

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav germánských studií



**Bakalářská práce**

Alica Jarošová

**Die Darstellung der ‚glokalen‘ Katastrophe in Katharina Hackers  
9/11-Roman *Die Habenichtse***

Znázornění ‚glokální‘ katastrofy v 9/11-románu Kathariny Hacker *Die  
Habenichtse*

The depiction of the ‚glocal‘ catastrophe in Katharina Hacker’s 9/11-novel *Die  
Habenichtse*

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. 04. 2024

---

Alica Jarošová

Ráda bych poděkovala Mgr. Štěpánovi Zbytovskému, PhD. za vedení této práce a cenné podněty k ní. Dále bych ráda vyjádřila vděčnost mezinárodní spolupráci „Universitätspartnerschaft Prag – Köln“, za pomoci jejíž stipendia jsem měla možnost dělat cennou rešerši pro mou práci a bez jejíž finanční podpory by tato práce nevznikla.

**Klíčová slova**

katastrofa, cézura, historie pojmu, dimenze, glokální událost, Katharina Hacker, Die Habenichtse, narativní struktura

**Schlüsselwörter:**

Katastrophe, Zäsur, Begriffsgeschichte, Dimensionen, globales Ereignis, Katharina Hacker, Die Habenichtse, Narrative Struktur

**Keywords:**

catastrophe, caesura, term history, dimensions, glocal event, Katharina Hacker, Die Habenichtse, narrative structure

**Abstrakt:**

Das 2006 veröffentlichte Werk *Die Habenichtse* von Katharina Hacker gehört zum Korpus der Literatur, die den 11. September 2001 thematisieren. Der Begriff der Katastrophe ist unweigerlich mit diesem Ereignis verbunden, wobei die Begriffsgeschichte der Katastrophe eine große Vielfalt an Verwendungsvarianten aufweist. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel zu untersuchen, inwiefern die Darstellung der Katastrophe im Text nicht nur der Gebrauchsvariante im Sinne eines realen äußerst negativen Ereignisses entspricht, welchem in der globalisierten Welt ‚glokale‘ Bedeutung zugeschrieben werden kann, sondern auch der Gebrauchsvariante im Sinne eines neutralen Begriffs aus der Dramentheorie, der einen entscheidenden Wendepunkt bzw. Zäsur in der Handlung signalisiert. Die erstgenannte Gebrauchsvariante wird im Hinblick auf die Dimensionen heutiger Katastrophen – kognitiv, medial, gesellschaftlich, kulturell, ästhetisch, literarisch – sowohl auf der Ebene der Figuren als auch auf der Ebene der Erzählstruktur und des Erzählstils untersucht.

**Abstrakt:**

Dílo Kathariny Hacker *Die Habenichtse (Necitové)*, vydané v roce 2006, je součástí korpusu literatury, která se zabývá 11. zářím 2001. Pojem katastrofa je s touto událostí nevyhnutelně spojen, přičemž historie pojmu katastrofa vykazuje velké množství variant užití. Cílem této práce je prozkoumat, do jaké míry zobrazení katastrofy v textu odpovídá nejen variantě užití ve smyslu skutečné, krajně negativní události, již lze v globalizovaném světě přisoudit „glokální“ význam, ale také variantě užití ve smyslu neutrálního pojmu z teorie dramatu, který signalizuje rozhodující zlom či cézuru v ději. První varianta užití je analyzována s ohledem na dimenze současných katastrof - kognitivní, mediální, sociální, kulturní, estetickou, literární - jak na úrovni postav, tak na úrovni struktury a stylu vyprávění.

**Abstract:**

Katharina Hacker's work *Die Habenichtse (The Have-Nots)*, published in 2006, belongs to the body of literature dealing with 11. September 2001. The concept of catastrophe is inevitably associated with this event, whereby the history of the term catastrophe shows a great variety of uses. The aim of this study is to examine the extent to which the representation of catastrophe in the text corresponds not only to the usage variant in the sense of a real, extremely negative event, which can be ascribed a 'glocal' meaning in the globalised world, but also to the usage variant in the sense of a neutral term from drama theory, which signals a decisive turning point or caesura in the plot. The first usage variant is analysed with regard to the dimensions of contemporary catastrophes - cognitive, medial, social, cultural, aesthetic, literary - both at the level of the characters and at the level of the narrative structure and style.

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung .....	7
1.1.	Die Relevanz des Themas 9/11 als Katastrophe und des Romans <i>Die Habenichtse</i> .....	7
1.2.	Fragestellungen und Thesen .....	12
2.	Theorie der Katastrophe .....	13
2.1.	Begriffsgeschichte und heutige Definitionsprobleme .....	13
2.2.	Dimensionen heutiger Katastrophen .....	15
2.2.1.	Kognitiv .....	15
2.2.2.	Medial .....	16
2.2.3.	Gesellschaftlich und kulturell .....	19
2.2.4.	Ästhetisch .....	20
2.2.5.	Literarisch .....	21
2.3.	„Glokale“ Katastrophen? .....	22
3.	Analyse .....	25
3.1.	9/11 und Zäsuren in den Lebensgeschichten der Figuren .....	25
3.1.1.	Jakob .....	26
3.1.2.	Isabelle .....	30
3.1.3.	Andras .....	34
3.1.4.	Jim .....	37
3.1.5.	Mae .....	39
3.2.	Narrative Struktur und Erzählstil .....	41
4.	Fazit und Ausblick .....	46
5.	Bibliographie und Quellen .....	49

# 1. Einleitung

## 1.1 Die Relevanz des Themas 9/11 als Katastrophe und des Romans *Die Habenichtse*

„Der 11. September“, „Nine-Eleven“ oder bloß „9/11“ – diese Zeitangabe verweist in den verschiedensten Diskursen weltweit ganz eindeutig auf kein anderes Ereignis als den Einsturz des New Yorker World Trade Centers am 11.9.2001. Bei ihm sind ca. 3.000 Menschen ums Leben gekommen und weitere 6.000 verletzt worden (vgl. Plumer 2021). Eines der Todesopfer der gefallenen Zwillingstürme wird im Roman *Die Habenichtse* von Katharina Hacker, der im Jahr 2006 den Deutschen Buchpreis gewonnen hat, als die Figur Robert fiktionalisiert. Weitere Figuren des Romans sind von seinem Tod oder von den mit 9/11 zusammenhängenden medial vermittelten Bildern und politischen Aussagen in unterschiedlicher Weise und Intensität betroffen und werden von diesen beeinflusst. Dabei wird in diesem Roman nicht nur das weltweit synchronisierte Zuschauen der Katastrophe im Fernsehen reflektiert, auch ihre weitreichenden und weitergehenden „glokalen“ Folgen finden sich in ihm thematisiert. 9/11 bildet den Hintergrund der Bilder von nicht gerade erfolgreichen Lebens- und Beziehungsentwicklungen der Figuren, wobei gerade diese im Fokus des Romans stehen: „Die Zeitrechnung des Romans beginnt zwar mit dem 11. September, aber das Datum markiert lediglich private Erfahrungen“ (Hermann/Horstkotte 2016: 101), heißt es etwa in einem Buch zur Gegenwartsliteratur über den Roman. Dementsprechend bieten sich Fragen nach dem Ausmaß, den Dimensionen und Bedeutungszuschreibungen der Katastrophe im Roman an.

Betrachtet man allein die Anzahl der Opfer und Verletzten,<sup>1</sup> dann handelt es sich historisch gesehen im Falle des 9/11 keineswegs um die größte Katastrophe der Menschengeschichte, nicht einmal des 21. Jahrhunderts. Naturkatastrophen bspw. sind in der Regel viel tödlicher;<sup>2</sup> und je nach der Definition von Terrorismus stellt sich die Frage, ob 9/11 als der tödlichste terroristische Anschlag bezeichnet werden kann.<sup>3</sup> Auch wenn man nach weiteren potenziellen

---

<sup>1</sup> Offizielle Angaben sprechen von ca. 3000 direkten und bis zu 25 000 Opfern insgesamt: <https://www.reuters.com/article/us-usa-sept-11-saudi-ksmohammed/accused-9-11-mastermind-open-to-role-in-victims-lawsuit-if-not-executed-idUSKCN1UO27M/>, [abgerufen am 29.4.2024].

<sup>2</sup> Jede der 10 größten Naturkatastrophen (zu denen Stürme, Erdbeben, Hitzewellen und Dürren gehören) zwischen den Jahren 2000 und 2019 hatte mindestens sechsmal mehr Opfer laut Centre for Research on the Epidemiology of Disasters: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1221816/umfrage/die-zehn-toedlichsten-naturkatastrophen/>

<sup>3</sup> In der Wikipedia-Liste der schwersten Terroranschläge steht beim Anschlag in Kigali am 13.4.1994 eine höhere Todesopferzahl als bei 9/11. Im Allgemeinen wird aber gerade 9/11 als der tödlichste terroristische

globalen Superlativen für den 11. September unter den größten Katastrophen als Folge menschlicher Gewalt sucht, indem die Naturkatastrophen aus dem Diskurs als eine eigenständige Kategorie ohne menschliche Täter ausgeschlossen würden, stößt man doch gleich auf die relativ offene Semantik des Katastrophenbegriffs. Dieser muss nicht nur zur Bezeichnung eines singulären Ereignisses an einem Tag oder von ähnlich kurzer und genau bestimmter Dauer dienen, sondern kann auch zur Bezeichnung solcher Ereignisse – oder sogar Prozesse und Ausnahmezustände – verwendet werden, die nicht unbedingt zeitlich nah beieinander liegende Anfangs- und Endpunkte, ja vielleicht sogar gar keine klaren Anfangs- und Endpunkte haben: „Katastrophe‘ wurde zu einer ubiquitären Krisenkategorie, die sich allmählich von einem *Ereignis*- in einen *Prozeß*- und schließlich in einen *Zustands*begriff wandelte“ (Briese/Günter 2009: 188). Der Begriff der Klimakatastrophe führt dies beispielhaft vor Augen. Um eine möglichst klare Begriffsverwendung sicherzustellen, werden die Geschichte und die Entwicklungen des Begriffs der *Katastrophe* im Kapitel 2.1. näher ausgeführt. Benutzt man aber erstmal als Definition einer Katastrophe das, was laut Briese mittlerweile aus dem Begriff *wurde*, dann konkurriert die Vorrangstellung von 9/11 auf einer Liste der ‚wichtigsten globalen Zäsuren‘ mit sehr vielen Ereignissen und anderen Erscheinungen, wie z.B. großen Schlachten oder Kriegen, anderen militärischen Angriffen, Völkermorden usw.<sup>4</sup>

Trotz aller dieser Tatsachen wird aber gerade 9/11 weitgehend als eine universelle globale Zäsur des 21. Jahrhunderts wahrgenommen. Die universelle Erkennbarkeit des Datums und seine automatisierte universelle Deutung<sup>5</sup> entspricht einer tiefen Verwurzelung des Ereignisses im globalen Gedächtnis: „Zwei Jahrzehnte später kann man konstatieren, dass die Ereignisse nicht nur als Wendepunkt der jüngeren Geschichte der USA gelten, sondern weltweit eine Zäsur darstellen“ (Fellner 2021: 4). Diese universelle Erkennbarkeit hat nicht zuletzt mit der wiederholten Deutung des Ereignisses in den medialen Diskursen zu tun. Einerseits wird es typisch kanonisch gedeutet als „Angriff auf die freie Welt“ (Büdenbender/Nesselhauf 2021: 118), „Der Tag, der die Welt verändert hat“ (Kucklick 2001). Andererseits wird alternativ dazu der Gegensatz hervorgehoben: „9/11, kein Tag, der die Welt veränderte“ (Butter/Krist/Keller

---

Anschlag bisher interpretiert: [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_schwersten\\_Terroranschl%C3%A4ge](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_schwersten_Terroranschl%C3%A4ge) [abgerufen am 29.4.2024].

<sup>4</sup> Ein ökonomischer Superlativ – 9/11 war das teuerste Ereignis der Versicherungsgeschichte: <https://www.derstandard.de/story/2000129381042/911-hat-kunst-im-wert-von-mehr-als-100-millionen> [abgerufen am 29.4.2024].

<sup>5</sup> Die Universalität zeigt sich auch daran, dass das Datum überall erkannt wird – und zwar auch wenn es gegen die europäischen Konventionen der Datumsanzeige verstößt (ISO).



2013). Der Philosoph Slavoj Žižek etwa fragt provokativ und stellt dabei die automatisierte Deutung des Ereignisses als globale und historische Zäsur in Frage: „Really? What if, precisely, nothing epochal happened on September 11?“ (Žižek 2002: 21). Auch bei Literaturwissenschaftlern gibt es unterschiedliche Gesamtbeurteilungen des Ereignisses: Poppe/Schüller/Seiler (2015), die Herausgeber von *9/11 als kulturelle Zäsur*, bezweifeln ebenso wie Hermann/Horstkotte in *Gegenwartsliteratur* (2016) den ‚Zäsur-Charakter‘ von 9/11 nicht. Laut Bender, der in seinem Buch *9/11-Erzählen: Terror als Diskurs- und Textphänomen* (2017) solche weitgehend automatisierten Stellungnahmen und Deutungen kritisiert, sind diese Ereignisse nicht ohne ihre politische und kulturelle Machtdimension zu beurteilen:

„Nichts werde mehr sein wie zuvor. Alles werde anders nach diesen Anschlägen. Solche Sätze sind es, die zum Topos in der Auseinandersetzung mit ›9/11‹ geworden sind – sie zeugen davon, dass das Denkmuster einer umfassenden globalen ›Zäsur‹ ein wirkmächtiges Dispositiv im politischen und kulturellen Diskurs nach dem 11. September 2001 ist“ (Bender 2017: 7).<sup>6</sup>

Die Bedeutung der Katastrophe – und das gilt sowohl für 9/11 als auch für andere weltgeschichtlichen Ereignisse – steckt also nicht nur in den rein statistisch messbaren Ausmaßen des jeweiligen Ereignisses, sondern vielmehr in einer globalen Erinnerung: „Epochale Ereignisse zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie die meisten Menschen noch Jahre später genau daran erinnern können, wie sie jenen Tag erlebt haben“ (Göbel 2021: 33). Allerdings ist hier auch noch ein weiterer Aspekt zu ergänzen und zu spezifizieren. Denn Göbels Definition passt zum Beispiel ebenso gut zum Untergang der Titanic – und trotzdem verweist niemand auf diesen mit der Formel 4/14. Das heißt auch: Der Angriff auf das World Trade Center ist in einem anderen kulturellen und vor allem auch medialen Umfeld zu verorten. Und er ist daher nicht nur mit einer anderen Erinnerung, sondern auch mit einer anderen Wahrnehmung verbunden. Was 9/11 in dieser Hinsicht tatsächlich spezifisch macht, ist die (globale) Gleichzeitigkeit und Unmittelbarkeit des Ereignisses – die Bedeutung des Tages steckt in den Bildern und Worten, die ihm unmittelbar – quasi: ‚roh‘ – zugeschrieben und durch Medien in der Echtzeit mit den zwei fallenden Türmen vermittelt wurden:

„Was den 11. September von den meisten früheren epochalen Ereignissen unterschied, war, dass die Anschläge auf das World Trade Center durch die Live-Berichterstattung im Fernsehen quasi vor den Augen der Weltöffentlichkeit stattfanden und nicht erst im Nachhinein durch eine bereits redaktionell bearbeitete Berichterstattung rezipiert wurden“ (Göbel 2021: 33).

---

<sup>6</sup> Bender kritisiert in seiner Monografie *9/11 Erzählen, Terror als Diskurs- und Textphänomen* (2017) viele Werke der Sekundärliteratur bzw. solche wissenschaftlichen Beiträge, die 9/11 als globale Zäsur nicht bezweifeln.

Diese Bilder sind also auch in das Privatleben, in die Intimität des Zu-Hause-Seins, eingedrungen und haben die Formen der Alltäglichkeit von Millionen Menschen an diesem Tag durchgedrungen. Sie haben – trotz räumlicher Entfernung – eine emotionale Beteiligung durch ihre Unmittelbarkeit erzeugt und damit zum Ausbau einer synchronisierten Erinnerung im globalen Gedächtnis beigetragen. Diese mediale Prägung ist nahezu allgegenwärtig. Sie ist sowohl auf anderen Kontinenten als auch in direkter Nähe des Ereignisses zu finden. Das zeigt zum Beispiel die Schriftstellerin Katrin Röggla. In ihrem Buch *Really Ground Zero* beschreibt sie, wie sogar die Menschen in New York, die lediglich ein paar Straßen vom Ort des Geschehens entfernt waren, das Ganze durch den Fernseher erlebt haben: „man findet sich in gruppen zusammen vor kleinen geschäften, vor die tv-geräte postiert wurden und radiolautsprecher, in einer gefasstheit, die etwas deplaziert wirkt“ (Röggla 2001: 9).

9/11 wurde also nicht nur *im Nachhinein* berichtet, sondern *gleichzeitig* weltweit am Fernseher (hauptsächlich) miterlebt. Das hat womöglich auch Folgen für die Art der Aufnahme bzw. Rezeption des Ereignisses durch die *Zuschauer*, die dadurch gefühlt zu *Beteiligten* werden. Möglicherweise wird das Ereignis von nicht wenigen Menschen als eigene Katastrophe internalisiert, was sich in *Die Habenichtse* am deutlichsten am Beispiel der Figur Mae zeigt.

Die visuelle Natur der medialen Dimension von 9/11 spielt nicht nur im Fernsehen und Radio sowie in Zeitungen und Zeitschriften eine wichtige Rolle. Auch die Literatur greift das Thema auf und formt Geschichten aus ihm. Sie sind ebenfalls relevant, wenn es um die kulturellen Diskurse über 9/11 geht. Denn die literarischen Texte können durch ihre narrative Ordnung Zusammenhänge in einem Ereignis, das erstmal als unzusammenhängend erscheint, herstellen und vermitteln (= mentale Funktion), Empathie erzeugen (= emotionale Funktion), als Archiv der Erinnerung bzw. kulturelles Gedächtnis dienen (= kulturelle Funktion) oder bei der Verarbeitung des (schockierenden, traumatisierenden) Ereignisses helfen (= psychologische Funktion). Die einzelnen Dimensionen der Katastrophe, auf die die Literatur mit ihren vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten reagieren kann, werden detaillierter im Kapitel 2.2. beschrieben.

