

Birte Otten

Zeit/Geschichte

Amerikanische *Alternate Histories* nach 9/11

Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

1. Gutachter: Prof. Dr. Frank Kelleter
2. Gutachterin: Prof. Dr. Barbara Buchenau

Göttingen 2012

Inhalt

1. Einleitung: Disparitäten und Konvergenzen.....	1
2. <i>Alternate History</i>	23
2.1 Entwicklungsgeschichte und Begriffsverständnis	24
2.2 Zwischen Fakt und Fiktion: Historiographie und Dichtung	32
2.3 Kontrafaktische Geschichte: Ziele und Funktionen.....	42
2.4 <i>Alternate History</i> als Science-Fiction	50
2.5 Kontrafaktische Literatur und der postmoderne historische Roman	57
2.6 Korpus und Methodik: <i>Alternate History</i> in Zeit und Raum	66
3. Der 11. September 2001 im öffentlichen Diskurs.....	71
3.1 9/11 als historisches und mediales Ereignis	72
3.2 Konstruktion eines politischen Diskurses.....	83
3.3 9/11 als kulturelle und literarische Zäsur? Kontinuität und Bruch.....	93
3.4 Traumatische Geschichte(n) und geschichtliches Trauma	103
4. Amerikanische <i>Alternate Histories</i> im 9/11-Diskurs	115
4.1 „The unfolding of the unforeseen“: Philip Roths <i>The Plot Against America</i>	118
4.1.1 Sicherheit und Unsicherheiten	124
4.1.2 Erlebte und erzählte Geschichte	131
4.1.3 Komplotte in Text und Wirklichkeit.....	140
4.2 „They call that <i>Zugzwang</i> “: Michael Chabons <i>The Yiddish Policemen’s Union</i>	157
4.2.1 Individualisierung von Geschichte	159
4.2.2 Authentizität, Realität und Wirklichkeit.....	171
4.2.3 Geordnetes Chaos	182
4.3 „What shall the history books read?“: Quentin Tarantinos <i>Inglourious Basterds</i>	198
4.3.1 Mit Terror gegen den Krieg	202
4.3.2 Trauma, Rache und Macht.....	213
4.3.3 Zeit/Geschichtliche Kontrolle.....	224
5. Versuchte Ordnung	239
6. Literaturverzeichnis	254

1. Einleitung: Disparitäten und Konvergenzen

Im März 2011 erschien bei Putnam, einem Imprint des Penguin Verlags, Jeff Greenfields *Then Everything Changed: Stunning Alternate Histories of American Politics*. Greenfields Buch, das als Bestseller der *New York Times* gelistet wurde, enthält drei Novellen, die auf der Grundlage wahrer Ereignisse einen alternativen Verlauf der amerikanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts beschreiben. Obwohl Greenfields geschichtliche Spekulationen nichts mit den historischen Ereignissen des 11. September 2001 zu tun haben, greift der Titel seines Buches – *Then Everything Changed* – doch eine Empfindung auf, die unmittelbar nach den Terroranschlägen von New York, Washington und Pennsylvania allgegenwärtig schien und die in den Jahren danach Ausdruck einer breiteren diskursiven Praxis wurde. Der Titel knüpft nicht nur an die zeitgenössischen Erfahrungen seiner Leserinnen und Leser an, sondern folgt auch einem besonders von der Bush-Regierung vertretenen Verständnis von Geschichte als einem durch Zäsuren geprägten Prozess. Damit veranschaulicht er auf prägnante Weise, womit sich die vorliegende Dissertation beschäftigt: mit der Interaktion zwischen dem Genre *alternate history* und dem öffentlichen Diskurs in den USA nach 9/11.

Es ist kein Zufall, dass Greenfields Titel für eine Sammlung kontrafaktischer Spekulationen ausgewählt wurde. *Alternate histories*, oder auch „Was wäre geschehen, wenn...?“-Erzählungen, setzen in der Regel einen Bruch in der Geschichte voraus, indem sie ein Ereignis der Vergangenheit anders ausgehen lassen, als es sich zugetragen hat. Tatsächlich sind sowohl Terminologie als auch Definition dieser Textform alles andere als klar. So sind neben *alternate history* auch die Begriffe *alternative history*, *Uchronie*, *allohistory*, *parahistorischer Roman*, *counterfeit world* und *deviiierende historische Romane* in Gebrauch.¹ An die unterschiedlichen Begrifflichkeiten knüpfen

¹ Karen Hellekson, die mit *The Alternate History: Refiguring Historical Time* (2001) eine der fundiertesten Studien zum Genre geschrieben hat, und Catherine Gallagher, die das kontrafaktische Erzählen in den letzten Jahren zu einem ihrer Forschungsschwerpunkte gemacht hat, verwenden beide den Begriff *alternate history*. Darko Suvin und Edgar V. McKnight bevorzugen stattdessen den Ausdruck *alternative history*, der, wie Hellekson feststellt, den Vorteil grammatischer Korrektheit hat (Hellekson „Toward a Taxonomy 249“), sich aber nicht durchsetzen konnte. Gordon B. Chamberlain und Gavriel Rosenfeld favorisieren den Begriff *allohistory*, der von Rosenfeld synonym zu *alternate history* gebraucht wird und Science-Fiction-Autor Kingsley Amis und Science-Fiction-Forscher Brian W. Aldiss bevorzugen *counterfeit world*. Im deutschen Sprachraum existieren eine Anzahl unterschiedlicher Begrifflichkeiten für das kontrafaktische Erzählen. Christoph Rodiek verwendet den Begriff *Uchronie*, Wilhelm Füger und Jörg Helbig sprechen vom *parahistorischen Roman* und Andreas Martin Widmann

sich teilweise voneinander abweichende Definitionen, die nicht zuletzt auch Fragen nach der Genrezugehörigkeit dieser Texte mit einbeziehen, was im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie genauer erläutert wird. An dieser Stelle soll zunächst nur erwähnt werden, dass sich für den englischen und deutschen Sprachraum der Begriff *alternate history* sowohl bei Autorinnen und Autoren kontrafaktischer Literatur als auch bei Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern weitestgehend durchgesetzt hat² und daher auch in vorliegender Dissertation verwendet werden soll.³

In der Annahme eines allgegenwärtigen historischen Bruchs liegt also ein wesentliches Merkmal, das das Genre *alternate history* mit dem 9/11-Diskurs teilt. Greenfields Buchtitel *Then Everything Changed* illustriert dabei zumindest oberflächlich eine Entwicklung, die bereits vor der Publikation des Buches begonnen hatte: die Aneignung des Genres durch bekannte und renommierte amerikanische Autoren des bildungskulturellen Mainstream. Zu den erfolgreichen literarischen Publikationen zählen im Besonderen Philip Roths *The Plot Against America* (2004), Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* (2007) und Stephen Kings *11.22.63* (2011). Zur Veröffentlichung von Kings Roman und mit Blick auf die sich verändernde Position kontrafaktischer Texte stellte zuletzt auch Kathleen Singles fest: „That alternate history has achieved a degree of respect among readers outside a specialised fan base is evidenced, for example, by the fact that Stephen King's newest novel *11/22/63 . . .* is even marketed as an alternate history“ (180-181). *Alternate history*, ein eher unbekanntes und häufig der Science-Fiction zugeordnetes Subgenre, ist, so deutet diese Entwicklung an, salonfähig geworden.

Aber auch Filme über kontrafaktische Geschichte sind in den letzten Jahren immer mehr in den Vordergrund getreten. Neben Kevin Wilmotts *C.S.A.: Confederate States of America* (2004), *Death of a President* von Gabriel Range (2006) und *Virtual JFK: Vietnam If Kennedy Had Lived* von Koji Masutani (2008) hat besonders Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) dazu beigetragen, dass das *alternate history*-Genre ein stetig wachsendes und nicht nur literarisches Publikum erreicht. Ein weiteres Zeichen für die größere Akzeptanz kontrafaktischer Texte ist die Verleihung des

hat in der jüngsten deutschsprachigen Studie zur kontrafaktischen Geschichtsdarstellung den Begriff *deviierende historische Romane* eingeführt.

² Siehe Hellekson, „Towards a Taxonomy“ 249, Korthals, „Spekulation“ 157-158; Gallagher, „The Way It Wasn't“.

³ Alle Zitate und Paraphrasierungen, die im vorliegenden Text ohne Seitenzahlen angegeben werden, stammen aus nicht paginierten Internet- bzw. Filmquellen.

„Sidewise Award“, mit dem seit 1996 die besten kontrafaktischen Publikationen eines Jahres ausgezeichnet werden. Geehrt werden einerseits Texte, die dem Bereich der Science-Fiction- und Fantasy-Literatur zuzuordnen sind, wie beispielsweise Charles Stross' *Merchant Princes*-Serie (2004-2006) oder Chris Robersons *The Dragon's Nine Sons* (2008). Vertreten sind aber andererseits auch Texte, die ohne Science-Fiction- oder Fantasy-Elemente auskommen; hierzu zählen Brendan DuBois' Roman *Resurrection Day* (1999), der eher als Thriller bezeichnet werden kann, und Philip Roths *The Plot Against America* (2004). An manchen dieser Texte lässt sich bereits erkennen, dass die wachsende Akzeptanz kontrafaktischer Literatur nicht zuletzt dadurch zu erklären ist, dass sich prominente Autoren und Filmemacher des Genres angenommen haben.

Die Aneignung von *alternate history* durch amerikanische Autoren des bildungskulturellen Mainstream ist die Ausgangsbeobachtung, die der vorliegenden Dissertation zugrunde liegt und die im Folgenden genauer untersucht werden soll. Dabei ist diese Studie weder die erste noch die einzige, die den Aufschwung des Genres diagnostiziert. Neben der bereits erwähnten Einschätzung von Kathleen Singles stellte Gavriel Rosenfeld schon 2005 „the genre's growing prominence“ (*The World 3*) fest, und im Jahr 2007 betitelte Catherine Gallagher in ihrem Artikel „The Way It Wasn't: The Uses of Counterfactual Pasts“ die Entwicklung des Genres als „mainstreaming of the alternate-history fiction away from Science-Fiction and into the general category 'novel'“. Auch im deutschen Sprachraum wurde der Wandel bemerkt. In seinem Aufsatz „Der kontaminierte Tagtraum“ diagnostiziert Erhard Schütz, dass „die Zahl literarischer Alternativgeschichten eher an[steigt]. Das gilt nicht nur für serielle Schreiber, sondern auch für ambitionierte Autoren, die an der Börse des Hochfeuilletons gehandelt werden wollen“ (52). Michael Butter fasst überdies in seinem Aufsatz „Zwischen Affirmation und Revision populärer Geschichtsbilder: Das Genre *alternate history*“ zusammen: „*Alternate history* ist somit ein Genre, in dem sich die vielfältige und vielschichtige Popularisierung von Geschichte . . . besonders deutlich zeigt“ (67). Butters Zitat weist nicht nur darauf hin, dass das *alternate history*-Genre zunehmend bekannter und beliebter wird, sondern dass es darüber hinaus als Teil zweier größerer Entwicklungen – der steigenden Beliebtheit von kontrafaktischen Spekulationen allgemein und von historischen Spekulationen im Besonderen – angesehen werden kann.

So werden zum einen in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen seit geraumer Zeit zunehmend kontrafaktische Spekulationen angestrengt, beispielsweise in der Philosophie, der Psychologie, den Politikwissenschaften, der Ökonomie und nicht zuletzt den Geschichtswissenschaften.⁴ Hieran lässt sich ein allgemeines Interesse und eine wachsende Akzeptanz kontrafaktischer Gedankenexperimente erkennen, mit denen jeweils fachspezifische Erkenntniserwartungen einhergehen. Zum anderen muss die steigende Beliebtheit kontrafaktischer Texte im Kontext des Interesses an historischen Themen insgesamt gesehen werden. So identifizieren Barbara Korte und Sylvia Paletschek in der Einleitung zu ihrem Aufsatzband *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* (2009) Geschichte als populäres Phänomen:

Seit den 1980er Jahren ist ein steigendes öffentliches Interesse an Geschichte zu verzeichnen, das seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre und insbesondere in den letzten Jahren einen bisher ungekannten Höhepunkt erreicht hat. . . . Wie nie zuvor ist Geschichte in den Alltag eingedrungen und scheint dabei verschiedenste Bedürfnisse zu befriedigen“ (9).

Auch Ina Bergmann stellt in einem von Sebastian Domsch herausgegebenen Aufsatzband mit dem Titel *Amerikanisches Erzählen nach 2000: Eine Bestandsaufnahme* (2008) fest: „Bezogen auf den historischen Roman lässt sich seit 1995 de facto ein beispielloses Hoch des Genres erkennen, das sogar dessen Anfänge und erste Blütezeit im 19. Jahrhundert übertrifft“ (56). Das *mainstreaming* von *alternate history* muss somit als Teil der steigenden Beliebtheit von fiktional-historischen Texten insgesamt verstanden werden, wie auch Bergmann findet, die „alternative Historien“ (59) als eine von mehreren formalen Neuerungen des historischen Romans ausmacht. Die Verschiebung des *alternate history*-Genres von der Science-Fiction hin zur *Mainstream-Literatur* mag ein Anzeichen dafür sein, dass, wie Bergmann diagnostiziert,

⁴ Bereits 1984 veröffentlichte Alexander Demandt mit *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn . . . ?* ein Plädoyer für den Nutzen kontrafaktischer Spekulationen in der Geschichtswissenschaft. Niall Ferguson hat sich 1997 der Forderung nach größerer Akzeptanz von geschichtskontrafaktischen Spekulationen angeschlossen und mit *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals* die wohl bekannteste geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema publiziert. Für einen umfassenden Überblick über kontrafaktische Szenarien in anderen wissenschaftlichen Disziplinen siehe Dorothee Birkes, Michael Butters und Tilmann Köppes Aufsatzband *Counterfactual Thinking / Counterfactual Writing*, der 2011 erschienen ist. Auch Hillary P. Dannenberg, Lubomír Doležel und Kathleen Singles thematisieren die wachsende wissenschaftliche Anerkennung kontrafaktischer Spekulationen in ihren Texten.

der „gegenwärtige literarische Trend des neuen historischen Romans . . . den Spagat zwischen Populär- und Höhenkammliteratur zu bewerkstelligen“ scheint (73). Die „Mainstream-*alternate histories*“ bekannter Autoren, die im Mittelpunkt der vorliegenden Studie stehen, scheinen eben diesen Spagat zu schaffen und damit das Genre aus seiner Nischenposition zu befreien.

Dennoch wäre es nicht richtig, die Etablierung von *alternate history* im kulturellen Mainstream ausschließlich auf die letzten zehn Jahre zu beschränken. Bereits 1963 veröffentlichte Philip K. Dick mit *The Man in the High Castle* einen kontrafaktischen Roman, der sich noch heute bei unterschiedlichen Leserschaften großer Beliebtheit erfreut. Weitere erfolgreiche (britische) *alternate histories* sind Robert Harris' *Fatherland* (1992) und Stephen Frys *Making History* (1996). Gleichzeitig werden regelmäßig immer neue amerikanische *alternate histories* veröffentlicht, wie man der Internetseite *Uchronia: The Alternate History List* (www.uchronia.com) entnehmen kann.⁵ Trotz der zahlreichen Beobachtungen zum *mainstreaming* kontrafaktischer Erzählungen sind die Umstände für diese Entwicklung in der Forschung bisher jedoch nur unzulänglich diskutiert worden. So stellt auch Michael Butter fest: „Die Gründe für die immer größere Prominenz des Genres [*alternate history*] sind bisher nur in Ansätzen erforscht; auch sind die bisherigen Überlegungen dazu nur bedingt befriedigend“ (67). Diese Forschungslücke soll mit der vorliegenden Arbeit geschlossen werden.

Die Hypothese dieser Dissertation ist, dass in der Folge der Terroranschläge des 11. September 2001 ein Wandel des öffentlichen Diskurses stattgefunden hat, der das Vordringen von *alternate history* in den kulturellen Mainstream unterstützt hat. Wie im dritten Kapitel genauer erläutert wird, ist der öffentliche Diskurs in den USA seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 von starken Unsicherheiten geprägt (gewesen). Neben Fragen nach der physischen Sicherheit der amerikanischen Zivilbevölkerung und nach Lücken im amerikanischen Staatsicherheits- und Geheimdienstsystem wurden nach den Anschlägen auch Unsicherheiten in der Beziehung der USA zum Rest der Welt und besonders zu muslimisch geprägten Ländern sichtbar. Diese zeigten sich beispielsweise in der Art und Weise, wie in Medien, Politik und Gesellschaft über Selbst- und Fremdbilder, über die politisch-

⁵ Diese Website existiert seit 1991 und wird von Robert B. Schmunk mit großer Sorgfalt gepflegt und aktualisiert. Sie bietet neben einer Einleitung zum Genre auch einen umfassenden Überblick zu bisher veröffentlichten und bald erscheinenden *alternate histories*. Darüber hinaus lassen sich auf der Website spezifische *alternate histories* anhand des Autornamens, der Originalsprache oder des Erscheinungsdatums suchen.

wirtschaftliche Einflussnahme der USA im Nahen Osten und über die US-amerikanische Vormachtstellung in der Welt diskutiert wurde. In wesentlichem Maße wurde der öffentliche Diskurs von der Reaktion der amerikanischen Regierung unter der Führung ihres damaligen Präsidenten George W. Bush beeinflusst.

So erklärte die US-Regierung innerhalb weniger Tage nach dem 11. September die Angriffe auf das World Trade Center und das Pentagon als Kriegsakt und identifizierte al-Qaida bzw. Osama bin Laden als Schuldige für die Terrorakte. Die Rhetorik des Präsidenten war von Dichotomien geprägt, die sich entlang unterschiedlicher Pole – Freund/Feind, Opfer/Täter, Helden/Feiglinge, Güte/Bösartigkeit, Frieden/Krieg, West/Ost, Christentum/Islam, Demokratie/Tyrannie, Freiheit/Knechtschaft – bewegten. Mittlerweile von vielen wissenschaftlichen Autoren als „War on Terror“-Diskurs bzw. 9/11-Diskurs bezeichnet⁶, zielten die Äußerungen und die Rhetorik der Regierung darauf ab, der Bevölkerung in einer Phase nationaler Bedrohung Selbstvertrauen und Sicherheit zurückzugeben und darüber hinaus das politische und militärische Handlungsspektrum vorzubereiten. Hierbei spielte auch die Frage nach Kontinuität und Zäsur eine herausragende Rolle: Gab es historische Präzedenzfälle zu dem Angriff auf die Vereinigten Staaten? Gaben diese Aufschluss darüber, wie auf einen solchen Angriff reagiert werden sollte? Welche Rolle spielte die Außenpolitik der USA in der Vergangenheit? Sollten für die Zukunft Veränderungen in der amerikanischen Außen- und Sicherheitspolitik, aber auch im Realitäts- und Geschichtsbild der Amerikaner vorgenommen werden? Hatte sich, wie so häufig behauptet, mit den Anschlägen wirklich alles verändert? An diesem Fragenkatalog lässt sich die thematische und formale Nähe zum Genre *alternate history* erkennen. Denn sieht man von der Diskussion konkreter politischer Reaktionen ab, wird der öffentliche Diskurs in den USA nach 9/11 in starkem Maße von der Beziehung zwischen Fakt und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart sowie geschichtlicher Kontinuität und geschichtlichem Bruch kennzeichnet und ähnelt hiermit der Struktur kontrafaktischer Texte, wie im Folgenden erläutert werden soll.

⁶ Adam Hodges und Chad Nilep sprechen von der Rhetorik des Kriegs gegen den Terror und definieren diese folgendermaßen: „[T]he rhetoric of the ‘war on terror’ [is] a lens through which US foreign policy and domestic politics have been refracted, bent and one might even say distorted for the better part of the Bush administration’s tenure” (3). Stuart Croft setzt den “War on Terror“-Diskurs mit einem Krisendiskurs gleich: “[I]t is not possible to fully comprehend the American crisis discourse that is the ‘war on terror’” (1). Richard Jackson untersucht in *Writing the War on Terrorism: Language, Politics and Counter-Terrorism* (2005) “the public language of the ‘war on terrorism’” (1) und Marc Redfield veröffentlichte einen Essayband zu 9/11 unter dem Titel *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror* (2009).

