, als Deleuzes *vision rapprochée* gedacht wird. Die Passagen zu abjekten Wunden und Leichenfragmenten in *The Yellow Birds* zum Beispiel setzen dem Narrativ eines »sauberen«,

472 Abbas, Niran: Mapping Michel Serres, Michigan 2005, S. 186.

fast virtualisierten Kriegen auf Distanz jene Realität zerstörter Körper wieder entgegen, die sich unter den Pixeln sowieso verbirgt.

Das Kippmoment zwischen diesen jeweiligen verschiedenen Formen von Visualität habe ich mit Derek Gregory charakterisiert als »linking and de-linking of sight and site«. Beide Arten von »sight«, nämlich Nahsicht und Fernsicht, sind dabei jeweils mit einem verschiedenen Raumbegriff denkbar: Wenn »sight« und »site« durch den techno-militärischen Apparat verkoppelt werden, ist eine optische Verbindung mit einem weit entfernten Ort gegeben, also eine Fernsicht; entkoppelt wird in der gleichen Bewegung eine *vision rapprochée*, eine Nahsicht auf den komplexen, »glatten« Raum. Eine optische Fernsicht hängt also mit einer räumlichen Distanz, mit Ordnung und Ortung zusammen.

Strukturell ist der Blick von oben auch mit spaltenden, vereinfachenden Narrativen und generell als machtbesetzt zu denken. Bei de Certeau wird dieser Konnex eher abstrakt angedeutet, in Analysen zu kolonialen Kartographierungen und Kontrollmechanismen dann, wie in Kapitel 15 beleuchtet, ganz deutlich hergestellt; so auch in der Masterarbeit von Mohammed Atta, die den Einfluss einer kolonial-modernistischen Architektur der Hochhäuser und des *grids* auf die Struktur arabischer Altstädte untersucht. Wenn diese Masterarbeit dann wiederum zu einem Ausgangspunkt für die Literarisierung der Atta-Figur bei Kobek wird, regt dies nicht nur eine raumfokussierte Lesart von 9/11 an, wie ich sie hier betrieben habe, sondern stellt auch die üblichen Narrativbausteine um die Figur des Terroristen infrage. *ATTA* ist der erste Text, der den Raum des Urbanen in den Mittelpunkt rückt und eine komplexe Figur – durch u. a. den Fokus auf den biographischen Fakt der Stadtplanung – entwirft. Darüber hinaus wird der terroristische Akt nicht nur als eine Art radikale Architekturkritik und als politisch motiviert verstanden, sondern deutet sich hier schon der Blick auf relationale Globalität an, der in späteren Texten noch wichtiger wird.

Bei de Certeau ist der panoramatische Blick mit der metrisch-ordnenden Perspektive des Stadtplaners verbunden – und ist gleichzeitig auch ein »Bild«:

L'immense texturologie qu'on a sous les yeux est-elle autre chose qu'une représentation, un artefact optique? C'est l'analogue du fac-similé que produisent, par une projection qui est une sorte de mise à distance, l'aménageur de l'espace, l'urbaniste ou le cartographe. La ville-panorama est un simulacre »théorique« (c'est-à-dire visuel) en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques.⁴⁷³

Während eine Bildtheorie à la Mitchell immer darauf bedacht ist, Bilder als Agenten darzustellen, als beweglich und in Bewegung versetzend, wird das Bild hier sozusagen als eine Kristallisierung und Festschreibung eines vormals

473 De Certeau 1996 [1994], S. 175.

komplexen Raums verstanden und ist auch darin mit dem *lieu*, dem benannten Ort, verwandt.

Im Hinblick auf die bildtheoretischen Positionen zu den Fotografien von Abu Ghraib hielt ich fest, dass auch sie in gewisser Weise reduktiv agieren. Wie auch in vielen anderen aktuellen Untersuchungen dieser Art wird hier zunächst ein ›unheimliches Wiedererkennen‹ visueller Spuren konstatiert, dieses durch den Anschluss an ein konkretes älteres Bildprogramm erklärt und auf diese Weise Ketten ikonologischer Formverwandtschaften konstruiert. So liest Susan Sontag die Bilder mit einer spezifisch US-amerikanischen Motivgeschichte des Lynchens und den Mustern von Web-Pornographie; W.J.T. Mitchell findet u. a. Parallelen zu christlicher Ikonographie; und Stephen Eisenman sieht eine Kontinuität der Warburgschen Pathosformel, die seit der Antike die westliche Kunstgeschichte durchzieht. All diese Analysen, habe ich argumentiert, verstellen letztlich einen politischen Zugang und verneinen die Subjektivität der *detainees*, indem sie lediglich als ikonisiertes Meta-Bild untersucht werden.

The Ticking is the Bomb arbeitet gegen die Simplifizierungen einer solchen ikonologischen ›Fernsicht‹, indem hier eine Form der Rekomplizierung betrieben wird, die im Zusammenhang mit einer topologischen Raumkonfiguration steht; so kollabiert die Distanz zwischen US-amerikanischem Stadtraum und der Sphäre des Lagers im Irak – und damit auch die Trennung von ›Selbst‹ und ›Anderem‹ – immer wieder über lexikalische Markierungen. Eine solche narrative Form von Topologie, die in diesem Text erstmals auftritt, ist in *September* noch viel deutlicher sichtbar. Hier falten sich, wie gezeigt wurde, Bagdad und New York auf mehrere, strukturell voneinander verschiedene Arten ineinander: von Rückkopplungseffekten auf *discours*-Ebene über gemeinsame Morpheme, die Ordnungslogiken durchkreuzen, bis hin zu narrativen ›Einstein-Rosen-Brücken‹. So wird spätestens mit diesem Text klar, dass topologische Schreibweisen nicht immer gleich funktionieren und Topologietheorie nicht auf die gleiche Weise jedem Text übergestülpt werden kann; vielmehr stellen Erzählungen jeweils auf eigene Weise Relationalität und topologische Faltungen her.

