

Im (Phantom-) Schatten der Türme Jugendliteratur und Terrorismus

Vortrag im Rahmen der Tagung „Albtraum Zukunft? Politisierung von Jugend und Jugendliteratur“ von 1.-3. Juni 2012 in der Evangelischen Akademie Tutzing

Redemanuskript

Filmausschnitt; Remember me

Diese Szenen stellen Drehbuchautor Will Fetters und Regisseur Allen Coulter an das Ende ihres 2010 erschienenen Films „Remember me“ – die Geschichte des jungen Tyler, dessen adoleszenter Zorn zuallererst als Versuch inszeniert wird, das Leben in all seiner Willkür zu begreifen.

Im Film werden die Konflikte zweier Familien parallel geführt: Tyler macht seinen Manager-Vater für den Selbstmord seines älteren Bruders Michael verantwortlich; der Konflikt entzündet sich immer wieder am Verhalten des Vaters gegenüber Tylers jüngerer Schwester Caroline.

Mit ähnlichen Lebenskerben kämpft Ally, deren Mutter in ihrem Beisein bei einem Überfall in einer U-Bahn-Station ums Leben gekommen ist, als Ally noch ein Kind war; ihr Vater, ein New Yorker Polizist, konnte nur noch deren Tod feststellen.

Die vom Tod gerissenen Wunden, die in beiden Familien klaffen, werden in der finalen Szene des Films im Verweis auf die Wunde Amerikas gesteigert, als die die Ereignisse des 11. September 2001 gerne bezeichnet werden.

Der Terrorangriff selbst erhält dabei Verweischarakter – genutzt wird ausschließlich das ikonografische Bild der beiden Türme des World Trade Center. Einzig im morgendlichen Schattenspiel von Tylers Händen auf Allys Körper ist im Vogelflug jenes Flugzeug vorweggenommen, das nach dem Black in der Höhe des Büros von Tylers Vater in den Nordturm einschlagen wird.

Am Ende eines an Verlusterlebnissen entlang erzählten Films steht damit ein erneuter Verlust – und mit ihm die Individualisierung des kollektiven Verlusterlebnisses vom 11. September 2001.

Liest man das visuelle Zeichen der beiden Türme im Film als Denotation im Sinne Roland Barthes, implizieren deren Konnotationen „ein System konsensualer Bedeutungszuschreibungen“ (S. 60), die für die visuellen Zeichen von 9/11 hergestellt wurden und implizit Eingang in die amerikanische Kulturproduktion gefunden haben – und mit deren populärkultureller Globalisierung auch im europäischen Raum die Rezeption der ikonografischen Bilder von 9/11 lenkt. Wie auch immer also jugendliterarische Texte gestaltet sind, die thematisch an die Folie dieses epochalen Terroraktes gelegt werden, muss dabei von einem Konsens über die Ausdeutung der entsprechenden Zeichen ausgegangen werden.

Dieser Konsens hat auch zur Folge, dass nach dem 11. September 2001 auch in literarischen Kontexten nicht mehr von Terrorismus gesprochen oder über einen terroristische Akt erzählt werden kann, ohne explizit oder implizit auf 9/11 zu reflektieren. Die Türme des World Trade Center werfen – gerade weil es sie nicht mehr gibt – einen Schlagschatten. Es handelt sich um einen Phantomschatten der dem Phantomschmerz gleich immer auf den Schmerz im Sinne eines „Ausnahmestandes“ verweist. (Der Schmerz als „Ausnahmestand“ ist ein Begriff, den Iris Hermann für ihre Reflexionen über den Schmerz als Phänomen in literarischen Texten verwendet. Siehe Hermann)

Terrorismus, so wird er zum Beispiel von Großbritannien definiert, ist die „Anwendung oder Androhung von massiver Gewalt gegen Personen oder Sachen mit dem Ziel, eine politische, religiöse oder ideologische Richtung durchzusetzen“ (siehe Townshend, 11). Mit dieser Anwendung oder Androhung von massiver Gewalt ist immer auch dieser Ausnahmestand hergestellt, der dem Schmerz entspricht – und auch hier gilt die „komplizierte Wechselwirkung“ zwischen physischer und psychischer Schmerzerfahrung von der Iris Hermann spricht (Hermann, 127).

Der Schmerz ist eine subjektive Empfindung. Er ist objektiv nicht messbar.

Das korrespondiert durchaus mit der Tatsache, dass Terrorismus, wie Charles Townshend es formuliert, ein manipulierbarer Begriff ist. Er, soviel ist sicher, „bringt die Menschen aus der Fassung“ (ebd.) – ein wesentliches Merkmal des terroristischen Aktes also ist *Destabilisation*. (Wenn Sie jetzt an die Schmerzerfahrung denken, die immer physischen und psychischen Schmerz miteinander verbindet, so gilt das auch für die Folgen des Terrorismus – er hat, natürlich, eine politische Komponente, ruft aber auch in entscheidendem Ausmaß Traumata hervor – kollektive ebenso wie individuelle.)

Eine entscheidende Rolle im Kontext dieser *Destabilisation* spielen die modernen Medien. Der deutsche Soziologe Harald Wenzel bezeichnet den modernen Terrorismus als „Parasit der Medien“: „Anschläge selbst haben ja nur eine räumlich begrenzte Wirkung, aber die eigentliche Absicht, der eigentlich wichtige Aspekt für die Terroristen ist die „Globalisierung“ des Anschlags durch die Medien. [...] Im Grunde ist Terrorismus das In-Angst-Halten der Zivilbevölkerung durch unberechenbare Gewaltakte.“ (Standard Interview, 8) Transportiert wird diese Angst durch die Medien.

„Das Wesen des Terrorismus“, so fokussiert Charles Townshend, „Besteht in der Anwendung von bewaffneter Gewalt gegen Unbewaffnete“ (Townshend, 17). Wie aber funktioniert das?, fragt Townshend und macht für den terroristischen Prozess drei verschiedene Elemente aus:

1. Das Erregen von Aufmerksamkeit: Schock, Horror, Angst oder Abscheu
2. Die Botschaft verstehen; was wollen Terroristen
3. Kampf oder Flucht? Die Reaktion

Ich werde diesen drei Elementen in meinen Ausführungen folgen und jeweils die Frage stellen, wie Literatur, im Speziellen natürlich Jugendliteratur, sich auf eine Reflexion der jeweiligen Elemente einlässt. Ich werde dabei zuallererst von Texten ausgehen, die unter dem Einfluss von 9/11 entstanden sind und nur an einige Stellen exkursartig andere Texte mit einbeziehen. Mit zwei Texten werde ich mich umfassender auseinandersetzen; das werden der britische Roman „Der Nine Eleven Junge“ von Chatherine Bruton und der amerikanische Jugendroman „Little Brother“ von Cory Doctorow sein. Wesentlich werden für mich dabei die jeweiligen literarischen Verfahren sein, die die beiden Texte anwenden; das verbindende Moment zwischen den beiden Texten ist dabei der Aspekt des Spiels. Die Dramaturgie beider Texte folgt – wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise – der Diskrepanz zwischen dem Spielcharakter, der die Figuren und ihr Handeln bestimmt und dem radikalen Ernst, den 9/11 und seine Folgen mit sich bringen.