Das erste und offensichtlichste Merkmal von kontrafaktischen Texten ist das Spielen mit Fakt und Fiktion. Durch die Veränderung eines spezifischen historischen Ereignisses wird das Lese- und Zuschauerpublikum dazu ermuntert, sich aus der sicheren Welt der Fakten herauszubeben und in eine Welt der Eventualitäten einzutreten. Hiermit unterscheiden sich diese Texte zunächst einmal nicht von anderen fiktionalen Texten. Doch während nicht-kontrafaktische Texte, genauso übrigens wie die Science-Fiction, die Priorität von geschichtlichen Fakten nicht infrage stellen, tut *alternate history* eben dies⁷. Dabei werden von *alternate histories* nicht ausschließlich reine Alternativwelten erschaffen, wie es in der Science-Fiction häufig der Fall ist. Stattdessen werden die faktischen und fiktionalen Welten durch Parallelen, Andeutungen oder intertextuelle Anspielungen miteinander verquickt. So muss das Publikum zum einen regelmäßig die faktische Vergangenheit – und häufig auch die Gegenwart – mit der fiktionalen überprüfen und Werturteile über sie fällen, wodurch der Blick für historische Entscheidungsmomente, ihre Folgen und ihre Festlegung durch die Geschichtsschreibung geöffnet wird. Zum anderen wirft die Vermengung von Fakt und Fiktion Fragen nach Realität und Simulation auf: Inwiefern lässt sich in *alternate histories* Fakt von Fiktion trennen? In welchem Maße konstruieren diese Texte bestimmte Realitäten überhaupt?⁸

Auch für den 9/11-Diskurs spielte die Beziehung zwischen Fakt und Fiktion eine herausragende Rolle. Allein die Gewaltbereitschaft der Terroristen, die mehrere Passagierflugzeuge zu Waffen umfunktionierten, überstieg die Vorstellungskraft vieler Menschen; das Ausmaß der menschlichen Zerstörung schien vielen unbegreiflich. Gleichzeitig fehlten den meisten Amerikanern Erfahrungen mit kriegerischen

⁷ Die realistische Literatur akzeptiert die Limitationen *unserer* Welt, d.h. unserer Geschichte und Zeitvorstellungen. Im Wesentlichen folgen klassische Science-Fiction-Texte ebenfalls diesen Einschränkungen dadurch, dass sie ihre Handlung außerhalb unserer Welt stattfinden lassen (McKnight 2). Erst die Verquickung von *alternate history* mit Science-Fiction-Elementen verletzt diese Auflagen.

⁸ Auch Catherine Gallagher, William Hardesty und Gavriel Rosenfeld thematisieren das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion in *alternate history*. So definiert Gallagher geschichtskontrafaktische Erzählungen wie folgt: „A counterfactual history is a speculative historical exercise beginning from a hypothetical proposition that is contrary to the uncontroversial known facts of the historical record“ („The Way It Wasn't“). William Hardesty erläutert diese Beziehung am Beispiel kontrafaktischer Versionen des Nationalsozialismus in seinem Aufsatz „Toward a Theory of Alternate History: Some Versions of Alternative Nazis“ und fasst zusammen: „In sum, an alternate history uses its art – by forcing the reader to seize a non-existent past – to problematize the received truth about the past. To some extent, it calls ‘what happened’ into question, thereby problematizing accepted theories of why it happened in the way that it did, how it may have affected the present, and what it may yet do to affect the future“ (81). Gavriel Rosenfeld schließlich kontextualisiert die Beziehung zwischen Fakt und Fiktion mit Blick auf die Postmoderne: „Indeed, the blurring of fact and fiction so intrinsic to the field of alternate history mirrors postmodernism’s tendency to blur the once-rigid boundaries that separated different realms of culture“ (*The World* 7).

Ereignissen auf heimischem Boden, die dazu hätten beitragen können, die Ereignisse des Tages einzuordnen. Am maßgeblichsten bestimmte aber die Fernsehübertragung der Terroranschläge die Diskussion über Fakt und Fiktion im Rahmen des öffentlichen Diskurses. Die sofortige und sich fortwährend wiederholende Bildübertragung der Ereignisse sorgte dafür, dass viele Zuschauer vor den Fernsehgeräten den Einschlag des zweiten Flugzeugs in den Südturm des World Trade Centers als indirekte Zeugen miterlebten. In der Folge spielten Fragen nach direkter Erfahrung und Repräsentation, nach Realität und Illusion und somit auch nach Fakt und Fiktion eine zentrale Rolle im öffentlichen Diskurs nach dem 11. September.⁹

Eine weitere Konvergenz zwischen 9/11-Diskurs und *alternate history* zeigt sich im Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart. Die Veränderung der Geschichte im kontrafaktischen Text stellt Fragen nach Kausalitäten, Kontingenzen, Einflussmöglichkeiten und Kontrollmechanismen von historischen Prozessen in den Vordergrund. Der Grad der Abhängigkeit von vergangenen Geschehnissen spielt hierbei eine wesentliche Rolle. In diesem Zusammenhang stehen auch Fragen nach Geschichtsbildern und Geschichtsstrukturen: Wie nehmen fiktionale Figuren, aber auch Leserinnen und Leser bzw. Zuschauerinnen und Zuschauer den historischen Verlauf wahr – teleologisch, zyklisch oder chaotisch? Fühlen sie sich der Geschichte ausgeliefert oder sehen sie sich als selbstbestimmte Individuen, die nur ihrem freien Willen unterworfen sind? *Alternate histories* liefern Antworten auf diese Fragen. Durch die Ausgestaltung des Bruchpunktes (auch *point of divergence* oder *nexus* genannt)¹⁰ und den darauf folgenden geschichtlichen Veränderungen treffen sie implizit auch Aussagen über aktuelle Geschichtsbilder. Da sich weder Historiker noch Romanautoren von ihrer Verankerung in der Gegenwart lösen können, sind Geschichtsbilder fast immer von zeitgenössischen Diskursen gefärbt. Die Beziehung von Vergangenheit und Gegenwart kann somit auf der diegetischen sowie der diskursiven Ebene untersucht werden.¹¹

⁹ Für die beinahe endlose Zahl an Kommentaren hierzu siehe beispielhaft Roger Rosenblatt, Susan Sontag, John Updike, Don DeLillo, Jean Baudrillard und Slavoj Žižek. Wie sich bereits an dieser kurzen Liste von Namen erkennen lässt, wurde die Beziehung von Fakt und Fiktion über unterschiedliche politische Lager hinweg thematisiert.

¹⁰ Karen Hellekson und Catherine Gallagher sprechen vom „nexus“ während Gavriel Rosenfeld, Fredric Smoler, Edgar Chapman, Paul Alkon und Tom Shippey den Begriff „point of divergence“ bevorzugen.

¹¹ Karen Hellekson beschäftigt sich in ihrer bereits erwähnten Monographie eingehend mit vier historischen Modellen (eschatologisch, genetisch, entropisch und teleologisch), die sie unterschiedlichen *alternate histories* zuordnet („Toward a Taxonomy“ 250). In der Ausgestaltung des Geschichtsbildes zeigt sich unter anderem die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, worauf auch Gavriel

Auch im öffentlichen Diskurs nach dem 11. September wurde die Beziehung von Vergangenheit und Gegenwart immer wieder diskutiert. Einige Kommentatoren (darunter Joan Didion, Susan Sontag und Noam Chomsky) versuchten, eine historische Perspektive zu entwickeln und die Terroranschläge im Kontext einer amerikanischen Außen-, Wirtschafts- und Sicherheitspolitik zu betrachten, die über lange Jahre Einfluss auf eben jene Staaten genommen hatte, aus denen die Terroristen stammten. Sie betrachteten die globale Stellung der USA, von den großen Kriegen des 20. Jahrhunderts bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts, und untersuchten Selbst- und Fremdbilder in ihrer zeitlichen Dimension. Andere Kommentatoren (darunter Roger Rosenblatt, Edward Rothstein und Norman Podhoretz) wiesen diese Perspektive als anti-amerikanisch zurück oder sahen die Anschläge als eine willkommene Abkehr von postmodernen und relativistischen Ansichten. Nicht zuletzt hatten diese Diskussionen Einfluss auf spezifische Geschichts- und Realitätsbilder, die in größerem Maße als zuvor von Unsicherheiten geprägt waren.

Schließlich spielt in der Beziehung von Vergangenheit und Gegenwart auch die Frage nach geschichtlichen Kontinuitäten und Brüchen eine wichtige Rolle für den 9/11-Diskurs, aber auch für *alternate histories*. Der durch die Genrekonventionen notwendige Bruch in der historischen Aufzeichnung¹² rückt nicht nur Geschichtsbilder in den Fokus, sondern wirft auch Fragen nach der Möglichkeit von Neuanfängen auf: Welche Aussichten bestehen nach einem Bruch im historischen Prozess? Was impliziert der Wunsch nach einem Neuanfang? Welche Rolle spielen historische Brüche und Kontinuitäten im Hinblick auf das (kollektive) Identitätsverständnis der Amerikaner? *Alternate histories* fordern ihr Publikum nicht nur auf, sich in eine verfremdete Welt zu begeben, sondern deuten gleichzeitig an, dass diese alternative Welt sehr wohl hätte zustande kommen können. Auch hier wird also die Gegenwart der Leserinnen und Leser bzw. Zuschauerinnen und Zuschauer in den Fokus gerückt. Die Darstellung der Alternativwelt wirft damit Fragen nach einem möglichen Wandel auf, inwiefern er

Rosenfelds folgende Feststellung hindeutet: „Alternate history is inherently presentist. It explores the past less for its own sake than to utilize it instrumentally to comment upon the state of the contemporary world“ (*The World* 10).

¹² Für Catherine Gallagher ist der Bruch in der Geschichte ein strukturelles Merkmal kontrafaktischer Erzählungen: „Because allo-histories trace out . . . the trajectory of untaken paths, their chronotope, their temporal pattern, resembles a bifurcating line – something like a capital Y. Time’s arrow points upward, through a unified root or trunk of historical development to a juncture at which a rupture occurs and the branches diverge; the juncture is the critical moment (sometimes called the nexus) imagined by the historian. Branch A (actual history) is generally taken for granted as the implicit comparative ground against which Branch B (counterfactual history) comes into view“ („War, Counterfactual History“ 56).

wünschenswert wäre und wie die Chancen dafür ständen. Die Thematisierung von Kontinuitäten und Brüchen bietet somit auch Potenzial für die Diskussion von Zukünftigem.

Besonders die Frage nach einer historischen und später kulturellen Zäsur wurde im öffentlichen Diskurs nach 9/11 häufig thematisiert. Wie eingangs erwähnt, empfanden viele Amerikaner die Anschläge als allgegenwärtigen Bruch, der große Unsicherheiten mit sich bringen würde. Die Regierung von Präsident Bush nutzte diese Empfindungen dazu, die außenpolitische Einflussnahme der USA zu stärken und innenpolitische Restriktionen vorzunehmen. Nach den Anschlägen betrachteten manche Kommentatoren die globale Vormachtstellung der USA, speziell ihre Zukunft im 21. Jahrhundert, in einem neuen Licht. So wurden in Ergänzung zu der Rhetorik der Bush-Regierung von Theoretikern wie Judith Butler und Literaturwissenschaftlern wie Richard Gray auch immer wieder Fragen nach politischen Neuanfängen bzw. Brüchen in der amerikanischen Literatur aufgeworfen und kritisch erörtert. Judith Butler stellt ihren fünf Essays in *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* die folgende Feststellung voran: „These events [of September 11, 2001] posed the question, implicitly at least, as to what form political reflection and deliberation ought to take if we take injurability and aggression as two points of departure for political life“ (xi-xii). Während Butler an den politischen Konsequenzen nach den Erfahrungen vom 11. September 2001 interessiert ist, geht es Richard Gray um die literarischen Möglichkeiten. Er konstatiert: „Facing the other, in all its difference and danger, is surely one of the challenges now for writers“ (135) und kommt dann zu dem Schluss, dass diese Herausforderung auch Chancen mit sich bringt: „What this offers to American writers, and particularly novelists, is the chance, maybe even the obligation, to insert themselves into the space between conflicting interests and practices and then dramatize the contradictions that conflict engenders“ (146). Wie diese Zitate zeigen, sehen Butler und Gray in den Ereignissen vom 11. September zumindest die Möglichkeit einer Zäsur im politischen und literarischen Raum, die nach ihrer Vorstellung positive Veränderungen mit sich bringen kann.

Die vorliegende Dissertation untersucht das *mainstreaming* von *alternate history* im Kontext dieses Zäsurdiskurses, doch die hier angenommenen Konvergenzen zwischen *alternate history* und 9/11-Diskurs und speziell die Frage nach einer historischen bzw. kulturellen Zäsur sollen nicht darauf hindeuten, dass 9/11 tatsächlich

alles verändert habe. Hier ist eine wesentliche Unterscheidung notwendig: Die vorliegende Dissertation ist weniger an den tatsächlichen zäsuralen politischen Veränderungen nach 9/11 interessiert (beispielsweise der Gründung des Homeland Security Department und der Einschränkung der Bürgerrechte) als an der Frage, wie über die Anschläge und ihre Folgen gesprochen wurde bzw. werden durfte. Denn die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen nach 9/11 sind zuvorderst diskursive Entwicklungen: Sie wurden erst durch die Art, wie über sie gesprochen wurde, ins Leben gerufen.

Der in dieser Studie verwendete Diskursbegriff orientiert sich dabei an den Arbeiten von Michel Foucault, der Diskurse als unterschiedliche Wissensbereiche versteht, deren Grenzen von Legitimations- und Machtprozessen bestimmt werden (Gerhard, Link, Parr 117-120). Der nach 9/11 entstandene bzw. konstruierte Diskurs hat in diesem Sinn die Grenzen dessen, was gesagt und gedacht werden kann, mitbestimmt. Er beeinflusst auch, wie Realität begriffen wird, wie Judith Butler erklärt: „The public sphere is constituted in part by what can appear, and the regulation of the sphere of appearance is one way to establish what will count as reality, and what will not“ (xx). So sind die Floskeln von der allgegenwärtigen Zäsur, die Fragen nach der Realität des Ereignisses und die Entstehung des Genres der *9/11 novel*, das Werke wie Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), John Updikes *Terrorist* (2006), Jay McInerneys *The Good Life* (2006), Don DeLillos *Falling Man* (2007) oder auch Mohsin Hamids *The Reluctant Fundamentalist* (2007) enthält, nicht zuletzt diskursive Phänomene. Die kulturelle Macht dieses 9/11-Diskurses soll anhand der zu untersuchenden *alternate histories* offengelegt werden.

Die vorliegende Dissertation ist somit an dem Wechselspiel zwischen öffentlichem Diskurs und Kulturproduktion interessiert ist. Sie liefert eine Momentaufnahme aus dem kulturellen Raum der Vereinigten Staaten, indem sie anhand von drei Fallbeispielen und im Kontext des öffentlichen Diskurses in den USA mögliche Gründe und Funktionen für die zunehmende Etablierung des Genres im bildungskulturellen Mainstream erforscht. Dabei wird nicht davon ausgegangen, dass die Ereignisse vom 11. September 2001 zu einer tiefenstrukturellen Veränderung des gesamten *alternate history*-Genres geführt haben. Science-Fiction- und Fantasy-Elemente werden ebenso wie militärische Konflikte, die häufig als Aufhänger für kontrafaktische Kriegsszenarien verwendet werden, wahrscheinlich auch künftig

kontrafaktische Texte dominieren. *Alternate histories* werden nicht plötzlich ins Zentrum des literarischen Feldes rücken, sondern weiterhin mehrheitlich als *genre fiction* – also als populärkulturelle Texte, die im Sinne Ken Gelders ganz bewusst spezifische Genreerwartungen ihres Publikums erfüllen – begriffen und konsumiert werden (Gelder 12). Auch 9/11 hat hieran nichts verändert. Aber der Diskurs nach 9/11 beeinflusst dennoch, wie kontrafaktische Texte geschrieben und gelesen werden; er erklärt, warum Romane wie Roths *The Plot Against America*, die mit keinem Wort auf die Terroranschläge vom 11. September eingehen, von Zeitungskritikern wie Paul Berman, Keith Gessen oder Daniel Handler und Literaturwissenschaftlern wie Dan Shiffman, Steven G. Kellman oder auch Myles Weber im Kontext von 9/11 gelesen werden können.

Die folgenden Analysen von Philip Roths *The Plot Against America* (2004), Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* (2007) und Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) bilden damit den Schnittpunkt zwischen einem Genre, das sich mit Geschichte, geschichtlichen Fakten und Geschichtsbrüchen auseinandersetzt, und einem öffentlichen Diskurs, der von denselben Themen, Rhetoriken, Strukturen und Darstellungsstrategien dominiert wird. Der Begriff „Text“ soll hier – dem Ansatz des New Historicism folgend – verstanden werden als kulturelle Erscheinung, die innerhalb vielfältiger politischer, sozialer, religiöser, wirtschaftlicher und ästhetischer Diskurse angesiedelt ist und die gleichzeitig in ihrer Historizität und Textualität, d.h. als Produkt unterschiedlicher Interpretationen und Kontexte, gesehen werden muss (Gallagher und Greenblatt 9). Vor diesem Hintergrund kann Tarantinos Film *Inglourious Basterds* ebenso als textuelles Konstrukt bzw. Text verstanden werden wie die Romane von Roth und Chabon.

Da das Argument dieser Arbeit sich auf solche *alternate histories* stützt, die sich erfolgreich im kulturellen Mainstream behauptet haben, werden auch nur solche Texte im Rahmen dieser Arbeit diskutiert, die diese Voraussetzung erfüllen. Trotz der schon länger anwachsenden Beliebtheit des Genres ist das *mainstreaming* von *alternate history* noch eine recht junge Entwicklung, so dass bisher kein umfangreiches Primärkorpus existiert. Der Analyseteil dieser Arbeit stützt sich insofern nicht auf eine große Anzahl von Primärtexten; vielmehr sollen die untersuchten „Mainstream-*alternate histories*“ als Einstieg in ein größeres Forschungsfeld betrachtet werden, das Erkenntnisse über die Wechselbeziehungen zwischen dem 9/11-Diskurs und der

amerikanischen Literatur- bzw. Filmproduktion zu Beginn des 21. Jahrhunderts liefern kann. Es ist nahezu unmöglich, genaue Verkaufszahlen für publizierte Romane zu erhalten. Rachel Donadio hat jedoch in einem Artikel für die *New York Times* im Mai 2006 die in den USA verkauften Exemplare von *The Plot Against America* mit einer Zahl von 412,000 beziffert und *Inglourious Basterds* spielte laut *imdb.com* weltweit 321,455,689 US-Dollar ein. Für *The Yiddish Policemen's Union* ließen sich leider keine verlässlichen Zahlen finden. Dennoch lassen diese Angaben darauf schließen, dass die hier untersuchten Texte als hochgradig erfolgreiche Beispiele kontrafaktischer Geschichtsdarstellung gelten können, die sich nicht nur durch ihren finanziell gewinnbringenden, sondern auch durch ihren künstlerisch anspruchsvollen Charakter auszeichnen.

Das Besondere der vorliegenden Arbeit ist, dass sie gerade solche kontrafaktischen Texte untersucht, die sich inhaltlich nicht mit den Geschehnissen vom 11. September 2001 beschäftigen. Im Gegensatz zum wachsenden Genre der 9/11-Fiktion, das einen thematischen Zugang zum Ereignis 9/11 wählt, kann eine Untersuchung von Roths, Chabons und Tarantinos Texten diskursive und kulturelle Veränderungen jenseits der eigentlichen Anschläge verdeutlichen und damit erste Aufschlüsse über das kulturelle und gesellschaftliche Leben in den USA in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts geben. Die Analysen sollen beispielhaft veranschaulichen, wie seit dem 11. September 2001 Zeit/Geschichte geschrieben wurde. Der Begriff „Zeit/Geschichte“ trägt dabei mehrere Bedeutungsebenen in sich: Er weist darauf hin, dass *alternate histories* Erzählungen sind, die sich ganz explizit mit Zeit und Zeitlichkeit auseinandersetzen, indem sie einen temporalen Bruch voraussetzen und/oder mit Zeitkonzeptionen experimentieren. Darüber hinaus erforschen *alternate histories* Auffassungen von Geschichte und Geschichtsbildern, indem sie eine alternative Vergangenheit bzw. Gegenwart zum Fokus ihrer Erzählung machen. Nicht zuletzt sind kontrafaktische Texte aber auch immer eine Auseinandersetzung mit der zeitgeschichtlichen Gegenwart und treffen Aussagen darüber, wie sich die faktische Welt des Lese- und Filmpublikums zur alternativen Welt des kontrafaktischen Textes verhält.