Bezeichnend ist, dass *September* zwar in vielerlei Hinsichten komplex sein mag und der einzige Roman ist, der zur Hälfte aus der Sicht irakischer Figuren erzählt ist, aber ausgerechnet hier orientalistische Narrative mindestens in der Beschreibung der Täterfigur greifen. Der Text ›taucht‹ von der Bildschirmerspektive auf Bodenniveau, kollabiert Nahsicht und Fernsicht ineinander; und trotzdem hält er eine Fernsicht des *Otherings* teils auch aufrecht. Dies weist noch einmal darauf hin, dass keine einfache binäre Opposition zwischen hegemonischem Mediennarrativ und widerständigem literarischem Text zu konstruieren ist.

Bislang blieb die Frage offen, wie sich nun Ikonologie und Topologie zueinander verhalten. Oberflächlich sind sich beide erst einmal strukturell ähnlich:

Während Ikonographie die eher beschreibende Bildanalyse in einem begrenzten Rahmen ist, ist Ikonologie analog zur Topologie mit Konnektivitäten befasst, die zeitliche und räumliche Entfernung tendenziell aufheben. Doch während Ikonologie einebnend-synthetisierend verfährt und letztlich nur Formverwandtschaften konstatiert, bringt Topologie aktiv produktive Destabilisierungen hervor. Wenn man noch einmal Ingolds Terminologie heranzieht, könnte man die Methode der ikonologischen Bildtheorie vielleicht als ›network‹ betrachten, als »point-to-point connector«. ⁴⁷⁴ Die Bilder werden nicht in ihrem Entstehungsprozess, sondern gleichsam als verbundene Einzelpunkte betrachtet; die Spuren ihrer historischen Bewegungen, ihre Situiertheit – und nicht zuletzt die abgebildete Person in ihrer Subjektivität – werden überschrieben.

Wenn auf diese Weise eine Isomorphie konstatiert wird zwischen dem ›Mann an der Leine‹ und einem Passionsmotiv oder zwischen dem ikonischen ›Situation Room‹-Foto der Obama-Führungsspitze und Rembrandts *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1632) ⁴⁷⁵ mag diese Bildverwandtschaft zwar interessant und verblüffend sein; aber wo führt ihr Aufzeigen oder Konstruieren hin, außer letztlich nur zu jenem Effekt selbst?

Dies soll nicht bedeuten, dass die Bilder selbst wirkungslos seien; eine politische Wirkung wurde beispielsweise für die Zirkulation der ›Hooded Man‹-Bildformel festgehalten. Aber ein ikonologischer Umgang mit solchen Bildformeln kann eben auf die in Kapitel 12 skizzierte Weise simplifizierend sein; und der literarische Text, der die Bilder gleichsam in Bewegung versetzt, kann potenziell dagegen wirken.

Wie es mit Serres' ›Kurzschluss‹-Programmatik im einleitenden Methodikkapitel erhofft wurde, gab es tatsächlich an einigen Stellen ein unerwartetes, aber produktives Funkensprühen. So wäre es, von Texten wie *Chronic City* oder *ATTA* aus gedacht, zum Beispiel erwartbar gewesen, dass es auch in den Texten zum *war on terror* mehr um den Raum der Metropole geht, der für die Taktiken asymmetrischer Kriegsführung unter Besatzungsverhältnissen schließlich ohnehin zentral ist. Statt dessen spielt sich die Handlung in *The Yellow Birds* und *Falcons on the Floor* fast komplett in den Vegetationsräumen zwischen den Städten ab bzw. sind es, gerade im ersteren Text, ausschließlich jene, die in den erzählerischen Fokus rücken. Wie gezeigt wurde, hat dies hier eine doppelte Funktion: Wiesen, Obsthaine und vor allem wildes Dickicht durchkreuzen erstens stereotypische Darstellungen des Kriegsschauplatzes Irak als staubige Einöde; zweitens faltet der Raum der Wildnis, indem er sowohl in den USA als

474 Ingold 2012, S. 151.

475 Vgl. Diers, Michael: »Public Viewing« oder das elliptische Bild aus dem »Situation Room« in Washington, in: Kauppert, Michael / Lesert, Irene: *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld 2014.

auch im Irak die gleichen Markierungen aufweist, beide Orte topologisch ineinander. Er destabilisiert auf diese Weise Ordnungen der metrischen Entfernung, der Benennung und der binarisierenden Rhetorik von ›us‹ und ›them‹. Von einer Metapher für Topologie zu sprechen, griffe zu kurz; vielmehr changiert dieses Textelement hier zwischen Motiv und, wie mit Serres formuliert wurde, Operator, der im Textsystem selbst topologisch wirksam ist.