Das Erregen von Aufmerksamkeit: Schock, Horror, Angst oder Abscheu

Dieses erste Element des terroristischen Prozesses zielt ab auf das „Bedürfnis nach Ordnung und Sicherheit“, das – so Charles Townshend – Gesellschaften dazu treibt, „Regeln aufzustellen und Grenzen zu setzen, um gewaltsame Vorgehensweisen unter Kontrolle zu halten: Werden diese Grenzen überschritten, bewirkt dies einen Schock.“ (Townshend, 17)

Art Spiegelman

Dies ist eine Einzelsequenz aus einer Comicserie von Art Spiegelman, entstanden 2003 und im vergangenen Jahr auch in Deutschland als großformatiges Comic-Buch in Pappkarton erschienen.

„[...] hysterisch und durchgeknallt, wie Wilhelm Busch auf LSD“ beschreibt Thomas von Steinaecker es in der WELT. Auf den ersten Blick; – denn, so Steinaecker, man findet sich „in einem Albtraum wieder, der keiner Logik folgt“. Auf den zweiten Blick „stellen sich Ordnung und Tiefe ein“, denn „geradezu trotzig“ (so formuliert es Steinaecker) wird dem Einsturz der Zwillingstürme durch den Aufbau der Comicseiten „eine durchdachte visuelle Architektur entgegengesetzt“ (und man spricht im Comic ja auch von Seitenarchitektur).

Jede dieser Comic-Seiten hat das Format der ZEIT, denn Art Spiegelmans Annäherungen an den 11. September sind erstmals in einer *deutschen* Wochenzeitung als Serie erschienen. *Amerikanische* Printmedien haben eine Veröffentlichung abgelehnt, denn die Kritik Art Spiegelmans am übersteigerten Patriotismus Amerikas, an der utilitaristischen Politik, der kriegstreibenden Haltung und des *war on terror* der Bush-Administration sind ebenso in die Comic-Serie eingearbeitet wie der Horror jenes Tages, den Art Spiegelman am eigenen Leib erfahren hat.

Sein Büro liegt in Lower Manhattan, seine beiden Kinder gehen dort zur Schule; seine Frau und er sind durch das den Einschlägen folgende Endzeitszenario geirrt, um die beiden Kinder zu finden.

„[S]eine persönliche Tour de force“ (Lippold) stellt Spiegelman, das zeigt insbesondere diese Seite, in den Kontext dessen, was in und mit Amerika nach diesem Tag passiert ist.

Bildanalyse Art Spiegelman

+ Suche nach den Kindern

Gezeigt als Max und Moritz in höchster Gefahr durch die brennenden Türme auf ihrem Kopf

+ Realität, die jede Fiktion übersteigt; die aber natürlich dennoch geprägt ist von den Filmbildern, die wir im Kopf haben

+ persönliche Erleben wird in eine Ironisierung der Situation übergeführt

+ Rufzeichen mit dem Hirn führt zum Mittelbild; Missing: Spiegelmans Brain

+ sich erinnernde Zeichner

+ bin Laden und Bush, der sich mit seinem *war on terror* mittlerweile auf die gleiche Stufe gestellt hat: Equallyy terrorized by Al-Qaeda and by his own government

+ dieses Amerika hängt Spiegelmans alter ego Figur tonnenschwer um den Hals

Als „schonungslos, poetisch und schrill“ bezeichnet Thomas von Steinaecker den Grundton der Comic-Serie, die immer wieder Halt zu suchen scheint in früheren Comic-Figuren von Art Spiegelman – die aber auch als Aufeinandertreffen zweier ganz wesentlicher historischer Traumata gemeint ist: jenes, das Art Spiegelmans Großeltern erfahren haben und das er in seinem gattungsbildenden Comic „Maus“ verarbeitet hat und jenes, das er am 11. September 2001 selbst durchlebt hat; Damit leistet er, was wenige künstlerische Auseinandersetzungen mit Terrorismus leisten: eine *historische* Einordnung individueller und kollektiver traumatischer Erfahrungen.

Vor dem 11. September hat Art Spiegelman regelmäßig für den New Yorker gearbeitet; er hat diese Zusammenarbeit beendet, weil der New Yorker aus seiner Sicht nicht kritisch genug auf die (politischen) Ereignisse in Folge des 11. Septembers reagiert hat. Das letzte von ihm erschienene und mittlerweile berühmte Coverbild war jenes der Ausgabe vom 24. September 2001, das Schwarz auf Schwarz die beiden Türme zeigt [FOLIE]; Spiegelman übernimmt dieses Bild auch für das Cover des Comic-Books [FOLIE]. Und Sie werden unschwer erkennen, dass ich mich vom Titel dieses Comic-Book für den Titel meines Vortrags habe inspirieren lassen.

Auch Catherine Bruton nutzt den Comic, vor allem aber das ästhetische Wesen des Comic für ihren Roman „Der Nine Eleven Junge“, dessen Originaltitel „We Can Be Heroes“ weit

deutlicher auf einen Superheldenkontext verweist. Sie stellt jenen Comic-Strip, an dem der Nine-Eleven-Junge Ben während des Romans arbeitet, an dessen Ende:

The Bomb-Busters

In Anlehnung an „Ghostbusters“, den Ivan Reitman Film aus dem Jahr 1984; wobei davon auszugehen ist, dass die drei kindlichen Hauptfiguren in Catherine Brutons Roman, die allesamt um die Jahrtausendwende geboren sind, ihre Kenntnis der Geisterjäger eher aus der TV-Serie „Extreme Ghostbusters“ beziehen, die erstmals 1997 ausgestrahlt wurde.

Der – natürlich geheime – Auftrag der *Bomb-Busters* lautet Terroristen fangen und Menschenleben retten. (Bruton, 391) und manchen von ihnen werden „Top Secret Super Powers“ (Bruton OV, 485) nachgesagt. Sie werden zu Superheldenfiguren und damit zu figuralen Kompensationen der Angst – in diesem Fall der kindlichen Verlustangst. Diese Verlustangst wird von Catherine Bruton in Wechselbeziehung zur Terrorangst einer Gesellschaft gestellt. Denn, so hält Charles Townshend fest, die spezielle Qualität von Terrorakten – [der] Angriff auf Wehrlose – [steigert] dramatisch die immer dicht unter der Oberfläche einer Gesellschaft schlummernde Sorge um ihre eigene Sicherheit“ (Townshend, 17).

Der Bomb-Buster-Comic ist als Manga gestaltet. „Ihr müsst“, so leitet Ben seine Superheldenstory ein, „den Comic rückwärts lesen [...], denn Manga liest man nun mal rückwärts. Von hinten nach vorne, was irgendwie verrückt ist. Ein bisschen erinnert auch das an diesen Sommer. (Bruton, 383).

Im Original heißt es hier: „Back to front, topsy turvy.“ (Bruton OV, 477)

Und der Comic selbst liest den Roman von dessen Ende her ja auch nochmals neu als Superheldengeschichte.