Die Literatur ist dementsprechend von dem Bedürfnis, dieses Ereignis zu dokumentieren, zu thematisieren, zu kommentieren, zu deuten oder als Rahmen des Sujets zu benutzen, nicht verschont geblieben. Zu bekannten Texten der 9/11 Literatur gehören zum Beispiel: aus dem amerikanischen Kontext Don DeLillos Roman *Falling Man* (2007), der aus der Perspektive eines direkt betroffenen Protagonisten die lokale New Yorker Atmosphäre der Katastrophe darstellt, oder Jonathan Safrans Foers Werk *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005),

welches die Perspektive eines 9-jährigen Sohns eines der 9/11-Todesopfers einnimmt. Aus der deutschsprachigen Literatur ließe sich bspw. auf Kathrin Rögglas *really ground zero* (2001) und Ulrich Peltzers *Bryant Park* (2002) verweisen, die die Ereignisse aus einer etwas distanzierteren, aber doch Vor-Ort-Perspektive eines Besuchers bzw. einer Besucherin der Stadt am 11. September beschreiben. Diese Werke zeigen auch, dass das Thema von etablierten Autor/innen bearbeitet wurde und Eingang in die Literatur gefunden hat, wodurch 9/11 zu einem Topos der Gegenwartsliteraturen geworden ist. Darauf verweisen nicht zuletzt mehrere Bände literaturwissenschaftlicher Forschung.<sup>7</sup>

Die vorliegende Arbeit untersucht einen stark rezipierten und auch paradigmatischen Text aus diesem Korpus der 9/11-Literatur: den Roman *Die Habenichtse* von Katharina Hacker. Er beginnt auch im September 2001, mit den Worten: „Alles wird anders“ (Hacker 2006: 7), welche ganz auffällig auf die übliche Rhetorik des nicht nur damaligen Diskurses von 9/11 anspielen. Diese Anspielung von Anbeginn an ist auch deshalb bemerkenswert, weil die explizite Thematisierung von 9/11 erst im 2. Kapitel des Romans beginnt, und zwar mit der in Echtzeit erlebten Beobachtung der fallenden Türme im Fernsehen in Berlin. Im 4. Kapitel des Textes wird dies nochmal genauso – nämlich medial vermittelt – in London thematisiert. Trotz ständiger Anwesenheit dieser globalen Ereignisse im Hintergrund stehen im Roman die privaten Beziehungs- und Lebensentwicklungen der Figuren im Vordergrund, die zum großen Teil durch Erinnerungen und Reflexionen über sie erzählt werden. Dies hebt nicht zuletzt auch den ‚glokalen‘ Charakter der Katastrophe in den Vordergrund, der in Kapitel 2.3. theoretisch reflektiert wird.

Gerade dieser Fokus auf private Entwicklungen vor dem Hintergrund der ständigen Anwesenheit und des ständigen Verlaufs der Katastrophe von 9/11 bzw. deren Folgen ist – und zwar zusammen mit einer ebenso beständigen Reflexion über die Suche nach Deutungen zwischen dem globalen und privaten Gedächtnis – das, was den Roman besonders macht, und zwar nicht nur im Kontext der 9/11-Literatur.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> So untersuchen zum Beispiel Poppe/Schüler/Seiler in *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien* (2009), Reinhäkel in *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur* (2012) sowie Bender in *9/11 erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen* (2017) die literarischen und medialen Darstellungen und Verarbeitungen des Ereignisses.

<sup>8</sup> Das wurde auch von der Jury bei der Verleihung des Deutschen Buchpreis an den Roman hervorgehoben. Ihr zufolge löse der Roman gegenwärtige Fragen in Geschichten auf, „die sich mit den plakativen Antworten von Politik und Medien nicht zufriedengeben“ und erzähle meisterlich u.a. „wie sehr die Unfähigkeit zu Entscheidungen und Mitgefühl kollidiert mit der Sehnsucht nach existentiellen Erfahrungen“ (<https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/40-hacker/>, abgerufen am 25.4.2024).

## 1.2. Fragestellungen und Thesen

Die zentralen Fragestellungen und Analysen dieser Arbeit sind eng mit der Vielfältigkeit des Katastrophenbegriffs, dem kulturell-medialen Diskurs und der literarischen Auffassung des Gedächtnisses als Deutungsquelle verbunden: Wie stellt Katharina Hacker die 9/11-Katastrophe aus einer Nicht-Vor-Ort Perspektive durch ihre Figuren und durch die narrative Struktur des Romans dar? Welche Dimensionen der Katastrophe sind im Text präsent? Was leistet die Spannung zwischen globalem und privatem Gedächtnis für die Deutungsmuster der Figuren, die sie zum Erzählen des eigenen Lebens verwenden? Im 3. Kapitel sollen diese Fragen anhand einer genauen Textanalyse beantwortet werden.

Ich werde argumentieren, dass der Roman nicht nur die Erzeugung eines synchronisierten globalen Gedächtnisses der 9/11-Katastrophe und ihrer Folgen verlässlich dokumentiert, sondern zugleich auch die üblichen Narrative, mit denen die Katastrophe, welche angeblich „alles ändern“ würde, gedeutet wird, im Wesentlichen bezweifelt. Dies geschieht u.a. auch dadurch, dass der Text durch seine Figuren, seine narrative Struktur und seinen Erzählstil vor allem die Suche nach entscheidenden Zäsuren als ein grundlegendes Denkmuster der Menschen präsentiert, mit denen sie ihre jeweiligen Leben strukturieren, deuten und nach Identifikationspotenzialen suchen. Kurz gesagt: Dass sich alles ändern würde, ist nicht allein ‚der Katastrophe an sich‘ zuzuschreiben, sondern ebenso dem subjektiven Bedürfnis der Figuren nach Zäsuren in ihrem Leben. Schließlich werde ich argumentieren, dass diese Zäsuren sich auch als neutrale Katastrophen im literarischen Sinne auf der „Ebene des dramaturgischen Veränderungsbegriffs“ (Briese 2009: 163) interpretieren lassen.

## 2. Theorie der Katastrophe

### 2.1. Begriffsgeschichte und heutige Definitionsprobleme

Dieser Teil beschreibt, wie sich die Semantik des Katastrophenbegriffs seit der Antike gewandelt bzw. entwickelt hat. Der Fokus wird hierbei darauf gelegt, welche Dimensionen der Begriff umfasst, wie er jeweils bewertet wird und inwiefern er für den literarischen Kontext bzw. die literaturwissenschaftliche Analyse nutzbar ist.<sup>9</sup> Diese Aspekte betrachtend fassen Baum und Košenina im Vorwort zum Themenheft Katastrophen in der *Zeitschrift für Germanistik* (2019) folgendermaßen vereinfacht zusammen: „In der Antike als Schlussakt oder Akzent des Dramas durchaus positiv konnotiert, verlagert sich die Bedeutung im Laufe der Zeit zum Negativen“ (ebd. 476). In diesem Kapitel fasse ich die Ergebnisse der Forschung des Katastrophenbegriffs auf eine ähnliche Weise zusammen, wobei ich die Details der Begriffsgeschichte betone, die für die Analyse von *Die Habenichtse* als Text, in welchem das Phänomen der Katastrophe in mehreren Gebrauchsvarianten des Katastrophenbegriffs zu finden ist, von Relevanz sind.

Die Herkunft des Terminus „Katastrophe“ ist anhand der verfügbaren Textquellen relativ klar – er stammt aus dem Altgriechischen, aus literarischen Texten, spätestens aus dem 5. Jh. vor Christus (vgl. Briese/Günter 2009: 158). Laut Briese und Günter lassen sich bereits in der Antike mindestens drei Bedeutungsebenen erkennen, die aber nicht eindeutig auf der Skala ‚positiv-neutral-negativ‘ einzuordnen sind:

„Ebene des poetologischen Strukturbegriffs (letzter Teil eines Dramas); Ebene des dramatischen Veränderungsbegriffs (Umschlag zum Schlechten oder zum Guten); Ebene des intentionalen Wirkbegriffs (beruhigende und friedvolle Wirkung auf die vorgeführten Akteure des Dramas sowie auf das Publikum, also *Gegenstands-* und *Rezeptionsintention*)“ (ebd. 163).

Nicht zuletzt spricht für die neutrale Natur des Katastrophenbegriffs im antiken literarischen Sinne auch die Tatsache, dass *Katastrophe* sehr oft (anhand der verfügbaren Quantität der Textquellen aus dieser Zeitperiode vielleicht sogar mehrheitlich (vgl. ebd. 160-162)) im Kontext der Komödien verwendet wurde: „Sie [die Katastrophe] ist der letzte Teil einer Komödie, produktionsästhetisch mit versöhnlichem Gehalt und rezeptionsästhetisch mit

---

<sup>9</sup> Natürlich lässt sich die Existenz anderer Gebrauchsvarianten zu den jeweiligen Zeitpunkten nicht ausschließen. In diesem Kapitel handelt es sich lediglich um die Zusammenfassung der Analysen von Briese/Günther (2006) und Baum/Košénina (2019), die auf historischen Textbelegen basieren.

versöhnender Wirkung. Beinahe tragisch [...] führt sie aus einem Zustand der Verwirrung in den von Stille und Ruhe“ (ebd. 162).

Bis zur Barockzeit ist aus dem ursprünglich neutralen bzw. sogar vielleicht eher positiven Begriff ein negativ konnotierter Begriff geworden: im frühen Mittelalter eher negativ (biblische Texte über Sodom und Gomorra), in der Renaissance oft auch positiv aber noch immer poetologisch, im Barock wieder negativ (ebd. 167). Außerdem taucht der Begriff in der Neuzeit immer öfter nicht nur im literarischen Diskurs auf, was als ein „Sprung zurück ins *Leben*“ bezeichnet wird – die ‚Katastrophe‘ wird zu dieser Zeit nicht selten in politisch-militärischen Kontexten gebraucht und in diesem Bereich gleichzeitig eher negativ konnotiert (ebd. 164), wobei die Aufnahme des Begriffs zur Beschreibung der Lebenswirklichkeit in den einzelnen Nationalsprachen – Englisch, Deutsch, Französisch – anhand von Textquellen in unterschiedlichen Tempi erfolgt ist (ebd. 163-165).

Seit dem 18. Jahrhundert findet der Begriff auch bei Naturerscheinungen Verwendung, und zwar bei denjenigen mit äußerst negativen Auswirkungen für Menschen, als Folge des Erdbebens von Lissabon im Jahr 1755: „Spätestens also mit diesem Erdbeben von Lissabon bürgerte sich auch im deutschsprachigen Raum der Begriff Katastrophe für Naturvorgänge ein“ (ebd. 173). Davor wurde diese Gebrauchsvariante von manchen Naturwissenschaftlern mit Spott abgelehnt, z.B. von Kepler, laut dem das Wort „genommen aus den Comoedien“ sei (ebd. 173). Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts lässt sich dann überhaupt die Wortschöpfung der Naturkatastrophe nachweisen“ (Baum/Košénina 2019: 476).

Diese weitgehende Übertragung bzw. Verallgemeinerung der *Katastrophe* auch auf den alltäglichen Gebrauch und dessen Erfolg hat aber spätestens bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ursprüngliche literarische Bedeutung auf die zweite Stelle verdrängt (Briese/Günter 2009: 166). Gleichzeitig wird *Katastrophe* in dieser Zeit zur Bezeichnung eines „ausschließlich negative[n] Ereignis[es]“ genutzt (ebd. 168). Eine massive Zunahme der Verwendung des Begriffs ist erst im 20. Jahrhundert erfolgt, die in der Ausleerung seiner Semantik gemündet ist:

„Erst im letzten Jahrhundertsrittel erfuhr der Topos die rasante Karriere, deren Ergebnisse für fast alle Sphären der Natur und des Sozialen heute so inflationär geworden sind, daß die Rede von einer bloßen Katastrophe angesichts gewichtiger Probleme mittlerweile als reiner Euphemismus erscheint und Katastrophe sich mittels attributiver Ergänzungen oder neuer Zusatzkopplungen rhetorisch steigern muss“ (ebd. 188).

Außer der Frage nach der begrifflichen Zukunft der *Katastrophe*, die sich als Folge der „Begriffsdiversifikation im Verlauf des 20. Jahrhunderts“ laut Briese und Günter anbietet (ebd. 193), ist die semantische Ausleerung des Begriffs auf der sowohl äußerlich-kommunikativen als auch erkenntnisinternen Ebene erkennbar:

„*Äußerlich-kommunikativ* entwertet sie [die Apostrophierung von sich wandelnden Bevölkerungsstrukturen, von Klimaveränderungen, genannten terroristischen Bedrohungen] ein zunehmender inflationärer Gebrauch; *erkenntnisintern* verlieren sie diese Bezeichnungen, da sie inhaltlich nicht mehr intensivierbar sind, ihren Wert“<sup>10</sup> (ebd. 194).

Es stellt sich nun die Frage, welche relevanten Dimensionen der Katastrophen-Begriff in der heutigen Gebrauchsvariante hat.

## 2.2. Dimensionen heutiger Katastrophen

Die im folgenden Teil aufgelisteten Dimensionen heutiger Katastrophen beziehen sich hauptsächlich auf die Katastrophen im Sinne eines negativen Einzelereignisses, wie z.B. 9/11, schließen aber den Bezug auf die Katastrophe als „*Prozeß-* und [...] *Zustandsbegriff*“ (Briese/Günter 2009: 188) – wie er zum Beispiel im Begriff der ‚Klimakatastrophe‘ zutage tritt – nicht aus. Bei den einzelnen Dimensionen wird auf Beispiele aus dem Roman *Die Habenichtse* verwiesen, die dann ausführlicher im Kapitel 3 (Analyse) behandelt werden.

### 2.2.1. Kognitiv

Auf der Ebene des Wahrnehmens, Denkens und Erkennens<sup>11</sup> stellt das Phänomen der Katastrophe eine Herausforderung vor allem wegen seiner Kontingenz und den damit zusammenhängenden epistemischen und sprachlichen Problemen.

‚Kontingenz‘ kann auch, obwohl es nicht ganz gleichbedeutend ist, als Zufälligkeit verstanden werden bzw. als das, „was weder notwendig noch unmöglich ist“ (Makropoulos 1998: 23). Sie ist damit ein erheblicher Teil der Katastrophe als eines äußerst negativen Ereignisses: „Dem Auftreten und der Entwicklung von Katastrophen wird häufig ein hohes Maß [an] Kontingenz zugeschrieben“ (Blank 2021: 1). Weil bei solchen Ereignissen keine klare Einordnung in eine

---

<sup>10</sup> Dieses Fazit der Begriffsanalyse von Briese/Günter (2009) wird von Bartels/Hempel (2013) kritisiert: „Doch die Klage über die prekäre Semantik, den in kommunikativen Formen aufgelösten Wirklichkeitsbezug weist implizit auf eine alternative Deutung, auf das Politische in der Kommunikation, auf einen Begriff mit Potenz.“ (142)

<sup>11</sup> Laut der Definition des Eintrags „kognitiv“ im DWDS-Wörterbuch: „das Wahrnehmen, Denken, Erkennen betreffend; erkenntnismäßig“ [abgerufen am 20.4.2024, 23:37: <https://www.dwds.de/wb/kognitiv>]

lückenlose Kausalkette erfolgt, können bisherige Deutungsmuster versagen, was Blank als ‚Störungen der Sinnggebung‘ bezeichnet: „Zufall und Kontingenz stören massiv die Versuche der Sinnggebung, die nach einer Katastrophe so dringend nötig sind“ (ebd. 2). Die Katastrophe erscheint den Betrachtern zunächst einmal als zufällig und sinnlos – und fordert deshalb immer auch Prozesse der Sinnggebung und der Ursachenforschung heraus.

Das damit zusammenhängende epistemische und sprachliche Problem steckt in der Unabsehbarkeit, Unplanbarkeit und Plötzlichkeit einer solchen Katastrophe wie 9/11 – als ein plötzlich erscheinendes negatives Einzelereignis – für die es wegen fehlender Erfahrung an Worten zur Beschreibung und Deutung fehlen kann. Sprachlosigkeit ist dementsprechend laut Voss eine ganz natürliche Folge von Katastrophen: „Die Vorstellungskraft ist übertroffen, die Worte fehlen, Katastrophen lassen den Menschen sprachlos zurück. Seit jeher steht der Begriff der Katastrophe für das Unbegreifbare, für das, was nicht hätte geschehen dürfen, was dennoch geschah“ (Voss 2006: 9)<sup>12</sup>. Kathrin Röggla's Ausführung über die Möglichkeiten der Sprache zur Beschreibung der Wahrnehmungen vom 11. September führt dies beispielhaft vor Augen: „als der zweite tower explodiert - ein anderes wort scheint mir unpassend -, ist es nicht das laute bild, welches das gefühl auslöst, dass ‚das da‘ wirklich stattfindet, sondern das relativ leise geräusch“ (Röggla 2001: 7). Nicht das Bild oder ein Wort ist es hier, dass als passender Referent auf das Ereignis verweist, sondern ‚nur‘ das Geräusch.

In *Die Habenichtse* lassen sich die Herausforderungen der kognitiven Dimension der 9/11-Katastrophe in mehreren Formen und Figuren finden: Kontingenz und die damit zusammenhängende Unabsehbarkeit und Plötzlichkeit vor allem bei Jakob und seiner Deutung von Roberts Tod im World Trade Center, der seine weitere Beziehungsentwicklung mit Isabelle im Wesentlichen beeinflusst, die Sprachlosigkeit vor allem bei Isabelle und Mae, wenn sie Gewaltbildern, medial vermittelt oder auch ‚live‘ vor Augen, ausgesetzt sind.<sup>13</sup>

### 2.2.2. Medial

Die mediale Dimension der Katastrophen kann bei den Lesern bzw. Zuschauern von Nachrichten sowohl Nähe als auch Distanz zum Ereignis schaffen. Die Nähe, die vor allem mit emotionaler Beteiligung an Katastrophen zusammenhängt, wird hauptsächlich durch medial vermittelte Katastrophen-Bilder erzeugt, die zu „Sensations- und Schaulust, Mitleiden und

---

<sup>12</sup> Hier wird nicht nur ein kognitiver/erkenntnistheoretischer Aspekt angesprochen (fehlende Worte), sondern auch ein ethischer (das Ereignis, das die vorhandenen Worte übersteigt, hätte eigentlich nicht stattfinden sollen/dürfen).

<sup>13</sup> Detaillierter dazu in 3.1.1, 3.1.2 und 3.2.