Der öffentliche Diskurs nach 9/11 trägt also kennzeichnende Merkmale (Polarisierungen, Geschichtsbilder, Zäsurdiskurs etc.), die häufig auch in der Struktur und Handlung von *alternate histories* zu finden sind. Die „Mainstream-*alternate*

histories“, so die Prämisse der vorliegenden Dissertation, nutzen diese Konvergenzen, um Geschichts- und Realitätsbilder zu ergründen, die auch im öffentlichen Diskurs nach 9/11 Ausdruck gefunden haben. Zugleich sind diese Texte aber auch selbst Teil des 9/11-Diskurses, den sie nicht nur blind reflektieren, sondern kreativ transformieren und für sich und ihr Genre nutzbar machen. Um es mit Margaret Scanlan zusammenzufassen: „Indeed, alternative history, which always plays with the way we remember, forget, and reinvent the past, proves an apt medium for interrogating America after 9/11“ („Strange Times“ 505). Wie die folgenden Ausführungen zeigen, werden die Genrekonventionen in den hier analysierten „Mainstream-*alternate histories*“ auf veränderte Weise genutzt, als es bei den eher konventionellen *alternate histories* der Fall ist, wo die Ursache-Wirkung-Beziehung eine herausragende Rolle spielt. Zusammen betrachtet nutzen die Texte eine neue Mischung aus inhaltlichen und strukturellen Strategien, um das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Individuum und Fakt und Fiktion vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses zu erforschen.

Die vorliegende Studie schließt sich damit Sebastian Domsch in seiner Feststellung an, dass in manchen zeitgenössischen amerikanischen Romanen „„große‘ Ansätze zurück[kehren], hier die Familiensaga, dort der historische Roman, doch sie kehren stets in modifizierter Form zurück“ (13). Somit konzentriert sich diese Studie auch nicht nur auf den Umgang der Texte mit dem öffentlichen Diskurs nach 9/11, sondern ist darüber hinaus an den generischen und formalen Eigenschaften der Texte interessiert. Hier wird bereits eine Richtung angedeutet, die über den eigentlichen Untersuchungsgegenstand hinausgeht und allgemeinere Aussagen über die literarische und filmische Verarbeitung von Geschichte zu Beginn dieses Jahrhunderts zulässt. Für die vorliegende Dissertation möchte ich mich an einem theoretischen Ansatz orientieren, den Ramón Saldívar für seine Untersuchung an amerikanischen *postrace historical fantasies* entwickelt hat. So schlägt Saldívar in seinem Artikel „Historical Fantasy, Speculative Realism, and Postrace Aesthetics in Contemporary American Fiction“ vor: „Outlining a paradigm that I term *historical fantasy*, I argue that in the twenty-first century, the relationship between race and social justice, race and identity, and indeed, race and history requires these [minority] writers to invent a new ‘imaginary’ for thinking about the nature of a just society and the role of race in its construction. It also requires the invention of new forms to represent it“ (574).

Saldívar konzentriert sich in seinen Ausführungen auf „racial symbolism and its relation to the ways that life experiences such as migration, diaspora, and the history of economic, social, and legal injustice in the Americas are represented in fiction“ (575). Wie die vorliegende Studie zeigen wird, spielen diese Aspekte auch in den „Mainstream-*alternate histories*“ eine entscheidende Rolle, konzentrieren sich doch alle drei auf jüdische Geschichte und Erfahrungen. Darüber hinaus enthalten Saldívars Ausführungen einen Kerngedanken, der auch vorliegender Studie zugrunde liegt, nämlich die Verbindung von Fantasy und Geschichte. So schreibt Saldívar mit Blick auf die von ihm untersuchte Literatur:

[T]his connection between *fantasy* and *history*, bewildering in the continual oscillation of the narrative's multiple referentiality to both the *real* and the *imaginary*, cannot be depicted mimetically by the novel but nevertheless forms the unwritten base that conditions and transcends the literal meanings of both history and fantasy. (585)

Historical fantasy ist für Saldívar eine literarische Möglichkeit, um das Zusammenwirken von Literatur und Politik auf dem amerikanischen Kontinent („the overlay of literature and politics in the Americas“) effektiv zu beschreiben (595). Saldívars Annahmen lassen sich in abgewandelter Form auf amerikanische *alternate histories* übertragen und bilden damit die Vorlage, anhand derer die Etablierung von *alternate histories* im kulturellen Mainstream zu Beginn dieses Jahrhunderts verstanden werden kann. In diesem Sinne hat der 9/11-Diskurs verändert, wie über die Beziehung zwischen Fakt und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart und Kontinuität und Bruch gedacht werden kann. Er „verlangt“ von amerikanischen Autorinnen bzw. Autoren neue Vorstellungsformen („a new ‘imaginary’“), die in einer Verbindung aus (historischer bzw. kontrafaktischer) Fantasy – „[which] links desire and imagination, utopia and history“ (Saldívar 587) – und dem in *alternate histories* immer implizit vorhandenen Vergleich mit der Realität des Lesepublikums zu finden sind.¹³ Diese Verbindung zwischen fantastischen und realistischen Elementen in *alternate histories* soll erforscht und vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses kontextualisiert werden. Damit bilden sich drei Forschungsfragen für die vorliegende Dissertation heraus: Erstens, welchem Verständnis von Geschichtlichkeit und Realität folgen die kontrafaktischen Texte?

¹³ Der Genrebegriff „Fantasy“ wird hier, ebenso wie bei Saldívar, als Textform begriffen „that is not primarily devoted to realistic representation of the known world“ (Baldick 125).

Zweitens, wie lässt sich die kulturelle Arbeit dieser Texte beschreiben?¹⁴ Und drittens, welches (kontrafaktisch) ästhetische Selbstverständnis wird in den Texten präsentiert?

Um diese Fragen abschließend beantworten zu können, müssen unterschiedliche Themen- und Theoriefelder erläutert und miteinander verbunden werden. Die vorliegende Dissertation gliedert sich somit in insgesamt fünf Kapitel. Nach dieser Einleitung soll im zweiten Kapitel zunächst das Genre *alternate history* mit seinen Inhalten, Formen und Funktionen vorgestellt werden. Neben einem umfassenden Forschungsbericht, der einen Überblick über die Primär- wie auch Sekundärliteratur zu kontrafaktischen Texten einschließt, enthält dieses Kapitel Ausführungen zum Verhältnis zwischen Geschichtsschreibung, Geschichtsforschung und Geschichtsliteratur. Hier wird erläutert, in welcher Beziehung Fakt und Fiktion und Historiographie und Dichtung in kontrafaktischen Texten zueinanderstehen, welche Ziele *alternate histories* verfolgen und wie sie im literarischen Feld verortet werden können. Fragen nach der Plausibilität des dargestellten kontrafaktischen Verlaufs werden dabei ebenso thematisiert wie Fragen nach Geschichtsbildern und Zeitlichkeit. Dabei sollen im Besonderen generische und literarische Eigenschaften, beispielsweise die Beziehung zwischen *alternate history* und dem postmodernen Geschichtsroman, diskutiert werden. Das Kapitel wird dargelegen, warum es sinnvoll ist, *alternate history* als eigenständiges Genre zu begreifen anstatt es dem historischen Roman oder der Science-Fiction unterzuordnen. Abschließend sollen die Methodik und die Auswahl des Korpus im zeitlichen und lokalen Kontext begründet werden.

Das dritte Kapitel wird sich hieran anschließend mit dem öffentlichen Diskurs nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 auseinandersetzen. Dieses Kapitel soll dazu dienen, die gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen seit dem 11. September 2001 in ihrer politischen und nicht zuletzt diskursiven Dimension zu betrachten und sie mit dem *mainstreaming* kontrafaktischer Texte in Beziehung zu setzen. Dabei werden die unterschiedlichen politischen, medialen, gesellschaftlichen und kulturellen Reaktionen präsentiert und theoretisch beleuchtet. Auch hier wird ein Forschungsüberblick helfen, das Feld der 9/11-Forschung zu differenzieren und es für die vorliegende Studie nutzbar machen. Themen, die bereits im zweiten Kapitel eine Rolle spielten, werden hier wieder aufgegriffen und aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet. So zeigt dieses Kapitel, dass die Reden von der historischen Zäsur ebenso

¹⁴ „Kulturelle Arbeit“ bzw. „cultural work“ beschreibt die aktive Teilhabe literarischer (und anderer Texte) am kulturellen Bedeutungsgebungsprozess (vgl. Gallagher und Greenblatt).

wie die Debatten um das Verhältnis von Fakt und Fiktion feste Bestandteile des 9/11-Diskurses waren – und zwar häufig ungeachtet des politischen Lagers. Doch das dominante Narrativ der Bush-Regierung, das Sicherheit und Klarheit schaffen sollte, ließ durch interne Widersprüche doch auch immer wieder Unsicherheiten zu.

Außerdem werden in diesem Kapitel das Verhältnis von Erfahrung und Repräsentation und Fragen nach Geschichtlichkeit und Traumatisierung genauer thematisiert. Mit Verweis auf letzteren Punkt wird begründet, warum der Ansatz der Traumatheorie wenig zum tieferen Verständnis der Terroranschläge und ihrer kulturellen Verarbeitung beiträgt und darüber hinaus Gefahr läuft, die dominanten Diskurse zu reproduzieren. Schließlich thematisiert dieses Kapitel die Konvergenzen zwischen den dominanten Themen des 9/11-Diskurses und den vorgegebenen Inhalten und Strukturen von *alternate history*. Es weist darauf hin, dass durch die strukturell vorgegebene Trennung von Alternativvergangenheit und Publikumsgegenwart auch immer eine Abgrenzung dieser beiden Bereiche möglich ist, so dass größere Freiheiten zur literarischen und filmischen Verarbeitung von gegenwartsspezifischen Themen entstehen und genutzt werden können. Zusammen bilden die Kapitel „*Alternate History*“ und „Der 11. September 2001 im öffentlichen Diskurs“ die theoretische und methodologische Grundlage für die Analysen der Primärtexte.

Im vierten Kapitel, „*Alternate History* im 9/11-Diskurs“, werden nach einer kurzen Einleitung die drei Primärtexte, Philip Roths *The Plot Against America* (2004), Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* (2007) und Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009), im Kontext des 9/11-Diskurses analysiert und interpretiert. Dabei soll textspezifisch und chronologisch vorgegangen werden. Zusammen zeigen die Analysen, wie in den Primärtexten 9/11-Diskurs und kontrafaktische Genrekonventionen so miteinander verwoben werden, dass spezifische Geschichts- und Realitätsbilder entstehen. Darüber hinaus werden die *close readings* Aufschluss darüber geben, wie sich *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* als kontrafaktische Texte verstehen. Die Texte werden also mit Blick auf unterschiedliche Erkenntnisinteressen untersucht: die Präsentation von Geschichtlichkeit, die kulturelle Arbeit der Texte im Kontext des 9/11-Diskurses und ihr ästhetisches Selbstverständnis. Sie eignen sich dafür besonders gut, weil sie drei Aspekte miteinander verbinden: Sie verdeutlichen erstens, dass sich renommierte Künstler (zwei Pulitzerpreis- und ein Oscargewinner) das weitestgehend unbekannte

und häufig belächelte Genre der *alternate history* angeeignet haben; dass sie zweitens Gegengeschichten zu zeitgenössischen politischen Narrativen bieten und damit aktiv in den öffentlichen Diskurs in den USA eingreifen; und dass sie sich drittens mit diesen kontrafaktischen Darstellungen erfolgreich im kulturellen Mainstream der USA behaupten konnten. Sie ermöglichen daher Einblicke in die Beziehungen zwischen dem 9/11-Diskurs und jüngeren Entwicklungen im amerikanisch-kulturellen Feld jenseits von offensichtlichen, d.h. von konkreten 9/11-Repräsentationen bestimmten, literarischen und filmischen Darstellungen.

Jeder der drei Texte folgt dabei unterschiedlichen Interessen und Themenbereichen. Zwar beschäftigen sich alle drei mit jüdischer Geschichte, doch Setting, Struktur und Inhalte sind jeweils so unterschiedlich, dass keine thematischen Bündelungen möglich sind. Roths *The Plot Against America* legt dar, welche Auswirkungen eine antisemitische amerikanische Regierung unter Präsident Charles Lindbergh in den Jahren 1940-1942 auf die jüdische Bevölkerung in den USA gehabt hätte. Der Roman nutzt eine retrospektive und autodiegetische Erzählperspektive, um die Angst, Diskriminierung und Unsicherheit der sieben- bis neunjährigen Hauptfigur, „Philip Roth“, zu beschreiben. So spielt die Frage nach Sicherheit und Unsicherheiten sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene eine herausragende Rolle. Mit einem historisch-literarischen Bruchpunkt, der zu Beginn der Handlung angesiedelt ist, folgt die Erzählung den Figuren durch eine turbulente Zeit und entwirft gleichzeitig ein Geschichtsbild, in dem historische Ereignisse und ihre Repräsentation unvereinbar scheinen. So unterscheidet Roth zwischen „the terror of the unforeseen“ und „the science of history“ (114) und zeigt sich damit interessiert an dem Zusammenspiel zwischen historischen Ereignissen und ihrer Narrativisierung bzw. ihrem „emplotment“ durch die Historiographie. Die Erzählung selbst macht klar, dass es bei der Rekonstruktion vergangener Ereignisse in historischen Erzählungen keine Sicherheiten geben kann. Mit der Gegenüberstellung von Figuren und geschichtlichem Ereignis werden im Roman die Gefahren von entgleisten politischen Diskursen betont und vor Totalitarismus und Diskriminierung gewarnt. Neben offensichtlichen Verweisen auf ein post-9/11-Amerika mit einem im Roman dargestellten Klima der Angst und dem Verweis auf politische Komplotte beschreibt *The Plot Against America* auch allgemeinere zeitgenössische Erfahrungen, an die die Leserinnen und Leser anknüpfen können. So thematisiert der Roman die Stellung des amerikanischen Präsidenten in

Zeiten starker politischer Polarisierung und präsentiert den geschichtlichen Verlauf als eine unerwartete und antagonistische Macht.

Der Roman verstrickt sich zuletzt immer wieder in Spekulationen über den Verlauf der fiktionalen Ereignisse, speziell über das Verschwinden Lindberghs, und verweigert somit auch auf formaler Ebene eine geschlossene Erzählung. Trotz aller postmodern angehauchten literarischen Spekulationen und Unsicherheiten, die die Handlung begleiten, erteilt er mit der Zusammenführung von kontrafaktischer und „faktischer“ Geschichte am Ende des Romans seiner alternativen Version eine Absage und bestärkt damit den dokumentierten historischen Prozess. So übt der Roman zwar Kritik an wesentlichen Inhalten des 9/11-Diskurses, aber er weitet sie nicht zu einer Generalkritik gegen die amerikanische Politik und Geschichte aus. Ziel ist vielmehr eine Bestärkung politischer und zivilisatorischer Errungenschaften und vor allem eine Bestätigung der New Deal-Politik der 1930er Jahre, die durch die Figur des Vaters Herman Roth ausgedrückt wird.

Im Gegensatz zu Roths Roman spielt Chabons *The Yiddish Policemen's Union* in einer alternativen Gegenwart, die ihren Ausgang jedoch auch während des Zweiten Weltkriegs nimmt. Chabons Mischung aus Abenteuer- und Kriminalroman ist in einer Welt angesiedelt, in der der israelische Staat zusammengebrochen und stattdessen eine jüdische Diaspora in Alaska entstanden ist. Wo Roth den geschichtlichen Bruchpunkt als einschneidendes Erlebnis im Leben seiner Figuren präsentiert, indem er ihn zu Beginn seiner Erzählung platziert, sind die historischen Zäsuren für Chabons Figuren fast schon zur Normalität geworden. *The Yiddish Policemen's Union* ist von mehreren Zäsuren geprägt, die zeitlich vor, während und nach der Handlung angesiedelt sind. Die Bedeutung dieser Zäsuren als alles verändernde Ereignisse wird damit abgeschwächt. Gleichzeitig sind die Brüche eingebettet in ein Nebeneinander unterschiedlicher Geschichtsvorstellungen, die kausal miteinander verknüpft sind. Ebenso wie Roth beschreibt Chabon den geschichtlichen Verlauf als chaotisch und konzentriert sich nicht zuletzt deswegen auf die privaten Erfahrungen seiner Figuren. Sein Roman betont die physisch-materielle Realität seiner Hauptfiguren gegenüber den ideologisch-motivierten historischen Ereignissen seiner Handlung und zeigt damit, dass die geschichtlichen Prozesse auch manipuliert werden können.

In diesem geordneten Chaos aus unterschiedlichen Vorstellungen und Entwicklungen liegen Sicherheit und Geborgenheit zunächst im Privaten. Doch Chabon

macht am Ende seines Romans deutlich, dass ein Rückzug ins Private keine Lösung sein kann, dass das Private immer auch politisch ist – ein Punkt, der an Saldívar erinnert. Formal ist *The Yiddish Policemen's Union* sehr viel gradliniger gestaltet als *The Plot Against America*. Bei Chabon spielen metahistoriographische Fragen eine weniger prominente Rolle als bei Roth. Die Bezüge zwischen *The Yiddish Policemen's Union* und dem 9/11-Diskurs liegen hier zuvorderst auf der inhaltlichen Ebene, nämlich in der Ähnlichkeit zwischen den Terroranschlägen vom 11. September und dem fiktionalen Terroranschlag auf den Tempelberg. Mit der Thematisierung von religiösem Fundamentalismus, der Darstellung eines terroristischen Anschlags und einem von Widersprüchen geprägten Geschichtsbild integriert der Roman 9/11-spezifische Erfahrungen und beschreibt damit ein Leben, das von politischen und gesellschaftlichen Unsicherheiten geprägt ist. Damit lädt *The Yiddish Policemen's Union* seine Leserinnen und Leser ein, aktuelle Terrorismusdebatten, und nicht zuletzt auch 9/11, kritisch zu reflektieren. Der Roman ist damit sehr viel stärker global und Amerika-kritisch orientiert als Roths.

Auch Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* handelt von Unsicherheiten und geschichtlicher Manipulation, doch die Schlussfolgerungen, die der Film hieraus zieht, weichen stark von Roths und Chabons Darstellungen ab. Hier versuchen die Figuren die Kontrolle über den historischen Prozess durch individuelle Willenskraft und menschliche Handlungsmacht wieder zu erlangen. Wurden terroristische Handlungen in *The Yiddish Policemen's Union* verurteilt, sind sie in *Inglourious Basterds* durchaus positiv konnotiert und dienen dazu, persönliche und historische Traumata zu überwinden. Zwar wird der historische Prozess auch hier als individualisiert präsentiert, doch die Individualisierung zeigt sich zuvorderst in der persönlichen Rachelust der Figuren.

Gleichzeitig wird dieser Aspekt offen vom Film thematisiert: „What shall the history books read?“ fragt Nazi Hans Landa am Ende des Films den Anführer der Basterds Aldo Raine, und spielt damit auf sein Kapitulationsangebot an. Der Film kommentiert also noch deutlicher als Roths Roman die Beziehung zwischen historischen Ereignissen, ihrer möglichen Manipulation und ihrer Narrativisierung durch die Historiographie. Im Gegensatz zu Roths Roman, in dem der geschichtliche Bruchpunkt zu Beginn der Handlung angesiedelt ist, und anders als in Chabons Roman, wo historische Zäsuren immer wieder auftreten, befindet sich der grundlegende

Bruchpunkt in Tarantinos Film am Ende der Handlung und beschreibt den vorzeitigen Tod Hitlers und seiner engsten Vertrauten. Hier spielt die Verfremdung des Settings eine untergeordnete Rolle. Das Zäsurgefühl ergibt sich hier eher aus der episodenhaften Struktur des Films, wobei die eigentliche Zäsur die Voraussetzung für die Handlungsentwicklungen im Verlauf des Films liefert. Damit liegt der inhaltliche Schwerpunkt nicht auf den Auswirkungen der kontrafaktischen Veränderung, sondern auf der Hinführung zum Bruchpunkt. Mit der Kombination aus Trauma, Terror und Macht und der Darstellung klarer moralischer Rollenzuschreibungen in einem Kampf zwischen „gut“ und „böse“, „Opfern“ und „Tätern“, „amerikanisch“ und „nicht-amerikanisch“ greift Tarantino den 9/11-Diskurs auf und sorgt dafür, dass das Verlangen nach Rache und Vergeltung, das in der Realität nicht ausgespielt werden konnte, am Ende gestillt wird. Die USA behalten auch in dieser Geschichtsversion die Kontrolle über den historischen Prozess.