Art Spiegelman hat auch seinen unmittelbaren Schockzustand am Tag des Anschlags in seine Comicserie eingearbeitet ; die Familie des mittlerweile 11jährigen Ben lebt in einer Art prolongiertem Schockzustand. Der Akutschmerz des 11. Spetember wurde für seine Familie zum Permanentschmerz.

Vom britischen Birmingham aus musste Bens Vater am 11. September 2001 beruflich nach New York und ist im World Trade Center umgekommen. Ben war damals erst zwei Jahre alt, hat also weder Erinnerungen an seinen Vater noch an diesen Tag. Dennoch wird er immer wieder in dessen Kontext gestellt – er ist ein Nine Eleven Junge. Über den Vater zu sprechen ist Ben unmöglich, denn die Fragen lösen sowohl bei seiner Mutter als auch bei seiner Großmutter psychische Reaktionen aus, denen Ben nicht gewachsen ist. Also fragt er nicht. Sein Nachdenken über den Vater und die Ereignisse des 11. September bleiben folgerichtig fremdbestimmt.

„He is haunted [...] by the images, he didn't witness“ heißt es an einer Stelle des Art-Spiegelman Comics.

Das gilt auch für Ben, dessen mögliche Annäherung an den Vater immer überlagert wird von all diesen „images“.

„Der Tag, die Trauer, das Trauma“ wird ein Beitrag von Erich Follath betitelt, der in einem Spiegel special 5 Jahre nach den Anschlägen vom 11. September erscheint. Ben wird mitten hinein gestellt in diese drei Begriffe und sucht sich als Ich-Erzähler zaghaft daraus zu befreien:

„Es geht eigentlich gar nicht um das sogenannte „Nine-Eleven“, aber andererseits wäre nichts davon [was in diesem Sommer passiert ist] passiert, wenn es jenen Tag nicht gegeben hätte.“ (Bruton, 5)

Die Sprache ist von jenem Sommer, die der nunmehr 11jährige Ben gemeinsam mit seinem Cousin Jed bei seinen Großeltern verbringt (verbringen muss, weil seine Mutter in psychiatrischer Behandlung ist).

Ben ist einer jener kindlichen Ich-Erzähler, die selbst kaum sprechen, aber beobachten und mit naivem Erstaunen kommentieren. Der daraus resultierende lakonische Erzählstil wird zuallererst in den Dialogen gebrochen; verantwortlich dafür ist Priti. Sie ist eine der beiden Töchter der muslimischen Familie, die im Haus nebenan wohnt und die zur Figur gewordenen dramaturgische Beschleunigung. Sie hat eine fatale Vorliebe für Pink, trägt gerne ein Tutu über ihrer restlichen Kleidung, bändigt ihre abstehenden Haarbüschel zu eigenartigen Zöpfen und ist ständig in Bewegung – nicht zuletzt deswegen, weil sie ihre neuen Heelys nur im Ausnahmefall auszieht (Heelys sind diese Turnschuhe mit den eingebauten Rollen in den Fersen ...)

Sie ist altklug, ihre Redegeschwindigkeit ist atemberaubend und sie hat keinerlei Scheu oder Hemmungen, die Dinge direkt an- oder auszusprechen. Mit ihrer überbordenden Phantasie sorgt sie für eine stete Fiktionalisierung des eigenen Lebens und zieht damit nicht nur Ben und Jed in den Strudel der Ereignisse, sondern kreierte diesen Strudel jeden Tag neu. Um die Story am Laufen zu halten, macht Priti sogar ihren Bruder Shakeel, der an einem Radiogerät bastelt, zum Bombenbauer. Man weiß ja nie. Er ist schließlich ein Muslim.

Den Floh des Bombenbastlers hat Jed Ben ins Ohr gesetzt; Ben erzählt Priti in seiner unbeholfenen Art davon, die sofort begeistert darauf einsteigt:

„Also ist [Jeds Vater] ein Sprengstoffermittler beim Bombenkommando oder so was“, fragt sie gespannt.

„Vielleicht Aber nur, wenn du Jed glauben willst.“

„Und er hat Shekeel in Verdacht?“

„Jed hat es so genau nicht gesagt.“

„Denn wenn das Bombenkommando hinter ihm her ist, dann muss er etwas vorhaben.“
Sie windet sich auf ihrem Stuhl.

„Ich glaube, Jed hat gar nicht vom Bombenkommando gesprochen.“

Aber Priti hört offenbar gar nicht mehr zu. [...]

„Wir müssen verdeckt ermitteln: Wir beobachten ihn und finden heraus, was er vorhat.“

Ich sehe uns beide in Trenchcoats, wie wir durch riesige Vergrößerungsgläser äugen.

„Wir geben alles, was wir herausfinden, an Jeds Dad beim Bombenkommando weiter, und wenn sie ihn fassen, dann kriegen wir einen Orden“, sagt Priti entzückt. Wir werden Helden sein.“

„We can be heroes“ – dies also die Textstelle zum Originaltitel des Romans.

(Die Rolle die Jed in diesem Zusammenhang spielt ist fatal; doch die Gerüchte, die er in kindlicher Naivität und dennoch wissentlich in die Welt setzt resultieren vor allem daraus, dass Jed von der Situation seines Vaters ablenken möchte – zuerst von dessen Arbeitslosigkeit und später von dessen Schuld an dem was in diesem Sommer geschieht ...)

„We can be heroes“ ... also...

In seinem kulturgeschichtlichen Grundsatzwerk „Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel“ beschreibt Johan Huizinga die Idealvorstellung vom feudalen Heldenleben als „erhebende[s] Spiel der Ehre und Tapferkeit; es wird weniger im Krieg umgesetzt als „in einer ästhetischen und sozialen Fiktion erlebt“ und wirkt dieserart auf die „kulturelle und persönliche Haltung und Tatbereitschaft zurück“ (Huizinga, 115).

Doch das Ritterspiel als kindliches Imaginationsspiel war gestern, heute wird Terrorismus gespielt.

Denn – so hält Ute Dettmar in ihrem Vortrag „Das Spiel ist aus“ fest – die Regeln des kindlichen Spiels ändern sich schlagartig, „wenn Kindheit sich von Anfang an unter anderen, sei es sozialen, sei es kulturellen Bedingungen abspielt als es in der westlichen Welt und ihrer romantisch geprägten Kindheitskonstruktion vorgesehen ist“ (Dettmar, M 17). Wenn Ute Dettmar zeigt, wie ein Text wie „Rabenhaar“ von Do van Ranst „diese Differenz umspielt“ (ebd.) und das Spiel dabei als „Kippfigur“ angelegt wird, lässt sich dies auch auf Catherine Brutons Roman übertragen. Auch hier wird als „Spiel inszeniert, was in Wirklichkeit bitterernst ist“ (Dettmar, M 19)

Wenn Priti, Ben und Jed *Terrorismus* spielen, rezipieren und replizieren die Kinder all das, was sie in den Medien oder Gesprächen der Erwachsenen aufschnappen. Das kindliche Spiel deckt also den Ernst eines verfahrenen Diskurses auf und kippt dort um in Realität, wo es Aggression und Gewaltbereitschaft sichtbar macht.