Anteilnahme [...], die zu Spendenbereitschaft und emotionaler Betroffenheit (bis hin zu realem Engagement oder Freiwilligeneinsatz) führen können“ (Baum/Košénina 2019: 475). Laut Baum/Košénina (2019) kann aber diese „weltweite Mitwisserschaft“ auch zur Distanznahme führen, die sich durch „entemotionalisierte Wissensakribie“ (ebd. 475) des globalen ‚Publikums‘ äußern kann. Dementsprechend kann es von einigen Zuschauern ganz distanziert zur Suche nach Superlativen unter bestimmten Unglücksereignissen kommen, indem kleinere Katastrophen bzw. Unglücksereignisse wegen statistischer Insignifikanz pragmatisch als uninteressant bewertet werden, was Baum und Košenina als „Siegeszug der Statistik“ (ebd. 475) bezeichnen. Außer der statistischen Insignifikanz kann die Distanznahme aber auch auf einem unklaren Bezug zum Leben des individuellen Zuschauers aus dem globalen Publikum beruhen, und zwar ohne diese ‚Wissensakribie‘, also ohne eine übermäßig detaillierte und präzise Informiertheit über globale Ereignisse. Tatsächlich kommt solche Distanz bei vergleichsweise geringer medialer Informiertheit im Roman *Die Habenichtse* bspw. bei der Figur Jim und seiner Wahrnehmung von 9/11 zum Ausdruck. Jim wird in diesem Sinne mit seiner Freundin Mae kontrastiert, die von den medialen Bildern am 11. September so stark beeinflusst und zur emotionalen Teilnahme aufgefordert wird, dass sie nach 9/11 überhaupt nicht mehr auf das Geschehen im privaten Leben achtet.<sup>14</sup>

Auf jeden Fall besitzt aber die global verfügbare mediale Vermittlung einer Katastrophe, auch wenn das Ereignis *an sich* auf wenigen Quadratkilometern lokal abgrenzbar ist, ein weltweites Aufmerksamkeits- und Beteiligungspotential, zumindest durch emotionale Reaktion des globalen Publikums auf Sensationsbilder. Und gerade die visuelle Version der Katastrophenberichte trägt im Wesentlichen zum Speichern dieser Ereignisse im globalen Gedächtnis bei (siehe 2.2.3).

In der Geschichte der Medienereignisse lassen sich schon vor 9/11 Beispiele von Ereignissen – nicht nur negativen – finden, die gerade wegen ihrer starken medialen Vermittlung als Weltereignisse gedeutet wurden. Schmidt Gall (2021) listet folgende Beispiele auf:

„Ereignisse, die über Medien vermittelt werden und einer breiten und umfassenden Wahrnehmung unterliegen, existieren nicht erst seit den Terroranschlägen des 11. September 2001. Der Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789, das Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755 oder die Krönung von Elisabeth II. zur Königin Großbritanniens am 2. Juni 1953 können genauso als Medienereignisse verstanden werden wie die erste bemannte Mondlandung am 20. Juli 1969“ (Schmidt Gall 2021: 43).

---

<sup>14</sup> Detaillierter dazu in 3.1.4 und 3.1.5.

Schmidt Gall erläutert, dass die Kenntnisnahme dieser Ereignisse ohne mediale Vermittlung geographisch sehr begrenzt wäre: „Ohne Medien hätte man von diesen Ereignissen vermutlich nur in der unmittelbaren Umgebung, in der sie stattgefunden haben, erfahren. Und ohne Medien hätten diese Ereignisse nicht ihren Weg in das kulturelle Gedächtnis der Globalgeschichte finden können“ (ebd. 43). Dieser mediale Effekt wurde im Falle von 9/11 noch gesteigert, indem es hauptsächlich durch Live-Übertragung weltweit nicht nur berichtet, sondern auch miterlebt wurde, was nicht nur zur Synchronisierung der Gedächtnisse am 11. September von Millionen von Menschen weltweit geführt hat, sondern auch zur Synchronisierung von Ereignissen, Berichten und Deuten. Die These, dass die Medien nicht nur einen wesentlichen, sondern sogar den entscheidenden Einfluss auf die Deutung der Ereignisse haben, betonen auch Henningfeld und Packard, die bei 9/11 in Bezug auf diese Synchronisierung von Ereignissen, Berichten und Deuten über „Ereigniswerdung“ sprechen: „Die Einzigartigkeit des Ereignisses [von 9/11] liegt – abgesehen von den Bildern – darin, dass seine Ereigniswerdung durch die Live-Übertragung synchron zu dem Moment des eigentlichen Geschehens verläuft“ (Henningfeld/Packard 2013: 64). Demzufolge beruht die Deutung auf der Intensität und Quantität der weltweiten Wahrnehmung des Ereignisses:

„Insofern gab es keine zeitliche Distanz zu den Geschehnissen, denn bereits während sie stattfanden, bezeugte das Publikum die Anschlagsserie über die TV-Bildschirme. Die Anwesenheit der Medien bedingt die Masse an Bildern, aus denen sich einzelne Sequenzen und unbewegte Einzelbilder herausgeschält und in das kollektive Bildgedächtnis der Gegenwart eingebrannt haben“ (ebd. 64).

Außerdem argumentiert Göbel, dass es gerade der medialen Dimension von 9/11 zuzuschreiben ist, dass die folgenden politischen Entscheidungen als Automatismen gerechtfertigt wurden: „Der Weg in den Krieg erschien nach den Anschlägen unvermeidlich. Dass sich dieser Eindruck sofort bildete und verfestigte, dazu trug in wesentlichem Maße die Medienberichterstattung bei“ (Göbel 2021: 38). Inwiefern die politischen Aussagen, die kurz nach 9/11 stattgefunden haben, vom globalen Publikum automatisch ohne kritische Betrachtung ‚absorbiert‘ wurden, ist hier nicht zu beurteilen. Auf jeden Fall mögen aber diejenigen politischen Aussagen gute Chancen gehabt haben, die auf 9/11 stark emotionalisierend als auf eine zwar unermessliche, aber doch menschengemachte Katastrophe reagiert haben, und folglich durch Revanchismus ein Gleichgewicht nach einer kollektiv traumatischen Erfahrung wiederherstellen wollten – „War on Terrorism“ (vgl. Hess/Kalb: 2003)

In *Die Habenichtse* werden einige Figuren von den medialen Bildern schon am 11. September sehr stark betroffen, vor allem diejenigen, die auf die verfügbaren Fernsehbilder achten –

hauptsächlich Mae, aber auch Isabelle, die sich später auch emotional betroffener als andere Figuren fühlt, was die Folgen von 9/11 – den Irak-Krieg – betrifft. Bei denjenigen Figuren, die das Ereignis eher als ‚Tatsachen‘ zu kontextualisieren versuchen, die sich also in ihren Überlegungen nicht nur auf die Ebene der bildhaften Wahrnehmung beziehen – Jim, Jakob – kann eher eine Distanznahme beobachtet werden.<sup>15</sup>

### 2.2.3. Gesellschaftlich und kulturell

Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Katastrophe auf der gesellschaftlichen und kulturellen Ebene ist eng mit den Deutungsmustern des kollektiven Gedächtnisses, in welchem Katastrophennarrative und -bilder gespeichert werden, und mit adäquater Prävention bzw. Bereitschaft, auf Katastrophen zu reagieren, verbunden.

Die Bilder bzw. Narrative der Katastrophen werden im kollektiven Gedächtnis gespeichert, welches nicht willkürlich bzw. strukturlos funktioniert, sondern laut Schenk, Juneja und Lind (2014) eher musterorientiert wirkt, wobei es sehr stark mit Bildern arbeitet, welche auch ein zentrales Element der Katastrophen sind:

„Die Beschreibung und Deutung realer Katastrophen wird in entscheidender Weise von kulturellen Mustern aus dem kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft geformt. Die eigene Sprache der Bilder – die Semiotik der Katastrophe – spielt dafür eine zentrale Rolle. Bilder übersteigen daher den Charakter naturalistischer Dokumentationen, sie bieten einen Zugang zu kollektiven Vorstellungen, Ängsten und Sehnsüchten. Ihnen werden unterschiedliche Funktionen zugeschrieben. Über ein Bild oder einen Gegenstand wird zunächst eine Katastrophe als deutliches Phänomen erkennbar und darstellbar.“ (Schenk/Juneja/Lind 2014: 19)

Der Skopus dieser Vorstellungen, Ängste und Sehnsüchte (ebd. 19) kann bis zu allgemeingültigen Prinzipien mit dem Anspruch auf eine Gesamtdeutung der Welt reichen:

„Bilder von Katastrophen stehen [...] in engem Zusammenhang mit den jeweiligen kulturellen Vorstellungen von linearer und zyklischer Zeit und der kosmischen Ordnung der Welt, zwischen Göttern und Menschen, Natur und Kultur, Chaos und Logos. Katastrophen können sehr unterschiedlich gedeutet werden, zum Beispiel als gestörte Ordnung, als Zeit der Entscheidung oder reinigenden Katharsis, als Zeichen göttlichen Eingreifens, als Übergang, Transformation oder Neuschöpfung“ (ebd. 15-16).

In *Die Habenichtse* lassen sich Ansprüche auf Gesamtdeutungen von Ereignissen sowohl auf der privaten als auch auf der globalen Ebene finden: Am auffälligsten stellt dies der Versuch des Predigers in Kapitel 27 dar, den Irak-Krieg mit Bezug auf die Gesamtordnung der Welt zu deuten. Ein viel präzenteres Beispiel von dieser Gesamtdeutung-Erscheinung im Text ist bspw.

---

<sup>15</sup> Detaillierter dazu in 3.1.

Jakobs schicksalhafte Interpretation von 9/11 mit Bezug auf ihn, Robert und Isabelle. Außerdem gibt es im Roman die omnipräsente Behauptung, dass „alles anders wird“ bzw. die omnipräsente Frage, ob tatsächlich alles anders wird. Dies bringt auch die Frage nach der ‚eigentlichen‘ Verortung der Katastrophe im Roman mit sich: Findet sie nicht etwa hauptsächlich in den Gedächtnissen der privaten Erinnerungen und Erfahrungen statt?

Mit Blick auf die Zukunft öffnet sich die Frage nach der Prävention vor Katastrophen bzw. Bereitschaft auf sie zu reagieren. Ähnlich wie bei der kognitiven Dimension, der es durch die potenziell hohe Kontingenz und Unabsehbarkeit mitunter an epistemisch adäquaten Sprachausdrücken mangelt, mangelt es der gesellschaftlichen Dimension mitunter – und zwar in nahezu logischer Weise<sup>16</sup> – an adäquater Prävention. Das liegt auch daran, dass Prävention immer nur mit einem Möglichen bzw. Wahrscheinlichen rechnen kann, das es aus den bisherigen Erfahrungen sowie aus logischer Plausibilität ableitet:

„Szenarien in aktuellen Übungsformen vom Typ Simulation setzen nicht am Wahrscheinlichen, auch nicht an der Erfahrung, sondern am Möglichen an. Die epistemische Differenz ist idealtypisch zu verstehen: was als möglich erscheint, ist schließlich nicht völlig unabhängig von Plausibilität und von Erfahrung zu denken“ (Bartels/Hempel 2013: 237).

In *Die Habenichtse* zeigt sich dieser Präventionswunsch zum Beispiel bei der Figur Isabelle, deren Versuch, sich auf einen potenziellen Krieg durch großen Einkauf von Decken und Batterien vorzubereiten, für die sie kein Nutzen hat, als relativ absurd erscheint, vor allem durch den Kontrast mit dem Milieu, in dem sie lebt, welches im Text als eindeutig ruhig und friedlich dargestellt wird.<sup>17</sup>

#### 2.2.4. Ästhetisch

Die Bilder von Katastrophen, ob real oder inszeniert, erfüllen gewisse ästhetische Voraussetzungen – ganz banal gesagt: nicht jedes Bild ist ein Katastrophenbild bzw. kann als eins wirken. Bruno von Lutz beschreibt die Ästhetik einer Serie von 9/11-Fotographien, die sehr ‚akribisch‘<sup>18</sup> den Einsturz der beiden Türme des World Trade Centers aus der Perspektive eines Segelboots in einem Downtown Manhattan Hafen dokumentieren, als ‚pervers‘: „In diesen Bildern zeigt sich eine geradezu perverse Schönheit, auch die Katastrophe hat eine

---

<sup>16</sup> Denn wenn eine potenzielle Katastrophe präventiv verhindert wird, dann erscheint sie eben auch nicht als Katastrophe. Dementsprechend verweist ihr Eintreten immer auch aus logischen Gründen auf fehlende Prävention.

<sup>17</sup> Detaillierter dazu in 3.1.2.

<sup>18</sup> vgl. ‚Wissensakribie‘ in 2.2.2

Ästhetik“ (Lutz 2021: 3). In einem ähnlichen Ton beschreibt Kathrin Röggla die Menschen in New York, die am 11. September das zerstörte Stadtpanorama fotografieren, als „picture taking perverts“ (Röggla 2001: 8).

Kann etwas, das tausenden Menschen das Leben kostet, schön sein bzw. als ästhetisch interessant oder ansprechend wahrgenommen werden? Die Perversität der Ästhetik lässt sich als ein Verweis auf dieses Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Ethik verstehen. Sascha Simon schlägt in einem Aufsatz vor, die Katastrophe von 9/11 auch mit dem klassischen Begriff des Erhabenen zu fassen. Laut ihm ist die mediale Wahrnehmung von 9/11 – und vor allem der Schock, den sie erzeugte – von einigen Merkmalen des Erhabenen bestimmt. Er schreibt über diesen medialen Schock der Katastrophe:

„Dort lassen sich alle für das Erhabene relevanten Komponenten ausfindig machen: Die rohe Gewalt, die die Formgebung der Einbildungskraft sprengt und somit die begriffliche Sinnbildung suspendiert; wie ein Beobachter, der von der sicheren Distanz seiner Wohnzimmercouch bzw. seines Redaktionsraumes aus ebenso erschreckt und angsterfüllt wie gebannt und fasziniert auf ein Geschehen blickt, das sich seiner Auffassungsfähigkeit und seinen Verarbeitungsroutinen widersetzt.“ (Simons 2007: 95)

Die Art und Weise der medialen und kulturellen Darstellung von Katastrophen kann die gesellschaftliche Wahrnehmung einer Katastrophe und die Erinnerung an sie beeinflussen bzw. prägen. Wenn Darstellungen von bestimmten Katastrophen oft genug mit ähnlichen Merkmalen wiederholt werden, werden sie laut Henningfeld und Packard (2013) durch diese Wiederholung zu Ikonen: „Der Symbolisierungsprozess der Einzelbilder zu Ikonen erfolgt durch die permanente Wiederholung, ebenso wie durch die bildimmanente Ästhetik und die eingängige Ikonografie“ (Henningfeld/Packard 2013: 64-65).

In *Die Habenichtse* kommt die ‚perverse‘ Ästhetik der Katastrophe einerseits durch das bildhafte Erzählen des Textes zum Ausdruck, welches viele Details des Umsturzes präzise beschreibt, andererseits ist die Quantität des Textes, die die Bilder von 9/11 beschreibt, im Vergleich zu vielen anderen Bildern, die sehr wichtig für die einzelnen Figuren und die Gesamtdeutung ihrer Lebensgeschichten wichtig ist, relativ gering. Dementsprechend öffnet sich auch hier die Frage, was für eine Katastrophe eigentlich im Zentrum des Erzählens steht, obwohl 9/11 die offensichtliche Katastrophe ist, die im Text des Romans dargestellt wird.

### 2.2.5. Literarisch

Die literarische Dimension der Katastrophen bezieht sich hier auf die Darstellungen bzw. Darstellungsmöglichkeiten der literarischen Texte, die Katastrophen als äußerst negative

Ereignisse behandeln. Der Katastrophenbegriff stammt zwar aus der antiken Literaturtheorie bzw. aus literarischen Texten (siehe 2.1.), die Darstellung von Katastrophen im heutigen Sinne in literarischen Texten ist jedoch laut Baum und Košenina vor dem Erdbeben von Lissabon kaum zu finden (Baum/Košénina 2019: 476). Gleichzeitig werden die literarischen Darstellungen der Katastrophen von folgenden Aspekten erschwert: „Katastrophe als literarisches Phänomen zu fassen oder dem Begriff trennscharfe Kontur zuzuweisen, erweist sich in der Gemengelage von Fakt und Fiktion, Empirie und Inszenierung als schwierig“ (ebd. 476).

Die 9/11-Katastrophe, die einen symbolischen Rahmen dem Katastrophennarrativ in *Die Habenichtse* verleiht, verlangt laut Hermann und Horstkotte nach neuen Darstellungsformen:

„Während die literarische Auseinandersetzung mit den Jugoslawien-Kriegen wenigstens teilweise Wahrnehmungs- und Erzählmuster des Zweiten Weltkriegs fortschreibt, wurden die 9/11-Anschläge von Anfang an als genuin neuartiges Ereignis wahrgenommen, das nach neuen Darstellungsformen verlangt.“ (Hermann/Horstkotte 2016: 97)

Es ließe sich fragen: Warum ist das so? Warum kann die literarische Darstellung des Jugoslawien-Kriegs auf bereits vorhandene Muster zurückgreifen und diejenige von 9/11 nicht? Es ist anzunehmen, dass eine mögliche Ursache im Zusammenspiel der zuvor genannten Aspekte – kognitiv, medial, gesellschaftlich und ästhetisch – zu finden ist. Ich werde argumentieren, dass der Roman *Die Habenichtse* vor allem mit einer sehr stark bildhaften Sprache darauf reagiert bzw. die Einzigartigkeit der genannten Aspekte durch diese bildhafte Sprache zum Ausdruck bringt. Bilder sind das, was im Wesentlichen diesen Text ausmacht – und zwar sogar zu dem Ausmaß, dass in vielen Passagen des Textes kaum eine Handlung nachweisbar ist<sup>19</sup>. Das Narrativ besteht hauptsächlich aus Wahrnehmungen, Kommentaren, Auflistungen, die immer wieder nach Deutungen von gesammeltem, überwiegend visuellem, Material suchen und gleichzeitig zögern, diese Bilder zu deuten. Die visuelle Wahrnehmung, ob individuell oder kollektiv, spielt dabei eine zentrale Rolle.

### 2.3. ‚Glokale‘ Katastrophen?

Eine Katastrophe im Sinne eines negativen Einzelereignisses, sei es eine Naturkatastrophe oder eine durch menschliche Tätigkeit verursachte Katastrophe, findet idealtypisch an einem begrenzten Ort statt, ist also ‚lokal‘ begrenzt. Die globale Ebene gehört aber auch zweifellos zu

---

<sup>19</sup> Detaillierter dazu in 3.2.