An diesen einführenden Erläuterungen zeigt sich, dass in allen Texten unterschiedliche Formen von Unsicherheiten thematisiert werden – über persönliche Unversehrtheit, die zukünftige Lebensplanung oder die nationale und internationale politische Stabilität. Diese Unsicherheiten werden wiederum mit Terrorismus und/oder Fundamentalismus in Verbindung gebracht: In Philip Roths *The Plot Against America* schränkt eine zunehmend totalitäre Regierung das Leben der amerikanischen Juden ein, in Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* steht eine Gruppe jüdisch-orthodoxer Terroristen im Zentrum der Handlung und in Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* kämpft eine jüdisch-amerikanische Terrereinheit gegen die deutsche Wehrmacht und die nationalsozialistische Regierung. Weiterhin stellen alle Texte die historischen Prozesse als komplex und chaotisch dar. Die Figuren sind diesen Prozessen häufig hilflos ausgeliefert. Dabei werden die menschlichen Erfahrungen und ihre körperlichen und seelischen Auswirkungen den historischen Ereignissen gegenüber gestellt.

Im Anschluss an die *close readings* wird im fünften Kapitel die literatur- und kulturwissenschaftliche Relevanz der Primärtexte vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses ausgeführt. Dadurch dass zwei anscheinend disparate Felder – der öffentliche Diskurs nach 9/11 und das Genre *alternate history* – in einen Dialog gestellt werden, können Beziehungen und Aktivitäten sichtbar gemacht werden, die ansonsten verdeckt blieben. Die Ursache-Wirkung-Beziehung, der in traditionellen *alternate histories* eine

besondere Bedeutung beigemessen wird, wird in den „Mainstream-*alternate histories*“ eher vernachlässigt. Vielmehr konzentrieren sie sich auf die Darstellung von alternativen gesellschaftlichen Zuständen und Momenten, wobei das geschichtskontrafaktische Setting mehr als Mittel zur Verfremdung als zur historischen Exploration dient. *Alternate history* zeigt sich dabei als ein Genre, das mit seiner thematischen, strukturellen und medialen Variabilität ermöglicht, 9/11-spezifische Veränderungen darzustellen und gleichzeitig den 9/11-Diskurs selbst zu beeinflussen, indem es alternative Erzählungen bzw. Gegengeschichten entwirft. Das geschichtskontrafaktische Setting bietet Roth, Chabon und Tarantino damit Freiheiten zur Exploration von Gegenwärtigem – aber immer innerhalb festgelegter zeitlicher und räumlicher Grenzen. Auf diese Weise gibt das Genre der Darstellung chaotischer geschichtlicher Prozesse einen äußeren Rahmen und unterwirft das inhaltliche Chaos aus Terror, Geschichte und Vergangenheitsrepräsentation gleichzeitig einer formalen Ordnung. So schreiben sich die Texte aktiv in den 9/11-Diskurs ein, um nicht nur zeitgenössische Erfahrungen, Entwicklungen und Empfindungen, sondern auch Fragen nach Geschichte und Vergangenheitsdarstellungen zu beantworten. Ohne das Ereignis der Terroranschläge thematisieren zu müssen, können renommierte Autoren wie Roth, Chabon und Tarantino mit Hilfe des kontrafaktischen Genres diese Veränderungen experimentell erforschen und ihrem Lese- und Zuschauerpublikum auf diese Weise Alternativen zu einer politischen und historischen Realität bieten. Indem sie die Vielfältigkeit des Genres für 9/11-spezifische Erfahrungen nutzen, erweitern sie die Wirkmacht dieser Texte und verändern auch das literarische Feld. Die hier untersuchten *alternate histories* bieten damit „amalgamations of novelistic form and generic styles“ (Saldívar 594), die weiterhin Vergangenes vergegenwärtigen, aber Gegenwärtiges weitaus stärker als zuvor historisieren.

2. *Alternate History*

Die Begriffe „*alternate history*“ und „kontrafaktische Literatur“ lösen selbst bei Literaturwissenschaftlern immer noch fragende Blicke aus. Eine Suche nach Texten des Genres in der *MLA International Bibliography* mag diesen Zustand erklären, denn die Forschungsliteratur zu *alternate history* und anderen kontrafaktischen Texten ist weiterhin überschaubar. Gibt man beispielsweise „alternative history“ als Suchbegriff in der *Basic Search* ein, erhält man lediglich 124 Treffer. Hierunter finden sich nicht nur unterschiedliche Textsorten (Monographien, Buchartikel, Zeitschriftenbeiträge etc.), sondern auch Studien aus diversen wissenschaftlichen Disziplinen. Beim Suchbegriff „counterfactual“ erhält man sogar 182 Treffer, doch viele der dort aufgelisteten Studien beschäftigen sich mit linguistischen Konditionalsätzen. Beim Suchbegriff „alternate history“ werden noch 26 Treffer angezeigt, bei „Uchronie“ zehn und bei „counterfactual history“ nur noch einer – Doppelungen sind nicht auszuschließen.¹⁵ Hieran zeigt sich, dass trotz des steigenden wissenschaftlichen Interesses an kontrafaktischen Texten der Forschungsertrag noch gering ist. Dies ist besonders auffällig vor dem Hintergrund der relativ großen Anzahl veröffentlichter kontrafaktischer Primärtexte – hier sei erneut auf die Internet-Datenbank www.uchronia.com verwiesen, auf der Robert Schmunk erklärt: „As of January 2012, the database . . . included about 3100 entries“. Gleichzeitig ist die Prämisse dieser Texte allen Menschen bekannt und kann mit der Frage „Was wäre geschehen, wenn...?“ zusammengefasst werden. Autorinnen und Autoren von *alternate histories* nehmen sich diese Frage zum Ausgangspunkt für eine literarische oder filmische Veränderung der Vergangenheit. Dafür wählen sie sich ein allgemein bekanntes geschichtliches Ereignis, das sie in ihren Texten thematisieren und anders ausgehen lassen als es sich zugetragen hat. Die Vergangenheit wird somit umgeschrieben und eine alternative Version der Geschichte entsteht.

Wie bereits erwähnt, hat das Genre in den letzten Jahrzehnten – und besonders in der letzten Dekade – einen beträchtlichen Aufschwung erlebt. Literarische und filmische *alternate histories* haben es zunehmend geschafft, zu Bestsellern zu werden. Neben so erfolgreichen Veröffentlichungen wie Philip Roths *The Plot Against America*

¹⁵ An den Ergebniszahlen für die Suchbegriffe „alternative history“ und „alternate history“ zeigt sich, dass die jeweiligen Begriffe von unterschiedlichen Gruppen präferiert werden. Karen Hellekson erläutert: „Though ‘alternative history’ seems to be the preferred term among scholars (and it has the benefit of grammatical correctness), writers and editors like ‘alternate history’” (“Toward a Taxonomy” 249).

(2004), Kevin Wilmotts *C.S.A.: Confederate States of America* (2004), Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* (2007), Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) und Stephen Kings *11.22.63* (2011) kann auch der Anstieg von wissenschaftlichen Beiträgen zu kontrafaktischen Texten als Indikator für das gesteigerte Interesse an *alternate history* verstanden werden. Knapp zwei Drittel aller wissenschaftlichen Veröffentlichungen zu *alternate history* sind allein in den letzten zehn Jahren erschienen. Doch wie lässt sich das ansteigende Interesse für ein Genre erklären, dessen Anfänge zwar bereits im 19. Jahrhundert liegen, das aber seit Mitte des 20. Jahrhunderts als Subgenre der Science-Fiction nahezu ein Schattendasein fristete? Um diese Frage zu beantworten, soll zunächst die geschichtliche Entwicklung kontrafaktischer Primärtexte dargestellt werden.

2.1 Entwicklungsgeschichte und Begriffsverständnis

Die meisten wissenschaftlichen Abhandlungen zu kontrafaktischer Literatur sehen in Issac D'Israelis Essay aus dem frühen 19. Jahrhundert mit dem Titel „Of a History of Events Which Have Not Happened“ aus *Curiosities of Literature* (1824) den ersten englischsprachigen kontrafaktischen Text.¹⁶ Brian Aldiss jedoch siedelt den Beginn dieser Textsorte bereits früher an, nämlich mit Richard Whatelys Pamphlet *Historic Doubts Relative to Napoleon Buonaparte* aus dem Jahr 1819, das die Existenz von Napoleon anzweifelt (Aldiss 13). D'Israelis und Whatelys Ausführungen sind beide essayistische Spekulationen, die ein begrenztes historisches Gedankenexperiment darstellen. Der erste kontrafaktische Erzähltext in Buchlänge erschien 1836 mit Louis-Napoléon Geoffroys *Napoléon et la conquête du monde 1812-1832, Histoire de la monarchie universelle*, der den napoleonischen Siegeszug so weiterführt, dass er in der Weltherrschaft Napoleons im Jahre 1832 endet. Auch der nächste wichtige kontrafaktische Erzähltext ist in französischer Sprache verfasst, Charles Renouviere *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire); Esquisse historique apocryphe du developpement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être* (1857), der einen alternativen Verlauf des Römischen Reiches annimmt, in dem die Ausbreitung des Christentums verhindert wird. Gegen Ende des Jahrhunderts erscheint Edmund

¹⁶ Für eine detaillierte Diskussion siehe Alkon, Hellekson und Chapman.

Lawrences Erzählung *It May Happen Yet: A Tale of Bonaparte's Invasion of England* (1899), die Jörg Helbig als die „erste durchgängige erzählerische Behandlung dieser Thematik im anglo-amerikanischen Sprachraum“ bezeichnet (79). Sie ist eine von vielen Darstellungen kontrafaktischer Geschichte, die ab dem 20. Jahrhundert immer mehr Aufschwung erfahren. Dies liegt zu einem großen Teil an der Ausdifferenzierung von Geschichtsschreibung und Literatur, die im nächsten Unterkapitel näher beleuchtet werden soll.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts werden vermehrt kontrafaktische Texte publiziert, die weniger an geschichtswissenschaftlichen Gedankenexperimenten als an literarischen Erzählungen interessiert sind, darunter F.P. Williams *Hallie Marshall: A True Daughter of the South* (1900), Charles Felton Pidgins *The Climax; or, What Might Have Been: A Romance of the Great Republic* (1902) und Guy Dents *Emperor of the If* (1926). Gleichzeitig entsteht in dieser Epoche G.M. Trevelyan's einflussreicher geschichtswissenschaftlich orientierter Essay „If Napoleon Had Won the Battle of Waterloo“ (1907). Für eine ausführliche Übersicht zu kontrafaktischen Texten bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts empfiehlt sich ein Blick auf Robert Schmunks Internetseite *Uchronia: The Alternate History List* unter www.uchronia.com, die die aktuellste und umfassendste Auflistung von Primär- und Sekundärtexten zu *alternate history* bietet.

Tatsächlich kommt es erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts zu einer Konsolidierung kontrafaktischer Texte innerhalb des Science-Fiction-Genres. Robert Schmunk setzt den Genrebeginn von *alternate history* auf das Veröffentlichungsjahr von L. Sprague de Camps Kurzgeschichte „Lest Darkness Fall“ (1939). Erst dieser Text habe *alternate history* zum Subgenre der Science-Fiction gemacht. Gleichzeitig erklärt Schmunk, dass es zwischen 1931, dem Veröffentlichungsjahr von J.C. Squires Anthologie *If It Had Happened Otherwise: Lapses into Imaginary History* (in den USA veröffentlicht unter dem Titel *If, or History Rewritten*) und 1953, dem Veröffentlichungsjahr von Ward Moores Klassiker *Bring the Jubilee*, eine Reihe möglicher Zeitpunkte gibt, die als Beginn des Genres gelten könnten. Die meisten zeitgenössischen wissenschaftlichen Beiträge zu *alternate history* sehen in J.C. Squires Anthologie nicht nur einen Kerntext des Genres, sondern auch den Beginn von *alternate history* insgesamt. In dieser Anthologie sind unter anderem Winston Churchills bekannter Aufsatz „If Lee Had Not Won the Battle of Gettysburg“ und André Maurois' „If Louis XVI Had Had an Atom Firmness“ zu finden.

Mit Beginn der 1950er Jahre steigt dann die Zahl der amerikanischen *alternate history*-Veröffentlichungen rapide an. In dieser Zeit erscheint der bereits erwähnte Roman von Ward Moore, der in einer Gegenwart angesiedelt ist, in der die Konföderierten Staaten den amerikanischen Bürgerkrieg gewonnen haben und ein Zeitreisender versucht, den Ausgang dieses Krieges zu verändern. Der wahrscheinlich maßgebliche Text des Genres wurde 1962 veröffentlicht: Philip K. Dicks *The Man in the High Castle*. Dieser Roman setzt einen Sieg der Achsenmächte des Zweiten Weltkriegs voraus und schildert ein Amerika, das im Osten Nazi-Deutschland und im Westen Japan unterworfen ist. Eine politisch-neutrale Zone um die Rocky Mountains dient als Puffer zwischen den Siegermächten. Nicht nur ist dieser Roman einer der bekanntesten des Autors; er wurde darüber hinaus als einflussreicher (Science-Fiction) Roman in verschiedene Veröffentlichungsreihen aufgenommen, so zum Beispiel in die Reihen „Penguin Modern Classics“ und „S.F. Masterworks“ von Gollancz, aber auch in die „Library of America“. In den Forschungsarbeiten zu *alternate history* ist *The Man in the High Castle* wohl der am häufigsten analysierte Text.

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte und Entfaltung von *alternate history* im 20. Jahrhundert, so lassen sich laut Edgar L. Chapman drei Phasen unterscheiden. In der frühen Phase (1926-1945) haben seiner Meinung nach die frühen Meister, wie beispielsweise Murray Leinster und L. Sprague de Camp, mit den Formen kontrafaktischer Literatur experimentiert (9). In der zweiten Phase nach dem Zweiten Weltkrieg (1946-1968) wurden teils sehr ambitionierte *alternate histories* geschrieben, die dazu genutzt wurden, vor einem zu großen politischen und ökonomischen Optimismus der USA und Großbritanniens zu warnen (9). In der dritten Phase dann, der postmodernen Phase von „1969-200?“ (9), haben sich laut Chapman *alternate histories* einer Vielzahl von ethischen und kulturellen Themen angenommen und diese problematisiert. Mit der dritten Phase gehe zudem die beginnende wissenschaftliche Beschäftigung mit *alternate history* einher, die die ersten theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Genre einschließt (Chapman 16). Auch wenn Chapman seiner eigenen Forderung nach einer Poetik von *alternate history* nicht nachkommt, verschafft seine Phaseneinteilung einen guten Überblick über die Entwicklungsgeschichte von *alternate history*.

Insgesamt stieg nach dem Zweiten Weltkrieg die Zahl von veröffentlichten kontrafaktischen Publikationen zunehmend an. Mit Verweis auf diesen Anstieg zählt

Catherine Gallagher etwa 2600 *alternate histories*, die in den letzten fünfeinhalb Jahrzehnten erschienen sind. Allerdings, so erläutert sie, müsse hier beachtet werden, dass die meisten Bibliographien bei der Verwendung des Begriffs *alternate history* nicht zwischen geschichtswissenschaftlich motivierter Spekulation mit historischem Material und literarisch motivierter Weltenerschaffung unterschieden (Gallagher „The Way It Wasn’t“).

Im Verlauf der letzten zwanzig Jahre haben kontrafaktische Texte schließlich immer größere Aufmerksamkeit erfahren und damit, wie Gavriel Rosenfeld feststellt, seit den 1990er Jahren auch einen neuen Status erhalten (*The World* 5). Zwar gibt Rosenfeld zu bedenken, dass über die Gründe hierfür nur spekuliert werden kann, gleichzeitig versteht er aber die Ausbreitung des Genres als Nebenprodukt allgemeiner politischer und kultureller Trends der letzten Jahrzehnte (*The World* 6). Er führt insgesamt sechs Entwicklungen an, die das gestiegene Interesse an *alternate histories* gefördert haben. Als erste nennt er „the progressive discrediting of political ideologies in the West since 1945“ (*The World* 6). Das Ende des Kalten Krieges habe nach anfänglichem Triumph- und Sicherheitsgefühl Platz geschaffen für neue Kämpfe und Konflikte, die uns zunehmend klar machen, dass wir in einer unsicheren und unvorhersehbaren Welt leben (6). Für viele Amerikaner hat der 11. September 2001 dieses Gefühl mehr als jedes andere geschichtliche Ereignis der letzten beiden Jahrzehnte gestärkt. Damit erscheint das Ereignis 9/11 zugleich als amerikanischer Teil einer größeren Entwicklung. Als zweiten Grund für die steigende Popularität und Akzeptanz von *alternate history* nennt Rosenfeld die kulturelle Bewegung des Postmodernismus, worauf weiter unten noch genauer eingegangen werden soll. Weitere Einflussfaktoren seien naturwissenschaftliche Entwicklungen, darunter Einsteins Relativitätstheorie und Erkenntnisse aus der Quantenphysik (*The World* 7). Auch technologische Trends, speziell die Entwicklung von Computer, Internet und anderen Kommunikationstechnologien, haben Zeit- und Raumbegrenzungen aufgeweicht und damit die Erfahrung alternativer Realitäten beeinflusst (Rosenfeld 8). Rosenfelds letzte beiden Punkte sind eng miteinander verknüpft. So stellt er insgesamt „a speculative sensibility within contemporary popular culture“ fest (8). Tatsächlich zeugen Filme wie *Lola rennt* (1998) oder *Sliding Doors* (1998) und besonders neuere Filmproduktionen wie *C.S.A.: The Confederate States of America* (2004) oder *Inglourious Basterds* (2009) von einem erhöhten Interesse an alternativen Geschichts- und Realitätsentwürfen. Die

Gründe hierfür werden teilweise in den angeführten Trends zu finden sein, doch bietet Rosenfeld keine detaillierte Interpretation für diese „spekulative Sensibilität“.

Als letzten Grund schließlich nennt er „the acceleration of what has been called the ‘Entertainment Revolution’“ (9). Dieser Punkt deckt sich ansatzweise mit Barbara Kortes und Sylvia Paletscheks Beobachtung, dass der „Geschichtsboom . . . als integraler Bestandteil und als Antwort auf den beschleunigten Gesellschaftswandel in der sogenannten ‚Zweiten Moderne‘ verstanden werden“ kann (10). Dabei sei Geschichte „allgegenwärtig, weil die Mediensysteme vielfältige Verbreitungs-, Konservierungs- und Aneignungsmöglichkeiten bereithalten“ (13). Rosenfeld fasst diesen Punkt noch enger und definiert die Entertainment Revolution als „one of the primary standards of value in modern Western society“ (*The World* 9), die mit negativen Entwicklungen wie beispielsweise der sinkenden Aufmerksamkeitsspanne der Bevölkerung, der Faszination für Ruhm und Prominenz, Sensationalismus und Infotainment einhergehe (9). Für Rosenfeld steht die Popularitätssteigerung von *alternate history* in Verbindung hierzu, weil sie die zwei letzten Punkte zusammenbringt: *Alternate history* mache Spaß und bringe darüber hinaus noch Geld (10).

Neben der Frage nach der geschichtlichen Entwicklung von kontrafaktischen Primärtexten, ist es notwendig, das Genre- und Begriffsverständnis von *alternate history* zu erläutern, da keineswegs Einstimmigkeit darüber herrscht, ob *alternate history* überhaupt als ein eigenständiges Genre kategorisiert werden sollte – genauso wenig, im Übrigen, wie eine einstimmige Definition von *alternate history* insgesamt existiert. Neben der gleichzeitigen Verwendung unterschiedlicher Begriffe wird von der Forschung immer wieder die Frage nach der Genrezugehörigkeit kontrafaktischer Texte aufgeworfen. Während *alternate history* typischerweise zur Science-Fiction gerechnet wird, stellte Wilhelm Fäger bereits 1984 für einen Klassiker der *alternate history*-Literatur, Kingsley Amis’ *The Alteration* (1976), fest, „wie wenig hilfreich die gängige Pauschalklassifizierung dieses Romans als SF ist“ (374). 1994 notierte auch Edgar V. McKnight in seiner Dissertation zur Entwicklung des Genres eine Auflösung der Verbindung zwischen *alternate history* und Science-Fiction: „[T]he temporary association between science fiction and alternative history has weakened, and the sharp distinction between the two genres have become more readily apparent“ (33). Der letzte Beitrag zur Problematik dieses „hybriden Genre[s]“ (67) stammt von Michael Butter

aus dem Jahr 2009, der fordert, „*alternate history* als ein eigenständiges Genre zu begreifen, das im Spannungsfeld von Science Fiction und historischem Roman sowie utopischer und dystopischer Literatur angesiedelt ist“ (67). Diese Zitate zeigen, dass die Frage nach der Genrezugehörigkeit in den letzten zwanzig Jahren immer wieder aufgegriffen wurde und einer Klärung bedarf. Auch das in der vorliegenden Studie untersuchte Phänomen des *mainstreaming* von *alternate histories* liefert einen weiteren Hinweis darauf, dass diese Texte nicht länger als Untergattung der Science-Fiction verstanden werden sollten – ein Punkt, der in den folgenden Unterkapiteln genauer erläutert und damit zur Klärung der Genrezugehörigkeit von *alternate history* beitragen wird.