Eine weitere Variation eines solchen Operators ist in beiden Texten der Fluss, der, anders als die Vegetation, tatsächlich über die Kerbungen nationaler Grenzen hinweg und durch den glatten Raum des Wassers von ›nah zu nah‹ operiert. Ohnehin zeigte sich, dass noch andere zentrale Motive und Handlungselemente mit Konzepten des Topologischen verwandt sind: Die posttraumatische Belastungsstörung des Protagonisten, eine zerstörerische, negative Form von Konnektivität, in deren Symptomen er selbst das Überblenden verschiedener Räume reflektiert, genauso wie das Motiv des Gespenstes, das wiederum mit der PTBS verknüpft ist. Das *spectrum*, das eine Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit figuriert, taucht auch in den behandelten theoretischen Texten immer wieder auf; bei Butler als Residuales, das im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Rahmen fällt, bei Serres eben als paradigmatische Figur des topologischen Raums; und bei Cooppan bezeichnenderweise im Zusammenhang mit einer Methodik, die ich auch für diese Arbeit in Anschlag bringen würde: »[A] hauntological reading that is at once close and comparative.«⁴⁷⁶

Spätestens mit *The Yellow Birds* wird deutlich, dass der Begriff der Transnationalität, wenn zum Beispiel von der »transnational 9/11 novel« gesprochen wird, nicht genügt oder nicht ganz treffend ist; man könnte in Bezug auf solche Texte von einem transnationalen ›Ergebnis‹ sprechen, aber der Begriff des Topologischen bezeichnet auch den Prozess, der dort hinführt; Topologie ist das, was der Text *tut*, indem er topographische Grenzziehungen verwischt.

Bestätigt hat sich die These, dass dem ›Blick von oben‹ eine Nahsicht von unten entgegengesetzt wird; wörtlich zum Beispiel dann, wenn die Perspektive tatsächlich auf Bodenlevel fällt und noch weiter in einen mikroskopischen Blick auf zerstörte Körper zerfällt. Gleichzeitig wird die binäre Konstruktion klarer Fronten durch komplexere Narrative durchkreuzt. Auch jene *vision rapprochée* lässt sich gleichsam als eine Kippfigur in den Bereich der Methodik betrachten, wo sie ebenfalls mit einem *close reading* in Zusammenhang steht, das die Fernsicht ikonologischer Bildformelketten potenziell durchbricht.

Dazu kommen allerdings, und dies geht von der Ausgangsthese weg, auch weitere, verdecktere Variationen eines techno-militärischen Blickes; durch das Fadenkreuz des *scopes*, die Rahmung des SUV-Fensters und erhöhte Blickwinkel werden im Text verschiedene Formen der Distanz produziert, aber auch aus-

476 Cooppan 2006.

gestellt. Die Rahmungen und Fernsichten können dabei epistemologisch, diskursiv-narrativ und ganz wörtlich gedacht werden: Sowohl als Rhetoriken des *Othering* als auch als Visualisierungstypen spätmoderner Kriegsführung stellen sie eine Fiktion des ›vollständigen Wissens‹⁴⁷⁷ her, die in Kampfhandlungen auf Distanz ganz unmetaphorisch tödlich wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das eingangs formulierte, thesenhafte Verständnis von Geopoetik nun in den Textanalysen weiter differenziert werden konnte. Binäre Narrative der Spaltung, geopolitisch-koloniale Überschreibung und skopische Regimes werden durch verschiedene Modi von Geopoetik destabilisiert: Darunter lassen sich vor allem die Raumpraxis des Gehens, nahsichtiges Erzählen und topologische Faltung fassen. Nahsicht und Topologie sind dabei sowohl motivisch als auch strukturell-formbildend zu verstehen, während die Praxis des Gehens, die erst in diesen letzten Kapiteln virulent wurde, ein eher inhaltlich gelagertes Moment ist, das aber oft mit diesen beiden narrativen Modi verknüpft ist. Mit Ingold und de Certeau konnte jedoch deutlich gemacht werden, dass nicht nur ein topologisches Raumverständnis, sondern eben auch jener Bewegungsmodus durchaus mit Komplexitätsproduktion zusammenhängt.

Ohne allzu pathetische Aussagen zur Kraft der Literatur treffen zu wollen, wie sie nach 9/11 in so vielen Schriftsteller-Essays von Amis bis DeLillo formuliert wurden, ist so am Ende doch festzuhalten, dass literarischen Texten im Zeitalter des globalisierten Terrors und der Kriegsführung auf Distanz, die beide mitverantwortlich für die aktuelle Flüchtlingskrise sind, eine entscheidende Rolle zuteil werden kann. Wenn die Angst vor dem Anderen und Metaphoriken der bedrohlichen Masse, die von außen an ›unsere Grenzen‹ brandet, wieder virulent und Rassismen als die Rede von der ›anderen Kultur‹ getarnt plötzlich talk-showfähig werden, sind alternative, rekomplizierende Narrative mehr denn je nötig. 15 Jahre nach dem 11. September meine ich dies allerdings in genau entgegengesetzter Weise, als es genannte Essays zumindest unterschwellig vertraten: »It is to the novel, ultimately, that we turn to confirm our own senses [...], to create narratives that reveal to us how we feel now and how we live now«⁴⁷⁸ schrieb Jay McInerney; das »Wir«, das hier zumindest implizit hergestellt wird, ist aber genau jenes, das immer und immer wieder dekonstruiert werden müsste, um nicht in genau jene Binarismen zu verfallen, die ohnehin in politischen Rhetoriken dominant sind.