Katastrophen, vor allem durch ihre mediale, kulturelle und gesellschaftliche Dimension. Dementsprechend können Katastrophen im Bereich ihrer Deutung in breiteren Diskursen und Teilnahme der nicht-vor-Ort-stehenden Zuschauer an diesen Katastrophen als ‚glokal‘<sup>20</sup> bezeichnet werden.

Laut Oxford Dictionary hat der Eintrag ‚glocal‘ folgende Bedeutung: „having features or relating to factors that are both local and global“ (abgerufen am 24.3.2024). Dies trifft nicht nur für 9/11 und die vernetzte globalisierte Welt zu. Auch beim Erdbeben von Lissabon – der ersten Naturkatastrophe, die als solche gedeutet bzw. kontextualisiert wurde (Baum und Košenina 2019: 476) – kann man von einer ‚glokalen‘ Katastrophe sprechen, weil sie zum Beispiel eine breitere Debatte im Kontext der Theodizee<sup>21</sup> ausgelöst hat, welche eine wichtige religiöse Frage ist und war, und zwar nicht nur im Zeitalter der Aufklärung. Gleichzeitig hat dieses Ereignis die Ästhetik der Katastrophenbilder geprägt, die wiederholt durch Zerstörungsbilder präsentiert wurde.<sup>22</sup>

Ein weiterer Grund, warum heutige Katastrophen sowohl global als auch lokal verstanden werden können, ist die sich erweiternde Semantik des Begriffs (vgl. Briese/ Günter 2009: 188), die auch prozessuale Katastrophen einschließt. Dementsprechend sind viele lokale Naturkatastrophen, die durch die globale Klimaerwärmung verursacht werden, ‚glokal‘ zu verstehen und mit einer ‚glokalen‘ Verantwortung verbunden. Diese Logik wird auch bei 9/11 und dem Irak-Krieg in *Die Habenichtse* verwendet. Die in Europa verorteten Figuren sind vor allem durch Medien zur Beteiligung an den 9/11-Folgen aufgefordert, wobei viele dieser Figuren nicht einmal sicher sind, an welchen Ereignissen sie innerhalb ihrer eigenen Lebensgeschichten tatsächlich aktiv teilgenommen haben (vgl. Sander 2015) bzw. mit welchen

---

<sup>20</sup> Robertson (1998) schreibt zur Notwendigkeit des Begriffs ‚Glokalisierung‘: „Vieles, was bisher über Globalisierung zu hören war, ging tendenziell davon aus, daß es sich dabei um einen sich selbst über Lokales hinwegsetzenden Prozeß handelt, und zwar selbst über Lokales von der Größenordnung ethnischer Nationalismen, die scheinbar in den letzten Jahren in verschiedenen Teilen der Welt aufgekommen sind. Diese Interpretation vernachlässigt zweierlei: zunächst die Tatsache, daß das sogenannte Lokale zu einem großen Maß auf trans- oder superlokaler Ebene gestaltet wird. Anders ausgedrückt, geschieht ein Großteil der Förderung des Lokalen in Wirklichkeit von oben und außen. Bei vielem, was als lokal bezeichnet wird, hat man es tatsächlich mit einem von verallgemeinerten Vorstellungen von Lokalität überformten Lokalen zu tun.“ (Robertson 1998: 193)

<sup>21</sup> Theodizee wird definiert als „Rechtfertigung Gottes hinsichtlich des von ihm in der Welt zugelassenen Übels und Bösen, das mit dem Glauben an seine Allmacht, Weisheit und Güte in Einklang zu bringen gesucht wird“ (DUDEN online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Theodizee>, [abgerufen am 30.4.2024])

<sup>22</sup> Albig beschreibt zum Beispiel in seinem Artikel, wie das Erdbeben von Lissabon „die Welt in eine Glaubenskrisis [stößt, A.J.]“ und „wohl die erste Katastrophe [ist, A.J.], die von den gerade entstehenden Medien weltweit verbreitet wird.“ (*GEOplus*, 2. Juli 2021, <https://www.geo.de/wissen/weltgeschichte/lissabon-im-jahr-1755---das-grosse-erdbeben-30587674.html> [abgerufen am 30.4.2024].

sie sich identifizieren können. Die Figuren in *Die Habenichtse* nehmen wahr, beobachten, erzählen sich selbst ihre eigenen Leben und Lebensgeschichten. Dabei versuchen sie, ihre Lebensgeschichten irgendwo zwischen der globalen und individuellen Ebene zu deuten und sind demzufolge als ‚glokal‘ zu verstehen.



### 3. Analyse

*Die Habenichtse* von Katharina Hacker bringt kein utopisches oder dystopisches Katastrophennarrativ zum Ausdruck. Es handelt sich um einen Roman mit realistischer Handlung und Ästhetik, der hauptsächlich aus Bildern und Wahrnehmungen besteht; und der nach der Bearbeitung bzw. richtigen Einordnung dieser Wahrnehmungen und Bilder sowie schließlich auch nach ihrer Deutung und Bedeutung sucht.

Diese Analyse wird zeigen, dass die *Katastrophe* im Roman *Die Habenichtse* im Zentrum der Handlung und der narrativen Struktur steht. Es stellt sich dabei allerdings die Frage: Welche Art bzw. welche Dimension der Katastrophe ist in welcher Weise präsent? Zur Beantwortung der Frage werde ich eine genauere Figurenanalyse mittels eines *close readings* vornehmen. Das heißt: Es sollen diejenigen Stellen des Romans, in denen die Figuren die Katastrophe von 9/11 wahrnehmen und auf sie reagieren bzw. über sie nachdenken, genauer analysiert werden.

Die ‚offensichtliche‘ Katastrophe, also die explizit geschilderte Katastrophe im Roman ist 9/11, welche grob auch mit dem Anfang des zeitlichen Rahmens korrespondiert – der Roman umfasst eine Zeitspanne von September 2001 bis September 2004. Ich werde im Folgenden die in Kapitel 1.2. bereits formulierten Fragestellungen, die die Anwesenheit von 9/11 im Leben der Figuren und die verschiedenen Dimensionen der Katastrophe in den Blick nehmen, hier in der Analyse weiter spezifizieren. Es geht dabei u.a. um die Fragen: Wie nehmen die Figuren das Ereignis wahr? Wie deuten sie es? Welchen Bezug stellen sie zu ihrem eigenen Leben dar? Wie binden sie die Katastrophe in ihre eigene Lebensgeschichte ein? Welche Stellung erhält sie dort neben - möglicherweise - anderen (privaten) Katastrophen?

Im ersten Teil des Analyse-Kapitels werde ich die im 2. Kapitel dieser Arbeit ausgearbeiteten Aspekte bzw. Dimensionen der Katastrophe direkt bei den Figuren und in ihren Gedächtnissen, Wahrnehmungen bzw. Handlungen suchen. Im zweiten Teil dieses Kapitels untersuche ich diese Dimensionen im Erzählen an sich, also in der narrativen Struktur und in den stilistischen Spezifika des Textes.

#### 3.1. 9/11 und Zäsuren in den Lebensgeschichten der Figuren

Fast alle Figuren in *Die Habenichtse* werden von 9/11 entweder indirekt betroffen (Isabelle, Jakob, Mae, Jim, Andras, Peter) oder es bleibt unklar, ob sie 9/11 überhaupt wahrnehmen (Dave, Sarah, Damian, Hisham, László und weitere). Keine dieser Figuren ist direkt vor Ort in

New York am 11. September anwesend. Die einzige Figur, die tatsächlich in World Trade Center an diesem Tag zum direkten Todesopfer von 9/11 wird, ist Robert, Jakobs Berliner Kollege, der vom Textumfang her nur am Rande von Jakobs Lebensgeschichte<sup>23</sup> erwähnt wird.

Aus der Perspektive von Jakob werden die Auswirkungen des 11. September mit zeitlichem Abstand folgendermaßen zusammengefasst:

„Er dachte an den 11. September vor anderthalb Jahren, an seine hilflose Aufregung, die mit New York nichts zu tun hatte, an Bushs Rede, nichts, wie es war. Nichts hatte sich verändert. [...] Und jetzt sprachen sie alle über den Krieg im Irak. Wie viele Tote hatte es im letzten Irak-Krieg gegeben? Zigtausend [...] Der 11. September war inzwischen nichts als die Scheidelinie zwischen einem phantasierten, unbeschwerteren Vorher und dem ängstlichen, aggressiven Gejammer, das sich immer weiter ausbreitete. Nur für Roberts Eltern, dachte Jakob, hatte sich alles geändert, und für ihn selbst. Er hatte Isabelle gefunden, er würde nach London gehen“ (Hacker 2006: 93).

Hier zeigt sich bei der kognitiven Verarbeitung von 9/11 eine scharfe Trennung zwischen ‚Vorher‘ und ‚Nachher‘, die gleichzeitig die Schockerfahrung unmittelbar nach dem Ereignis betont. Dieser hat aber nachgelassen und das Ereignis wird als eine zwar bedeutende aber nicht mehr faszinierende Zäsur historisiert, und zwar zusammen mit dem Irak-Krieg.

Wie gehen die Figuren jeweils mit 9/11 um und wie deuten sie die Katastrophe mit Blick auf ihr eigenes Leben? Trifft etwa diese Zusammenfassung Jakobs auch für andere Figuren des Romans zu? Und wie gehen die Figuren mit den Fragen um, wann und wie etwas überhaupt ‚anders wird‘?

### 3.1.1 Jakob

Am Anfang des Romans im Jahr 2001 ist Jakob 33 Jahre alt und dieses Alter hatte für ihn schon früher eine spezifische Stellung in seinem Lebensnarrativ:

„Im März war er dreiunddreißig Jahre alt geworden, die Zusammenfassungen eines verstrichenen Jahres schienen immer weniger Platz einzunehmen. Ab jetzt würde die Zeit anders vergehen, langsamer; für das, was vergangen war, genügte die Zusammenfassung, genügte ein paar Notizen zur Orientierung, dachte er, ein unkomplizierter Fall, der mit einem knappen Kommentar auskam“ (Hacker 2006: 15)

Seine Geburtstage, die als „Zusammenfassungen eines verstrichenen Jahres“ bezeichnet werden, lassen sich als gewisse Orientierungspunkte seines Narratives verstehen, welches Jakobs Lebensgeschichte ausmacht. Nachdem dieses Denkmuster Jakobs vorgestellt worden ist, werden weitere Zäsuren aufgezählt, also Orientierungspunkte mit ausschlaggebenden

---

<sup>23</sup> Sie wird hauptsächlich in den Kapiteln 3 (Hacker 2006: 15-22) und 7 (ebd. 46-51) erzählt.

Folgen für den folgenden Verlauf seines Lebens bzw. Wendepunkte: der Tod seiner Mutter, der dazu führte, dass Tante Fini zu ihnen (zu ihm und seinem Vater) bis zum Einzug der neuen Partnerin seines Vaters eingezogen ist, darauf folgend sein Auszug von zu Hause, das Kennenlernen mit Hans am Anfang seines Studiums, das Kennenlernen mit Isabelle, der Mauerfall sowie das Wiedertreffen mit Isabelle am 11. September (ebd. 15-22). In dieser Aufreihung stehen ‚kleine‘ private und ‚große‘ weltgeschichtliche Ereignisse nebeneinander, wobei die kleinen Ereignisse natürlich in der Mehrzahl sind. Der Anlass für diese Überlegungen war zwar 9/11, allerdings hatte er dem Alter 33 schon vor 9/11 einen Zäsur-Charakter innerhalb seiner Lebensgeschichte zugeschrieben.

Der Tag, an dem Jakob Hans kennengelernt hat, wird ebenso als eine Zäsur präsentiert, als Anfang von Jakobs Unabhängigkeit, obwohl das Kennenlernen mit Hans an sich nicht geplant war:

„Tatsächlich hatten sie sich in Freiburg kennengelernt, am Tag nach Jakobs Ankunft, an dem Tag, an dem er sich neue Schuhe gekauft hatte und zum ersten Mal in die Mensa zum Essen ging, in teuren Herrenschuhen von Bally, mit denen er den Anfang von etwas markieren wollte, seinen Anfang, den Punkt, von dem an er eigene Erinnerungen haben oder nicht haben würde, die Freiheit abzustreifen, was das kleinliche Gedächtnis anderer ihm aufzuzwingen versuchte“ (ebd. 16-17).

Dieser Tag wird im Gedächtnis Jakobs als ein wichtiges, prägendes Datum gedeutet und gespeichert, welches eine Mischung aus Plan und Zufall war. Diese Deutung ist insbesondere aber auch Ausdruck der Entschlossenheit, diesen Tag als ‚wichtig‘ zu verstehen und aus den unplanbaren Ereignissen dieses Tages einen Sinn zu gewinnen, der langfristige Folgen hatten – die Freundschaft mit Hans.

Parallel dazu wird auch der 11. September dargestellt: Für diesen Tag hatte Jakob, ähnlich wie für den Tag, an dem er Hans kennengelernt hat, konkrete Erwartungen bezüglich seiner Stellung in seinem Lebensnarrativ. Mit einer Zäsur-Erwartung vorbereitet ist er auf die Party gekommen, auf der er Isabelle nach Jahren wieder trifft, was das Resultat einer viel längeren Motivation seiner Verliebtheit bzw. seines Beziehungsplans war:

„[...] also wartete er auf Isabelle. Zehn Jahre hatte er sich, nicht gänzlich ernsthaft, als Frist gesetzt. Wenn er Isabelle nicht bis 2001 wiedergefunden hatte, würde er sie vergessen. [...] Es war Zufall, daß Hans sich zur Theke drängte, um ihnen zwei Whisky zu holen, Jakob unaufmerksam den Stimmen neben ihm lauschte. Isabelle. Zum ersten Mal seit zehn Jahren hörte er ihren Namen. Es war nicht schwierig gewesen, mit Ginka ins Gespräch zu kommen. Als sie ihn für den elften September einlud, verlegte er den Termin mit einem New Yorker Investor auf den neunten September und bat Julia, die Sekretärin, seinen Flug umzubuchen.“ (ebd. 21)

Es war ein für seine Beziehungswünsche begünstigender Zufall, dass er zu dieser Party eingeladen wurde, er ist jedoch hinsichtlich des eingestürzten World Trade Centers von dem Anteil des Zufalls an den Folgen dieses Tags bzw. am ‚Projekt Isabelle‘ (Sander 2011: 55) überfordert – wäre er nicht auf die Party gegangen, wäre er demzufolge in New York im World Trade Center gewesen und demzufolge höchstwahrscheinlich gestorben, wie Robert. Seine erste Reaktion auf diese Erfahrung von Kontrolle-Verlust über sein Leben äußert sich in der Ablehnung der Nachrichten: „Er wollte die Zeitungen nicht sehen, die Gesprächsfetzen nicht hören. Vorgestern noch war er dort gewesen. Aber er war rechtzeitig abgereist. Er war verschont geblieben, Isabelle, dachte er, hatte ihn gerettet“ (Hacker 2006: 22). Mit zeitlichem Abstand interpretiert er die 9/11-Katastrophe als überwunden und negiert sogar ihre einschneidende und lebensändernde Wirkung:

„Er dachte an den 11. September vor anderthalb Jahren, an seine hilflose Aufregung, die mit New York nichts zu tun hatte, an Bushs Rede, nichts, wie es war. Nichts hatte sich verändert“ (ebd. 93).

Die Medien beschäftigen sich aber auch weiterhin mit den Folgen von 9/11 und rufen zur Katastrophenbereitschaft auf, die Jakob sarkastisch kommentiert, wodurch er auch Isabelles Einstellung und Reaktion darauf negativ betrachtet, da sie tatsächlich Decken und Batterien kauft:

„Wie albern, fügte Jakob hinzu. Decken und Batterien, so ein Unsinn, erinnerst du dich, wie es während des ersten Irak-Kriegs war? 1990 in Freiburg, als sie sich mit Konservendosen eindeckten, vermutlich in die Mülltonnen kippten, was sie nach Tschernobyl eingekauft hatten“ (ebd. 142).

Was also die mediale Dimension und Deutung der 9/11-Katastrophe betrifft, lässt sich bei Jakob eine Distanznahme feststellen. Gegen gewisse Mystifizierungen in Bezug auf seine Liebesbeziehung, die von seiner 9/11-Erfahrung untrennbar ist, ist er jedoch nicht immun – die oben genannte schicksalhafte ‚Rettung‘ von Isabelle ist ein Beweis davon. Einerseits korrespondiert diese eingebildete Rettung von Isabelle mit der Kontingenzerfahrung, die 9/11 mit sich gebracht hat und die oft auch mit mystischen Umständen der Liebesbeziehungsanfänge assoziiert wird:

„Wenn Zufälle lebensverändernde Wirkung haben – wie z. B. im Fall einer zufälligen Begegnung von zukünftigen Ehepartner\*innen, die vom Zusammentreffen mehrerer unwahrscheinlicher Faktoren abhängt – führen sie oft auch zur prüfenden Rekonstruktion der eigenen Schritte, die mit einer gewissen Mystifizierung einhergeht“ (Blank 2021: 1).

Gleichzeitig entspricht der ‚Preis‘, welchen Jakob für das Wiedertreffen mit Isabelle bezahlt haben soll, auch einer gewissermaßen mystischen Vorstellung eines Gleichgewichts im Universum. Seinem Deutungsmuster zufolge müsse er auch etwas verlieren, wenn er etwas gewonnen hat: „Er hatte Isabelle gefunden, er würde nach London gehen, aber der Preis, wenn Roberts Tod der Preis war, war höher als gedacht“ (Hacker 2006: 47).

Andererseits aber richtet sich diese Mystifizierung gegen Jakobs ‚professionelle‘ Analysen von kausalen Strukturen, die eng mit seinem Beruf des Rechtsanwalts zusammenhängen. Eine solche Vorgehensweise – d.h.: die Analyse von und das Denken in Kausalitäten – wird mit Blick auf Isabelle aber nicht zum Ausdruck gebracht. Stattdessen erfindet und erzählt sich Jakob gewissermaßen eine Privatmythologie, die einerseits den Aspekt des Zufälligen hervorhebt (das nicht auf Kausalitäten zurückgeführt werden soll) und andererseits eine Art Restitutionstheorie behauptet (die ihm aufgrund seines Wartens auch einen Verdienst, nämlich Isabelle, zuspricht):

„Den Gedanken an Isabelle schlug er sich nicht aus dem Kopf. Er mochte, in seinem persönlichen Leben, Kausalitäten nicht; den Gedanken, er könne sich für Restitutionsfragen interessieren, weil sein Vater beinahe einem solchen Vorgang ausgesetzt worden wäre, drängte er beiseite. Zu seiner Liebe zu Isabelle gehörte das Zufällige ihrer Begegnung unbedingt dazu. Andererseits mußte sie in gewisser Weise ihm restituiert werden: Er hatte lange genug darauf gewartet, und wie man es drehte und wendete, dieses Warten selbst war ein Anspruch. Jakob war beileibe kein Materialist, er mißtraute nur allem, was mysteriös schien, und er mochte keine verborgenen Handlungsmotive, keine Veränderungen, die nicht sichtbar wurden“ (ebd. 18).