Catherine Bruton macht eine Sackgasse irgendwo in Birmingham zum Abenteuerspielplatz. Im Sinne der Kippfigur verwischen jedoch zunehmend die Grenzen des Spiels und die friedliche Koexistenz einer pakistanischen und einer englischen Familie und den dahinter sichtbar werdenden sozialen Gefügen wird zum ethnischen Konflikt ; wobei der unverhohlene

Alltagsrassismus der Engländer zum Auslöser wird – der sich wiederum auf die Rolle „*der* Muslime“ im Kontext des 11. September beruft.

Die Situation eskaliert zum Zeitpunkt, als die pakistanische Familie nicht mehr bescheiden im Hintergrund bleibt, sondern die Hochzeit ihres Sohnes öffentlich mit einem Straßenfest feiert.

Opa erzählt Onkel Ian von der Party, die morgen auf der Straße stattfindet.

„Morgen schmeißt ein Haufen Moslems eine Party in der Sackgasse?“, fragt Onkel Ian.

„Das machen sie eben“, sagt Opa. „Ein Brauch oder so was.“

„Um eine Verbindung zwischen den beiden Familien herzustellen“, fügt Oma hinzu.

„Und dafür brauchen sie die ganze Straße?“

„Sie weiten ihre Gastfreundschaft auf alle Nachbarn aus“, sagt Oma.

„Die machen keine halbe Sachen“, sagt Opa. „Vorhochzeitspartys. Nachhochzeitspartys. Das muss ein Vermögen kosten.“

„Für wen halten die sich eigentlich?“, fragt Onkel Ian. „Für die Gutsherren, die eine Party für die armen weißen Pächter schmeißen?“

„Das ist Tradition“, sagt Oma. „Ich freue mich schon darauf.“

„Vielleicht ist es Tradition, wo sie herkommen, aber nicht hier. Wenn sie Briten sein wollen, dann sollten sie sich auch verhalten wie Briten. Was ist denn so falsch an einem weißen Kleid und einer Party in einem feinen Hotel?“

„Ich mag diese bunten Kleider lieber“, sagt Oma. „Und das Essen bei indischen Hochzeiten soll großartig sein.“

„Schön und gut, aber vergessen wir doch eines nicht“, sagt Onkel Ian. „Das sind Leute, die deinen Sohn auf dem Gewissen haben.“

Ich höre auf zu zeichnen. Oma wird blass, und ihre Hände fangen an zu zittern.

„Bevor du also weiter von guter Nachbarschaft schwärmst, denk mal daran, dass diese Bande Flugzeuge in Hochhäuser lenkt, ja?“ fährt er fort.

Ich sehe Papierflugzeuge, zusammenbrechende Ziegeltürme und Menschen, die wie Blätter zu Boden fallen.

An diesem Punkt eskaliert der Konflikt durch zusätzlich eingebrachte Handlungsmomente (auf die ich an dieser Stelle nicht mehr eingehen möchte). Und indem die Medien anrücken wird aus diesem *öffentlichen* Konflikt auch ein „*globaler*“.

Die drei Kinder – und das ist das im Sinn der griechischen Tragödie *tragische* Moment des Romans – weichen auch in dieser Situation nicht von ihrem Bombenjägerspiel ab.

Das Moment des Tragischen jedoch wird gebrochen durch den humoristischen Charakter des Textes, der natürlich zuallererst Priti geschuldet ist. Der Roman folgt damit den Gesetzmäßigkeiten des Tragikomischen, in dem sich „die tragische[n] und komische[n] Elemente wechselseitig durchdringen bzw. so zusammenwirken, dass die Tragik durch humoristische Brechung gemildert wird oder die gebrochene Komik die tragischen Aspekte vertieft“ (das ist eine Definition des Tragikomischen aus dem Metzler Literaturlexikon).

Auf Pritis Initiative hin wird ihr Bruder Shakeel während einer Live-Übertragung als potentieller Selbstmordattentäter verhaftet. Grundlos, wie sich sofort herausstellt. Ben bleibt in dieser Situation der stille und letztlich nicht handlungsfähige Beobachter. Daher bleibt auch die Beschreibung der Folgen des kindlichen Spiels gedämpft. Die Familie Muhammed nimmt

die Entschuldigung von Jed und Ben an und das tragikomische Moment erhält erneut Relevanz, wenn Priti von den Strafen erzählt, die ihr auferlegt wurden:

„Ihr seid viel besser weggekommen als ich. Ich [...] muss eine Ewigkeit lang jede Woche Shakeels und Ameenahs Zimmer putzen, an >alle Beteiligten< einen Entschuldigungsbrief schreiben und mein ganzes Taschengeld abgeben, damit Shakeel sich davon neue Radioteile kaufen kann, und ich muss *Northanger Abbey* lesen ...“

„Wieso das denn?“, frage ich. Das letzte habe ich nicht verstanden.

„Offenbar soll ich daraus lernen, welche Folgen eine überaktive Fantasie haben kann. Ich habe es schon angefangen und es ist total öde, also könnte es in Wirklichkeit ein raffinierter Plan sein, mich zu Tode zu langweilen! ‚Ehrenmord durch Jane Austen‘ nennen sie es dann.“ (Bruton, 367)

„We came we saw we kicked it“, heißt es in den Ghostbusters und das Gleiche darf wohl auch für die *Bomb-Busters* gelten.

Bevor ich zum zweiten Element des von Charles Townshend formulierten terroristischen Prozesses komme, noch kurz ein Blick auf einen jugendliterarischen Text, der noch diesem ersten Element, dem Erregen von Schock, Horror, Angst und Abscheu und damit der unmittelbaren Wirkung eines terroristischen Aktes zuzuordnen ist:

Alice Kuipers: *Vor meinen Augen*

Es ist eine als Tagebuch gestaltete Erzählung, in der die 16jährige Sophie Baxter ihrer verstorbenen älteren Schwester nach-denkt. Das Tagebuch wurde ihr – natürlich – aus therapeutischen Zwecken gegeben, denn Sophie ist nicht fähig, über die Schwester oder den Tag des Todes der Schwester zu sprechen. Die alltäglichen und oft auch durchaus langwierigen und banalen Einträge rücken dennoch der Wahrheit immer ein Stück näher – der Tatsache nämlich, dass Sophie sich für den Tod der Schwester verantwortlich fühlt. Es wird immer deutlicher, wie Sophies Schwester gestorben ist: Sie ist beim Terroranschlag auf die Londoner U-Bahn am 7. Juli 2005 ums Leben gekommen. Sie und Sophie haben gemeinsam genau zu diesem unglücklichen Zeitpunkt die Picadilly Line genommen (und sie haben den Zug davor verpasst, weil Sophie sich die Schuhe neu zubinden musste ...). An diesem Punkt unterscheidet sich Alice Kuipers Erzählung von anderen Jugendromanen, die thematisch auf einen Terrorakt oder Terrorismus Bezug nehmen: Sophie war Opfer des Anschlags und beschreibt diesen Anschlag im Sinne des kathartischen Heilungsprozesses auch im Text:

Emily wollte gerade etwas sagen.