Literatur ist dabei wohlgemerkt gar nicht nur in einem weiteren Sinne politisch wirksam. Die Abu Ghraib-Passagen in *The Ticking is the Bomb* zum Beispiel entstanden, weil eine Anwältin Nick Flynn zu ihren Gesprächen mit den Ex-

477 Vgl. Edwards 2008, S. 18.

478 McInerney, Jay: *The Uses of Invention*, in: *The Guardian*, 17. September 2005.

Häftlingen mitgenommen hatte – und zwar gezielt in seiner Funktion als Schriftsteller, nicht etwa als Journalist.⁴⁷⁹ Die hier gleichsam institutionell eingeforderte Wirkung von Literatur als andere Form der Zeugenschaft und das Zusammenspiel von Fiktion und Recht wären interessante Aspekte, die in Zukunft im Blick zu behalten sein werden.

Im Sinne des Bildes der ›losen Fäden‹, mit dem Tim Ingold in der oben als Motto zitierten Passage spielt, schließt auch dieses Fazit hier nicht nur ab, sondern soll die Themenkomplexe potenziell noch weiter öffnen: Nicht ein Ende, sondern viele »trailing ends«. So wäre zum Beispiel weiter zu verfolgen, wie die genannten Umbruchmomente von Prosa in Lyrik im Kontext topologischer Schreibweisen zu denken sind. Auch eine Gender-Perspektive wäre sicherlich im Kontext des *war on terror* interessant, wie bereits angemerkt wurde. Gerade im Hinblick auf Täterinnenfiguren werden nämlich die mythischen Schablonen sichtbar, mit denen immer wieder in einer Art kulturellem Beruhigungsmechanismus auf ältere Erzählungen rekuriert wird.⁴⁸⁰

Geopoetische Schreibweisen, wie ich sie verstehe, sind dabei nicht schlicht auf der ›anderen Seite‹ zu verorten, können, wie gesagt, nicht rein dichotomisch als Widerstand gegen *master narratives* verstanden werden; sie pendeln vielmehr zwischen Irreduzibilität und Blick von oben, ähnlich, wie Topologie sich auch mit Topographie überlagert und Räume zeitweise wieder zu Orten werden. Außen stehen oder komplett ›von unten‹ arbeiten können solche Erzählungen sicherlich nicht – aber doch immer wieder vereinfachende Narrative destabilisieren und andere, topologische Weltkarten zeichnen.

479 Vgl. <http://www.detaineeproject.org/m/pages/112/about-the-site>.

480 Vgl. Gentry, Caron E. / Sjoberg, Laura: *Mothers, Monsters, Whores. Women's Violence in Global Politics*, London / New York 2007.

Bibliographie

Romane

- Flynn, Nick: *The Ticking is the Bomb. A Memoir*, London / New York 2010.
Kobek, Jarett: *ATTA*, London / New York 2011.
Lehr, Thomas: *September. Eine Fata Morgana*, München 2012.
Lethem, Jonathan: *Chronic City*, London / New York 2011.
Powers, Kevin: *The Yellow Birds*, London / New York 2012.
Sirois, Justin: *Falcons on the Floor*, Atlanta 2012.
Scheuer, Norbert: *Die Sprache der Vögel*, München 2015.

Theoretische Texte

- Butler, Judith: *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London / New York 2010.
Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Capitalisme et Schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris 1980.
De Certeau, Michel: *L'invention du Quotidien I. Arts de Faire*, Paris 1990 [1980].
Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London / New York 2012.
Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Paris 2000 [1974].
Lynch, Kevin: *The Image of the City*, Cambridge/MIT 1960.
Mirzoeff, Nicholas: *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, New York / London 2005.
Mitchell, W.J.T.: *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago / London 2011.
Said, Edward: *A Window on the World*, in: *The Guardian*, 2. August 2003. Online abgerufen unter <http://www.theguardian.com/books/2003/aug/02/alqaida.highereducation> am 15. Juni 2013.
Serres, Michel: *Atlas*, Paris 1996 [1994].

Weitere fiktionale Texte und literarische Anthologien

- Baer, Ulrich (Hrsg.): 110 Stories. New York writes after September 11th, New York 2002.
- Brooke, Rupert: The Soldier, in: Untermeyer, Louis (Hg.): Modern British Poetry, New York [u. a.] 1920.
- Cole, Teju: Open City, London / New York 2011.
- De Lillo, Don: Falling Man, London / New York 2007.
- Delius, F. C.: Himmelfahrt eines Staatsfeindes, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Foer, Jonathan Safran: Extremely Loud and Incredibly Close, London / Boston 2005.
- Geißler, Christian: kamalatta, Berlin 1987.
- Goetz, Rainald: Kontrolliert, Frankfurt a.M. 1998.
- Lethem, Jonathan: Motherless Brooklyn, New York 1999.
- Ders.: Fortress of Solitude, New York 2003.
- McCann, Colum: Let The Great World Spin, London [u. a.] 2009.
- McInerney, Jay: The Good Life, New York 2006.
- Melville, Herman: Bartleby the Scrivener. A Story of Wall Street, New York 2004 [1853].
- Mitchell, David: The Bone Clocks, London / New York 2015.
- Nurske, D.: October Marriage, in: Poetry after 9/11. An Anthology of New York Poets, hg. von Dennis Loy Johnson und Valerie Merians, Hoboken / New Jersey 2002, S. 88.
- Peltzer, Ulrich: Bryant Park, Berlin 2004.
- Röggla, Kathrin: really ground zero. 11. september und folgendes, Frankfurt a.M. 2001.