Bei der Gesamtbeurteilung von 9/11 und Roberts Tod im Bezug zu sich selbst kehrt Jakob zu seinem analytischen Denken zurück und macht schließlich keine mystischen Ausnahmen für Robert:

„Den Atem anhalten, damit Zufall blieb, was Robert und ihn verbunden hatte und jetzt trennte, Koinzidenz, nicht Tausch, nur die rätselhafte, uneinsehbare Überschneidung zweier Linien, ebensowenig einsehbar wie der Punkt, an dem die Parallelen sich doch berührten. Sie liefen, dachte Jakob, wieder auseinander, in unermeßlich kleinen Schritten entfernten sie sich voneinander. Keine weitere Begegnung. Wie Übelkeit drückte ihn die Landschaft nieder. — Aber was schuldest du ihm? hatte Hans gefragt“ (ebd. 49-50).

In seinen Reflexionen über das Glückskonzept kommt er zum Fazit, dass das Glück bewusst kontrollierbar ist. Bei der Frage, ob es ihm bzw. ihm und Isabelle gut geht, zögert er jedoch:

„Für einen Moment, bevor er dann doch einschlief, schoß ihm durch den Kopf, daß man sich entscheiden konnte, glücklich zu sein“ (ebd. 123).

„Es geht uns gut, sagte Jakob, zögerte. Er lächelte. – Es geht mir wirklich gut [Ich bin glücklich, wollte Jakob sagen, aber der Satz war wie ein Holzpüppchen, das man

behutsam aufstellte und das sich doch nur einen Augenblick hielt, bevor es umkippte.]“ (ebd. 257).

Trotz seines Versuchs, die zwei Welten – seine Privatsphäre mit Isabelle und demgegenüber alles andere außerhalb dieser privaten ‚Umrißlinie‘ – in getrennten Deutungssystemen zu halten und seiner Überzeugung, sich fürs Glück entscheiden zu können, stößt er auf Dissonanzen, durch die diese Dichotomie gestört wird und im Endeffekt ‚entgleitet‘ ihm etwas:

„Ich frage mich, ob es klug war, nach London zu gehen, sagte er. Es kommt mir vor, als würde mir dort etwas entgleiten, ich weiß nur nicht, was. [...] Heute nachmittag dachte ich, daß es eine Art Umrißlinie gibt, um das eigene Leben herum, und daß das genügt – aber ich weiß nicht, was es bedeutet. Die Dinge verändern sich. [...] Vielleicht findet man sich irgendwann in seine eigenen Umrisse hinein und begreift, daß es ausreichend ist, mehr als ausreichend“ (ebd. 190).

Am Ende des Romans, im September drei Jahre nach 9/11, macht er klar, dass er eine neue Zäsur braucht: „Es wird anders jetzt, sagte er leise. [...] Man muß Erbarmen haben, hatte Bentham gesagt, dachte er, aber worum war es gegangen, worüber hatte er gesprochen? –Es wird wieder gut, murmelte er und versuchte vergeblich, sich zu erinnern, was Bentham genau gesagt hatte [...] Wir können hier nicht stehenbleiben“ (ebd. 308-309).

Auch hier zeigt sich wieder, dass ein subjektives Bedürfnis nach Zäsuren besteht, die eine neue Lebensphase einläuten sollen. Diese neue Lebensphase werde also von Erbarmen begleitet, obwohl er nicht weiß, was genau das bedeuten sollte und in welchen Kontexten es überhaupt behauptet worden ist. Die Bewegung setzt sich fort, die Suche nach Zäsuren und die Versuche, das Leben immer wieder neu mit ihrer Hilfe zu deuten.

### 3.1.2. Isabelle

Isabelle wird im zweiten Kapitel des Romans vor dem Hintergrund der medialen Dimension der 9/11-Katastrophe vorgestellt. Wenn auf der Berliner Party am 11. September die Bilder der fallenden Türme im Fernseher laufen, nimmt sie diese zwar in sehr direkter und emotionaler Weise wahr, relativiert sie aber gleich darauf durch die Ferne des Geschehens: „Vor dem Fernseher war Isabelle fast in Tränen ausgebrochen [...],[sie] fand es absurd, über Menschen zu weinen, die man nicht kannte, und unzählige andere Tote unbeweint zu lassen“ (ebd. 10).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Als sie am nächsten Tag im Büro traurig wegen der Opfer des Anschlags ist, sind es nicht die tatsächlichen Opfer an sich – fremde Menschen –, sondern die Tatsache, dass Jakob dort gewesen sein könnte: „Bis sie [die Menschen im Hochhaus; A.J.] tot waren, ich meine, sie müssen solche Angst gehabt haben. Vor sich sah sie Jakob, sah ihn plötzlich, wie er in Freiburg neben ihr über den Uni-Hof ging, neben ihr im Hörsaal saß“ (ebd. 37).

Am nächsten Tag, als sie durch die Straßen läuft, zeigt sie jedoch keine emotionale Reaktion, obwohl sie die allgemeine traurige Atmosphäre des Tages in der Öffentlichkeit wahrnimmt:

„Sie lief zum Hackeschen Markt, der unbelebter war als sonst um diese Zeit [...]. Überall die Zeitungen mit den Fotos. [...] Passanten wie hinter einer dünnen Decke verborgen, als müsste man abwarten, sich vielleicht verstecken, und was sollte man denken, mit was für einem Gesicht herumlaufen? Isabelle stoppte vor einem Schuhgeschäft, um ihr Spiegelbild zu mustern, das keine Gefühlsregung zeigte“ (ebd. 12)

Sie versteht also, dass es sozial angemessen wäre, ‚mitzumachen‘ und durch Trauer die 9/11-Opfer zu gedenken. Sie fokussiert sich jedoch auf ihr Date mit Jakob, indem sie neue Schuhe kaufen geht und reagiert auf die implizite Kritik der Verkäuferin nicht:

„– ich habe heute abend ein *date*, sagte sie, und ... – Heute abend? vergewisserte sich die Verkäuferin, als hätte Isabelle eine Beerdigung angekündigt. Sie [die Verkäuferin; A.J.] hatte vergessen, Musik aufzulegen, aber welche Musik legte man an solch einem Tag auf? Und draußen die Autos, als führen sie langsamer als sonst.“ (ebd. 13)

Es zeigt sich hier, wie gesellschaftlich nahezu automatisch dadurch auf das Ereignis reagiert wird, dass die alltäglichen Routinen ausgesetzt bzw. verändert werden – wozu Isabelle einen Kontrast bildet. Sie wird von 9/11 mehr oder weniger ‚unberührt‘. Das erscheint auch als ihre grundsätzliche Taktik im Leben, nämlich als eine Distanzierung von der eigenen sozialen Umwelt:

„Alexa war zu Clara gezogen, und seither hortete Isabelle das Geld, als horte sie ihre Vergangenheit und ihre Zukunft, um in dem schmalen Spalt dazwischen unberührt zu bleiben, rührte das Geld, das ihre Eltern schickten, nicht an, zur freien Verfügung, wie ihr Vater jede Weihnachten und jeden Geburtstag schrieb“ (ebd. 14).

In einem ähnlichen Ton wird sie von einer Verkäuferin in Kapitel 29 mit deren Tochter verglichen und „ein „Pflänzchen-rühr-mich-nicht-an“ (ebd. 237) bezeichnet. Sie wird auch mehrmals als ein Kind bezeichnet – sowohl seelisch als auch körperlich –, was sich auch als eine gewisse Unberührtheit verstehen lässt: Seelisch anhand ihres Verhaltens zu Kindern,<sup>25</sup> körperlich anhand von Beschreibungen ihrer Fotos.<sup>26</sup> Auch Jims Kommentare auf Isabelles Gesicht lassen sich ähnlich zu dieser Unberührtheit verstehen: „Nur sieht man in deinem Gesicht nichts, alles glatt und fein“ (ebd. 274). Diese Unberührtheit, die Jim anhand einer Deutung der Physiognomie Isabelles vornimmt, irritiert diesen später in einem solchen Grad, dass er ihr eine Haarsträhne abschneidet, damit sie ‚etwas erlebt‘: „–Jetzt kann dein Mann dir wenigstens einmal ansehen, daß du etwas erlebt hast“ (ebd. 302).

---

<sup>25</sup> „Kinder mochten sie, als wäre sie selbst ein Kind, nur verkleidet, eine gealterte Vierzehnjährige“ (ebd. 14).

<sup>26</sup> „Isabelles Kinderkörper, abgeschnitten oberhalb des Mundes, die kleinen Brüste, der leicht hervorstehende Bauch und die kräftigen Mädchenbeine“ (ebd. 56).

Isabelle hat jedoch schon eine große Zäsur in ihrem Leben erlebt, woran sie sich tagesgenau erinnert. Es handelt sich um den 5. Oktober 1996. Das ist der Tag, an dem Hanna gestorben ist, bei der Isabelle als Grafikdesign-Assistentin gearbeitet hatte und von der Isabelle Anteile in der Agentur im Testament bekommen hat (ebd. 32):

„Für Isabelle, die – außer während einiger Londoner Monate – nie Grafikdesign studiert hatte, war es ein Ritterschlag [...]. Damals, vor fünf Jahren, hatte sie den Entschluß gefaßt, endlich ernst zu machen mit ihrem Beruf und ihrem Berliner Leben, aber immer war ihr etwas entglitten, wenn auch auf zufriedenstellende Weise“ (ebd. 32).

Bis dahin erscheint sie also ziellos gewesen zu sein, was ihr der Andras auch noch später zuschreibt: „[Er] wußte, was er in Isabelles Gesicht gesehen hatte, [...] die Entschlossenheit in ihren Augen, eine unerbittliche Ziellosigkeit“ (ebd. 109-110). Diesen Wendepunkt (Hannas Tod und Anteile in der Agentur) vor dem Wiedertreffen mit Jakob hat sich also aus einem langfristigen Prozess ergeben, den Isabelle weder mystifiziert noch bekämpft hat, über den sie kaum Kontrolle hatte, versuchte aber das Beste daraus zu machen. Dieses Deutungsmuster benutzt sie auch bei Jakob, gleich auf der Party am 11. September, indem sie ihr Wiedertreffen mit Jakob, ähnlich passiv interpretiert:

„Sie erinnerte sich an den Spaziergang vor zehn Jahren, an den Wald, die Dämmerung und Nässe, an die Verwirrung, die sie nach Jakobs Hand hatte greifen lassen, obwohl sie wußte, daß sie zu ihrem Liebhaber zurückkehren würde, in ihr verwahtes und demütigendes Zusammenleben“ (ebd. 11).

Obwohl dieses Zusammentreffen mit Jakob mit großen Zufällen und bei Jakob auch gewissermaßen mit einer mystischen Kontingenzerfahrung verbunden ist, zeigt Isabelle ihr Erstaunen darüber ohne deutliche Mystifizierung, sondern eher mit der Angst vor dem Vergessen: „Er war dem Tod entgangen. Sie hätte von seinem Tod nie erfahren, hätte sich nicht mehr an ihn, verschwunden in der Gleichgültigkeit ihres Vergessens und der seines Todes, erinnert“ (ebd. 37).

Jakob wird aber für Isabelle erstmal zu einer erfolgreichen, sogar glücklichen Zäsur,<sup>27</sup> deren Erfolg sich aber später in London ausleert. Diese Beziehungskrise lässt sich als Zusammenspiel beziehungsinterner und -externer Faktoren erklären. Einerseits ist die Beziehung an sich für Isabelle zu repetitiv, erfolgreicher Alltag mit Jakob demotiviert sie bzw. scheint nicht zum Glück zu genügen: „Zum ersten Mal war Isabelle nicht sicher, ob sie Lust dazu hatte, Pläne zu machen, jeder Wunsch schien in Erfüllung zu gehen, und doch fehlte etwas [...] Die Tage passten wie Handschuhe ... sie schlief gerne mit ihm, ohne darüber aufgeregt zu sein“ (ebd.

---

<sup>27</sup> „-Ich habe sie nie so glücklich gesehen, sagte Alexa zu Jakob, und Isabelle lachte, als sie es hörte“ (ebd. 77).



163-164). Andererseits kommen beziehungsexterne Faktoren hinzu: Nachrichten über Irak-Krieg, Jims Anziehungskraft und Saras Wehrlosigkeit.

Der mediale Diskurs<sup>28</sup> über die Folgen von 9/11 – vor allem Irak-Krieg – beurteilen Jakob und Isabelle jeweils unterschiedlich: Jakob sieht keinen Sinn sich damit zu beschäftigen oder sich mit Decken und Batterien für den Fall aller Fälle auszurüsten (vgl. 3.1.1), Isabelle kauft Decken und Batterien, obwohl sie keine Geräte mit Batterien besitzt:

„In der Zeitung stand, daß man sich mit Decken, Batterien, Kerzen und Konserven eindecken solle. So stand es im Guardian: Decken, Batterien, Kerzen, Konserven. Sie kaufte Batterien. Batterien hatten sie, anders als Kerzen, Decken, Konserven, nicht im Haus, allerdings auch kein technisches Gerät, das mit Batterien funktionierte. Fünf Päckchen mit vier Batterien in zwei Größen. Vielleicht besaß Jakob etwas, für das man Batterien brauchte“ (ebd. 140).

Diese Verschiedenheit der Wahrnehmung von medial vermittelten Aufrufen zur Katastrophenbereitschaft bzw. Jakobs ‚Achtlosigkeit‘ (ebd. 164) überträgt Isabelle auch auf ihre Liebesbeziehung: „Aber Jakob war mit etwas beschäftigt, das weder sie noch den Krieg betraf“ (ebd. 142). Die unterschiedliche Beurteilung von Weltereignissen bringt auch die unterschiedliche Einstellung zu ihrer Beziehung zum Ausdruck – Isabelle empfindet ein Teilhabebedürfnis an dem, was außerhalb von ihrer Liebesbeziehung, Jakobs ‚Umrißlinie‘, geschieht. Dieses Bedürfnis zeigt sich nicht nur am Interesse an Weltereignissen, sondern auch an der steigenden Offenheit gegenüber ihrer unmittelbaren Umgebung: Jim und Sara, mit denen es zur gewaltigen Eskalation des Romans kommt. Gleichzeitig wird Isabelles privates Leben immer entfremdeter dargestellt – wenn sie Andras kurz vor diesem Ereignis per Telefon fragt, wie es ihr geht, ist sie nicht imstande eine Antwort zu liefern: „-Ich weiß nicht, sagte sie, und als Andras ungeduldig fragte, -warum weißt du nicht, wie es dir geht?, gab sie keine Antwort“ (ebd. 285).<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Der Anstieg der Wichtigkeit vom medialen Diskurs lässt sich im Roman auch mit den zunehmenden Sorgen Isabelles Berliner Freunde und Eltern in Zusammenhang bringen. Diese Sorgen beziehen sich auf den Umzug nach London:

„Aber es ist die richtige Entscheidung, dachte Isabelle. [...] kein Grund, sich zu sorgen, auch wenn aus heiterem Himmel ihre Mutter noch einmal anrief, ob es nicht gefährlich sei in London, da der Krieg mit dem Irak jederzeit ausbrechen konnte, und Andras, unfreiwillig Zeuge des Gesprächs, verzog angewidert das Gesicht, als er Isabelles beschwichtigende Sätze hörte. –Mein Gott, du fährst ja nicht nach Bagdad.“ (ebd. 107)

„Ginka rief an, Alexa, sogar ihr Vater, sie fragten, ob es jetzt, da sich der Einmarsch der Amerikaner und Briten im Irak abzeichnete, nicht zu gefährlich sei und ob sie mit der U-Bahn fahre, unvermeidlich, sagte ihr Vater, daß etwas geschehe, früher oder später.“ (ebd. 121)

<sup>29</sup> Außerdem kann als Beleg auch Andras angeführt werden, der sie zunächst als unerbittlich ziellos bezeichnet: „Als er, es war sechs Uhr morgens, leise aufstand, um sie nicht zu wecken, und durch die Dunkelheit lief, wußte er, was er in Isabelles Gesicht gesehen hatte, und er duckte sich gegen den Wind und Regen, duckte sich, weil er die Entschlossenheit in ihren Augen, eine unerbittliche Ziellosigkeit, nicht ertrug. Sie war schon in London.“ (ebd. 109-110)

Am Ende des Romans wird Isabelle zusammen mit dem kleinen körperlich behinderten Nachbarkind Sara direkt von Jims Gewalt betroffen sein (sich nackt ausziehen, Saras Zähne werden gebrochen); und sie rettet Sara folglich gleich auf zwei Weisen: Nachdem sie zusammen in Damians Haus eingesperrt worden sind und Sara zum Fenster nicht hochklettern und dadurch fliehen konnte, ruft Isabelle den Krankenwagen – dies rettet Sara nicht nur aus dem Haus, sondern auch von ihrer Familie, die sie komplett vernachlässigt (ebd. 306-307).

Dadurch hat Isabelle also vergleichsweise aktiv und mit Mitleid der Gewalt in ihrer Umgebung standgehalten und außerhalb Jakobs ‚Umrißlinie‘ agiert. Sie wurde von dieser Gewalt ‚berührt‘ – ihr Gesicht, das zuvor als „glatt und fein“ (ebd. 274) wahrgenommen wurde, wird in der Umarmung Jakobs in der Schlussszene als „unsicher und verstört“ (ebd. 308-309) beschrieben. Es ist also nunmehr von den Spuren der Ereignisse gezeichnet. Ab diesem Moment bzw. ab dieser ‚Katastrophe‘ sollte alles anders sein, laut Jakob (vgl. 3.1.1.). Isabelle stimmt implizit zu bzw. wehrt sich dagegen nicht.<sup>30</sup>

### 3.1.3 Andras

Andras ist zwar keine so zentrale Figur wie Isabelle, Jakob oder Jim (bspw., wenn man den Textumfang beachtet, der seine Wahrnehmungen und Handlungen schildert), er verdeutlicht jedoch das grundlegende Denkmuster der Figuren im Roman – und zwar ihre Suche nach Orientierung und wichtigen Zäsuren in ihren Leben.