Da zuckte orangefarbenes Licht auf und es gab einen riesigen Schlag.

Ich sah ihr Gesicht im Bruchteil einer Sekunde, die Augen weit aufgerissen und den Mund geöffnet zu einem Schrei.

Dann zerriss die Explosion das Spiegelbild von Emily und mir in Splitter. Glas sprühte in silbrigen Strahlen und ich schlug meine Hände vor die Augen. Es gab einen heftigen Schlag in meinen Rücken und meine Wirbelsäule wurde zusammengestaucht, mein Brustkorb schien bis hinauf zum Hals gepresst zu werden. Ich wurde in einem Sog erhitzter Luft gedreht und herumgeworfen. Jeder Teil meines Körpers wurde geschleudert und gerüttelt, und ich dachte, ich sähe einen riesigen Feuerball auf mich zufliegen, aber vielleicht war es auch nur die Hitze, die drohte, meine Augen zu versengen. Ich knallte auf den Boden und lag einen Moment lang ganz still. Die Luft stank nach verbranntem Haar und noch Schlimmerem.

Jemand schrie, es konnte auch ich selbst gewesen sein. (Kuipers, 170)

Iris Hermann verweist auf die „deiktische Struktur“, also zeigende Struktur, vieler Texte, „in denen Schmerz auf signifikante Weise vorkommt“. (Hermann, 129) In diesem kurzen Textausschnitt wird die Erfahrung des Anschlags übertragen auf die unmittelbare Schmerzerfahrung der der Körper selbst ausgesetzt ist – ein Körper, der sich für diesen Moment vom Geist abzusondern scheint. Die Bilder, die Kuipers verwendet, sind einerseits die bekanntermaßen einer Explosion zugeordneten, wie der Feuerball und das zersplitternde Glas, andererseits eine sozusagen exakt vermessene orthopädische Deformation des Körpers. Die Szene erscheint wie in Zeitlupe erzählt; erst an deren Ende gelangt das Ich wieder zur Fähigkeit sinnlicher Wahrnehmung zurück.

Der daraus resultierende Schockzustand kann erst im Schreibprozess nach und nach gelöst werden – und gerade mit Blick auf dieses Motiv finde ich es schade, dass der Text über dieses Szene hinaus, in der der Anschlag beschrieben wird, keine sprachliche oder erzählerische Entsprechung für Schock und Horror findet, sondern im Sinne erzählerischer Reihung vor sich hin verläuft.

Die Botschaft verstehen; was wollen die Terroristen?

Charles Townshend formuliert damit, wie er es selbst nennt, eine „weniger voraussagbare Komponente des Prozesses“ (Townshend, 17), zielt sie doch auf ein Bekenntnis und eine entsprechende Deklaration der Terroristen selbst ab.

Fassbar bleiben diese Botschaften am ehesten dort, wo der Terrorakt begrenzten Zielen (wie der Freilassung von Mitgliedern einer Organisation) dient. Dort hingegen wo der Terrorakt revolutionäre Absichten verfolgt (egal welcher Art), können unterschiedlichste Botschaften durch den Gewaltakt selbst vermittelt werden (wäre also „Propaganda der Tat“). Dann jedoch, sind diese Botschaften stets der Interpretation ausgesetzt (Townshend,19)

Überträgt man das Element der Frage nach der Botschaft auf einen literarischen Text, folgt daraus eine Perspektivierung aus der Sicht des Attentäters oder der Attentäter. Wie aber sich der Gefahr einer daraus resultierenden Parteilichkeit entziehen?

Ein wunderbares allgemeinliterarisches Beispiel dafür ist Sherko Fatahs 2008 erschienener und auf der Shortlist des deutschen Buchpreises nominiertes Roman „Das dunkle Schiff“. Mit „asketischem Realismus“, wie Jens Jansen es formuliert, wird hier die Geschichte des jungen irakischen Kurden Kerim erzählt, der vor den Schergen Sadams flüchtet und sich islamistischen Gotteskrieger angeschlossen – sich aber von ihnen abwendet und nach Deutschland flieht.

Ich möchte Sie an dieser Stelle gerne auf einen Sammelband von Heide Reinhäkel mit dem Titel „Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur“ hinweisen; ich habe Ihnen den Band auf die Literaturliste gegeben; er enthält auch einen Beitrag zu Sherko Fatahs „Das dunkle Schiff“.

Eine ähnliche Grundkonstellation, nämlich die Zugehörigkeit zu einer terroristischen Gruppe nutzt das Jugendbuch „Heldenspiel“ von Paro Anand – auch wenn hier an Stelle das Schockmoment selbstmörderischer Konsequenz tritt und dieserart bei den LeserInnen Distanz zum terroristischen Geschehen hergestellt wird. Die Erzählung führt mitten hinein in den Kaschmir-Konflikt und ist perspektiviert aus der Sicht des 13jährigen Aftab, der sich – obwohl aus stabilen Familienverhältnissen kommend – einer paramilitärischen Gruppe rund um den jungen erwachsenen Akram anschließt. Interessant auch hier wieder der Titel „Heldenspiel“ und damit der Verweis darauf, dass Aftab den Ernst und die bitteren Folgen hinter seinem Wunsch, ein Held zu sein, nicht durchschaut:

Sie diskutierten weiter. Aftab mochte das. Das Plänemachen und das genaue Besprechen. Er kam sich vor wie ein großer Held im Kino. [...] Es war nicht schwer, sich Akram in dieser Rolle vorzustellen. Wie er mit schwarzen Kleidern und mit blitzenden Augen gegen die kämpfte, die ihn verletzt hatten. Mit einer AK-47, einer Kalaschnikow in seinen starken Armen. [...] Akram konnte ganz alleine einen Zug Soldaten ummähen. Aftab versucht, sich selbst in so einer Szene vorzustellen. Aber als er das Blut spritzen sah, wurde ihm schlecht. [...] Gott sei Dank [haben sie] das noch nicht herausgefunden. Schließlich war Blut ein wichtiger, wesentlicher Teil dessen, was sie waren – Freiheitskämpfer, Befreier. (Anand, 14f.)

Diese Szene vom Beginn des Buches zeigt, mit welchen Bildern im Kopf Aftab sich selbst in diesen Freiheitskampf einbringen will. Angelegt ist die Erzählung im Folgenden als ernüchternden Erkenntnisprozess – der für Aftab selbst zu spät kommt; ausgerichtet bleibt sie auf den Informationscharakter des Erzählten über den Konflikt in Kaschmir.