Bevor jedoch auf die Genre- und Funktionsfragen eingegangen werden kann, muss die Verwendung des Begriffs „*alternate history*“ geklärt werden. In den Forschungstexten lassen sich eine Anzahl unterschiedlicher Begriffe zur Beschreibung kontrafaktischer Literatur finden, so beispielsweise *alternative history* (Suvin, McKnight), *allohistory* (Chamberlain, Rosenfeld), *parahistorischer Roman* (Füger, Helbig), *counterfeit world* (Amis, Aldiss), *Uchronie* (Rodiek) und *deviiierende historische Romane* (Widmann). Die Bezeichnung *alternative history* kommt dabei dem Verständnis des Genres am nächsten, weil sie signalisiert, dass es sich bei dieser Textsorte um die fiktionale Darstellung eines alternativen Geschichtsverlaufs handelt, der von der faktischen Geschichte abweicht. Interessanterweise konnte sich aber *alternative history* nicht durchsetzen. Die Forschungsarbeiten der letzten zehn Jahren scheinen sich stattdessen – auch im deutschen Sprachraum – auf den englischen Begriff *alternate history* geeinigt zu haben. Diese Bezeichnung hat im Gegensatz zu anderen den Vorteil, dass sie von Autorinnen und Autoren bzw. Leserinnen und Lesern kontrafaktischer Literatur am häufigsten verwendet wird¹⁷.

Nicht durchsetzen konnte sich der von Kingsley Amis und Brian Aldiss favorisierte Begriff der *counterfeit world*, der die dargestellte fiktionale Welt eher negativ zu konnotieren scheint. Doch wie Aldiss feststellt,

[counterfeit worlds] do not particularly seek to convince us that our present is much better or worse than the alternative depicted. Ingenuity rather than didacticism is the name of the game. . . . Counterfeit worlds

¹⁷ Aus diesem Grund wird auch in der vorliegenden Arbeit der englische Begriff *alternate history* verwendet.

may be regarded as conceits in the old meaning of the word, something witty and farfetched. (14)

Laut diesem Verständnis sollen alternative Geschichten also im Wesentlichen unterhalten, nicht belehren.

Allohistory wiederum ist ein eher weit gefasster Begriff für kontrafaktische Geschichte, der beispielsweise von Gavriel Rosenfeld synonym zu *alternate history* verwendet wird. Rosenfeld kann mit diesem breiten Begriff sowohl über literarische als auch geschichtswissenschaftliche kontrafaktische Texte sprechen. Darüber hinaus bietet sich *allohistorisch* ebenso wie *counterfactual* bzw. kontrafaktisch für den adjektivischen Gebrauch an.

Schwieriger sind die Begriffe *parahistorisch* und *Uchronie*. Ich stimme mit Holger Korthals überein, dass der Begriff *parahistorisch* eine eher negative Konnotation trägt und somit für eine definitorische Verwendung nicht gut geeignet ist. Noch problematischer ist der Begriff *Uchronie*. Christoph Rodiek bezieht sich bei der Verwendung von *Uchronie* auf Charles Renouvier. Er versteht die *Uchronie* als Geschichte, „die ‚zu keiner Zeit‘ . . . stattgefunden hat“ (9), wobei er jedoch seinen Fokus auf „eine möglichst plausible ‚hypothetische‘ Vergangenheit“ (25) legt. In diesem Zusatz sehen sowohl Holger Korthals als auch Amy Ransom ein Problem, da der Begriff *Uchronie* ihrer Meinung nach keine zeitlichen Einschränkungen festlegt. So gibt Ransom an: „[N]ot only can uchronia refer to either positive or negative outcomes for alternate history, but, if taken literally as a depiction of a ‘not-time,’ the uchronia might include any chronologies other than that of the empirical world, past, present or future“ (65). Ransom moniert außerdem die Gleichsetzung der Begriffe „Uchronie“ und *alternate history*, die durch zu strenge Genrekonventionen einfallsreiche *alternate history*-Texte ausgrenzen würden (69). Besonders die mit dem Begriff der *Uchronie* verbundene zeitliche Unbeschränktheit stellt für den Ansatz dieser Arbeit ein Problem dar, weil hier gerade die fiktionalen Veränderungen *vergangener* Geschehnisse zu einem festen Zeitpunkt untersucht werden sollen. Daher wird in der vorliegenden Arbeit auf den Begriff verzichtet.

Einen neuen und weiter gefassten Terminus zur Bezeichnung kontrafaktischer Texte hat Andreas Martin Widmann in seiner Studie *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung* (2009) eingeführt. Widmann möchte der Diversität kontrafaktischer Texte und Darstellungsformen gerecht werden und wählt dafür den

etwas sperrigen Begriff „deviierendes historisches Erzählen“ (18), den er folgendermaßen erläutert:

Indem hier Romane unterschiedlicher Form und Provenienz nebeneinander gestellt werden, ist ein Zusammenhang behauptet, der nicht von einem genealogischen Verständnis der literarischen Textsorte ausgeht, sondern von einer Verwandtschaft, die sich aus dem Verhältnis der Darstellung historischer Sachverhalte zum Wissen der Historiographie und zu intersubjektiv gültigen Annahmen über die tatsächliche Beschaffenheit der erzählten Vorgänge, mithin aufgrund eines bestimmten Umgangs mit Geschichte erkennen lässt und die Romane vergleichbar macht. (17)

Auf Grundlage dieser Überlegungen kann Widmann so unterschiedliche Texte wie Günter Grass' *Der Butt*, Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*, Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Michael Kleebergs *Ein Garten im Norden*, Philip Roths *The Plot Against America* und Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* als kontrafaktische Texte zusammenfassen, grenzt aber im Gegenschluss fantastische Literatur und Science-Fiction bei seiner Definition aus. Sein Ziel ist dabei nicht nur, literarische Strategien, Geschichtsbilder und Textintentionen zu analysieren, sondern auch eine Binnentypologie kontrafaktischer Texte zu entwickeln. Dabei geht er besonders bei Fragen nach dem Verhältnis von Geschichte, historischem Roman, kontrafaktischen Geschichtsentwürfen und geschichtstheoretischen Ansätzen überaus detailliert und tiefgründig vor, so dass sich eine Lektüre seiner Ausführungen zu den allgemeinen Strukturen und Tendenzen kontrafaktischer Texte empfiehlt.¹⁸ Für die vorliegende Dissertation sind seine Ausführungen jedoch nur bedingt hilfreich, weil Forschungsgegenstand und Erkenntnisinteresse trotz vieler Überschneidungen der beiden Studien in unterschiedliche Richtungen zeigen. Während Widmann die Heterogenität und Poetik kontrafaktischer Texte in einer Typologie zusammenfassen möchte, ist die vorliegende Studie an einer bestimmten Ausprägung kontrafaktischer

¹⁸ Eine bereits publizierte Dissertation zu kontrafaktischer Literatur stammt von Giampaolo Spedo und trägt den Titel *The Plot Against the Past: An Exploration of Alternate History in British and American Fiction*. Ähnlich wie es in vorliegender Dissertation getan wird, konzentriert sich Spedo auf literarische *alternate history*-Texte, folgt dabei allerdings nicht, wie es Widmann vorschlägt, einem möglichst weiten Verständnis von kontrafaktischen Textformen. Auch Spedo versucht, *alternate history* im großen Feld aus Geschichte, Historiographie, fiktionalen Texten und möglichen Welten zu verorten. Doch wo Widmann im Rahmen seines Forschungsinteresses sehr differenziert und zielgerichtet vorgeht, fehlt es Spedo an einer These für seine Studie. Vielen seiner sich teilweise wiederholenden Erläuterungen mangelt es an argumentativer Kraft, weil von Beginn an nicht klar ist, was er mit seiner Analyse von Dicks *The Man in the High Castle*, Harris' *Fatherland* und Roths *The Plot Against America* erreichen möchte.

Texte in ihrer Verbindung zu einem gänzlich anderen Phänomen, dem 9/11-Diskurs, interessiert.

Die vorangegangenen Erläuterungen zeigen, wie schwierig sich allein die Verwendung einer durchgängigen Begriffsbezeichnung gestaltet. Diese Problematik wirkt sich zudem auf das Gesamtverständnis des Genres aus. Hinter jeder einzelnen Begriffsverwendung stehen unterschiedliche Annahmen zu den Konventionen dieses Genres, die sich auch in der Forschungsliteratur spiegeln. Was verbirgt sich also hinter *alternate history*? In ihrer weitmöglichsten Definition bezeichnet der Begriff eine gattungsunabhängige Textsorte, die auf der Grundlage der Veränderungen eines faktischen Ereignisses den Lauf der Geschichte anders fortschreibt, als er sich tatsächlich zugetragen hat. Diese Definition wirft jedoch mehr Fragen auf, als sie beantworten kann: Wie wird die Veränderung des geschichtlichen Ereignisses erreicht? Welche Mittel werden hierzu eingesetzt? Muss die Veränderung überhaupt klar markiert sein? Ist die Erzählung immer in der Vergangenheit angesiedelt oder kann sie auch bis in die Gegenwart oder sogar Zukunft hineinreichen? Dieser Fragenkatalog deutet an, wie schwierig sich eine festgelegte inhaltliche Definition von *alternate history* gestaltet. In den folgenden Kapiteln soll daher unter Einbezug eines Forschungsberichts die Frage nach der Definition des Genres eingehender diskutiert werden.

2.2 Zwischen Fakt und Fiktion: Historiographie und Dichtung

Kontrafaktische Darstellungen von Geschichte können ihr Potenzial nur dann voll entfalten, wenn sie von geschichtlichen Ereignissen handeln, die den meisten Menschen bekannt sind. Es ist gerade das Spielen mit der Historie – das Erforschen von Ursachen, Bedingungen, Einflüssen, Mitteln und Folgen eines geschichtlichen Ereignisses –, das *alternate history* so spannend macht. Dabei geht es den meisten Texten nicht um das Infragestellen von Geschichtsschreibung generell, sondern um das Verständnis von Geschichte an sich, um Geschichtsbilder und Geschichtskonzeptionen und um das Verhältnis von Vergangenheit zu Gegenwart. So stehen Fragen nach Kausalfaktoren, Determinanten bzw. Kontingenzen im Vordergrund vieler *alternate histories*.

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass sich die meisten *alternate histories* mit bekannten Kriegsausgängen beschäftigen. Der Zweite Weltkrieg, der amerikanische Bürgerkrieg und die amerikanische Revolution sind die beliebtesten Themen innerhalb der amerikanischen *alternate history*, da die meisten Leserinnen und Leser bzw. Zuschauerinnen und Zuschauer, wenn auch nicht den genauen Kriegsverlauf, so doch den Kriegsausgang kennt. Die Frage, wie die Abweichung von der faktischen Geschichte erreicht und ausgeführt wird, ist hingegen komplizierter, da die Strategien hierzu vielfältig sind. Hierin zeigt sich die Offenheit des Genres, der auch viele kontroverse Diskussionen geschuldet sind. Die meisten *alternate history*-Autorinnen und Autoren stimmen wahrscheinlich mit Tom Shippey überein, dass das Ziel der Geschichtsveränderung „the biggest possible change of effect from the smallest possible change of cause“ sein sollte (17). Der so genannte *point of divergence* bzw. *nexus*, also der narrative Bruchpunkt, sollte nach Shippeys Darstellung so klein wie möglich gewählt werden. Doch auch diese Festlegung lässt noch so viele Spielräume offen, dass sie wenig hilfreich erscheint. Die kontrafaktische Abweichung kann schließlich auf ganz unterschiedliche Weise erwirkt werden: durch einen Zufall, durch eine alternativ getroffene menschliche Entscheidung, durch ein unvorhersehbares geschichtliches Ereignis, durch Zeitreisende, durch die Annahme fiktiver physikalischer Gesetzmäßigkeiten und vieles mehr. Edgar V. McKnight identifiziert beispielsweise fünf Modelle für das Gestalten von *alternate histories* – „inversion, regression, advancement, divergence, and parallelism“ –, die im Wesentlichen nur die Art der alternativen Welt im Vergleich zu der uns bekannten beschreiben (218). Die dargestellte alternative Welt kann also gespiegelt, verlangsamt, beschleunigt, abweichend oder parallel sein. Aber selbst innerhalb dieser sehr allgemeinen Kategorien bleiben Spielräume: Ist der Zufall bei einem alternativen Kriegsverlaufs beispielsweise durch eine alternative Wetterlage oder durch die Nicht-Existenz einer relevanten geschichtlichen Persönlichkeit bestimmt? Die Art des *point of divergence* wird die Konzeption von Geschichte im *alternate history*-Text beeinflussen.

Nicht zuletzt verweist der *point of divergence* auch auf das Genreverständnis, das dem Roman bzw. Film zugrunde liegt. Obwohl *alternate history* vielfach als fantastisch gelten kann, gibt es auf dem Mimesis-Fantastik-Kontinuum eine große Zahl an Möglichkeiten für die Gestaltung eines kontrafaktischen Texts. Gerade die Erwartung einer möglichst realistischen und plausiblen Geschichtsabweichung, in der sich

besonders die geschichtswissenschaftliche Neigung vieler Beiträge zu *alternate history* zeigt, erweist sich bei einer näheren Definition als problematisch. Im Gegensatz hierzu bietet Wilhelm Füger mit seiner Beschreibung von *alternate history* als Subgenre der Allotopie eine Definition von *alternate history*, die „nicht Abbild der Welt sein wollte, sondern deren Gegenbild, Mimesis nicht einer bestehenden bzw. als jederzeit möglich geltenden, sondern einer davon grundverschiedenen, als Wunsch-, Vor- oder Schreckbild fungierenden, im Extremfalle flagrant irrealen Praxis“ (Füger 349). Füger nutzt diese Einordnung dazu, *alternate history* aus dem Bereich der Science-Fiction in den Bereich der historischen Fiktion zu führen. Am Ende stellt er fest, „nicht auf schiere Fantastik oder Gedankenakrobatik kommt es dem Autor an, sondern primär auf ein verfremdetes Setting für die modellhafte Präsentation einer existentiellen Situation und deren moralischer Implikation“ (Füger 374). Ein gewisses Maß an Plausibilität und Gegenwartsrelevanz scheint also für Füger unerlässlich. Damit nimmt er eine von zwei wesentlichen Positionen ein, in die sich die *alternate history*-Forschung mehrheitlich aufteilt. So kann man die meisten wissenschaftlichen Beiträge in geschichtswissenschaftlich motivierte Ansätze auf der einen Seite und literaturwissenschaftlich motivierte Ansätze auf der anderen Seite unterteilen.

Die Gründe für diese Aufteilung wissenschaftlicher Forschungsarbeiten sind zu großen Teilen in der Entwicklungsgeschichte kontrafaktischer Primärtexte selbst zu finden. Denn bereits in der Antike wurden kontrafaktische Gedankenspiele angestrengt, wie sich beispielsweise an Livius' Ausführungen zu Alexander erkennen lässt (269-278). Auch Aristoteles nahm in seiner *Poetik* Bezug auf das Verhältnis von Geschichte (und ihrer Festlegung durch das Aufschreiben) und Fantasie (in Form von Literatur):

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. (29)

Diese Spannungsbeziehung zwischen Historiographie und Dichtung hat sich über die Jahrhunderte nicht abgeschwächt. Einen großen Aufschwung erhielt sie mit dem Entstehen des Scott'schen historischen Romans Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Grundvoraussetzungen hierzu sieht Georg Lukács in den Ereignissen um die Jahrhundertwende:

Erst die Französische Revolution, die Revolutionskriege, Napoleons Aufstieg und Sturz haben die Geschichte zum Massenerlebnis gemacht, und zwar im europäischen Maßstab. Während der Jahrzehnte zwischen 1789 und 1814 hat jedes Volk Europas mehr Umwälzungen erlebt als sonst in Jahrhunderten. . . . Wenn nun solche Erlebnisse sich mit der Erkenntnis, daß dergleichen Umwälzungen sich überall in der ganzen Welt vollziehen, verbinden, muß das Gefühl, daß es eine Geschichte gibt, daß diese Geschichte ein ununterbrochener Prozeß der Veränderungen ist und daß endlich diese Geschichte unmittelbar ins Leben eines jeden einzelnen eingreift, außerordentlich erstarken. (15)

Erst durch diese Ereignisse, so Lukács, entstehe ein Geschichtsbewusstsein, das eine Auffassung des Verhältnisses „Mensch ↔ Geschichte“ jenseits göttlicher Fügung und „die Ableitung der Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit“ im historischen Roman ermögliche (Scott 11). Ähnliches gilt natürlich für die Geschichtsschreibung.¹⁹

In der Tat liegen die Ursprünge von *alternate history* und die Entwicklung der Historiographie im 19. Jahrhundert nah beieinander. Mit der Ausbildung der positivistischen Geschichtswissenschaft und ihrem Streben nach Leopold von Ranke's „wie es wirklich gewesen“ ist, wird die kontrafaktische Geschichtsspekulation zum ungeliebten Stiefkind der Geschichtswissenschaft. In seiner Studie *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur* diagnostiziert Christoph Rodiek mehrere „Bedingung[en] der Möglichkeit' kontrafaktischen Schreibens“ in der im 19. Jahrhundert aufkommenden diskursiven Trennung von Geschichte und Fiktion. Darunter fielen das sich neu entwickelnde Bewusstsein für geschlossene und von der Vergangenheit distinktive geschichtliche Epochen und die „Entsakralisierung' der Historie“, die eine Abwendung von einem Geschichtsverständnis auf Basis der göttlichen Fügung nach sich gezogen habe (Rodiek

¹⁹ Für einen Überblick zur Entwicklung geschichtsphilosophischer Ansätze und Strukturen siehe Niall Fergusons Einleitung zu *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*.

63). Das verstärkte Aufkommen kontrafaktischer Texte ab dem 19. Jahrhundert kann somit in Verbindung mit dieser Entwicklung gesehen werden.

Eine interessante Paarung zwischen den Bereichen der Geschichtswissenschaft und der Literatur stellt Catherine Gallagher her, wenn sie das Wort *Dichtung* in Aristoteles' Text durch das Wort *allohistory* ersetzt, um die Beziehung zwischen Fakt und Fiktion, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit in Verbindung zu kontrafaktischem Schreiben sichtbar zu machen:

The [allohistorian's] job is not to tell what has happened but the kind of things that can happen, i.e., the kind of events that are possible according to probability or necessity. . . . The difference between the historian and the [allohistorian] is . . . this: the one tells what has happened the other the kind of things that can happen. And in fact that is why the writing of [allohistory] is a more philosophical activity, and one to be taken more seriously, than the writing of history. For [allohistory] tells us rather the universals, history the particulars. (Gallagher „When Did the Confederate States“ 58)

Gallaghers Zitat verdeutlicht, dass die von Aristoteles aufgezeigten Spannungen zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung um den Bereich der *alternate history*-Fiktion erweitert werden können. Tatsächlich lebt *alternate history* von diesen Spannungen. Zitate wie das von Gallagher zeigen, dass die Debatte um die Beziehung zwischen Historiographie, Fakt und Fiktion keineswegs an ihrem Ende angelangt ist. Es ist gerade dieses Spannungsfeld, das zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Form des *mainstreaming* von *alternate history* einen neuen Aufschwung erlebt.

Die eingangs erwähnte Unterteilung von literaturwissenschaftlich und geschichtswissenschaftlich orientierten *alternate histories* wird von Christoph Rodiek auch mit den Wortpaaren „narrativ-illusionsbildend“ vs. „kritisch-erörternd bzw. abwägend-vergleichend“ beschrieben (26). In der amerikanischen Forschung scheint sich diesbezüglich immer mehr die Differenzierung zwischen geschichtswissenschaftlichen *counterfactual histories* und literarischen *alternate histories* durchzusetzen. *Counterfactuals* stellen hierbei eine spekulative Gedankenübung dar, die möglichst objektiv und plausibel eine alternative Option zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit aufzeigen soll. Sie sind in ihren Ausführungen meist auf einen zeitlich und inhaltlich sehr begrenzten Rahmen konzentriert und interessieren sich vornehmlich für die Verbindung von Ursache und Wirkung (Gallagher „War“ 58/59, Hellekson 17).