Bis zum 35. Kapitel ist Andras ‚das dritte Rad am Wagen‘ der Liebesbeziehung von Isabelle und Jakob, wovon er sich aber schließlich befreit. Er ist Isabelles Berliner Kollege, der sich seit einer längeren Zeit, schon vor 9/11, Hoffnungen auf eine Liebesbeziehung mit ihr gemacht hat. Allerdings war ihre Beziehung zueinander eher geschwisterlich:

„[...] wie Brüderchen und Schwesterchen nebeneinanderzusitzen, um wenigstens der Peinlichkeit einer Affäre unter Kollegen zu entgehen, und nur Andras hoffte brennend, es würde mit ihnen doch anders kommen [...]. Er liebte sie, es war eine herzerreißend simple Tatsache“ (ebd. 45).

---

<sup>30</sup> Sander deutet diese Situation in ihrer Monografie *Zuschauer des Lebens* als eine gescheiterte Abwehrstrategie, die zugleich die Unsicherheit und Bedrohtheit ihrer Existenz vor Augen führt: „Isabelle und Jakob versuchen, die Situation mit ihren bewährten Strategien zu bewältigen, aber die Abwehr wirkt nicht überzeugend. [...] Ihre Haustür fällt ins Schloss, der Rückweg in ihre alten Leben scheint abgeschnitten, sie sind ausgesetzt, unbehaust, bedroht - eine Situation, die der Text über das Private hinaus in den Kontext einer umfassenden Bedrohung stellt“ (Sander 2011: 56).

Am 12. September deutet er zwar explizit den aktuellen Zustand ebenfalls als „nichts, wie es war“ (ebd. 37), er bezieht sich jedoch nicht auf eine Schockerfahrung der 9/11-Bilder, sondern auf Isabelles neue Schuhe und ihre Date-Bereitschaft mit Jakob:

„– Nimm es nicht so schwer. Am Ende sind es weniger Tote, als sie jetzt glauben. Seine sonst so angenehme, ruhige Stimme klang hohl [...]. Sie folgte seinem Blick, der auf ihre Schuhe geheftet war. Es war nicht das World Trade Center, was ihn beunruhigte, es waren die neuen Schuhe, die Anspannung, die von Isabelle ausging, Wellen, die sein Empfangsgerät auffing, ohne sie deuten, ohne sie verarbeiten zu können“ (ebd. 35).

Die Tatsache, dass Andras 9/11 nicht allzu ernst nimmt und stärker sein persönliches Empfinden in den Vordergrund stellt, zeigt auch seine Imitation der Suchhunde, die Ruinen des World Trade Centers durchsuchen, während Isabelle ins Büro mit neuen Schuhen eintritt:

„Als sie [Isabelle; A.J.], [...] die Bürotür öffnete, wäre sie beinahe über Andras gestolpert, der auf allen vieren kniete, die Zunge herausgestreckt, mit bekümmelter Miene, so, als müßte er etwas Verschüttetes auflecken. Für einen Augenblick verharrte er wie gelähmt, dann sprang er auf, während Peter, an seinem Tisch sitzend, scharf auflachte. Es war ein zorniges Lachen. – Andras, sagte er wollte mir demonstrieren, wie Suchhunde arbeiten, zwischen all den Trümmern und in der Asche, die ihnen die Nase verklebt. Andras warf einen Blick auf Isabelles Füße“ (32).

Nicht nur 9/11, sondern auch andere globale Ereignisse nimmt er viel distanzierter als Isabelle; wenn kurz vor Isabelles Umzug Londons Sicherheit in Frage gestellt wird, bemerkt er spöttisch: „Mein Gott, du fährst ja nicht nach Bagdad“ (ebd. 103).

Trotz dieser Ablehnung der Betroffenheit von globalen Ereignissen, die sich tausende Kilometer entfernt von ihm sich abspielen – also, trotz einer gewissen Immunität gegen emotionale Reaktionen auf medial vermittelte Bilder und Aussagen über globale Katastrophen –, hat sich aber Bushs 9/11-Rede in sein Gedächtnis eingraviert und er denkt noch Jahre später darüber nach. In einem Brief, den er an Isabelle schreibt, denkt er über die Möglichkeit der Änderungen im Leben durch Zäsuren – also: durch dramaturgische ‚Katastrophen‘ – nach:

„Erinnerst Du Dich, schrieb er, an diesen Spruch von Bush, nichts ist, wie es war? Die Heerstraße scheint sich seit den dreißiger Jahren nicht verändert zu haben, der Waldfriedhof auch nicht. Alles unverändert. Und wie sehr sich alles doch verändert haben muß, Hamm ist tot, Du bist verheiratet und lebst in London, ich werde womöglich doch nach Budapest aufbrechen“ (ebd. 194).

Was die Zäsuren betrifft, die Andras Lebensgeschichte vor 9/11 strukturieren, fallen zwei auf: sein Umzug von Budapest nach West-Berlin in Zeiten des Kalten Krieges (wobei dieser Umzug in Wirklichkeit eine von ihm nicht gewusste Flucht in den Westen war) und sein Kennenlernen mit Isabelle:

„Seit Isabelle angefangen hatte, im Büro zu arbeiten, war es für ihn letztlich undenkbar, Berlin zu verlassen, ihre Stimme nicht mehr zu hören [...]. Vor siebenundzwanzig Jahren hatten seine Eltern ihn zum Flughafen gebracht, damit er seine Tante und seinen Onkel in West-Berlin besuche, ohne ihm zu sagen, daß er nicht zurückkehren solle“ (ebd. 40).

Seit drei Jahren bereitet er sich auf einen weiteren Wendepunkt vor – Isabelles Entscheidung, ob sie mit ihm eine Liebesbeziehung aufnehmen möchte (sonst sieht er sich in Budapest). Dieser binäre Automatismus – entweder Isabelle oder Budapest – wird jedoch nicht zeitlich näher bestimmt (im Vergleich zu Jakob, der Isabelle bis 2001 Zeit gegeben hatte) bzw. es ist nicht klar, bis wann sich Isabelle entscheiden müsste; also versucht Andras immer wieder (vgl. z.B. ebd. 42, 46, 81, 109) sich selbst zu überzeugen, diese Entscheidung zu machen:

„Drei Jahre verloren, er könnte längst in Budapest sein. (ebd. 42)“

„Fahr endlich nach Budapest, du hast hier nichts mehr verloren. Verloren drangen die Geräusche vorbeifahrender Autos herauf (ebd. 46)“

„Vielleicht blieb ihm nur, nach Budapest zurückzukehren, in die Wohnung neben László und seiner Schwester einzuziehen, den Nachmittag immer öfter am Kaffeetisch bei seinen Eltern zu versitzen, als könnte er, wenn er nur stillsaß, die Himmelsrichtungen in seinem Leben miteinander versöhnen, von Ost nach West nach Ost, die eben doch nicht die Koordinaten eines Menschenlebens bildeten. (ebd. 81)

Nachdem er beim Nachdenken die These formuliert hatte, dass man an der Erwartung scheitert (ebd. 191), führt er seine Überlegungen über sein Leben und Kausalitäten darin aus:

„Noch immer hing er an dem unschlüssigen, verwirrten Mädchen, das Isabelle gewesen war, als er sie kennenlernte. Unschlüssig, dachte er, ist mein Leben und ihres auch. Wir wissen, daß es Ursache und Wirkung gibt, aber trotzdem scheint das für uns nicht zu gelten, nicht wirklich. Wie sollen wir dann sagen, ob sich etwas verändert hat oder nicht? Und die Zukunft mischte sich nicht ins Spiel, sie verwandelte sich in Gegenwart, das war alles. (ebd. 195)“

„Wir machen weiter, es geht doch eigentlich sehr gut, wir sind bloß älter und vielleicht schneller müde, das ist alles. Ich habe mir vorgestellt, irgendwann kommt der Zeitpunkt, an dem man weiß, jetzt gilt es, und dann trifft man eine Entscheidung. Womöglich stimmt das gar nicht. (ebd. 198)“

Schließlich ‚emanzipiert‘ er sich vom ‚Wendepunkt Isabelle‘ und kehrt zum ‚Wendepunkt Magda‘ zurück, die mit ihm seit Langem Zeit verbracht hat; und dies geschieht, als er Isabelle nicht besuchen kommt, als sie ihn braucht – er lehnt ab, ewig lang zur Verfügung zu stehen. Isabelle kommentiert dies mit einem erneuten Verweis darauf, dass nun ‚alles anders‘ werde – und zwar abermals im Privaten und nicht durch die 9/11-Katastrophe initiiert: „[D]u ziehst zu Magda, nach Charlottenburg? Es wird nichts mehr so sein, wie es war, sagte sie, dann legten sie beide auf“ (ebd. 286). Andras schließt seinen eigenen Diskurs über Wendepunkte mit den Worten ab, die Isabelle in Berlin auf ihre erste WG aufmerksam gemacht haben (vgl. ebd. 34):

„[W]arum sollte es nicht eine Art Neuanfang sein, *new concept – new life*, für sie auch“ (ebd. 289).

#### 3.1.4. Jim

Jim ist eine der Figuren in *Die Habenichtse*, die im Text die Perspektive eines anderen sozialen Umfelds einbringt als demjenigen von Isabelle und Jakob, die eher zur Mittelschicht gezählt werden können. Er ist ein Drogendealer, der sich vom Drogenhandel befreien möchte. Diese Vision ist sehr stark mit Mae – seiner drogensüchtigen Freundin – verbunden und wird immer wieder mit dem idyllischen Bild eines Hauses und eines Kirschbaums im Garten präsentiert:

„Sie könnten im Garten Tee trinken, unter einem Kirschbaum, einem Nußbaum, unser Leben, wollte er ihr sagen, und daß sie daran denken solle, an den Garten und wie sie Tee trinken würden, unter einem Kirschbaum oder Nußbaum, von der Küche mit dem Tablett direkt in den Garten, der Kirschbaum in voller Blüte“ (ebd. 26).

Dieses Bild einer häuslichen Idylle fungiert als Ausdruck der Unzufriedenheit mit der aktuellen Situation und skizziert einen positiven Gegenentwurf zu dieser Situation. Dabei ist es zugleich auch als ein unrealistischer Wunschtraum präsentiert: „Jedem sein kleiner Traum. Ein Restaurant in Kensington. Ein Haus mit einem Garten und einem Kirschbaum darinnen.“ (ebd. 97)

Jim nimmt sich immer wieder vor, genug Geld für diese Befreiung zu suchen, oft auch mit einem Termin im Blick, dieser verschiebt sich jedoch immer wieder, während es Mae zunehmend schlechter geht.<sup>31</sup> und bei einer Erinnerung an arme Kinder am Bahnhof kommt er zum Fazit, dass ein Anstieg der Lebensqualität für solche Kinder – zu denen er auch zählte<sup>32</sup> – unmöglich ist:

„[Diese Kinder sind, A.J.] bereit, im Dreck nach dem zu wühlen, was sie sich unter Leben vorstellten, dem wahren Leben, sogar mutig auf ihre Weise, auch wenn sie nicht wußten, wogegen sie aufbegehrten und wozu. Und dann kehrten sie, wie er und Albert, zu einem kleinen, unerreichbaren Traum zurück, einem Bild geruhsamen Friedens, das ihnen ihre überreizten Hirne vorgaukelten, eine kindische Oase, in der alle Hoffnung wohnte, und sie bildeten sich ein, entdeckt zu haben, was ihr Stolz war, ihr Ziel, ihre Sehnsucht“ (ebd. 97-98).

---

<sup>31</sup> Vgl. 3.1.5

<sup>32</sup> „Mit dreizehn Jahren hatte er sich vorgenommen, von zu Hause wegzulaufen, das war jetzt dreizehn Jahre her. Er hatte an London geglaubt, das war es gewesen, was ihm die Kraft gegeben hatte, mit sechzehn schließlich wegzulaufen. Aber es war ein Schock gewesen, anzukommen und vor dem Bahnhof zu stehen, nach all dem, was er sich ausgemalt hatte, ein Leben, das frei und wild war. Mit Mae wäre er aufs Land gezogen. Er mußte Albert loswerden und Mae finden und genug Geld haben“ (ebd. 159).

Auch in seinen eigenen Reflexionen erkennt er, dass der idyllische Wunschtraum lediglich eine Kompensation für seine nicht-erreichten sozialen Wünsche und Bedürfnisse ist. Paradoxerweise ist es aber in Jims Falle nicht die absolute Unmöglichkeit des sozialen Aufstiegs anhand von äußerst ungünstigen finanziellen Entwicklungen. Er bekommt sogar in den Zeiten, in denen er sich nach diesem Haus mit einem Kirschbaum und Mae sehnt, die Möglichkeit, in einem Haus neben Isabelle und Jakob in der Lady Margaret Road zu wohnen, was keine ärmlichen Bedingungen sind. Jedoch verprügelt er kurz davor Mae aus Eifersucht und sie flieht. Ohne sie zerfällt sein Traum, sein lange geplanter sozio-ökonomischer<sup>33</sup> Wendepunkt, obwohl er selbst in das Haus einzieht. Dies kann als seine private Katastrophe bezeichnet werden. Er hält sich an der Negierung von seinem Traum fest:

„Ohne Mae würde er aus London nicht weggehen. Aber er wollte seine Ruhe haben. In seinem Hirn blitzte etwas auf, immer wieder, und dann fehlten ganze Stunden oder Tage, aber trotzdem war da ein weißes, gleißendes Licht, er mußte es nur finden, mußte Mae finden“ (ebd. 72).

„Scheiß der Hund drauf. Kein Haus, kein Kirschbaum. Mae war verschwunden, und sie würden ihn zwingen weiterzumachen. Es kam nicht einmal darauf an, ohne Mae“ (ebd. 98).

Er verdrängt jedoch seine eigene Schuld daran, dass er Mae und schließlich auch seine Träume durch eigene Gewalt hat scheitern lassen, und zwar zu dem Ausmaß, dass er sich weder an die Prügelei noch an Maes Gesicht ordentlich erinnern kann:

„Den letzten Nachmittag hatten Mae und er in dem Zimmer in der Field Street verbracht. Sie hatten sich. Es war komisch mit der Erinnerung, immer schien sie irgendwo zu warten und tauchte doch nie auf“ (ebd. 102).

„Er hatte kein Foto von ihr. Bewegte den Arm vorsichtig, stöhnte auf. Er mußte sich konzentrieren. Sie war ganz nahe, nicht in Rufweite, aber so, daß er nur die Hand nach ihr ausstrecken mußte. Wenn er sich erinnern könnte. So heftig die Sehnsucht, daß er es kaum aushielt, als wäre etwas aus ihm herausgerissen“ (ebd. 98)

Seine Sehnsüchte tauchen aber trotz dieser Verdrängung auf – nachdem er Mae länger nicht finden konnte, zieht ihn Isabelle an, die ihn stark an Mae erinnert. Am Ende des Romans, kurz bevor er aus dem Haus in der Lady Margaret Road ausziehen muss, übt er Gewalt aus gegen Sara und Isabelle. Er zwingt Isabelle, Sara nackt auszuziehen und schlägt Sara, sperrt die beiden im Haus ein und flieht, diesmal nach Glasgow. Seine Zäsuren sind also im Wesentlichen eine

---

<sup>33</sup> Hinsichtlich des konkreten Idealbilds (dem Haus mit einem Kirschbaum), welches stark mit der stinkenden Wohnung, in der Jim mit Mae gewohnt haben, kontrastiert, handelt es sich vielleicht auch um einen ästhetischen Wendepunkt.

Serie von Fluchtversuchen nach Situationen des Scheiterns – als Kind von zu Hause, dann vom Drogenhandel, schließlich von der Lady Margaret Road.

Was Jims Wahrnehmung von 9/11 betrifft, kontrastiert diese sehr stark mit der von Mae, die im nächsten Teil beschrieben wird (vgl. 3.1.5) – er kann nicht nachvollziehen, warum Mae sich davon so stark betroffen fühlt bzw. ständig darüber spricht: „Bis er die Verbindung herstellte, zwischen den Bildern [der fallenden Türme, A.J.] und Maes Hysterie, zwischen den Polizeiautos und den Bildern. Aber er begriff nicht, was geschah“ (ebd. 23). Diesbezüglich zeigt sich ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Jakob und Isabelle.

Trotz Jims relativer Ignoranz des medialen 9/11-Diskurses, lässt sich bei ihm eine explizite Islamophobie feststellen:

„Und jetzt habt ihr einen Mufti zur Verstärkung, oder wie? Er starrte den Mann an, sein regelmäßiges, hübsches Gesicht, die bräunliche Haut, das gekränkte oder amüsierte Aufblitzen in den dunklen Augen“ (ebd. 100).

Es zeigen sich hier in der Figur, da nach 9/11 ein gesamtgesellschaftlicher Anstieg von Islamophobie festgestellt wurde (vgl. Lichtsteiner 2021), auch Prägungen durch den medialen (und auch politisch motivierten) Diskurs, der wiederum kulturelle Folgen hatte.

### 3.1.5. Mae

Maes Perspektive nimmt, allein vom Textumfang her, noch weniger Raum ein als diejenige von Andras. Sie tritt meistens in Jims Erinnerungen oder Vorstellungen auf. Dabei ist die Perspektive Maes jedoch durch ihre Wahrnehmung der 9/11-Katastrophe ein Paradebeispiel für eine starke emotionale Beteiligung am Ereignis, und zwar als das unmittelbare Resultat der Fernsehbilder.

Nachdem Jim am 11. September nach Hause gekommen ist, sieht er die überforderte Mae und den angeschalteten Fernseher:

„Mae war außer sich, sie klammerte sich an ihn, im Treppenhaus, schluchzend. Völlig hysterisch. Jim hörte, daß der Fernseher lief [...]. Maes hysterisches Schluchzen. [...] Er faßte sie unterm Arm und zog sie ins Wohnzimmer, in dem Augenblick, als auf dem Bildschirm der zweite der Türme in sich zusammensackte“ (Hacker 2006: 22-23).