Weitere theoretische Texte und Forschungsliteratur

- Agamben, Giorgio: Ausnahmezustand (Homo Sacer II.I), Frankfurt am Main 2004.
- Amis, Martin: Wir befinden uns noch im ersten Kreis, in: FAZ, 21.9.2001.
- Ders.: The age of horrorism, in: The Guardian, 10. September 2006.
- Ders.: Fear and Loathing, in: The Guardian, 18. September 2001.
- Appadurai, Arjun: Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger, Durham and London 2006.
- Auster, Paul: Jetzt beginnt das 21. Jahrhundert, in: Die Zeit, 13.9.2001.
- Baudrillard, Jean: La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu, Paris 1991.
- Ders.: L'Esprit du Terrorisme, Paris 2001.
- Ders.: Der Terror und die Gegengabe. Gewaltverhältnisse der Globalisierung, in: Le monde diplomatique, 15.11.2002, übersetzt von Markus Sedlaczek, abgerufen unter: www.monde-diplomatique.de (deutsche Online-Ausgabe) am 15.7.2014.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übersetzt von Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989 [Paris 1980].
- Becker, Anne: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags, Berlin 2013.
- Bennett, Jill: Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art, Stanford 2005.
- Bender, Jesko: »Umschmeichelt von so viel Schrift.« Zum Denkmuster der ›Zäsur‹ im deutschen ›Terrorismus‹-Diskurs nach 9/11, in: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): Nachbilder der RAF, S. 268–287.

- Beverungen, Armin / Dunne, Stephen: »I'd Prefer Not To«. *Bartleby and the Excesses of Interpretation*, in: *Culture and Organization* Bd. 13(2), 2007, S. 171–183.
- Bleicher, Joan Kristin: Live-Übertragung als kommunikatives Schema, in: Beuthner, Michael (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln 2003, S. 60–74.
- Blondheim, Menahem/ Liebes, Tamar: From Disaster Marathon to Media Event, in: Noll, Michael (Hg.): *Crisis Communications. Lessons from September 11*, Lanham 2003, S. 185–197.
- Blumentrath, Henrik: Enmity and the Archive: Aesthetics of Defiguration in Literature and Criminology, 1900 / 1970, in: Frank, Michael C. / Gruber, Eva (Hg.): *Literature and Terrorism. Comparative Perspectives*, Amsterdam / New York 2012, S. 67–83.
- Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Maar, Christa / Burda, Hubert: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28–44.
- Bolets, Maria / Moser, Christian (Hg.): *Barbarism Revisited. New Perspectives on an Old Concept*, Leiden / Boston 2015.
- Brandt, Allan: *The Cigarette Century. The Rise, Fall, and Deadly Persistence of the Product that Defined America*, New York 2007.
- Bredenkamp, Horst: *Thomas Hobbes – Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001*, Berlin 2003.
- Ders.: Wir sind befremdete Komplizen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Mai 2004.
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur*, Zürich 2009.
- Buttler, Joachim: Ästhetik des Terrors, in: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Beuthner, Michael et al. (Hg.), Köln 2003, S. 26–42.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Maryland, Baltimore 1996.
- Cheroux, Clément: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011.
- Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain: *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris 1997.
- Cooppan, Vilashini: Ghosts in The Disciplinary Machine: The Uncanny Life of World Literature, in: Saussy, Haun (Hg.): *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore 2006, S. 10–36.
- Corner, James: The Agency of Mapping. Speculation, Critique and Invention, in: Cosgrove, Dennis (Hg.): *Mappings*, London 1999, S. 213–251.
- Cox, Damian / Levine, Michael / Newman, Saul: *Politics Most Unusual. Violence, Sovereignty and Democracy in the »War on terror«*, New York 2009.
- Dawson, Ashley / Schüller, Malini Johar: Introduction, in: Dies. (Hg.): *Exceptional State. Contemporary US Culture and the New Imperialism*, Duke University Press 2007.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Übers. von Roland Vouillé, Berlin 2003 [1980].
- De Gennaro, Mara: *Love Stories, or, Multispecies Ethnography*, *Comparative Literature, and their Entanglements*, <http://stateofthediscipline.acla.org/entry/love-stories-or-multispecies-ethnography-comparative-literature-and-their-entanglements#sthash.TV3GhSnV.gDFly2hg.dpuf>.
- Deleuze / Gilles, Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2*, übersetzt von Günther Rösch, Berlin 1993.
- Deleuze, Gilles: *L'île déserte. Textes et entretiens 1953–1974*, Paris 2003.