Dagegen sind *alternate histories* inhaltlich sehr viel breiter konzipiert und bestrebt, eine alternative Welt zu erschaffen. Sie beschäftigen sich mehr mit den Auswirkungen eines geschichtlichen Ereignisses auf das einzelne Individuum als mit dem zur Debatte stehenden Ereignis an sich. Nicht zuletzt sind sie auch formal narrativ konzipiert. Sie verwenden charakteristische literarische Erzählstrategien wie die Darstellung von Bewusstseinsvorgängen, indirekte Rede oder Perspektivenwechsel, um in der Erzählung ihre oft fiktionalen Figuren im Strudel geschichtlicher Ereignisse darzustellen (Gallagher „War“ 58). Hierin ähneln sie dem klassischen historischen Roman, worauf weiter unten noch näher eingegangen werden soll. Catherine Gallagher fasst diese Zweifachunterscheidung kontrafaktischer Texte auf überschaubare Weise zusammen: *Counterfactuals* „adhere to the conventions of history-writing and alternate history novels conform to the conventions of novels“ („War“ 59). Die frühen Texte aus dem 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind hiernach also vielfach keine *alternate history*-Texte gemäß neuerem Verständnis, sondern in der Mehrzahl den *counterfactuals* zuzuordnen. Die Texte bis zur Nachkriegszeit, d.h. bis zur Eingliederung von *alternate history* in den Bereich der Science-Fiction, können somit als Vorläufer von *alternate history* gesehen werden.

Darüber hinaus schlägt Catherine Gallagher mit Blick auf die geschichtswissenschaftliche bzw. literaturwissenschaftliche Einordnung kontrafaktischer Texte eine Zeitstruktur in Form des Buchstabens Y vor, die für diese Dissertation übernommen werden soll:

Time's arrow points upward, through a unified root or trunk of historical development to a juncture at which a rupture occurs and the branches diverge; the juncture is the critical moment (sometimes called the nexus) imagined by the historian. Branch A (actual history) is generally taken for granted as the implicit comparative ground against which Branch B (counterfactual history) comes into view. („War“ 56)

Mit Blick auf den Aspekt der Plausibilität stellt Gallagher fest: Romanautoren von *alternate histories*

often accord both of the branches of the Y equal ontological weight inside the fiction. Instead of merely claiming, as the historians do explicitly or implicitly, that both branches are equally *plausible*, the novels often present them as equally *true* within the diegesis. That is why they are often categorized as fantasy or science fiction. („War“ 60)

Während sich kontrafaktische Texte formal stark ähneln, sind die dahinter stehenden Annahmen mehr oder weniger historischer bzw. literarischer Natur. Die Ausgestaltung der Alternativgeschichte orientiert sich also, um wieder Gallagher zu paraphrasieren, entweder mehr an möglichst objektiven Annahmen auf Grundlage von historischen Aufzeichnungen oder mehr an erzählerischen Methoden, die literarische Welten erschaffen wollen (58). Bei dieser Unterscheidung hilft es nicht, mit dem Aspekt der Fiktionalität zu argumentieren. Beide Formen der Alternativgeschichtskonstruktion sind fiktional, seien sie nun geschichtswissenschaftlich oder literarisch motiviert. Doch geschichtswissenschaftliche Ansätze orientieren sich zumeist an der Plausibilität eines solch alternativen Szenarios. Damit wollen sie ein größeres Verständnis über Zwänge und Chancen vergangener Ereignisverläufe erhalten, um die *Geschichtsschreibung* zu verbessern (Ferguson 85-87). Den literarischen Ansätzen geht es weniger darum, sich an der Historiographie zu reiben (auch wenn dies natürlich eine Rolle spielt), als vielmehr um ein detailliertes Darstellen der „social, cultural, technological, psychological, and emotional totalities that result from the alteration“ (Gallagher „War“ 58). Die Motivation, die den Bruchpunkt herbeiführt, ist also jeweils unterschiedlich, doch die Form ist identisch.

Gleichzeitig deutet dieses Spannungsfeld aus Mimese und Fantastik, Geschichtsschreibung und Dichtung darauf hin, dass klare Grenzziehungen nicht immer wünschenswert sein mögen. Die Spannungen zwischen diesen Polen tragen auch innovatives Potenzial in sich, wie Ramón Saldívar in einem anderen Kontext feststellt: „[T]his connection between *fantasy* and *history* . . . cannot be depicted mimetically by the novel [Junot Díaz’ Roman *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*] but nevertheless forms the unwritten base that conditions and transcends the literal meanings of both history and fantasy“ (585). Saldívar deutet die Vermischungen von Fakt und Kontrafakt, Dichtung und Historiographie in den literarischen Texten ethnischer Autorinnen und Autoren als Transformationen im literarischen System und sieht hierin „a new stage in the history of the novel“ (574) begründet. Saldívars Beobachtungen zeigen, dass das oben für *alternate histories* beschriebene Spannungsfeld durchaus auch in anderen literarischen Bereichen zu erkennen ist und damit offensichtlich größere zeitgenössische Relevanz besitzt. Gleichzeitig verhalten sich die hier analysierten „Mainstream-*alternate histories*“ anders als die von Saldívar untersuchten Romane, da erstere in der Regel eine klare Trennung zwischen Fakt und Fiktion voraussetzen.

Abweichend von Saldívars Schlussfolgerungen zu diesem Spannungsfeld und mit Blick auf die Form und Struktur von *alternate histories*, soll für die vorliegende Arbeit der klar definierte und von der Erzählung thematisierte Bruchpunkt, der die fiktionale Geschichte von der faktischen trennt, als ein Definitionskriterium von *alternate history* verstanden werden soll. Dieser Ansatz ist nicht unbedingt selbstverständlich, da es durchaus kontrafaktische Erzählungen gibt, die den geschichtlichen Bruchpunkt nicht klar voraussetzen. Hierzu gehören *parallel worlds stories*, *future history* und *secret history*, die den eben beschriebenen zeitlich festgelegten Bruch nicht erfordern bzw. offenlegen. Während die der Science-Fiction nahe stehenden Erzählformen der *parallel worlds stories* und *future history* entweder keine klaren Abzweigungen von der bekannten Geschichtsschreibung voraussetzen (*parallel worlds stories*) oder die Veränderung des Ereignisverlaufs in die nahe Zukunft verlegen wie im Falle der *future history* (in der die Veränderung dann aus der fernen Zukunft betrachtet wird), geht die *secret history* von kleinen geschichtlichen Veränderungen aus. Diese bleiben aber der Mehrheit der Menschen unbekannt und haben somit keine Konsequenzen für den historisch korrekt dargestellten Geschichtsverlauf.

In zwei neueren, sich teilweise inhaltlich überlappenden Aufsätzen mit den Titeln „Telling It Like It Wasn't“ und „What Would Napoleon Do? Historical, Fictional and Counterfactual Characters“ hat Catherine Gallagher versucht, der großen Diversität kontrafaktischer Texte noch gezielter gerecht zu werden, indem sie sie in drei Gruppen untergliedert und damit eine Typologie kontrafaktischer Texte anbietet: „counterfactual history, alternate history, and the alternate-history novel“ („Telling It“ 12). Die drei Typen kontrafaktischen Schreibens teilen laut Gallagher ihre gemeinsame Herkunft und einige formale Merkmale. *Counterfactual histories* nehmen nach dieser Darstellung ihren Ursprung bereits im 17. Jahrhundert und werden im Verlauf des 18. Jahrhunderts mehrheitlich dazu verwendet, militärische Erfolge und Niederlagen kritisch zu beurteilen („Telling It“ 13-15). Erst im 20. Jahrhundert, so Gallagher, hätten sich diese *counterfactual histories* aus ihrer militärischen Nische befreien und weiterentwickeln können. Im Gegensatz zu *counterfactual histories*, die immer mehrere Möglichkeiten in Betracht ziehen, würde in *alternate histories* nur ein historisches Ereignis verändert, um daraufhin einen alternativen Lauf der Weltgeschichte zu beschreiben: „Alternate histories thus resolve the paradoxes of counterfactual history: they produce a balance between actuality and possibility, re-establish linear time, and restore singular

character“ („Telling It“ 16). Auch der dritte Typus, *alternate-history novels*, sei bereits am Ende des 19. Jahrhunderts entstanden, wobei er laut Gallagher erst seit den 1970er Jahren wirklich erfolgreich geworden sei. Einige Texte dieser Kategorie weisen außerdem Fantastikelemente auf und grenzen sich damit von *alternate histories* ab („Telling It“ 20). Gallagher fasst die Unterschiede der drei Typen folgendermaßen zusammen: „Counterfactual histories and alternate histories limit their personae to historically existent individuals who draw their significance extradiegetically, whereas the novels are not only invented narratives but also narratives of invented personae, or fictional characters“ („Telling It“ 19).

Seit den 1960er Jahren, so Gallagher, seien dreihundert englischsprachige *alternate-history novels* erschienen, davon mehr als die Hälfte seit den 1990er Jahren („Telling It“ 13). Ein Nachteil ihrer Vorgehensweise ist eine erneute Vermischung der Begrifflichkeiten, besonders wenn man die beiden letzten Kategorien *alternate history* und *alternate-history novels* betrachtet. Eine so klare Trennung zwischen den drei Typen mag zudem nicht immer hilfreich sein, sieht man bei Gallaghers Erläuterungen doch, dass Ursprung, Funktion und Formen der drei Typen teils miteinander verwoben sind. Außerdem ignoriert Gallagher mit dieser Typologie kontrafaktische Spekulationen in anderen Medien und lässt somit wieder eine typologische Lücke entstehen. Wendet man Gallaghers Typologie auf die vorliegende Dissertation an, so müssen die analysierten Primärtexte der Kategorie der *alternate-history novels* zugeordnet werden, wobei Tarantinos Film hier zumindest begrifflich herausfallen würde. Gallaghers Darstellungen sind dennoch hilfreich, weil sie die Unterschiedlichkeiten kontrafaktischer Texte in ihrer historischen Dimension zu erklären versuchen und dabei ein Schlüsselement dieser Texte – „forking-path counterfactual narrative structures“ („Telling It“ 22) – beibehalten. Die Y-Struktur bzw. die Annahme eines festen Bruchpunkts ist dabei das entscheidende Kriterium, das im Folgenden genauer beleuchtet werden soll.

Die Ausgestaltung des Bruchpunkts wirft Fragen nach Zufällen, Planbarkeiten und Persönlichkeiten auf, die bei der Interpretation von Geschichte im kontrafaktischen Text, aber natürlich auch in der Historiographie, eine wesentliche Rolle spielen. Besonders dieser Punkt hat innerhalb der Geschichtswissenschaft immer wieder zu Kritik an kontrafaktischen Gedankenexperimenten geführt. Bereits 1984 ist der Geschichtswissenschaftler Alexander Demandt auf Vorbehalte dieser Art eingegangen

und hat mit seinem Buch *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?* ein Plädoyer für kontrafaktische Geschichtsspekulationen verfasst. Demandt stellt fest: „Wir benötigen Antworten auf die Frage: ‚Was wäre geschehen, wenn...?‘ für ein Verständnis von Entscheidungssituationen, für die Gewichtung von Kausalfaktoren, für die Begründung von Werturteilen und dann, wenn wir die unterschiedlichen Wahrscheinlichkeiten im Geschehen abschätzen wollen“ (16). Demandt argumentiert hier aus der Sicht eines Geschichtswissenschaftlers. Weder die Gewichtung von Kausalfaktoren noch das Abschätzen unterschiedlicher Wahrscheinlichkeiten hat für die literarische Verarbeitung dieser Fragestellung Relevanz. Nichtsdestoweniger sind die von Demandt genannten Punkte Voraussetzung dafür, dass sich der kontrafaktische Text implizit von der offiziellen und dokumentierten Geschichte löst und damit einen frischen, alternativen Blick auf Historiographie und Geschichtsbilder ermöglicht. *Counterfactuals* und *alternate histories* zwingen uns, andere Möglichkeiten für vergangene Ereignisse in Betracht zu ziehen. Dabei ist es erst einmal unerheblich, auf welche Weise die anderen Möglichkeiten entstehen. Demandt fasst diesen Gedanken kurz und bündig zusammen: „Die historische Phantasie öffnet die Zwanghaftigkeit des Wirklichen in die Freiheit des Gedankens“ (119). Damit warnt Demandt vor einer deterministischen Geschichtsauffassung, die einen offenen Blick auf die zahlreichen Möglichkeiten eines jeden Entscheidungsmoments verstellt.

Ähnlich argumentiert Niall Ferguson in seiner Einleitung zu *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Nach einem ausführlichen Überblick über die Entwicklung deterministischer Geschichtsansätze (und deren Ablehnung), bietet Ferguson eine neue Theorie zur Historiographie an, die er „‘chaostory’ – a chaotic approach to history“ nennt (89). Da mittlerweile selbst in den Naturwissenschaften deterministische Ansätze in Frage gestellt würden, dürfe die Geschichtsschreibung nicht länger an diesen festhalten. Mit Bezug auf die Chaostheorie fordert er eine neue, kontrafaktisch geprägte Herangehensweise an Geschichtsschreibung „that . . . reconciles the notions of causation and contingency“ (79):

In short, by narrowing down the historical alternatives we consider to those which are *plausible* – and hence by replacing the enigma of ‘chance’ with the calculation of *probabilities* – we solve the dilemma of choosing between a single deterministic past and an unmanageable infinite number of possible pasts. The counterfactual scenarios we

therefore need to construct are not mere fantasy: they are simulations based on calculations about the relative probability of plausible outcomes in a chaotic world (hence ‘virtual history’). (85)

Es muss beachtet werden, dass Fergusons Ansatz stark geschichtswissenschaftlich geprägt ist und daher die Bedeutung von „relative probability of plausible outcomes“ herausstellt. Nichtsdestoweniger betont auch er, dass historiographische Aussagen immer nur provisorisch sein können. Seine Erläuterungen zeigen darüber hinaus, wie sehr anti-deterministische, teils kontrafaktische Ansätze in der Geschichtswissenschaft, aber auch in den Naturwissenschaften, angekommen sind. Der „chaotische Ansatz“, den Ferguson hier in seiner Verfechtung kontrafaktischer Szenarien wählt, ist auch für die Entwicklung von literarischen *alternate histories* relevant. Gerade der Hinweis auf Wahrscheinlichkeiten und Plausibilitäten wird innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder thematisiert. Das folgende Unterkapitel soll diese Fragen aufgreifen und dabei veranschaulichen, wie Geschichte in *alternate histories* verstanden wird und welche Ziele und Funktionen die Texte erfüllen.²⁰

2.3 Kontrafaktische Geschichte: Ziele und Funktionen

Die Unterscheidung kontrafaktischer Texte in eher geschichtswissenschaftlich und literarisch orientierte Texte ist nicht unproblematisch, da selbst in literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten der Aspekt der Plausibilität immer wieder als Merkmal der qualitativen Bewertung kontrafaktischer Texte angeführt wird, wie mit Fügers Äußerungen zu Fantastik, Plausibilität und Gattungszuordnung von *alternate history* bereits angedeutet wurde. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Ansätzen ist äußerst fragil. Da die Frage nach Plausibilität in der Forschungsliteratur immer wieder aufgegriffen wird, soll sie hier kurz dargestellt und problematisiert werden, bevor genauer auf spezifische Ziele und Funktionen kontrafaktischer Texte eingegangen wird.

²⁰ Leider konnten für die vorliegende Dissertation drei einschlägige Texte zu *alternate history* nicht eingesehen werden. Es handelt sich hierbei um William Joseph Collins' Dissertation „Paths not Taken: The Development, Structure and Aesthetic of Alternative History“, Aleksandar Nedeljkovičs „British and American Science-Fiction Novel with the Theme of Alternate History: An Axiological Approach“ und Christopher B. Smiths Dissertation „The Development of the Reimaginative and Reconstructive in Historiographic Metafiction: 1960-2007“.

Jörg Helbig folgt in seiner Monographie *Der parahistorische Roman: Ein literarhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung* den Vorgaben Fügers und versteht *alternate history* dementsprechend „als eigenständiges Subgenre einer ostentativ amimetischen Erzählliteratur“ (24). Auf Grundlage dieser Definition ist für Helbig „ein Verzicht auf jeglichen Realisierungsanspruch, ja sogar auf einen Authentizitätsanspruch“ kontrafaktischer Texte selbstverständlich (34). Helbigs Forschungsinteresse konzentriert sich auf die Beziehung von *alternate history* zur Geschichtswissenschaft und zu fiktionalen Texten allgemein. So orientiert er sich an der bereits erwähnten Unterscheidung zwischen „einem eher diskursiven Fiktionstyp, der sich überwiegend an historisch schlüssiger Interpretation und Reflexion interessiert zeigt“, und „einem eher narrativen Erzähltyp, in dem die unterhaltenden Aspekte kontrafaktischer Fragestellungen oder andere Wirkungsabsichten im Vordergrund stehen“ (10). Diese grundlegende Unterscheidung nutzt Helbig für seine Formulierung der gattungstypologischen Merkmale von *alternate history*. Er sieht *alternate histories* als mögliche Kontrastfolien zur faktischen Gegenwart, die jedoch „nicht notwendigerweise Kritik an der Realität oder gar die Aufforderung zu deren aktiver Veränderung“ (153) beinhalten müssen: „Parahistorische Romane schildern alternative Welt- und Gesellschaftsstrukturen, die aus einer hypothetischen historisch-immanenten Abwandlung des faktischen Geschichtsverlaufs resultieren“ (31). Diese Definition schließt typische Science-Fiction-Handlungselemente wie Zeitreise, technologische Neuerungen und naturwissenschaftlich alternative Gesetzmäßigkeiten aus. Somit ordnet Helbig das Genre letztendlich Fügers Begriff der „History Fiction“ zu.

Auch Christoph Rodiek thematisiert in seiner Studie *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur* den Aspekt der Plausibilität von kontrafaktischen Texten. *Alternate histories* bzw. Uchronien sind für ihn „um Plausibilität bemühte spekulative Gedankenspiele mit dem Ziel einer mehr oder minder komplexen Antwort auf die Frage ‚Was wäre geschehen, wenn...?‘“ (26). Allerdings versteht er Uchronie als weiten Oberbegriff für unterschiedliche Formen kontrafaktischer Geschichtsdarstellung. „[D]as Prinzip strikter Plausibilität“ bleibt hierbei für Rodiek „als oberste Maxime“ (40) von *alternate history* bestehen. Nur dann sei „ungeschehene Geschichte überhaupt von Interesse“ (Rodiek 121). Darüber hinaus habe *alternate history* die Aufgabe, die Vergangenheit für die faktische Gegenwart verständlich zu machen. Tatsächlich wird dieser Punkt immer wieder von Autoren

wissenschaftlicher Forschungsarbeiten zu *alternate history* betont. An Rodieks strenger Verknüpfung von Uchronie und Plausibilität zeigt sich die von ihm beabsichtigte Abgrenzung zwischen Science-Fiction und so genannter Höhenkammliteratur, die sich aber als wenig hilfreich bei der Festlegung von *alternate history* erweist, da *alternate history* ohne die Verbindung zur Science-Fiction nicht gänzlich verstanden werden kann. Auch Holger Korthals und Uwe Durst entdecken in Rodieks Plausibilitätsannahme Schwierigkeiten. Korthals sieht diesen Ansatz zum Scheitern verurteilt („Es ist müßig“ 317). Er bietet stattdessen einen Definitionsvorschlag, der „auf Gattungszuschreibungen sowie auf Vorschriften in Sachen Wahrscheinlichkeit und Gestalt der Erzählgegenwart verzichtet“ („Spekulation“ 169). So sei

der eminent wichtige Faktor der simulierten Referenzialität hervorzuheben. Der Vorschlag lautet also: *alternate history* ist eine Form der Allotopie, in der mittels einer hinreichenden Anzahl kohärenter historischer Referenzen eine fiktionale Welt entworfen wird, die innerhalb der Fiktion das Resultat eines kontrafaktischen Geschichtsverlaufs ist. (169)

Korthals bezieht sich hiermit implizit auf die jeweilige Beziehung von *alternate history* zur Utopie, zu Science-Fiction, zum historischen und zum postmodernen Roman. Festlegungen auf die Qualität, Plausibilität und Zeitlichkeit spielen bei seiner Definition keine Rolle, zumal solche Definitionen seiner Meinung nach von einem „schier inflationären Gebrauch des Gattungs- oder des synonym verwendeten Genrebegriffs gekennzeichnet [sind], der . . . im vorliegenden Fall in die Irre führt“ („Spekulation“ 160). In ähnlicher Form diagnostiziert Durst, dass der geschichtswissenschaftliche Ansatz zur Definition von *alternate history* „dem literarischen Genre keine hinreichende Poetik zur Verfügung [stellt]“ (211). Er fordert daher für die Aufarbeitung von *alternate history* eine Fokussierung auf das spezifisch Literarische innerhalb des Genres.