Die Darstellung und Vermittlung der Katastrophe in Echtzeit durch das Fernsehen hat also ganz konkrete emotionale Auswirkungen auf die Figur. Darüber hinaus übernimmt sie ganz automatisch die 9/11-Rhetorik, dass ab jetzt ‚alles anders‘ sei: „Mae redete von den Toten,

wiegte sich, als hielte sie ein Kind im Arm, später wiederholte sie immer wieder, was sie gehört hatte, daß es nie mehr sein würde wie bisher, die ganze Welt, das Leben“ (ebd. 23). Der Anschlag markiert für sie also – auch im Vergleich mit den anderen Figuren – die stärkste und direkteste Zäsur sowohl im eigenen Leben als auch im sozialen Leben und in der Weltgeschichte. Das Bemerkenswerte an Mae ist, dass ihre Einstellung mit der Zeit nicht nachlässt, es findet keine Abstumpfung oder Gewöhnung statt:

„Tagelang ließ Mae alles durcheinanderliegen, in der Küche und im Zimmer auch. Irgendwann blieb das Fenster offenstehen, der Teppich wurde naß, es stank [...]. Sie sagte, daß sie den Staub verabscheue und daß es hier nicht besser sei als dort, in New York, und wie viele der Staub zugrunde richtete, daß keiner darüber redete, über die Toten“ (ebd. 24-25).

Mae betont die große Notwendigkeit des Mitgefühls mit den Opfern, sie ist also eine Befürworterin der universellen emotionalen Betroffenheit bzw. Bedeutung der 9/11-Katastrophe, die Ihrer Meinung nach ignoriert werde: das Bild der in den Tod springenden Menschen werde von Mae laut Sanders ‚fast wahnhaft‘ aufgerufen (Sander 2015: 141). Dabei stellt sie quasi - trotz der großen Entfernung – eine direkte Verbindung zwischen ihrem eigenen Leben und der Situation in New York her.

Dieser hingerissene ethische Anspruch Maes, welcher sich durch ihre starke Drogenabhängigkeit und demzufolge durch die Alltäglichkeit von wahnhaften Zuständen relativieren bzw. erklären lässt, kontrastiert stark mit der Ignoranz des Ereignisses und seiner Folgen durch Jim:

„Kein Leben so. Was ging Mae das alles an, was ging ihn das an?“ (Hacker 2006: 23)

„Jim packte sie an den Schultern, schüttelte sie. Das Leben, wollte er ihr sagen, er wollte vernünftig mit ihr reden, [...] und nur noch ein paar Wochen oder Monate, bis sie wegkonnten, aus London weg, und irgendwo auf dem Land würden sie neu anfangen, vielleicht sogar heiraten. Das war das Leben: neu anzufangen. Das war das Leben: nicht zu sterben“ (ebd. 26).

Dort, wo Jim eine *private* Zäsur durch die Realisierung seines Wunschtraums vom idyllischen Leben auf dem Land vornehmen will, sieht Mae eine *weltgeschichtliche* Zäsur durch die Ereignisse, denen niemand entkommen kann bzw. entkommen sollte. Diese Zäsur ist aber aus der Perspektive Maes, wie gleich gezeigt wird, nicht wirklich als Zäsur zu verstehen. Das hat zwei Gründe. Mae identifiziert sich, erstens, in ihrem Zustand nicht mit Jims gemeinsamer Lebensvorstellung und Lebensplanung. Diese hatte sie allerdings schon seit Langem abgelehnt, zumindest in Jims Erinnerungen:



„Sie war von Anfang an ein bißchen abwesend und unaufmerksam gewesen, er hatte sie geschüttelt, wenn er nicht wußte, ob sie betrunken war oder bekiffte oder eben nur unaufmerksam, schwer zu sagen bei ihr, das glatte Gesicht fast ohne Ausdruck, wie aus einem Film herausgeschnitten oder aus einem Foto, so, als wäre er nicht wichtig und sie auch nicht und Albert nicht. Niemand. Wenn du verloren bist, mußt du nichts mehr suchen, hatte sie gesagt, und er wollte sie schütteln. Sie war wie weggetrieben, vor seinen Augen verschwommen. Wenn du verloren bist, mußt du nichts mehr suchen, hatte sie gesagt, und er wollte sie schütteln“ (ebd. 134).

Darüber hinaus ist, zweitens, Maes Leben – das grundsätzlich auch von einer gewissen Apathie und Passivität geprägt wird – für eine Suche nach Zäsuren, die es strukturieren würden, zu entfremdet. In diesem Sinne ist die Katastrophe lediglich ein Ausdruck der ohnehin schon vorhandenen existenziellen Krise der Menschheit. Sie sei ‚verloren‘ und verschwindet schließlich (es bietet sich an zu vermuten, dass sie stirbt), was die Notwendigkeit dieser Zäsuren nicht nur betont, sondern auch als Überlebensstrategie postuliert. Bender beschreibt dieses Verloren-Sein Maes als Mangel des ‚stabilisierenden Referenzrahmens‘:

„Bevor Mae nach einem gewaltsamen Übergriff Jims spurlos verschwindet und lediglich als Name in Vermisstenanzeigen auftaucht, verliert sie jeden stabilisierenden Referenzrahmen, verwaht körperlich, sieht wieder und wieder die Bilder der Anschläge vor sich“ (Bender 2017: 144).

### 3.2 Narrative Struktur und Erzählstil

Außer den Lebensgeschichten der einzelnen Figuren des Romans und ihrer jeweiligen Wahrnehmung von 9/11 lassen sich weitere Merkmale des Textes nennen, die die zentrale Stellung der *Katastrophe* im Roman betonen. In diesem Teil der Analyse werde ich argumentieren, dass zu solchen Merkmalen dieses Textes vor allem folgende gehören: Erzählen durch Bilder und ihre Geschwindigkeit, Ästhetik der Kontrastbilder, Multiperspektivität und schließlich Wiederholung (hauptsächlich von Bildern) mit Neigung zur Zyklizität, die eine psychologisch schützende Funktion den Figuren anbietet.

Der Text besteht größtenteils aus Bildern. Einerseits sind es die medial vermittelten Bilder, zum Beispiel von Weltereignissen wie 9/11, andererseits lässt sich über den medialen Diskurs hinaus ein Bilder-Modus des Erzählens beobachten, indem die Wahrnehmungen und Erinnerungen der Figuren durch Bilder erzählt werden – die Figuren nehmen Bilder wahr, erinnern sich an sie, malen sie sich aus oder versuchen sie zu deuten, bevor sie ins Gedächtnis aufgenommen werden. Am Rande dieser Bilder steht die Handlung des Romans, die die Bilder verbindet: Zum Beispiel stehen zum Einstieg in den Roman Dave und Sara am Umzugswagen, kommentieren was sie sehen, was vor diesem Moment geschah und was ihre (optimistischen)

Zukunftsansichten sind (Hacker 2006: 7-9). Die Handlung der weiteren Kapitel (bis ca. Kapitel 8) kann auf eine Party (auf der außer des Wiedertreffens Isabelles und Jakob nichts geschah), die 9/11-Berichterstattung, Isabelles Schuheinkauf, Jakobs und Isabelles Ins-Büro-Fahren, Jims Nach-Hause-Kommen und die Beerdigung Roberts reduziert werden. Dabei werden allerdings viele Szenen akribisch beschrieben, ohne dass dadurch ein Raum für Handlung geschaffen würde. Man erfährt dabei sehr detailliert etwas über die Lebensgeschichten mehrerer Figuren; und auch ihre Wahrnehmung von 9/11 wird im reflexiven Ton ausführlich geschildert. Deutlich anders wird es im weiteren Verlauf des Textes auch nicht – zwischen Überlegungen, Beobachtungen, Wahrnehmungen und Deutungen der Figuren wird ab und zu berichtet, wie viel Zeit inzwischen verlaufen bzw. welcher Kalendermonat gerade ist, oder wo sie sich befinden. Die Handlung ist meistens also „told“ und „described“, nicht „shown“<sup>34</sup>; es wird, ähnlich wie in Fernsehnachrichten oder Zeitungen, beobachtet, berichtet, kommentiert, vielleicht gedeutet, aber der gegenwärtige Moment der Beobachter, das *Jetzt* der Figuren, „entgleitet“<sup>35</sup>. Dabei fällt die stellenweise sehr unterschiedliche Geschwindigkeit des Erzählens auf, die einen besonderen Fokus auf gewisse Bilder schafft und an eine Reportage erinnert, die durch visuellen Fokus auf eine emotionale Wirkung und eine Aufmerksamkeitssteigerung abzielt. Am deutlichsten wird dies an den Textstellen, die explizit in Zeitlupe bzw. Zeitraffer verlaufen:

„Er faßte sie unterm Arm und zog sie ins Wohnzimmer, in dem Augenblick, als auf dem Bildschirm der zweite der Türme in sich zusammensackte, zeitlupenlangsam, oder wie war das? Ein Trick?“ (ebd. 23).

„[...] als sie endlich eingeschlafen war, wimmerte sie. [...] ein winziges, nicht endendes Wimmern, wie ein loop, als wäre das Zeitmaß verändert, als hieße die gültige Geschwindigkeit seit diesem langsamen Zusammensacken der Türme Zeitlupe“ (ebd. 23).

„Über das Gras, nicht weit von dem kleinen Rondell, lief eine Frau in Zeitlupe, ihre Hände machten seltsame, eigentlich anmutige Bewegungen, tasteten vor jedem Schritt in der Luft, als wäre viel zu schnell, was man selber tut. Es hat mich so an die Zeitlupe

---

<sup>34</sup> „Show, don't tell“ ist eine narrative Technik, die auf die Erläuterung von Inhalten und Ideen hauptsächlich durch die Handlung und Dialoge der Figuren statt des umfassenden Erzählens aus der Erzählerperspektive abzielt. In der Einführung des Sammelbands *Show, don't tell: Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens* (Köppe/Singer 2018) wird diese Technik mit dem Begriff „Anschaulichkeit“ analysiert (Einführung abrufbar: <https://www.aisthesis.de/WebRoot/Store20/Shops/63645342/MediaGallery/leseproben/9783849812812.pdf>, [abgerufen am 8.5.2024])

<sup>35</sup> Sowohl Jakob als auch Isabelle beurteilen explizit jeweils eine ihrer großen Zäsuren mit der Bemerkung, dass etwas ihnen ‚entgleitet‘ bzw. ‚entglitten‘ ist: Jakob: „Ich frage mich, ob es klug war, nach London zu gehen, sagte er. Es kommt mir vor, als würde mir dort etwas entgleiten, ich weiß nur nicht, was“ (ebd. 190). Isabelle: „Damals, vor fünf Jahren, hatte sie den Entschluß gefaßt, endlich ernst zu machen mit ihrem Beruf und ihrem Berliner Leben, aber immer war ihr etwas entglitten, wenn auch auf zufriedenstellende Weise“ (ebd. 32).

der Aufnahmen von den Twin Towers erinnert, weißt du noch? Wie die Menschen aus den Fenstern stürzten?“ (ebd. 281).

Nicht nur die Geschwindigkeit, sondern auch die Ästhetik der Bilder im Roman fällt auf. Dies betrifft bei Bildern, die sich auf 9/11 beziehen, vor allem den Kontrast zwischen der ruhigen, statischen Perspektive der Beobachter und der katastrophalen, dynamischen Atmosphäre des Bilds im Fernsehen oder in der Zeitung:

„Der Fernseher thronte auf einem niedrigen braunen Regal, über das Parkett flackerten die Schatten der in sich zusammenstürzenden Türme, der Menschen, die sich von den Fassaden lösten und in den Tod sprangen. Gläser und Teller für mindestens dreißig Gäste standen auf dem Esstisch, aber die meisten waren nicht gekommen“ (ebd. 9)

„Zu Hause versuchte Isabelle noch einmal vergeblich, Alexa zu erreichen. Der Fernseher lief, in einer perfekten, geraden Linie flog das Flugzeug auf den zweiten Turm zu“ (ebd. 11)

„Die Verkäuferin hob mißmutig den Kopf, schob die aufgeschlagene Zeitung vom Tresen, um sie achtlos zu Boden fallen zu lassen, unbekümmert um den weiteren Sturz derer, die auf dem Foto wie in der Luft festgefroren waren.“ (ebd. 12)

„Sie lief zum Hackeschen Markt, der unbelebter war als sonst um diese Zeit, doch die Cafés und Restaurants hatten geöffnet, Touristen saßen darin, erkennbar unentschlossen, ob sie ihr Sightseeing-Programm fortsetzen sollten oder nicht. Überall die Zeitungen mit den Fotos.“ (ebd. 12)

Die neutrale Nebeneinanderstellung dieser zwei Atmosphären schafft ein Gesamtbild mit geradezu ‚perverser‘ Ästhetik (vgl. 2.2.4.), deren ‚glokaler‘ ethische Appell dadurch zum Ausdruck kommt. Die Beobachter/innen – und mit ihnen die gesamte Situation, in der sie sich befinden – sind angesichts der Bilder vollständig gebannt. Ihre Umwelt, die von diesen Bildern durchdrungen ist, wird in diesen Momenten nahezu stillgestellt.

Die dem Erzählen inhärente Multiperspektivität stört jedoch jegliche universellen Ansprüche, z.B. bei der Beurteilung von bzw. einer angemessenen Reaktion auf 9/11 oder ähnliche ‚glokale‘ Ereignisse – Jakob, Jim (und bei 9/11 auch Isabelle) sind im Vergleich zu Mae vielleicht zu ignorant, diese Ignoranz gibt ihnen jedoch den Raum bzw. die mentale Kapazität, sich mit ‚eigenen Katastrophen‘ (im Sinne von: Wendepunkten) zu beschäftigen und möglicherweise fürs Erstreben ihrer Träume etwas zu tun. Laut Kayaoğlu (2008) sorgt diese alternierende Erzählperspektive, bzw. ‚multiple Fokalisierung‘, für ein ‚wertfreies‘ Erzählen:

„Die alternierende Erzählperspektive in *Die Habenichtse* sticht schon zu Anfang als ein besonderes Erzählprinzip hervor. In der weitgehend eingehaltenen personalen Erzählsituation wird beständig zwischen den Figuren bzw. den Erzählsträngen hin und her gewechselt. Zwischendurch wird auch die subjektive Wahrnehmung der jeweiligen Figuren durchbrochen und es schaltet sich eine Erzählerstimme ein, die nahezu als auktorial bezeichnet werden kann, aber bei den Schilderungen weitgehend wertungsfrei

bleibt. Hier kann, im Sinne Genettes, von einem ständigen Wechsel zwischen Nullfokalisierung und interner Fokussierung gesprochen werden – bzw. handelt es sich hier um ‚multiple Fokalisierung‘“ (Kayaoğlu 2008: 132-133).

Trotzdem besteht jedoch bei den omnipräsenten Äußerungen, dass ‚alles‘ bzw. ‚nichts‘ anders werde, ein universeller Anspruch bzw. eine allgemeingültige Deutung von Umständen, die jedoch immer wieder scheitert. Dabei kann die beständige Wiederholung dieser Phrase durch die Figuren auch als eine Art Reaktion auf die kognitive Unvorstellbarkeit der Katastrophe und die üblicherweise damit verbundene Sprachlosigkeit (vgl. 2.2.1) verstanden werden.<sup>36</sup> Diese Reaktion – d.h.: allein schon die Existenz der Phrase und ihre routinierte Anwendung auf diese Situation der Katastrophe – wiederum lässt sich als ein gesellschaftliches bzw. kulturelles Muster erklären (vgl. 2.2.3.), das die individuelle Wahrnehmung und den individuellen Umgang mit dem Ereignis prägt. Die Wiederholung der affirmativen Version davon – ‚alles wird anders‘ – ist für das gesamte Narrativ des Romans umso prägnanter dadurch, dass sie sowohl im ersten als auch im letzten Kapitel des Romans explizit ausgedrückt wird. Im ersten Kapitel heißt es gleich in den ersten Sätzen:

„Alles wird anders, verkündete Dave, als der Umzugswagen klappernd davonfuhr, und hob Sara auf seine Schultern [...]. Die Bäume begannen eben, sich zu verfärben, –nur ein bißchen, siehst du? sagte Dave, weil jetzt erst September ist, er blieb unter einer Platane stehen, damit Sara sich ein Blatt abreißen konnte“ (Hacker 2006: 7).

Im letzten Kapitel wird diese Aussage von Jakob gegenüber Isabelle, an der er eine grundsätzliche und für ihn noch unverständliche Veränderung wahrnimmt, getätigt:

„[...] das Laub der Platanen zeigte die ersten Anzeichen des Herbstes, es war September. Aber was ist passiert? fragte sich Jakob, warum trägt sie diese Kleider? Sie roch nach Schweiß, er mußte sich überwinden, sie zu umarmen. Sie schmiegte sich nicht an ihn, ihre Augen waren geschlossen, er betrachtete einen Moment ihr Gesicht, es zog ihm das Herz zusammen. – Es wird anders jetzt, sagte er leise.“ (ebd. 308).

---

<sup>36</sup> Darüber hinaus zeigt sich die Sprachlosigkeit im Text auch dadurch, dass die Katastrophe an sich nicht als solche benannt ist. 9/11 wird von keiner Figur explizit als ‚Katastrophe‘ gedeutet oder mit anderen Figuren unter einer ähnlichen Bezeichnung besprochen. Jakob hat zwar Überlegungen, in denen er quantitativ den Irak-Krieg nach 9/11 mit dem ersten Irak-Krieg vergleicht (vgl. Hacker 2006: 142), aber nicht einmal er, der sich der emotionalen Betroffenheit bzw. Teilnahme an weiten Weltereignissen entzieht, hat angemessene Ausdrücke für die Einordnung des Ereignisses. In der privaten Sphäre der Figuren, vor allem bei Isabelle und Jakob, lässt sich die Sprachlosigkeit außerdem als ein Mangel an expliziten Benennungen von Änderungen und Wendepunkten – also z.B. im Fall der Heirat, dem Umzug nach London und dem Verlauf der Kommunikation in der Beziehung – erkennen. Wenn Isabelle gefragt wird, warum sie und Jakob heiraten, antwortet sie bloß: „Es ist so passend“ (ebd. 55). Auch wenn Probleme in der Beziehung auftreten, werden sie kaum besprochen. Alistair, der Kollege von Jakob, wundert sich, wieso es möglich ist, dass Isabelle und Jakob nie streiten (ebd. 283-284). Probleme bleiben also ‚unentwickelt‘ und werden auf der Ebene der Wahrnehmung nahezu komplett sprachlos dargestellt.