- Deleuze, Gilles: *Desert Islands and Other Texts, 1953–174*, Cambridge, Massachusetts 2004.
- DeLillo, Don: *In the Ruins of the Future*, in: *The Guardian*, 22. 12. 2001.
- Derrida, Jacques: *The Gift of Death*, übersetzt von David Wills, Chicago 1995 [1992].
- Descola, Philippe: *Cognition, Perception and Worliding*, in: *Interdisciplinary Science Reviews*, Band 35, Nr. 3–4 (2010), S. 334–40.
- Descombes, Vincent: *Modern French Philosophy*, Cambridge 1981.
- Diers, Michael: »Public Viewing« oder das elliptische Bild aus dem »Situation Room« in Washington, in: Kauppert, Michael / Lesert, Irene: *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld 2014.
- Dietl, Wilhelm / Hirschmann, Kai / Tophoven, Rolf: *Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe*, Frankfurt a.M. 2006.
- Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare: Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Texten und in Texten des ›Magischen Realismus‹*, Berlin 2008.
- Edwards, Justin D.: *Postcolonial Literature*, London / New York 2008.
- Eisenman, Stephen F.: *The Abu Graib Effect*, London 2007.
- Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2007.
- Elter, Andreas: *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*, Frankfurt a.M. 2008.
- Engelke, Jan: *Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie*, Würzburg 2009.
- Freud, Sigmund: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod*, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften IV* (1915), S. 1–21.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Toronto 2006 [1957].
- Fulton, William: *Algebraic Topology. A First Course*, Chicago 1993.
- Garner, Dwight: *The Ashes*, in: *The New York Times*, 18. Mai 2008.
- Gentry, Caron E. / Sjoberg, Laura: *Mothers, Monsters, Whores. Women's Violence in Global Politics*, London / New York 2007.
- Gibbs, Alan (Hg.): *Contemporary American Trauma Narratives*, Edinburgh 2014.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche [›Frankfurter Ausgabe‹]*, 40 Bde., hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus [u.a.], Frankfurt a.M. 1986–1999, I. Abteilung, Bd. 18.
- Gourevitch, Philipp / Morris, Errol: *Standard Operating Procedure*, New York 2008.
- Gray, Richard: *Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis*. *American Literary History* 21, Nr. 1 (2009), S. 128–151.
- Gray, Richard T.: *From Grids to Vanishing Points. W.G. Sebald's Critique of Visual-Representational Orders in Die Ringe des Saturn*, in: *German Studies Review* 32 (2009), S. 495–526, S. 499.
- Gregory, Derek: *American Military Imaginaries and Iraqi Cities. The Visual Economies of Globalizing War*, in: Lindner, Christoph (Hg.): *Globalization, Violence and the Visual Culture of Cities*, London 2010, S. 67–84.
- Gregory, Derek: *Dis/Ordering the Orient. Scopic Regimes and Modern War*, in: *Orientalism and War*, hg. von Tarak Barkawi und Keith Stanski, London 2012; abrufbar auf Gregorys Blog unter <https://geographicalimagination.files.wordpress.com/2012/07/gregory-disordering-the-orient-book-version.pdf>.
- Günzel, Stephan: *Bild/Raum. Zur Logik des Medialen*, Berlin 2012.

- Ders.: Egoshoooter. Das Raumbild des Computerspieles, Frankfurt / New York 2012.
- Gupta, Suman: Imagining Iraq. Literature in English and the Iraq Invasion, London 2011.
- Haraway, Donna: SF: Science Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far, in: Ada. A Journal of Gender, New Media and Technology, No. 3 (2013).
- Dies.: Foreword, in: King, Katie: Networked Reenactments. Stories Transdisciplinary Knowledges Tell, Durham, North Carolina 2011.
- Harris, Paul A.: The Itinerant Theorist: Nature and Knowledge. Ecology and Topology in Michel Serres, in: SubStance, Band 26, Nr. 2: An Ecology of Knowledge: Michel Serres: A Special Issue (1997), S. 37–58.
- Harvey, Simon: Twisted Logics. A Topological Turn in Counter-Cartography and Some Artistic Antecedents, in: Moser, Christian / Simonis, Linda (Hg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien, Göttingen 2015, S. 567–579.
- Hennigfeld, Ursula (Hg.): Poetiken des Terrors: Narrative des 11. September 2001 im interkulturellen Vergleich, Heidelberg 2014.
- Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust, New York 2012.
- Holloway, David: 9/11 and the War on Terror, Edinburgh 2008.
- Horstkotte, Silke: Transcending Trauma. Thomas Lehr's 9/11 Novel *September. Fata Morgana*, in: Image & Narrative 14, No. 1 (2013).
- Huntington, Samuel: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, New York 1996.
- Ingold, Tim: Lines. A Brief History, London / New York 2007.
- James, David: A Renaissance for the Crystalline Novel?, in: Contemporary Literature 53, Nr. 4 (Winter 2012), S. 845–874.
- Jameson, Fredric: Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, London / New York 1991.
- Ders.: Cognitive Mapping, in: Nelson, C. / Grossberg, L. (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture, Illinois 1990.
- Jericho, Arachne: Post-Traumatic Stress Disorder in Fiction, http://www.tor.com/?option=com_content&view=blog&id=52999, abgerufen am 31.10.2014.
- Junod, Tom: The Falling Man, in: Esquire, 1. September 2003.
- Kadir, Djelal: Comparative Literature in an Age of Terrorism, in: Saussy, Haun (Hg.): Comparative Literature in an Age of Globalization, Baltimore 2006, S. 68–78.
- Ders.: To World, To Globalize – Comparative Literature's Crossroads, in: Comparative Literature Studies, Volume 41, No. 1 (2004), S. 1–9.
- Kaplan, Anne E.: Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature, Piscataway, New Jersey 2005.
- Klein, Naomi: The Year of the Fake, in: The Nation, 26. Januar 2004.
- Klößner, Christian: On »Hallowed Ground«: Intolerable Mistakes and the Consecration of Global Business, in: Klößner, Christian / Knewitz, Simone / Sielke, Sabine (Hg.): Beyond 9/11: Transdisciplinary Perspectives on Twenty-First Century U.S. American Culture, Frankfurt 2013, S. 245–62.
- Klonk, Charlotte: Bilderterrorismus. Von Meins zu Schleyer, in: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der RAF, Köln [u. a.] 2008, S. 197–216.
- Krauss, Rosalind: Grids, in: October 9 (1979), S. 50–64.