Während Durst auf die Funktionsweise des Textes konzentriert bleibt, wählt der Historiker Gavriel Rosenfeld einen diachronen und komparatistischen Ansatz. In seiner Studie *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism* untersucht er die Darstellung des Nationalsozialismus in amerikanischen, britischen und deutschen *alternate history*-Romanen seit dem Zweiten Weltkrieg. Ihm geht es weniger um den Plausibilitätsaspekt kontrafaktischer Romane bzw. um eine detaillierte gattungstypologische Bestimmung von *alternate history* als vielmehr um ihre

Bedeutung für den kollektiven historisch-kulturellen Erinnerungsprozess. Mit Hilfe seiner Unterteilung von *alternate histories* in „nightmare scenario“ bzw. „fantasy scenario“ kann er am Ende seiner Studie feststellen: „[A]llhistorical narratives of the Third Reich point to a growing normalizing trend in the Western memory of the Nazi era“ (25).²¹ Auch Rosenfelds Forschung zeigt, dass Plausibilität bei der Erforschung von *alternate histories* kein ausschlaggebendes Kriterium sein muss. Obwohl er feststellt, dass „at their worst, alternate histories are poorly written, implausible works of low-brow literature produced by obscure, mediocre, and onetime writers“ (*The World* 387), relativiert er diese harsche Kritik kurz danach: „Nevertheless, such accounts demand respectful consideration“ (387). Nicht zuletzt lässt sich an Rosenfelds Studie auch erkennen, dass sich die Geschichtswissenschaft in der jüngeren Vergangenheit immer mehr der kontrafaktischen Spekulation geöffnet hat.

Nähert man sich *alternate history* mit einem literaturwissenschaftlichen Verständnis, wie es ab hier getan werden soll, wie lässt sich dann diese Textsorte einordnen? Welche Funktion haben *alternate histories*? Welche Motivation steht hinter dem Schreiben kontrafaktischer Texte und welche Bedürfnisse sprechen sie bei ihren Leserinnen und Lesern bzw. Zuschauerinnen und Zuschauern an? Bei der Frage nach der Motivation der Autorinnen und Autoren von *alternate history* kann man nur spekulieren. Neben dem allgemeinen Interesse am Entwerfen fiktionaler Welten identifiziert Edgar L. Chapman mehrere Gründe für das Schreiben von *alternate histories*: nostalgisches Schwärmen, Spaß an geschichtlichen Gedankenexperimenten und die fiktionale Korrektur von Geschichtsverläufen, die als ungerecht empfunden und mit Hilfe von *alternate history* kompensiert werden (22). Häufig werden die historischen Zäsuren, von denen die kontrafaktischen Texte handeln, als traumatisierende Ereignisse dargestellt: eine besonders blutige Kriegsschlacht, der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima, der fiktionale Sieg der Südstaaten im

²¹ Der kulturelle Umgang mit dem Nationalsozialismus, so Rosenfeld, habe sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs dahingehend verändert, dass die Nazi-Ära zunehmend ihren Sonderstatus als besondere historische Epoche verloren habe und wie jede andere angesehen werde. Von *alternate history*-Autoren werde die Nazi-Vergangenheit nun für andere Interessen – zur Ästhetisierung, Relativierung und Universalisierung – instrumentalisiert (*The World* 15-16). Diese Beobachtung wird durch die in dieser Studie analysierten Texte bestätigt. Besonders Chabons *The Yiddish Policemen's Union* und Tarantinos *Inglourious Basterds* weisen auf einen normalisierten Umgang mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust hin. In Chabons Roman bilden der Zweite Weltkrieg, die Nazi-Ära und der Holocaust zwar den Ausgangspunkt für die gattungshybride Handlung; sie werden aber nicht für moralische Zwecke verwendet. Tarantinos Film *Inglourious Basterds* bildet den entgegengesetzten Pol und nutzt Krieg, Nazi-Ära und Judenverfolgung für eine humorvolle und gewaltverherrlichende Hommage an das Medium Film.

amerikanischen Bürgerkrieg, die Wahl eines bestimmten Politikers zum Präsidenten etc. Das Trauma kann sich dabei sowohl auf den faktischen als auch auf den kontrafaktischen Geschichtsverlauf beziehen, wie an dem beliebten Thema des amerikanischen Bürgerkriegs zu erkennen ist. Darüber hinaus ist häufig nicht allein das Ereignis traumatisierend, sondern das gesamte geschichtliche Bewusstsein: nicht der Sieg der Südstaaten wird als traumatisch dargestellt, sondern das Konglomerat aus der Erfahrung des Bruderkriegs, der *Reconstruction* 1865-1877 und dem Umgang mit dem Erbe der Sklaverei und Rassentrennung.

Häufig spielt auch die Sehnsucht nach einer „besseren“ Welt eine Rolle beim Entwerfen von alternativen Geschichten. So gibt es dystopische Darstellungen, die eine Warnung aussprechen, und utopische Darstellungen, die daran erinnern, dass jeder historische Scheidepunkt auch immer eine Möglichkeit zur Besserung in sich trägt. Letztendlich besitzen *alternate histories* das Potenzial für größere philosophische Geschichtsbetrachtungen (Chapman 22). Rosenfeld erachtet die Frage nach dem „Warum?“ von *alternate histories* als schwer zu beantworten:

Why we ask such questions – and the issue of when we ask them – is far from simple, but at the risk of over-generalizing, it seems clear that when we speculate about what might have happened if certain events had or had not occurred in our past, we are really expressing our feelings about the present. When we ask “what if?” we are either expressing gratitude that things worked out as they did or regret that they did not occur differently. The same concerns are manifest in the broader realm of alternate history. (10)

Was Rosenfeld hier mit „our feelings about the present“ beschreibt, ist eng verknüpft mit unserem Verständnis von Geschichte. *Alternate histories* lassen immer durchscheinen, wie die Vergangenheit empfunden wird, welche Strukturen ihr zugrunde gelegt und welche Sinnhaftigkeit ihr durch die Darstellung der alternativen Ereignisse zugesprochen wird. So ist ein wesentliches Interesse in der bestehenden Forschungsliteratur die Frage nach dem Geschichtsverständnis, das *alternate histories* zugrunde liegt.

Jörg Helbig stellte bereits 1987 fest, dass sich das in *alternate histories* präsentierte Geschichtsverständnis in zwei Richtungen aufspaltet: als chauvinistische Attitüde, die „den faktischen Gang der Historie als optimal begreift“ und als ein eher offener, auf Kontingenz beruhender Ansatz, der in *alternate history* einen

„spekulative[n] Spielraum für Gedankenexperimente“ sieht (22). Diese Aufgliederung ist nicht überraschend, wird doch meist durch die Darstellung eines alternativen Geschichtsverlaufs eine Aussage darüber gemacht, welche Vergangenheit – die reale oder die fiktionale – zu bevorzugen sei. Hier wird auch die enge Beziehung von *alternate history* zu Utopie bzw. Dystopie deutlich, im Sinne einer Idealisierung bzw. Verurteilung der dargestellten Welt. Die zeitliche Verortung ist bei *alternate history* jedoch klar festgelegt. Da die vorliegende Dissertation *alternate history* als eine Erzählung definiert, die auf einer Abweichung von einem faktischen historischen Ereignisses beruht, ist im Gegensatz zur Utopie der zeitliche Rahmen vorgegeben. Auch Holger Korthals merkt an, dass sich *alternate history* von Utopie darin unterscheidet, dass sie (ebenso wie der historische Roman) über eine dritte Ebene verfüge. Neben den Ebenen von *story* und *discourse* komme noch jene der historischen Referenz hinzu („Spekulation“ 162).²² Das Geschichtsverständnis kann entweder die faktische Geschichte bestätigen oder die Kontingenz von Geschichte betonen.

In den meisten literarischen *alternate histories* ist zudem die Warnung vor deterministischen Geschichtsauffassungen enthalten. Allerdings stellt Jörg Helbig fest, dass „die fiktionale Auseinandersetzung mit der Frage ‚Was wäre geschehen, wenn...?‘ sowohl zu adeterministischen als auch zu deterministischen Aussagehaltungen führen kann“ (97), so zum Beispiel, wenn Philip Roth am Ende seines Romans *The Plot Against America* die alternative Geschichte wieder in die faktische integriert. Als Hauptintention kontrafaktischer Romane identifiziert Helbig moralistische Handlungsanweisungen. Damit stellen *alternate histories* seiner Darstellung nach nicht nur das Wirken von Zufällen in den Vordergrund, sondern betonen auch die Handlungsmöglichkeiten jedes bzw. jeder Einzelnen. Die Betonung individueller Handlungsmöglichkeiten wird von vielen Forschungsbeiträgen zu *alternate history* hervorgehoben. So sieht Karen Hellekson hierin einen psychologischen Effekt kontrafaktischer Texte: „[I]t could have happened otherwise, save for personal choice. The personal thus becomes the universal, and individuals find themselves making a difference in the context of historical movement“ („Toward a Taxonomy“ 255).

Diese Aussage sollte jedoch umsichtig betrachtet werden, da nicht alle *alternate histories* die Handlungsmöglichkeiten jedes einzelnen Menschen anpreisen. Besonders die kontrafaktischen Kriegsdarstellungen präsentieren den historischen Verlauf häufig

²² Siehe auch Rodiek, *Erfundene Vergangenheit*; Ransom, „Alternate History and Uchronia“ und Korthals, „Es ist müßig, aber doch interessant . . .“.

als die Summe der Taten eines großen Mannes im Sinne der „Great-Man“-Theorie. Tatsächlich gibt es viele Autoren, die sich auf kriegsentscheidende Schlachten als geschichtsveränderndes Moment konzentrieren. Andy Duncan kritisiert diese Herangehensweise: „That peace is as fateful as war, that the everyday lives of you and me are as crucial to history as the lives of Napoleon and Hitler, is too often overlooked by the writer of alternate history” (216). Jedoch muss betont werden, dass gerade diese Form der *alternate history* einen großen Teil aller Publikationen ausmacht. Auch Gregory Feeley stellt mit Bezug auf elaboriert ausgemalte Schlachtdarstellungen fest: „[A]lternate history . . . has an appeal that is not always pretty“. Er sieht in dem wiederholten Durchspielen und Verändern von Kriegstaktiken eine Trivialisierung von menschlichem Leid. Catherine Gallagher nimmt diese Beobachtungen auf und führt sie weiter, indem sie fragt, warum die meisten *alternate histories* alternative Kriegsausgänge schildern. Sie hat die Gründe für das Übergewicht von Kriegserzählungen folgendermaßen zusammengefasst:

We have, then, several reasons for the predominance of war stories among alternate histories. Wars are believed to be full of unpredictable turning points, meeting the criteria of both contingency and plausibility; wars have long-range and wide-spread ramifications that affect all citizens in the nation, meeting the criterion of self-evident significance; and military histories themselves often stress not only the importance of contingency but also the vastness of the catalogue of alternatives used in planning. Add to these the obvious advantages that 1) most people know who won the major wars their countries fought, so readers will not become confused, and 2) readers are often attracted to histories with plenty of hectic and lethal action, and the predominance of military allo-histories seems almost inevitable. („War“ 57)

Doch nicht alle *alternate histories*, die alternative Kriegsszenarien erstellen, sind gleichzeitig kriegsverherrlichend. In Robert Conroys *1945* (2007) wird beispielsweise der Kriegsschauplatz dazu genutzt, die Grausamkeiten eines Krieges zu schildern. Nichtsdestoweniger beschreiben die militaristischen *alternate histories*, von moralischen Bedenken abgesehen, oftmals auf pedantische Art und Weise die unterschiedlichen Vorzüge diverser Kriegsstrategien und sind somit nur für hartgesottene Kenner des jeweiligen Krieges bzw. der Kriegsabläufe interessant. Sie bieten wenig an epistemologischen oder gar ontologischen Fragestellungen und selbst ihr Unterhaltungswert ist eher gering. Die militärische Variante von *alternate histories* weist erneut darauf hin, wie schwierig eine gattungstypologische Verortung ist. Nicht

zuletzt wird an diesen Texten deutlich, warum sie nicht geeignet sind, den Weg in den kulturellen Mainstream zu weisen.

In anderen *alternate history*-Texten wird Geschichte wiederum nicht als Summe der Taten eines großen Mannes, sondern als Konglomerat an Zufällen dargestellt, dem die einzelnen Menschen in ihrer Ohnmacht ausgeliefert sind. Ein in dieser Form konstruierter *alternate history*-Text ähnelt damit eher dem klassischen historischen Roman, in dem der „mittlere Held“ im Spiel mit den höheren Kräften gezeigt wird. Helleksons bereits erwähnter Hinweis auf einen psychologischen Effekt von *alternate histories* deutet noch auf einen weiteren Punkt hin. Mit der Betonung der Wahlfreiheit und Einflussmöglichkeit eines Individuums wird die einzelne Person für den geschichtlichen Prozess relevant. Solch eine Darstellung ist nicht unerheblich, wird doch unsere Welt oft als chaotisch, schnelllebig und fremdbestimmt empfunden. Rosenfeld argumentiert ähnlich, wenn er schreibt, dass „by imagining history turning out differently, alternate histories can help us cope with the unpredictability of our contemporary world“ (*The World* 397). Dies mag nicht zuletzt ein Grund dafür sein, dass das Genre *alternate history* in den letzten Jahrzehnten stetig gewachsen ist.

Hellekson betont darüber hinaus die Verbindung zwischen Geschichte und Zeit in *alternate history*-Romanen. Ihren Ausführungen zufolge ist eine Funktion von kontrafaktischer Literatur, die allgemein akzeptierten Vorstellungen von Geschichte, Kausalitäten, Zeit, Zeitkonzeptionen, Raum und Geschichtsschreibung infrage zu stellen (4-5). Ihre theoretische Verknüpfung von Paul Ricoeurs Zeit- und Hayden Whites Geschichtskonzeptionen in Relation zu (literarischem) Erzählen ist also nicht überraschend. Darüber hinaus sieht sie *alternate history* als eine Form der Geschichtspräsentation, die sich von der Historiographie darin unterscheidet, dass sie ein Ereignis verändert, um eine andere Perspektive darzustellen: „They are one way of rewriting history“ (28). Doch die Strategien, die die Autorinnen und Autoren von *alternate histories* für die Konzipierung dieser Geschichte nutzen und die narrativen Techniken, die sie verwenden, unterscheiden sich nicht von denen der Geschichtswissenschaftler (Hellekson 28).

Diese Ansicht entspricht Hayden Whites Ansatz, der die Fiktionalität und Konstruktivität jeder Geschichtsschreibung betont. Da wir zum einen keinen direkten Zugang zu vergangenen Ereignissen haben und zum anderen unsere (Re)konstruktion von (vergangener) Realität immer durch diskursive Praktiken bestimmt ist, ist jede

Geschichtsschreibung laut White immer auch Erfindung: Historische Texte sind „verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences” (*Tropics* 82). Die stetig wachsende Akzeptanz von Whites Auffassung, auch unter Geschichtswissenschaftlern, muss als ein wesentlicher Einflussfaktor für das wachsende Interesse von Geschichtsfiktion im Allgemeinen und *alternate histories* im Besonderen gesehen werden.

Wie die Erläuterungen oben veranschaulicht haben, tendieren die Beiträge der Forschungsliteratur oft dahin, eine an der historischen Plausibilität von *alternate history*-Texten festgemachte Position einzunehmen und solche kontrafaktischen Erzählungen auszuschließen, die auf amimetischen Prämissen beruhen (auch wenn dies a priori paradox ist). Die Frage nach der historischen Plausibilität ist für Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die *alternate history* in der Tradition von Science-Fiction sehen, weniger relevant. Nicht selten richtet sich ihr Interesse stattdessen auf die Verarbeitung spezifischer Science-Fiction-Elemente innerhalb der kontrafaktischen Darstellungen. Diese inhaltliche und gattungsmäßige Verbindung zwischen *alternate history* und Science-Fiction soll im folgenden Unterkapitel näher beleuchtet und hinterfragt werden.

2.4 *Alternate History* als Science-Fiction

Literarische *alternate histories* werden im Wesentlichen aus zwei Gründen zur Science-Fiction gezählt. Zum einen sind die Autorinnen und Autoren oft bereits fest im Science-Fiction-Genre etabliert, so dass die literarische Verortung des Autors bzw. der Autorin die Kategorisierung von *alternate history* als Subgenre von Science-Fiction vorgibt.²³ Die Kategorisierung erfolgt hier also häufig nicht aus textimmanenten Gründen. Zum anderen werden kontrafaktische Texte aufgrund ihrer amimetischen und extrapolierenden Funktion zur Science-Fiction gezählt. Doch auch dieser Ansatz erweist

²³ Science-Fiction soll hier verstanden werden als „branch of prose fiction that explores the probable consequences of some improbable or impossible transformation of the basic conditions of human (or intelligent non-human) existence. This transformation need not be brought about by a technological innovation, but may involve some mutation of known biological or physical reality, e.g. time travel, extraterrestrial invasion, ecological catastrophe“ (Baldick 301).

sich als problematisch, da Fiktion nie identisches Abbild der Wirklichkeit sein kann und viele *alternate histories* zudem auf Zukunftsversionen und technologisch-, biologisch bzw. naturwissenschaftlich begründete Inhalte verzichten. Erst die Integration von klaren Science-Fiction-Elementen, wie beispielsweise Zeitreisen, Technikelementen oder alternativen Naturgesetzannahmen, machen *alternate history* zu einem Subgenre der Science-Fiction. Gerade deswegen soll im Rahmen dieser Arbeit die ausschließliche Definition von *alternate history* als Unterkategorie von Science-Fiction aufgebrochen werden.

Historisch gesehen ist *alternate history* zunächst einmal eng mit der Entstehung bzw. Konsolidierung der modernen Science-Fiction-Literatur verbunden. Darko Suvin erläutert in seinem Artikel „Victorian Science-Fiction, 1871-85: The Rise of the Alternative History Sub-Genre“, wie sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Texttypen *alternate history*, *extraordinary voyage* und *future war* als Subgenres der Science-Fiction herausgebildet haben (148-149). Von Andy Duncan und Karen Hellekson wird in diesem Zusammenhang beispielsweise Mark Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) als Frühwerk von *alternate history* genannt.²⁴ Auch Duncan ordnet in seinem Beitrag zum *Cambridge Companion to Science Fiction* *alternate history* eindeutig der Science-Fiction-Literatur zu. Er identifiziert erstens „‘pure’ or ‘core’ alternate histories“ (211), die nur sehr wenig auf eindeutige Science-Fiction- oder Fantasy-Elemente zurückgreifen, zweitens spielerische *alternate histories*, die sich mit minimalen Veränderungen auseinandersetzen, welche oft keinen Effekt auf den Rest der Welt hätten (212) und drittens solche *alternate histories*, die die großen Effekte und Implikationen geschichtlicher Ereignisse beleuchten und sie zumeist dystopisch darstellen (212). Dabei erachtet Duncan Science-Fiction-Elemente wie „time travel“, „parallel world“, „timeslip“ oder „time loop“ (213-215) als notwendige Mechanismen für den alternativen Geschichtsverlauf.

Auch Karen Hellekson definiert *alternate history* klar als Subgenre von Science-Fiction (*The Alternate History* 3):

²⁴ Auch Tom Shippey sieht in den „change the past“-Texten à la *Connecticut Yankee* ein verwandtes, aber anders geartetes Subgenre der Science-Fiction und fasst diese Beobachtung folgendermaßen zusammen: „[W]ithin the overall ‘grammar’ of science fiction, ‘alternate history’ and ‘change the past’ follow similar but slightly different ‘clause structures’“ (21). Brian Aldiss wiederum zählt Twains *Connecticut Yankee* gerade nicht zur *alternate history*, weil die im Roman dargestellte Geschichtsveränderung durch einen Zeitreisenden bewirkt werde (15).

The alternate history's use of changed historical points to bring about different realities is, I think, a case parallel to science fiction's use of extrapolations of current events to bring about fictive futures. . . . In fact, the alternate history rewrites history and reality, thus transforming the world and our understanding of reality. These texts change the present by transforming the past. (4)

Vor dem Hintergrund dieser weit gefassten Beziehungsstruktur zwischen *alternate history* und Science-Fiction macht Helleksons Definition als Subgenre zunächst einmal Sinn. Die Extrapolation ist bei beiden ähnlich, nur dass die zeitliche Richtung jeweils eine andere ist.