Diese Aussagen am Anfang und am Ende des Romans werden jeweils im September (2001 und 2004) ausgesprochen und schaffen somit einen abgeschlossenen zeitlichen und konzeptionellen Rahmen des Textes – während sich jedoch die Gültigkeit der Aussage nicht bestätigt hat; also wird sie hoffnungsvoll zyklisch wiederholt. Sie verweist nochmals auf das Bedürfnis der Figuren nach Zäsuren und Neuanfängen. Toledo versteht diese zyklische Wiederholung als einen Schutzmechanismus:

„Obwohl die Ereignisse der Erzählung in einer Krise der Subjektivität und emotionalen Stagnation münden, bleibt die Vorstellung der Veränderung als Schutz gegen negative Aspekte des individuellen und/oder kollektiven Lebens bestehen: »Es wird anders jetzt, sagte er [Jakob] leise« (DH 308)“ (Toledo 2022: 212).

Dementsprechend wäre die optimistische Wiederholung einer Vision, die keine Referenz in der Erfahrung der Figuren hat, eine Kompensationsstrategie zur Bewältigung der kognitiven Dimension heutiger Katastrophen (vgl. 2.2.1.), die sowohl im ‚kleinen‘ privaten Bereich als auch in der ‚großen‘ Weltgeschichte wahrgenommen werden – und die in der Figurenwahrnehmung ineinander überführt werden.

Ein weiteres Beispiel einer solchen schützenden Wiederholung wäre Jims ‚Kirschbaum‘, der mehrmals im Roman als erlösendes idyllisches Idealbild erwähnt wird, wobei – quasi als Moment der Steigerung und Intensivierung – das Wort ‚Kirschbaum‘ dann auch mehrmals innerhalb dieser Szene bzw. Erwähnung wiederholt auftaucht, was den Drang nach dieser utopischen Vorstellung steigert, bis sie am Ende des Romans in einem solchen Kontext erwähnt wird, dass es klar ist, dass sie keineswegs auf eine idyllische Vorstellung mehr verweisen kann: „Fahren wir alle zusammen, kaufen uns ein Häuschen, nicht wahr? Mit einem Garten und einem Kirschbaum in der Mitte“ (Hacker 2006: 301). ‚Wir‘ verweist in dieser Situation auf die verprügelte nackte Sara, die dabei zwei Zähne verloren hat, den gerade aktiv gewalttätigen Jim und die passive und aus Angst dabei assistierende Isabelle. Der dadurch erzeugte Kontrast – d.h.: die hier gezeigten Kontrastbilder zwischen realer Gewalterfahrung und idyllischem Idealbild – führt nicht zuletzt die Unvereinbarkeit von Vorstellung und Lebenswirklichkeit vor Augen. Es gibt keinen Ausweg für die Figuren, egal in welcher Situation sie sich befinden. Gerade auch die Wiederholungen und die durch sie erzeugten zyklischen Strukturen – die auch von der 9/11-Katastrophe nicht durchbrochen werden können – machen das nochmal besonders deutlich. Nichts wird (wahrscheinlich) anders.

## 4. Fazit und Ausblick

In den vorangehenden Kapiteln habe ich anhand von Textbelegen aus dem Primärtext gezeigt, dass die 9/11-Katastrophe – mit mehreren ihrer Dimensionen und vor allem Bildern – die Wahrnehmungen und Gedächtnisse der Figuren in Katharina Hackers *Die Habenichtse* durchdringt. Dies ließ sich vor allem am omnipräsenten medialen Diskurs nicht nur über 9/11, sondern auch über seine politischen und militärischen Folgen erkennen, dem die Figuren immer wieder in der medial vermittelten Form ausgesetzt worden sind. Dadurch ‚mussten‘ sie sich – und zwar trotz der Tatsache, dass sie nicht vor Ort waren oder sind – mit der Frage nach einer angemessenen Reaktion auf ein eventuell weltgeschichtliches Ereignis aus ihrer entfernten und distanzieren ‚Nicht-vor-Ort-Perspektive‘ beschäftigen – denn dieses Ereignis war bzw. ist doch in ihrem Leben präsent. Für mehrere Figuren stellte bzw. stellt das Ereignis (auch aufgrund ihrer Betroffenheit) eine kognitive Herausforderung dar, die unterschiedlich verarbeitet wurde bzw. unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen hat: Jakob ist auf mystische Aussagen über das Gleichgewicht im Universum eingegangen, Mae ist unumkehrbar durcheinandergebracht worden, Isabelle externalisiert allmählich ihre Unzufriedenheit mit Jakobs Ignoranz. Der Roman setzt die Leser dazu noch der ‚perversen‘ ‚glokalen‘ Ästhetik der 9/11-Katastrophe aus, indem er statische Alltagsbilder neben dynamische und apokalyptische 9/11-Bilder stellt. Die Interferenz dieser Bilder stellt für die Figuren und ihre Deutungsmuster eine Herausforderung, führt sie zu Passivität, aber gleichzeitig auch Flexibilität ihres Deutungsvermögens.

Außerdem habe ich argumentiert, dass 9/11 nicht die einzige Katastrophe ist, die den Text prägt. Vielmehr wird sie aus der Perspektive der Figuren in schon vorhandene Denkmuster eingeordnet, mit denen sie viele andere Ereignisse, die ihre Lebensgeschichten ausmachen und die im Text detailliert behandelt werden, als Katastrophen deuten. Diese Katastrophen lassen sich als neutrale Wendepunkte bzw. Zäsuren verstehen, die entscheidende Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Leben der Figuren haben und das Gedächtnis der Figuren strukturieren – oder besser gesagt: haben könnten.

Es zeigt sich hier bei den Figuren immer wieder auch ein Bedürfnis nach Zäsuren, das dann die ‚große‘ weltgeschichtliche Katastrophe mit den ‚kleinen‘ privaten Katastrophen ihrer Lebensgeschichten verbindet bzw. beide ineinander überführt. Tatsächlich ließe sich Brieses Behauptung, dass Katastrophen im Fokus einer Geschichte stehen (Briese/Günter 2009: 172) hier bestätigen. Ob allerdings die Schlussfolgerung davon – „derzufolge sie mit

harmonisierend-erlösendem Ausgang, einlinear so und nicht anders ablaufen müsse“ (ebd. 172) – für die Lebensgeschichten der Figuren zutrifft, lässt sich bezweifeln. Die immer wieder genutzte Phrase, dass nun alles anders werde, manifestiert das Bedürfnis nach Zäsuren. Gleichzeitig richtet sich das Narrativ dagegen, indem einerseits die Figuren an manchen Stellen zur expliziten Erkenntnis kommen, dass sich gar nichts verändert habe, andererseits zeigen es auch die zyklischen und sich wiederholenden Handlungen und Denkmuster der Figuren, die von der Gestaltung ihres eigenen Lebens unüberzeugt und verwirrt bleiben, obwohl sie sich immer wieder zum Ziel setzen, mehr Ordnung und Deutung in ihre Leben hineinzubringen. Sie sind gewissermaßen in einem ständigen Kreislauf der Wiederholungen gefangen, aus dem sie gern mittels einer Zäsur ausbrechen würden. Diese Zielsetzung zeigt sich hierbei als viel wichtiger als die eigentliche Erfüllung eines konkreten Ziels und hält die Figuren in Bewegung, die für ihr Überleben wichtig ist – diejenigen, die es nicht schaffen, riskieren Stagnation und Wahn (Mae, später auch Jim). Andere Figuren sind relativ flexibel, haben einen ‚Plan B‘ (Jakob hätte ohne 9/11 auf Isabelle ohnehin nur bis Ende des Jahres gewartet, dann hätte er seine Beziehungsvisionen irgendwie alternativ gelöst; Andras wäre ohne Isabelles Ersatz – Magda – nach Budapest zurückgekehrt) und eignen sich manchmal unvorhersehbare Ereignisse oder Prozesse an, welche sie dann im Nachhinein als eigene Wendepunkte interpretieren und/oder an die ursprüngliche Vorstellung anpassen.

Damit konnte nun schon gezeigt und geklärt werden, *dass* dies im Roman so ist – die Suche nach Wendepunkten, also Katastrophen im dramaturgischen Sinne, bildet vor dem Hintergrund einer weltgeschichtlichen Katastrophe einen wesentlichen Aspekt des Romans und seiner Figuren. Offen ist jedoch noch die Frage, *warum* dies so sein könnte. Hierfür wäre bspw. eine noch umfassendere Interpretation des Romans vor dem Hintergrund von diversen Moderne-Theorien hilfreich, die im Rahmen einer Bachelor-Arbeit aufgrund des beschränkten Umfangs jedoch nicht geleistet werden konnte. Es bieten sich hierfür u.a. die Theorie-Entwürfe von Richard Sennetts *The Corrosion of Character* (1998)<sup>37</sup> oder Zygmunt Baumans *Liquid Modernity* (2000)<sup>38</sup> an. Inwiefern können Katharina Hackers Figuren in *Die Habenichtse* auch als Beispiele und/oder Stellvertreter der typischen Lebensform von Menschen in der Moderne gedeutet werden? Sind sie mit ihren inkohärenten, flexiblen und nicht linear verlaufenden Lebensgeschichten als Sennetts „Drifter“ (Sennett 1998) zu verstehen? Ist dies gerade durch

---

<sup>37</sup> In der deutschen Übersetzung: *Der flexible Mensch – Die Kultur des neuen Kapitalismus* (Berlin-Verlag, Berlin 1998).

<sup>38</sup> In der deutschen Übersetzung: *Flüchtige Moderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003).

die Flüchtigkeit, die die modernen Lebenswelten charakterisiert (Bauman 2000), hervorgerufen?

Zu weiteren offenen Frage, die in dieser Arbeit nicht geklärt werden konnten, gehört zum Beispiel auch die Frage des Erzählstils im Vergleich mit weiteren Werken von Katharina Hacker. Ich habe die bild-starke Sprache als eine mögliche Anspielung auf die mediale Dimension der 9/11-Katastrophe gedeutet, die zugleich aber auch die Statik der Figuren vor Augen führt. Nicht Handlungen, sondern Bilder prägen den Roman. Allerdings musste dabei offenbleiben, ob dieser Erzählstil womöglich nicht auch einfach typisch für Katharina Hackers andere Werke ist.



## 5. Bibliographie und Quellen

Albig, Jörg-Uwe. „Lissabon 1755 – ein Beben stößt die Welt in eine Glaubenskrise.“

*GEOpus*, 2. Juli 2021, <https://www.geo.de/wissen/weltgeschichte/lissabon-im-jahr-1755---das-grosse-erdbeben-30587674.html> [abgerufen am 30.4.2024].

Baum, Constanze und Košenina Alexander. „Katastrophen. Vorwort.“ *Zeitschrift Für*

*Germanistik*, vol. 29, no. 3, 2019, 475-480, <https://www.jstor.org/stable/45219696> [abgerufen am 6.10.2023].

Bauman, Zygmunt. *Flüchtige Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Bender, Jesko. *9/11 Erzählen. Terror als Diskurs- und Textphänomen*. Bielefeld: transcript, 2017.

Blank, Juliane. *Katastrophe und Kontingenz in der Literatur: Zufall als Problem der Sinngebung im Diskurs über Lissabon, die Shoah und 9/11*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2021.

Briese, Olaf, and Timo Günther. „Katastrophe: Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“ *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 51, 2009, 155–195. <http://www.jstor.org/stable/24361837>. [abgerufen am 29.4.2024].

Büdenbender, Hanna und Jonas Nesselhauf. *9/11: Vom Ereignis zum Gedächtnis*, hg. von Hanna Büdenbender und Jonas Nesselhauf, Deutsch-Amerikanisches Institut, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2021, 118.

DUDEN online: „Theodizee, die.“ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Theodizee>, [abgerufen am 30.4.2024]

DeLillo, Don. *Falling man: A Novel*. Scribner Book Company, 2007.

Deutscher Buchpreis (2024): Archiv. Preisträger 2006. Katharina Hacker: Die Habenichtse. Online: <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2006/>

Fellner, Astrid. „Vorwort“. *9/11: Vom Ereignis zum Gedächtnis*, hg. von Hanna Büdenbender und Jonas Nesselhauf, Deutsch-Amerikanisches Institut, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2021, 4-5.

Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud & Incredibly Close*. Houghton Mifflin Harcourt, 2005.

- Göbel, Christian. „‘Krieg!’ Die Berichterstattung über den 11. September 2001 im deutschen Fernsehen und in der deutschen Tagespresse“. *9/11: Vom Ereignis zum Gedächtnis*, hg. von Hanna Büdenbender und Jonas Nesselhauf, Deutsch-Amerikanisches Institut, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2021, 33-39.
- Hacker, Katharina. *Die Habenichtse: Roman*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Hempel, Leon und Marie Bartels. *Aufbruch ins Unversicherbare: Zum Katastrophendiskurs der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Henningfeld, Ursula und Stephan Packard. *Abschied von 9/11: Distanznahmen zur Katastrophe*. Dresden: Frank und Timme, 2013.
- Herrmann, Leonhard, und Silke Horstkotte. *Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05464-7>.
- Hess, Stephen und Marvin Kalb (Hg.). *The Media and the War on Terrorism*. Brookings Institution Press, 2003, <http://www.jstor.org/stable/10.7864/j.ctt127wr6> [abgerufen am 30.4.2024].
- Kayaoglu, Ersel. „Perspektivenwechsel als Erzählprinzip in Katharina Hackers Roman ‚Die Habenichtse‘“. *Alman dili ve edebiyati dergisi (Studien zur deutschen Sprache und Literatur)* 2008, 20. 129-140. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/10792> [abgerufen am 29.4.2024]
- Keller, Patrick, Michael Butter, und Birte Christ. *9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*. Leiden: Brill | Schönigh. <https://doi.org/10.30965/9783657770977>.
- Köppe, Tillmann und Rüdiger Singer. *Show don't tell: Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld: Aisthesis, 2018. (Einführung abrufbar: <https://www.aisthesis.de/WebRoot/Store20/Shops/63645342/MediaGallery/leseproben/9783849812812.pdf>, abgerufen am 8.5.2024)
- Kronsteiner, Olga. „9/11 hat Kunst im Wert von mehr als 100 Millionen Dollar zerstört.“ *Der Standard*, 4. Sep. 2021, <https://www.derstandard.de/story/2000129381042/911-hat-kunst-im-wert-von-mehr-als-100-millionen> [abgerufen am 29.4.2024].

- Kucklick, Christoph. *11. September 2001: der Tag, der die Welt verändert hat*. Hamburg: Gruner + Jahr, 2001.
- Lichtsteiner, May Elmahdi. „Wie Islamophobie nach 09/11 zum Mainstream wurde.“ *SWI swissinfo*, 11. Sep. 2021, <https://www.swissinfo.ch/ger/gesellschaft/wie-islamophobie-nach-09-11-zum-mainstream-wurde-11-september-terroranschlag-islam-muslime/46924030> [abgerufen am 29.4.2024].
- Lutz, Bruno. „Grußwort.“ *9/11: Vom Ereignis zum Gedächtnis*, hg. von Hanna Büdenbender und Jonas Nesselhauf, Deutsch-Amerikanisches Institut, Universität des Saarlandes, Saarbrücken 2021, 3.
- Makropoulos, Michael. „Kontingenz und Handlungsraum.“ *Kontingenz*, hg. von Gerhart Graevenitz und Odo Marquard, München: Fink, 1998, 23–25.
- Oxford Learner’s Dictionaries: „glocal (adjective).“ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/glocal?q=glocal>, [abgerufen am 30.4.2024].
- Peltzer, Ulrich. *Bryant Park: Erzählung*. Zürich: Ammann, 2002.
- Plumer, Brad. „Nine Facts About Terrorism in the United States Since 9/11.“ *Washington Post*, 25. Nov. 2021, [www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2013/09/11/nine-facts-about-terrorism-in-the-united-states-since-911](http://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2013/09/11/nine-facts-about-terrorism-in-the-united-states-since-911) [abgerufen am 29.4.2024].
- Poppe, Sandra, Schüller, Thorsten und Seiler, Sascha (Hg.). *9/11 als kulturelle Zäsur: Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld: transcript, 2009. <https://doi.org/10.1515/9783839410165>
- Reinhäckel, Heide. *Traumatische Texturen: Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript, 2012.
- Robertson, Roland: „Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit.“ *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hg. von Ulrich Beck, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 192-220.
- Röggla, Kathrin. *Really ground zero*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer, 2001.

- Sander, Julia C. „Konturen des Pathischen in Katharina Hackers Roman ‚Die Habenichse‘.“  
*Zwischen Medien / Zwischen Kulturen. Poetiken des Übergangs in philologischer, filmischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive*, hg. von Dagmar Hoff und Teresa Seruya, München: Martin Meidenbauer 2011, 47-60.
- Sander, Julia C. *Zuschauer des Lebens: Subjektivitätswürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript, 2015.
- Sennett, Richard (1998): *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin-Verlag.
- Schenk, Gerrit Jasper, u. a. *Mensch-Natur-Katastrophe: Von Atlantis bis heute: Begleitband zur Sonderausstellung*, Mannheim: Schnell und Steiner, 2014, 15-23.
- Schmidtgall, Thomas. „Zwischen Live-Berichterstattung und Hollywood-Ästhetik 9/11 als Medienereignis.“ *9/11: Vom Ereignis zum Gedächtnis*, hg. von Hanna Büdenbender und Jonas Nesselhauf, Deutsch-Amerikanisches Institut, Universität des Saarlandes, Saarbrücken: 2021, 43-48.
- Simons, Sascha: „Schock und medialer Wandel. Der 11. September und die Ästhetik des Erhabenen.“ *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 7 (2007), Nr. 1, 189–201. <https://doi.org/10.25969/mediarep/2034>.
- Statista: „Die tödlichsten Naturkatastrophen des 21. Jahrhunderts“.  
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1221816/umfrage/die-zehn-toedlichsten-naturkatastrophen/> [abgerufen am 29.4.2024].
- Stempel, Jonathan. „Accused 9/11 mastermind open to role in victims‘ lawsuit if not executed.“  
*Reuters*, 30. Juli 2019, <https://www.reuters.com/article/us-usa-sept-11-saudi-ksmohammed/accused-9-11-mastermind-open-to-role-in-victims-lawsuit-if-not-executed-idUSKCN1UO27M/> [abgerufen am 29.4.2024].
- Toledo, Fernando. *»Liquide« Urbanität und Selbstbestimmung: Stadt und Identität in der deutschsprachigen und brasilianischen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 2022.
- Voss, Martin. *Symbolische Formen. Grundlagen und Elemente einer Soziologie der*

*Katastrophe*. Bielefeld: transcript, 2006.

Wikipedia: „Liste der schwersten Terroranschläge“.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_schwersten\\_Terroranschläge](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_schwersten_Terroranschläge)

[abgerufen am 29.4.2024].

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real!: Five Essays on September 11 and Related Dates*. Verso, 2002.