- Knaevelsrud, Christine: *Posttraumatische Belastungsstörung*, Weinheim 2012.
- Latour, Bruno: *Agency at the Time of the Anthropocene*, in: *New Literary History* 45 (2014), S. 1–18.
- Leudar, Ivan / Marsland, Victoria / Nekvapil, Jiri: *On Membership Categorization: »Us«, »Them«, and »Doing Violence« in Political Discourse*, in: *Discourse and Society* 15 (2004).
- Leys, Ruth: *Trauma. A Genealogy*, Chicago 2000.
- Loy Johnson, Denis / Merians, Valerie: *Vorwort*, in: *Poetry after 9/11. An Anthology of New York Poets*, hg. von Denis Loy Johnson und Valerie Merians, Hoboken, New Jersey 2002.
- Luckhurst, Roger: *In War Times. Fictionalizing Iraq*, in: *Contemporary Literature* 53, Nr. 4 (2012), S. 713–737.
- Marszałek, Magdalena / Sasse, Sylvia (Hg.): *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Berlin 2010.
- Massumi, Brian: *Strange Horizon. Buildings, Biograms, and the Body Topologic*, in: *Architectural Design* 69, Nr. 9/10, 1999, S. 12–19; längere, unveröffentlichte Version abgerufen am 15. Juli 2014 unter <http://www.brianmassumi.com/textes/Strange%20Horizon.pdf>.
- McInerney, Jay: *The Uses of Invention*, in: *The Guardian*, 17. September 2005.
- Mc Loughlin, Kate: *Authoring War. The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*, Cambridge 2011.
- Mersch, Dieter: *Fraktale Räume und multiple Aktionen*, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): *Raum und Gefühl. Der spatial turn und die Emotionsforschung*, Bielefeld 2011.
- Mirzoeff, Nicholas: *How to See the World*, London 2015.
- Ders.: *Introduction: For Critical Visuality Studies*, in: Ders. (Hg.): *The Visual Culture Reader*, London / New York 2013.
- Mitchell, Timothy: *Colonizing Egypt*, Berkeley, Kalifornien 1991.
- Mitchell, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005.
- Ders.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008 [2005].
- Moretti, Franco: *Conjectures on World Literature*, in: *New Left Review*, *New Left Review* 1 (2000), S. 57–68.
- Moser, Christian / Nelles, Jürgen (Hg.): *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, Bielefeld 2006.
- O’Gorman, Daniel: *Fictions of the War on Terror. Difference and the Transnational 9/11 Novel*, London / New York 2015.
- Parenti, Christian: *Planet America: The Revolution in Military Affairs as Fantasy and Fetish*, in: Dawson / Schueller (Hg.): *Exceptional State. Contemporary US Culture and the New Imperialism*, Durham / London 2007, S. 88–105.
- Pickles, John: *A History of Spaces. Cartographic Reason, Mapping and the Geo-coded World*, New York 2004.
- Poppe, Sandra / Seiler, Sascha: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld 2009.
- Rosenthal, Jack: *The way we live now: On language. 9/11*, in: *New York Times*, 1.9.2002.
- Rothberg, Michael: *A Failure of the Imagination: Diagnosing the Post-9/11 Novel: A response to Richard Gray*, in: *American Prose Writing at a Time of Crisis. American Literary History* 21, Nr. 1 (2009), S. 152–158.

- Russell, Malcolm: *Sennacherib's Palace without Rival at Nineveh*, London / New York 1991.
- Rowe, John Carlos: *Culture, US Imperialism, and Globalization*, in: Dawson, Ashley / Schueller, Malini Johar: *Exceptional State. Contemporary US Culture and the new Imperialism*, Durham / London 2007.
- Said, Edward: *Orientalism*, New York 1979.
- Salisbury, Laura: *Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation*, in: *Science Fiction Studies* 33, Nr. 1 (2006): *Technoculture and Science Fiction*, S. 30–52.
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.
- Serres, Michel: *Éclaircissements. Cinq entretiens avec Bruno Latour*, Paris 1992.
- Ders.: *Atlas*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 2005 [1994].
- Ders.: *Le Parasite*, Paris 1980.
- Ders.: *Hermes. Literature, Science, Philosophy*, hg. von David Bell und Josué V. Harari, London / Baltimore 1982.
- Schmitt, Carl: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin 1974 [1950].
- Schueller, Malini Johar: *Techno-Dominance and Torturegate: The Making of US Imperialism*, in: Dawson / Schueller (Hg.): *Exceptional State. Contemporary US Culture and the New Imperialism*, Durham / London 2007, S. 162–191.
- Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005.
- Sielke, Sabine: *Why »9/11 is [not] unique«, or: Troping Trauma*, in: Kloeckner, Christian / Knewitz, Simone / Sielke, Sabine (Hg.): *Beyond 9/11. Transdisciplinary Perspectives on Twenty-First Century U.S. American Culture*, Frankfurt a.M. [u. a.] 2013, S. 385–408.
- Smith, Zadie: *Two Directions for the Novel*, in: *Changing My Mind: Occasional Essays*. London 2009, S. 71–96.
- Smithson, Robert: *A Cinematic Atopia*, in: *Collected Writings*, hg. von Jack Flam, Berkeley / Los Angeles 1996.
- Soja, Edward: *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, New York 2000.
- Ders.: *Foreword: Cityscapes as Cityspaces*, in: Lindner, Christoph (Hg.): *Urban Space and Cityscapes*, London / New York 2006.
- Sontag, Susan: *Regarding the Torture of Others*, in: *New York Times Magazine*, 23. Mai 2004.
- Spaepen, Elizabeth et al.: *Number without a language model*, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS)* 2011.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Death of a Discipline*, New York 2003.
- Stanislawski, D.: *The Origin and Spread of the Grid-pattern Town*, in: *Geographical Review* 36, S. 105–120.
- Tacke, Alexandra: *Bilder von Baader*, in: Tacke, Alexandra / Stephan, Inge (Hg.): *Nach-Bilder der RAF*, Köln [u. a.] 2008.
- Ubl, Ralph / Pichler, Wolfram (Hg.): *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien / Berlin 2009.
- Van Dooren, Thom und Deborah Bird Rose: *Storied Places in a Multispecies City*, in: *Humanimalia: A Journal of Human/Animal Interface Studies* 3.2 (2012), S. 1–27.