Das Buch rückt damit der Schnittstelle zwischen Erzählung und Dokumentation nahe; an dieser Stelle der Verweis auf „Black Box Dschihad“, das Buch von Martin Schäuble, auf das ich hier nicht näher eingehe – wir werden ja heute Abend noch einiges darüber hören und einiges darüber zu diskutieren haben

Eine Möglichkeit, literarische Parteilichkeit im Sinne einer Perspektivierung aus der Sicht des Täters/der Täterin zu verhindern, ist der Perspektivenwechsel. Ein literarisches Abwägen unterschiedlicher Optionen nimmt Käthe Recheis in ihrem Roman „London, 13. Juli“ vor, auf den ich ganz kurz eingehen möchte, obwohl er natürlich längst kein zeitgemäßes Bild von Terrorismus mehr zeichnet. Aber das 1975 erschienene Jugendbuch ist meiner Kenntnis nach das erste im deutschsprachigen Raum, das überhaupt zu diesem Thema erschienen ist. Die Geschichte spielt im Jahr 1939 im Nordirlandkonflikt und folgt der jungen Noreen, die über ihre Tante Helen zwei junge Iren kennenlernt: Donal und Michael. Käthe Recheis überträgt ein Pro und Contra, einen kontroversen Diskurs über die Beweggründe für oder gegen die Nutzung von Gewalt dort, wo politischen Überzeugungen Ausdruck verliehen wird, auf diese Figurenkonstellation. Noreen fühlt sich dabei viel eher zum impulsiven Donal hingezogen, der seit Kindertagen in die Aktionen der IRA involviert ist und durch britische Soldaten seine Familie verloren hat. Michael hingegen plädiert für ein Ende der Gewalt, für Gesprächsbereitschaft, Diskurs und eine politische Lösung. Erst als bei einem von Donal verübten Anschlag auch Menschen verletzt werden, setzt ein Umdenkprozess bei Noreen ein. Der Roman entspringt natürlich der emanzipatorischen Jugendliteratur und muss darüber hinaus als zeitgeschichtlicher, wenn nicht sogar historischer Roman gelesen werden. Terrorismus findet hier in einem nationalen und klar abgegrenzten – und in einer medienfreien Welt statt. Doch auch wenn Terrorismus in der Erzählwelt darauf begrenzt bleibt, eine Telefonzelle in die Luft zu sprengen, greift Käthe Recheis die Eigendynamik von Gewalt und Gegengewalt ebenso auf wie den Relativismus zwischen Freiheitskampf und Terrorismus. Was heute also politikwissenschaftlich diskutiert wird, versucht sie durch Empathie zu herzustellen.

Damit komme ich zum dritten, von Charles Townshend formulierten Element im terroristischen Prozess

Kampf oder Flucht? Die Reaktion

Die Reaktionen auf den terroristischen Akt sind, so stellt Townshend fest, gebunden an dessen Motive, respektive die gestellten Forderungen. (siehe Towhshend, 19) An diese Ziele wiederum gebunden ist die „reagierende Masse“, die entsprechend Druck erzeugen kann wenn es darum geht, Forderungen zu erfüllen. Die öffentlichen Reaktionen jedoch sind paradox; sie sind nicht vorhersehbar und widersprüchlich.

In ihrem Roman „Ansichtssache“, im Original „Bifocal“ transferieren Deborah Ellis & Eric Walters diese paradoxe Reaktion „der Masse“ auf den Mikrokosmos einer Highschool. Der in einer nicht benannten kanadischen Stadt spielende Roman geht von einem fiktiven Terrorangriff aus, der verhindert werden konnte. 17 mutmaßliche Terroristen werden

verhaftet. Darunter auch der 17jährige Azeem, Schüler einer kanadischen High-School. Bei der Verhaftung jedoch ist ein zweiter muslimischer Schüler im Klassenraum anwesend; das Einsatzkommando ist sich „nicht sicher“ (S. 21), welcher der beiden arabisch aussehenden Jugendlichen der zu verhaftende Terrorist ist und nehmen „zur Sicherheit“ (S. 21) beide mit. „Er könnte etwas damit zu tun haben“, rechtfertigt sich der verhaftende Polizist. Azeem wird inhaftiert, Haroon, der zweite „arabisch aussehende“ Junge zurück in die Klasse geschickt. Und damit zurück in eine veränderte Welt.

Er, der in dritter Generation in Kanada lebt, stellt resignierend fest:

Nadias Brüder und Vater wurden in einem Massaker im Kosovo umgebracht. Die Eltern von Nygen waren Bootsflüchtlinge. Marie kommt aus Haiti, José aus El Salvador. Mich trennen zwei Generationen von dem, was meine Eltern in Herat erleben mussten, und wir alle befinden uns jetzt hier in diesem Land des Friedens und der Sicherheit. Aber plötzlich ist es, als hätten wir unsere Heimat nie verlassen. (S. 23)

Zwei Worte sind es, deren Konnotationen Frieden und Sicherheit in einen Ausnahmezustand wandeln: „*Terroristen. Selbstmordattentäter.*“ (S. 23)

Im September 2001, keine 14 Tage nach den Angriffen in New York und Washington, hält der damals in Beirut lebende, libanesische Schriftsteller Abbas Baydoun in einem Zeitungsartikel fest:

Ich bete, dass die Täter keine Araber waren. Nicht, weil ich als Araber geboren bin, sondern weil die Spirale des Hasses und die Verachtung größer werden, wenn die Täter Araber waren. Da dies aber der Fall zu sein scheint, wird der Konflikt einen rassistischen, ideologischen und kulturellen Charakter annehmen. Schon spricht man über die arabische Bereitschaft zu solchem Terror, die ihre Grundlage in Religion, in der Erziehung und im Denken findet.

„Meinungen und Vorurteile“ sind „an die Stelle von Wissenschaft und Vernunft“ getreten, sekundiert Benjamin Barber 9 Jahre später in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung. „Ansichtssache“ greift diese Meinungen und Vorurteile erzählerisch auf und verdichtet sie zu den gruppenspezifischen Prozessen, die sich nach dem vereitelten Attentat in der kanadischen High-School abspielen. Erzählt wird zweiperspektivisch aus der Sicht Haroons und aus der Sicht von Jay, dem all-amerikan-boy, der mit wachsender Skepsis beobachtet, wie die Football-Mannschaft, zu der er gehört, zunehmend rassistischen Druck ausübt und immer aggressiver und gewaltbereiter in den Kampf der Kulturen einsteigt.

„Terrorismus ist der Versuch, zivilisiertes Leben unmöglich zu machen“, formuliert der amerikanische Rechtswissenschaftler Jediah Purdy im September 2001. Für „Die Reaktion“ als drittes Element im terroristischen Prozess hält Charles Twonshend fest: „Der Terrorismus

provoziert den Staat, statt ihn zum Nachgeben zu bewegen, zu gewaltsamen Maßnahmen [...]“ (Townshend, 20)

Der Historiker und Politologe Bernd Greiner hält 2011, am Ende eines wie er es nennt „nervösen Jahrzehnts“ (S. 9) fest, dass die Bush-Administration den Terroranschlag des 11. Septembers 2001 zur Möglichkeit genommen hat, „Spannungs- und Ausnahmezustände für sich auszubeuten und sich über das Recht zu stellen“.