- Viehoff / Fahlenbrach: Ikonen der Medienkultur, in: Beuthner, Michael (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder?, Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003.
- Watts, Michael: Revolutionary Islam. A Geography of Modern Terror, in: Gregory, Derek (Hg.): Violent Geographies. Fear, Terror, and Political Violence, London / New York 2007.
- Weber, Samuel: War, Terrorism, and Spectacle. On Towers and Caves, in: South Atlantic Quarterly 10, No. 3 (2002), S. 449–458.
- Weichert, Stephan Alexander: Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal, in: Beuthner, Michael (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder?, Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 74–103, S. 78.
- White, Kenneth: Geopoetics. Place, Culture, World, Glasgow 2003.
- Wood, Dennis: The Power of Maps, New York 1992.
- Wypijewski, Joanne: Judgment Days. Lessons From the Abu Ghraib Courts-Martial, in: Harper's Magazine, Februar 2006.

Weitere Quellen (Interviews und Webseiten)

- Armed Forces Health Surveillance Center, Studie zu PTBS bei Dronenpiloten, einsehbar unter <http://www.afhsc.mil>.
- Borradori, Giovanna (Hg.): Jürgen Habermas, Jacques Derrida. Philosophie in Zeiten des Terrors. Zwei Gespräche, Berlin 2004, S. 118.
- Dewan, Shaila K.: Balcony Scene (Or Unseen) Atop the World; Episode at Trade Center Assumes Mythic Qualities, in: The New York Times, 18. August 2001, <http://www.nytimes.com/2001/08/18/nyregion/balcony-scene-unseen-atop-world-episode-trade-center-assumes-mythic-qualities.html?pagewanted=all&src=pm>.
- Dinan, Stephen: Media feasting on Bush fake' turkey claim; false story still repeated 10 years on, <http://www.washingtontimes.com/news/2013/nov/27/media-still-feasting-on-bush-fake-turkey-claim/?page=all>.
- <http://www.theonion.com/articles/study-iraqi-may-experience-sadness-when-friends-r,2241/>.
- Harris, Paul: A picture made him a hero. Then his life fell apart, in: The Guardian, 2. Juli 2006, abrufbar unter <http://www.theguardian.com/world/2006/jul/02/usa.paulharris>.
- Kunzru, Hari: Interview mit Michel Serres, abrufbar unter <http://www.harikunzru.com/art-and-music/michel-serres-interview-1995>.
- Mahmood, Mona: Revealed: Pentagon's link to Iraqi torture centres, <http://www.guardian.co.uk/world/2013/mar/06/pentagon-iraqi-torture-centres-link>.
- Schneider, Nathan: A Carefully Crafted F**k You. Interview mit Judith Butler, in: Guernica. A Magazine of Art and Politics, 15. März 2010.
- Scranton, Roy: Learning How to Die in the Anthropocene, http://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/11/10/learning-how-to-die-in-the-anthropocene/?_r=0.
- Spencer, Richard: Islamic State vs. Al-Qaeda: The Battle Within Jihad in: The Telegraph <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/islamic-state/11508132/Islamic-State-v-al-Qaeda-the-battle-within-jihad.html>, abgerufen am 1.5.2016.

Interview mit Klaus Theweleit, <http://www.sueddeutsche.de/politik/philosoph-theweleit-im-interview-wir-muessen-diese-bilder-zeigen-1.636012>.

Yglesias, Matthew: Culture Clash, <http://www.theatlantic.com/politics/archive/2008/05/culture-clash/44690>.

Interview mit Nick Flynn, <http://www.theparisreview.org/blog/2010/10/25/nick-flynn-and-the-ticking-is-the-bomb/>.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/topology>.

<http://www.spiegel.de/politik/ausland/geheimgefängnisse-us-veteranen-bauten-folternetz-im-irak-auf-a-887331.html>.

<http://www.detaineeproject.org/m/pages/112/about-the-site>.

<http://www.theguardian.com/world/2003/apr/22/iraq1>.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/der-islamische-staat-kaempft-auch-an-der-medien-front-13942843.html>.

Filme

Abu-Assad, Hany: Paradise Now (2005).

Schlöndorff / Fassbinder / Kluge: Deutschland im Herbst (1978).

Hauff, Reinhard: Stammheim (1985).

Loktev, Julia: Day Night Day Night (2006).

von Trotta, Margarethe: Die bleierne Zeit (1981).

Roth, Christoph: Baader (2001).