Mitten hinein in einen daran angelehnten Ausnahmezustand stellt Cory Doctorow seinen Roman „Little Brother“. Er nimmt eine klare geografische aber keine zeitliche Verortung vor. Er lässt den Roman in scheinbarer Zukunft spielen, die sich im Subtext aber als deutliches Heute deklariert. Wortwörtliche als Initialzündung seines Plots nutzt er ein Bombenattentat auf die Bay Bridge in San Francisco und die darunter liegende U-Bahn.

Marcus Yallow, jugendlicher Hacker, der die Tipps und Tricks kennt, das schulische Überwachungssystem zu unterlaufen, hat sich zu diesem Zeitpunkt unerlaubt aus der Schule entfernt, um gemeinsam mit Darryl, Van und Jolo eine neue Aufgabe im Alternative Reality Game „Harajuku Fun Madness“ zu lösen. Der spielerische Wahnsinn realisiert sich schneller als Marcus und seinen Freunden und Freundinnen lieb sein kann. Beim Versuch, nach dem Anschlag der Aufforderung nachzukommen, Schutzräume aufzusuchen, wird Darryl schwer verletzt; der vermeintliche Polizei- oder Rettungswagen, den Marcus unter Einsatz seines Wohlergehens anhält, setzt eben dieses Wohlergehen für den weiteren Handlungsverlauf des Romans außer Kraft: ein Einsatzkommando des Department of Homeland Security, nimmt die vier Jugendlichen fest, fixiert und verhört sie und verschleppt sie an einen unbestimmten Ort, der nur mit dem Boot zu erreichen ist. Guantanamo in the Bay werden die dort Inhaftierten diesen Ort später nennen.

„Wer waren diese Clowns?“ (S. 47), fragt sich Marcus im ersten Schock, als ihm ein Sack über den Kopf gezogen und er in einen Lastwagen gezerrt wird; wenig später muss er erkennen: „ich war ein Gefangener der Vereinigten Staaten.“ (S. 56)

Als „potentieller feindlicher Kämpfer“ sei er in Gewahrsam genommen, wird ihm erklärt „Die ganze Szenerie wirkte wie irgendwas zwischen Benetton-Werbung und Counter-Strike.“ (S. 62)

Marcus besteht mit der Frage „Bin ich verhaftet?“ auf seine verfassungsmäßigen Rechte und weigert sich, sein Handy zu entsperren, auf dem keine dunklen Geheimnisse, wohl aber seinen kleinen Hacks und umfassende Blog-Kommunikationen mit Freunden und Freundinnen gespeichert sind, und das Marcus umfangreich verschlüsselt hat.

Es liegt etwas Befreiendes darin, einen Winkel deines Lebens zu haben, der dir gehört, den niemand zu sehen bekommt außer dir. [...] Es geht nicht darum, dass man etwas tut, wofür man sich schämt. Es geht darum, dass man etwas Privates tut. Es geht darum, dass dein Leben dir gehört. (S. 68)

Doch genau diese Scham ist es, die nun vom Heimatschutz provoziert wird. Marcus wird die Möglichkeit der Körperhygiene ebenso verweigert wie Nahrungsaufnahme – und er, der das Prinzip der Unterwerfung erkennt und reflektiert, unterwirft sich. „Sie haben mir alles genommen. Erst meine Privatsphäre, dann meine Würde.“ (S. 80) („First my privacy, then my dignity.“ S. 66) Als „marked man“, als Gezeichneter wird er entlassen: „But from now on, you belong to us“, wird ihm versichert. „We will be watching you.“ (S. 64) Big Brother is back – und er trägt das Antlitz des *war on terror*.

Cory Doctorow macht erneut literarischen Ernst mit dem Überwachungsstaat und lässt Marcus aus dem Gefängnis in ein von der Heimatschutzbehörde totalüberwachtes San Francisco zurückkehren. Diese Radikalisierung des Geschehens konterkariert er durch den jugendlichen Pathos und die populärkulturellen Anleihen im Erzählen seines Protagonisten. Er arbeitet mit den Mitteln der Steigerung und Übertreibung; er literarisiert das Wesen des Patriot Act mit den Mitteln der Travestie. Das Moment der Verspottung liegt dabei in der Tatsache, dass die technischen Mittel des Überwachungsstaates nicht nur detailliert offen gelegt und erklärt werden, sondern diese Erklärungen stets auch die Anregung an die zum Teil direkt angesprochenen Leserinnen und Leser implizieren, diese Mittel selbst gegen behördliche Überwachung einzusetzen. Marcus nutzt im Kampf gegen die Heimatschutzbehörde deren Mittel, die er in jugendlicher Naivität umdeutet, erweitert und außer Kraft setzt. Die Basis dafür bieten die Grundlagen der Kryptografie.

Unter dem Titel „Die Chiffren des Terrors“ veröffentlicht Thomas Vasek kurz nach dem 11. September 2001 einen Artikel darüber, dass der US-Senator Judd Gregg ein „globales Verbot kryptografischer Methoden ohne key recovery“ fordert, „also ohne dass die Schlüssel hinterlegt würden, um Behörden bei Bedarf den schnellen Zugriff auf die Informationen zu erlauben“. In „Little Brother“ wird darauf verwiesen, dass „es tatsächlich eine Zeit gegeben hat, in der die Regierung Krypto als Munition einstufte und aus Gründen der nationalen Sicherheit für illegal erklärte, sie zu exportieren oder zu verwenden. Verstehst du? Wir hatten mal eine illegale Mathematik in unserem Land.“ (S. 354)

Diese Form der Restriktion legt Doctorow nun offen, indem er eine Karikatur ihrer selbst inszeniert und Marcus ein paranoid net kreieren lässt, eine drahtlose, nicht zu überwachende Kommunikationsplattform. Auf dieser Plattform wiederum stellt er die technischen Mittel zur Verfügung, um die vom Heimatschutz mit Hilfe von U-Bahn-Pässen oder Mautplanketten erstellte Bewegungshistogramme zu sabotieren.

Das X-Net wird rasch zur Grundlage von Jugendkultur und jugendlicher Rebellion. Eine Bürgerrechtsbewegung mit den Mitteln des partizipativen Internet könnte man es nennen; electronic terrorism nennt es die Heimatschutzbehörde. Denn die Schlagkraft des Big Brother wird unterminiert, indem zahllose little brothers „ihrerseits die Heimatschutzbehörde bei ihren Antiterrormaßnahmen überwachen und Fehler und Exzesse zu dokumentieren“ (S. 295)

Die einer Travestie innewohnenden Mittel des Volkstheaters bleiben dabei im Spielcharakter dieser jugendlichen Rebellion erhalten. Marcus nutzt nicht nur eine Xbox, also eine Spielkonsole, um sein paranoid net zu kreieren; er setzt auch die Mittel des Live Action Role Playing ein, um seinen Bemühungen den Charakter einer Farce zu verleihen – den Charakter eines komischen Schauspiels also, in dem Hierarchien in karnevalesker Manier aufgehoben werden. Er inszeniert einen an einen Flashmob angelehnten VampMob, bei dem als Vampire verkleidete Jugendliche im Civic Center zusammenkommen und auf Kommando einen Angriff der Polizei mit Pfefferspray vortäuschen. (S. 399) Der FlashmobCode der dabei genutzt wird, ist – dem VampMob entsprechend – beißbeißbeiß; im Original darf dieser Code doppeldeutig gelesen werden, zeigt to bite doch sprachliche Nähe zu Bit und Byte, den Maßeinheiten der Informatik.

Noch vor Verabschiedung des Patriot Act stellt Jedediah Purdy mit Blick auf geplante Überwachungsmaßnahmen fest: „So entsteht die Gefahr, dass die Freiheit selbst als Feind ausgemacht wird. Und wo man der Regierung die Macht einräumt, die Freiheit zu beschneiden, lässt sich diese Macht nur mühsam wieder bezähmen.“

Marcus setzt dem *war on terror* die revolutionäre Zelle des X-net entgegen. Die Freiheit als ethisches Gut ist er dabei bereit, vor die persönliche Freiheit zu stellen.

Marcus macht den „Ausnahmestand“, von dem ich zu Beginn des Vortrag gesprochen habe, zur Chance, und er schließt vom dritten Element im terroristischen Prozess – der Reaktion – her den Kreis zum ersten – dem Erregen von Aufmerksamkeit: Schock, Horror, Angst oder Abscheu.

„Ist es nicht der zentrale Punkt des Terrorismus, uns Angst zu machen?“, fragt Marcus in einer Sozialkundestunde. „Tun wir also nicht genau das, was die Terroristen erreichen wollen?“ (S. 116 f.)

Erst der offensive Versuch, so habe ich Marcus Yellow verstanden, gegen diese Ängste anzugehen ermöglicht es, den (Phantom-) Schatten der Türme und all die damit verbundenen physischen und psychischen Schmerzerfahrungen, ihre Kraft zu nehmen – in der Art, wie auch Art Spiegelman sie am Ende seiner Comic-Serie utopiert ...

Literaturliste

Bruton, Catherine: Der Nine Eleven Junge. Aus dem Englischen von Dietmar Schmidt. Köln: Baumhaus 2011.

Bruton, Catherine: We Can Be Heroes. London: Egmont 2011.

Doctorow, Cory: Little Brother. New York: TOR 2008.

Doctorow, Cory: Little Brother. Aus dem Englischen von Uwe-Michael Gutzschhahn. Hamburg: Rowohlt 2010.

Ellis, Deborah & Eric Walters: Bifocal. Ontario: Fitzhenry / Whitside 2007.

Ellis, Deborah & Eric Walters: Ansichtssache. Aus dem kanadischen Englisch von Brigitte Rapp. Wien: Jungbrunnen 2009.

Kuipers, Alice: Vor meinen Augen. Aus dem Englischen von Angelika Eisold Viebig. Frankfurt: Fischer 2001.

Orwell, George: 1984. London: Penguin 2008 [1949].

Paro Anand: Heldenspiel. Aus dem indischen Englisch von Günter Ohnemus. Frankfurt: Fischer 2009.

Recheis, Käthe: London, 13. Juli. Wien: Herder 1975.

Schäuble, Martin: Back Box Dschihad. Daniel und Sa'ed auf ihrem Weg ins Paradies. München: Hanser 2011.

Spiegelman, Art: In the Shadow of no Towers. Pantheon Books 2004.

Medienliste

Ghostbusters. Film von Ivan Reitman. USA 1984. 105 min.

Remember Me. Film von Allen Coulter. Drehbuch von Will Fetters. USA 2010. 113 min.

Beiträge

Ash, Timothy Garton: Jahrhundertwende. Weltpolitische Betrachtungen 2000-2010. Aus dem Englischen von Susanne Hornfeck. München: dtv 2012.

Barber, Benjamin: Amerika, du hasst es besser. In: Süddeutsche Zeitung von 04./05. 12. 2010.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp 2010.

Baydoun, Abbas: Der Tod ist die Botschaft. In: DIE ZEIT 39/2001.
http://www.zeit.de/2001/39/Der_Tod_ist_die_Botschaft [12.05.2011]

„Der moderne Terrorismus ist ein Parasit der Medien“. Harald Wenzel im Interview mit Gianluca Wallisch. In: DER STANDARD vom 3. Mai 2011. S. 8.

Dettmar, Ute: Das Spiel ist aus. Vom Durchspielen der Kindheit in der Kinderliteratur. Vortrag im Rahmen der STUBE-Tagung „Wörter würfeln ... Kinder- und Jugendliteratur und Spiel“ von 27.-29. April 2012 in Strobl. [Redemanuskript; die schriftliche Version des Vortrags erscheint im Winter 2012 in der Schriftenreihe der STUBE]

Follath, Erich: Der Tag, die Trauer, das Trauma. In: 11. September 2001. Fünf Jahre danach. Spiegel spezial 6/2006. S. 6-11.

Greiner, Bernd: 9/11. Der Tag, die Angst, die Folgen. München: C.H.Beck 2011.

Hermann, Iris: Der Schmerz als Ausnahmezustand des Körpers in Medizin, Psychoanalyse und Literatur. In: Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion. Hg. v. Oliver Ruf. Würzburg 2009, 125-136.

Huiziga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Aus dem Niederländischen von H. Nachod. 22. Aufl. Hamburg: Rowohlt 2011 (1987). [OA 1956].

Kühnel, Jürgen/Nikolas Immer: Tragikomödie. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennunghoff. 3., neu bearbeitete Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler 2007. S. 776-777.

Lippold, Markus: Art Spiegelman lebt „Im Schatten der Türme“: Panik, Krieg, Verschwörung, Auschwitz. ntv Bücher. <http://www.n-tv.de/leute/buecher/Panik-Krieg-Verschwoerung-Auschwitz-article4245001.html> (22.05.2012; 09:31)

Lutter, Christina / Markus Reisenleitner: Cultural Studies. Eine Einführung. 2. Aufl. Wien: Löcker 2005 (Cultural Studies 0).

Pury, Jedediah: Die Zeit der Unschuld ist zu Ende. Aus dem Englischen von Tobias Dürr. In: DIE ZEIT 39/2001. http://www.zeit.de/2001/39/Die_Zeit_der_Unschuld_ist_zu_Ende [12.05.2011]

Reinhäckel, Heide: Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transript Verlag 2012.

Steinaecker, Thomas von: [Rezension zu] Im Schatten keiner Türme von Art Spiegelman. In: DIE WELT ONLINE vom 27.08.2011.
http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13568529/Im-Schatten-keiner-Tuerme.html [22.05.2012; 09:37]

Vasek, Thomas: Die Chiffren des Terrors. In: DIE ZEIT 39/2001.
http://www.zeit.de/2001/39/Die_Chiffren_des_Terrors [12.05.2011]

Wende, Waltraud: Travestie. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennunghoff. 3., neu bearbeitete Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler 2007. S. 780.

Townshend, Charles: Terrorismus. Aus dem Englischen von Ursula Blank-Sangmeister und Mitarbeit von Helga Biem. Stuttgart: Reclam 2005 (=RUB 18301).