Neben der Frage nach unterschiedlichen Typen kontrafaktischer Szenarien spielt außerdem die Funktion von *alternate histories*, besonders in ihrer Beziehung zur Lesergegenwart, eine Rolle für Diskussionen innerhalb der Science-Fiction. So definiert Darko Suvin *alternate history* als „that form of SF in which an alternative locus (in space, time, etc.) that shares the material and causal verisimilitude of the writer's world is used to articulate different possible solutions of societal problems“ (149). Zwei Beobachtungen sind hierbei bemerkenswert. Zum einen identifiziert Suvin lediglich einen „alternative locus“ in lokaler und temporärer Hinsicht. Er geht also nicht von einem zeitlich festgelegten Bruch in der historisch-zeitlichen Chronologie aus. Die alternative Geschichte ist laut dieser Definition eher eine alternative Welt. Zum anderen hat *alternate history* laut Suvins Definition die Funktion, zeitgenössische gesellschaftliche Probleme zu thematisieren. Dieser Aspekt der zeitgenössischen Relevanz von *alternate histories* wird in vielen Studien zum Genre hervorgehoben, wenn auch selten mit einer solch klaren Zielformulierung.²⁵

Die Relevanz der Gegenwart wird auch von Brian Aldiss, der tief in der Science-Fiction-Literatur verwurzelt ist, angesprochen. In seinem Eintrag in *The New Encyclopedia of Science-Fiction* fasst er die Kategorien *alternate worlds* und *alternate histories* zusammen und beschreibt sie als „a rather limited but appealing subgenre of science fiction, the essence of which is the supposition that one vital factor of our past is changed so as to alter radically our present“ (13). Mit dieser Definition spricht Aldiss explizit den Bezug von *alternate histories* zur Gegenwart an, im Gegensatz zu Suvin sieht er in dieser Verbindung jedoch keine Notwendigkeit für Lösungsansätze sozialer Probleme. Für ihn ist ein Charakteristikum kontrafaktischer Texte, dass ihre Handlung

²⁵ Siehe außerdem Füger (374), Helbig (170-171), McKnight (222), Alkon in *Encyclopedia of Time* (12), Rodiek (172), Rosenfeld (396-397).

in einer alternativen Gegenwart angesiedelt ist. Diese Gegenwart wird dabei durch die Veränderung eines Ereignisses in der Vergangenheit (und manchmal sogar der fiktionalen Vergangenheit) ausgelöst (15). Aldiss' Definition von *alternate history* beinhaltet also die Existenzmöglichkeit paralleler Welten, schließt jedoch Zeitreiseerzählungen aus (15).

Hier bietet Paul Alkon eine alternative Begriffsbestimmung. So definiert er *alternate history* als

essays or narratives exploring the consequences of an imagined divergence from specific historical events, thus distinguishing it from parallel history, which may be defined as accounts that present a different past or present not caused by a divergence from real history at some key moment such as a French victory at Waterloo. („Alternate History and Postmodern Temporality“ 68)

Wie man dieser Festlegung entnehmen kann, siedelt Alkon die kontrafaktische Erzählung nicht notwendigerweise in einer alternativen Gegenwart an. Auch ein Setting in der Vergangenheit ist möglich.

Schließlich sei in diesem Zusammenhang noch Karen Hellekson erwähnt, die *alternate histories* ebenfalls eher in der Gegenwart verortet, wobei ihre Klassifizierung auch andere Möglichkeiten zulässt. Für Hellekson ist die zeitliche Verankerung von kontrafaktischen Geschichten insgesamt nicht so relevant, weil die von ihr vorgeschlagene Klassifizierung von *alternate histories*, die sich auf den historischen Bruch konzentriert, eine solche Unterscheidung weitestgehend unnötig macht. Sie unterscheidet dabei drei Gruppen: „the nexus story“, „the true alternate history“ und „the parallel worlds story“ (5). Zu der ersten Kategorie, der „nexus story“, zählt sie Zeitreise- und Kriegsschlachterzählungen. Diese Texte konzentrieren sich auf den Bruch in der Geschichte, also auf das Ereignis, das zum alternativen Geschichtsverlauf führt (6). Die reine oder „true alternate history“ ist Jahre nach der geschichtlichen Abweichung, dem „nexus point“ (oder auch *point of divergence*), angesiedelt und präsentiert eine veränderte Welt (7). In der letzten Kategorie, „the parallel worlds story“, sammeln sich all jene *alternate histories*, in denen mehrere Welten parallel zueinander existieren. Ihre Prämisse ist, dass zu jedem Zeitpunkt eines geschichtlichen Bruchs alle Möglichkeiten realisiert werden – in verschiedenen Welten. Die Protagonisten sind dementsprechend in der Lage, sich zwischen den Welten hin und her zu bewegen (8). Auf Grundlage dieser Klassifizierung können *alternate histories* in der

Vergangenheit, in der fiktiven Gegenwart oder auch in einer zeitlich nicht näher gefassten Welt angesiedelt sein.

Während auch die vorliegende Dissertation die Wechselbeziehungen zwischen *alternate history* und faktischer Gegenwart klar herausstellen möchte, sollen diese Verbindungen nicht in der Intention des Autors bzw. der Autorin verankert werden, wie es beispielsweise Suvin zu tun scheint. Darüber hinaus ist für die vorliegende Studie irrelevant, ob die dargestellte historische Alternative in einer fiktiven Gegenwart oder Vergangenheit angesiedelt ist. Wichtiger ist hierbei der klare Bruchpunkt in der dokumentierten Geschichte, also in der Leservergangenheit. Science-Fiction-Elemente wie Zeitreisen werden dadurch nicht per se ausgeschlossen, jedoch geht es Texten dieser Art häufig um eine detaillierte Exploration der Ursache-Wirkung-Beziehung, die gerade in den jüngeren *alternate histories* renommierter Autorinnen und Autoren eher ignoriert wird. Auch Helleksons Typologie bezieht sich im Wesentlichen auf eine Ursache-Wirkung-Beziehung, die die Ereignisse zwar in zeitlicher Folge zueinander sieht, sie jedoch nicht genauer spezifiziert. Viele der traditionellen *alternate histories* ordnet sie daher dem „genetic model of history“ – „history concerned with origin, development, or cause“ („Toward a Taxonomy“ 250) zu. Texte dieser Gruppe konzentrieren sich auf Kausalbeziehungen, wobei sie besonders an dem Beginn bzw. Ursprung einer geschichtlichen Entwicklung oder einer bestimmten historischen Situation interessiert sind. Zwar bemerkt Hellekson, dass ein *alternate history*-Text sich auf jedes der vier von ihr verwendeten geschichtlichen Modelle (eschatologisch, genetisch, entropisch und teleologisch) stützen kann, schränkt dann jedoch ein:

[A]s a genre, the alternate history fundamentally concerns itself with the genesis of history. The genetic model lies at the heart of every alternate history because the alternate history relies on cause and effect. It assumes that an event in the past caused our present. („Toward a Taxonomy“ 251)

Folglich verwendet Hellekson einen Großteil ihrer Analyse auf dieses Geschichtsmodell. Das Setting genetischer *alternate histories* ist oftmals sehr nah an Ort und Zeit des herbeigeführten historischen Bruchpunkts gewählt. Die gesellschaftspolitischen und sozialen Implikationen der geschichtlichen Veränderungen in diesen Texten werden daher nur in einem zeitlich begrenzten Rahmen untersucht. Sollen die Konsequenzen bereits fiktional veränderter Geschichtsabläufe in einem

breiteren zeitlichen Rahmen weiter erforscht werden, so geschieht dies häufig in einer Buchserie. Ein Beispiel hierfür ist Harry Turtledoves *Timeline-191*-Reihe, auch bekannt unter *Southern Victory Series*, die aus einer Anzahl von Romanen besteht und einen kontrafaktischen Geschichtsverlauf vom amerikanischen Sezessionskrieg bis zum Zweiten Weltkrieg beschreibt.²⁶

Helleksons Studie ist nicht zuletzt deswegen erwähnenswert, weil ihren Textanalysen spezifische Geschichtsmodelle zugrunde liegen. Damit bringt die Autorin zwei unterschiedliche Blickwinkel auf *alternate histories* – auf der einen Seite die eher der Geschichtsfiktion zugeneigten Ansätze und auf der anderen Seite die eher der Science-Fiction anhänglichen Ansätze – wieder näher zusammen. Mit ihrer Klassifizierung führt Hellekson die unterschiedlichen Formen kontrafaktischer Texte übersichtlich auf und reflektiert darüber hinaus ihre impliziten Geschichts- und Zeitmodelle. Damit ist sie meines Wissens die erste Literaturwissenschaftlerin aus dem Feld der Science-Fiction-Forschung, die die Verknüpfung zwischen Geschichtsbildern, literarischem Erzählen und *alternate histories* in den Vordergrund ihrer Arbeit gestellt hat.

Insgesamt zeigen die vorangegangenen Beispiele, dass selbst innerhalb der Science-Fiction-Forschung Uneinigkeit darüber herrscht, wie und in welcher Form *alternate history* als Subgenre der Science-Fiction klassifiziert werden kann. Da kontrafaktische Texte in vielen Formen und vor allem gattungsübergreifend auftreten können, scheint eine festgesetzte Genredefinition auch für die Zukunft unwahrscheinlich. Ein großer Teil der älteren Forschungsliteratur ordnet die Gesamtheit aller *alternate history*-Veröffentlichungen der Science-Fiction zu und ignoriert in der Folge die Diversität kontrafaktischer Texte. Diese Aufteilung wird indessen von jüngeren Studien immer häufiger durchbrochen, besonders dann, wenn *alternate histories* zu einem konkreten Thema untersucht werden, wie es Gavriel Rosenfeld und Catherine Gallagher für nationalsozialistische bzw. militaristische *alternate histories* getan haben. Feststeht aber, dass die Frage nach dem Verhältnis von *alternate history*

²⁶ Die *Timeline-191*-Reihe beginnt mit dem Roman *How Few Remain* (1997), der von drei weiteren „Sub-Reihen“ gefolgt wird: der *Great War*-Trilogie (1998-2000), der *American Empire*-Trilogie (2001-2003) und der *Settling Accounts*-Tetralogie (2004-2007). Turtledove hat somit jedes Jahr ein Buch in der *Timeline-191*-Reihe veröffentlicht. Im selben Zeitraum sind allerdings noch viele weitere Texte von ihm erschienen, beispielsweise die Fantasy-Reihe *Darkness* und die Parallelwelten-Reihe *Crosstime Traffic*. Diese Produktivität führt bei Kritikern zu positiven sowie negativen Resonanzen. So bemerkt beispielsweise Edgar L. Chapman: „Although knowledgeable and inventive, the prolific Turtledove is not a particularly impressive writer. Nevertheless, he has gained commercial success and a considerable reputation because of numerous alternate history novels“ (16).

und Science-Fiction immer wieder hinterfragt wird. Bereits 1994 prognostizierte Edgar V. McKnight, Jr.: „[T]he apparent relationship between alternative history and science fiction will grow more and more tenuous“ (217). Der jüngste Beitrag zum Verhältnis von Science-Fiction und *alternate history* stammt von Michael Butter. Wie schon Feeley und Rosenfeld bemerkt Butter, dass viele *alternate history*-Texte sich von der Science-Fiction zu lösen scheinen. So sieht auch er in Philip Roths Roman *The Plot Against America* ein Zeichen dafür, dass *alternate histories* „auch für etablierte und angesehene Autoren immer salonfähiger werden“ (69).

Die vorliegende Studie schließt sich diesen Beobachtungen an und möchte *alternate history* als ein eigenständiges Genre begreifen, das jedoch in unterschiedlichen Formen auftreten kann.²⁷ Das verbindende Kriterium ist allerdings immer die Veränderung eines Ereignisses der faktischen Vergangenheit zum Zwecke einer darauf folgenden alternativen Geschichtsdarstellung. Auf welche Weise der Bruch mit der Geschichte erwirkt wird, ist hierbei zunächst unerheblich. Die Art des herbeigeführten Bruchs deutet jedoch darauf hin, welche größere Funktion dem kontrafaktischen Szenario durch den Text beigemessen wird und hilft überdies, Verbindungen zwischen dem jeweiligen *alternate history*-Text und angrenzenden Genres aufzudecken. Da sich, wie Gavriel Rosenfeld und Gregory Feeley festgestellt haben, *alternate history* auf unterschiedliche Genres stützt, darunter „science fiction and fantasy, historical novels and adventure stories, even technothrillers and mysteries“ (Feeley), mutet eine generelle Einordnung innerhalb eines bestehenden Genres unsinnig an. Gerade die allmähliche Loslösung vom ursprünglichen „Mutter-Genre“ der Science-Fiction in Richtung des kulturellen Mainstreams stützt diesen Ansatz. Zugleich sollte diese Beobachtung auch in Verbindung mit einer weiteren Entwicklung, der des postmodernen historischen Romans, betrachtet werden, der immer wieder die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart untersucht und dabei Fragen nach geschichtlicher Kausalität und Kontingenz aufwirft. Im nächsten Unterkapitel soll deswegen das Genre *alternate history* in dem literarischen Beziehungsfeld der Postmoderne verortet werden, bevor abschließend noch einmal auf die Eigenständigkeit des Genres eingegangen wird.

²⁷ Hiermit folgt diese Studie der offenen Definition von literarischen Gattungen, wie sie Peter Wenzel im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* aufgestellt hat. Danach stellen Gattungen „offene Systeme dar, deren Charakter nur durch ein Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien beschrieben werden kann“ (209).

2.5 Kontrafaktische Literatur und der postmoderne historische Roman

Es lassen sich mehrere einfache Verbindungen zwischen *alternate histories*, postmodernen Theorieansätzen und dem gesteigerten Interesse von kontrafaktischen Texten ziehen. Das wohl offensichtlichste gemeinsame Merkmal von postmodernen und kontrafaktischen Geschichtsromanen ist das Spiel mit Fakten und Fiktionen im Zusammenhang mit der Frage nach der Rekonstruktion von Geschichte. Bereits 1999 schrieb Phil Patton in einem Artikel für das *American Heritage* Magazin: „Perhaps alternate history has become so attractive because history itself has come to resemble fiction. . . . History no longer looks inevitable or divinely driven; our destiny is no longer manifest. . . . What, then, is so privileged about real history, about the version of things that actually happened to occur?“. Dass Geschichtsschreibung im Sinne Hayden Whites als eine Form der Literatur verstanden wird, ist hierbei der entscheidende Punkt. Einerseits hat Whites Ansatz einen großen Beitrag dazu geleistet, dass Geschichtsbilder und Geschichtsschreibung in ihrer Relativität und Subjektivität erkannt werden. Von dieser Entwicklung hat auch das Genre *alternate history* profitiert. Andererseits kann die formale und inhaltliche Ausgestaltung von *alternate histories* in den wenigsten Fällen als postmodernistisch angesehen werden. Tatsächlich sind gerade die prominenten Merkmale postmoderner historischer Romane – Selbstreflexivität, Subjektivität, Fragmentation, Collage – in den meisten *alternate histories* auffällig abwesend, wie weiter unten noch genauer ausgeführt werden soll.

In beiden Textformen spielt das Verhältnis zwischen historischen Ereignissen, ihrer sprachlichen Verarbeitung und ihrer Veränderung in der (kontrafaktischen) Repräsentation jedoch eine bedeutende Rolle. Dabei nimmt die Frage nach der Fiktionalität von historiographischen und historisch-literarischen Texten eine Schlüsselposition ein und wird seit Jahrzehnten lebhaft debattiert. Der Behauptung von Hayden White, dass historiographische Texte am Ende immer „verbal fictions“ (*Tropics* 82) seien, entgegnet beispielsweise Lubomír Doležel in seiner Studie *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage* damit, dass er eine neue Konzeptionierung historischer Texte fordert. So stellt er der postmodernen Gleichstellung von fiktionalen und historiographischen Texten ein Modell entgegen, das historische Texte nicht auf dem „discourse (textual) level of narrative“, sondern auf der Ebene der „possible worlds“ betrachtet (viii). Trotz seiner Kritik an der postmodernen

Debatte über „metahistory“ (viii) setzt auch Doležel voraus, dass sprachliche Rekonstruktionen unsere Welt niemals direkt abbilden können: „The only worlds that human language is capable of creating or producing are possible worlds“ (30). Um nun den unterschiedlichen Graden von Fiktionalität in historischen Texten gerecht zu werden, führt Doležel weiter aus:

Possible worlds of fiction are products of *poiesis*. By writing a text the author creates a fictional world that was not available prior to this act. The truth conditions of the fictional text are the key to understanding *poiesis*. As Gottlob Frege recognized, fictional texts (sentences) lack truth value; they are neither true nor false. . . . Historical texts are means of *noesis*, of knowledge acquisition; they construct historical worlds as models of the actual world. Therefore they are constrained by the requirement of truth valuation. (41-42)

Auf Grundlage dieser Unterscheidung kann Doležel auch Aussagen über kontrafaktische Texte und ihre Beziehung zur Vergangenheit treffen. Ähnlich wie Catherine Gallagher unterscheidet er zwischen „counterfactual fiction“ (105) und „counterfactual history“ (111), um dann auf ihren Status einzugehen: „*All worlds of counterfactual history, whether constructed by historians or by fiction makers, whether their function is cognitive or aesthetic, are semantically fictional*. This radical claim . . . is supported primarily by the fact that no counterfactual worlds are models of the past; they cannot be models of anything, because counterfactual past never existed“ (122; kursiv im Original). Doležel ist an dem großen Beziehungsgeflecht zwischen Fiktion und Geschichte interessiert und seine Ausführungen hierzu, besonders in Abgrenzung zu postmodernen Diskursen über Geschichte und Geschichtsschreibung, sind überaus erhellend. Doležels Text problematisiert die Ablehnung absoluter Wahrheitsansprüche und entgegnet dem Vorwurf nach postmoderner Beliebigkeit, indem er postmoderne Erkenntnisse über historisches Erzählen differenziert. Seine theoretischen Erläuterungen zeigen mit Hayden White, dass historische Texte als verbale Konstrukte begriffen werden sollten, dass aber die Verbindung zwischen „Realität“ und Text unterschiedlich beschaffen sein kann. Seine Aussage, dass kontrafaktische Geschichte niemals als Modelle der Vergangenheit verstanden werden können, bezieht sich also auf die Beziehung zwischen realen Ereignissen und Texten. Da die beschriebenen Ereignisse in kontrafaktischen Texten nicht stattgefunden haben, sind sie laut Doležel semantisch fiktional. Das heißt jedoch nicht, dass sie nichts über das Verständnis von

Vergangenheit und Geschichte in der Gegenwart aussagen. Gerade in diesem Verständnis ähneln sich postmoderner historischer Roman und *alternate history*, wie im Folgenden erläutert werden soll.

Es ist offensichtlich, dass sowohl der postmoderne historische Roman als auch der kontrafaktische Roman das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart thematisieren. Schon Ende der 1980er Jahre identifizierte Linda Hutcheon für den postmodernen historischen Roman „the important postmodern concept of ‘the presence of the past’” (*Poetics of Postmodernism* 4) – eine Beobachtung, die auch viele Forschungsarbeiten zu *alternate history* gemacht haben. Rosenfelds Äußerung, dass *alternate history* „inherently presentist“ (10) sei und Helleksons Feststellung, „[t]hese texts change the present by transforming the past“ (4), zeigen, dass Vergangenheit und Gegenwart in beiden Textsorten nahezu untrennbar miteinander verbunden sind. Der Blick in die Vergangenheit wird durch unsere Existenz in der Gegenwart, ihren Diskursen, Konzepten und Sichtweisen, beeinflusst. Ein neutral-distanzierter Blick auf die (kontrafaktische) Vergangenheit ist unmöglich. Um die schwierige Vergangenheit-Gegenwart-Beziehung in kontrafaktischen Texten theoretisch greifbar zu machen, zieht William Hardesty die kognitionspsychologische Theorie der Mentalen Modelle des britischen Psychologen Philip Johnson-Laird zu Hilfe. Laut Hardesty helfen *alternate histories* durch ihre Darstellung einer fiktiven Vergangenheit, Realität und Gegenwart zu problematisieren (87-88). Die mentalen Modelle, die wir beim Lesen von *alternate histories* entwickeln, um eine nicht (mehr) existente Vergangenheit fassbar zu machen, werden von uns, so Hardesty, in Relation zur Gegenwart gestellt und erhellen so im besten Fall unsere Hypothesen und Urteile über den Verlauf der Geschichte und über unsere Konzeption von Vergangenheit und Gegenwart (79-81). Sie können, um mit Hutcheon zu sprechen, als „a critical reworking, never a nostalgic ‘return’“ (*Poetics* 4) angesehen werden. Allerdings muss bemerkt werden, dass einige *alternate histories* weitaus nostalgischer in die Vergangenheit zurückblicken als postmoderne Texte es tun (Hutcheon *Poetics* 4).

Insgesamt aber wohnt der kritische Rückblick in die Vergangenheit beiden Textsorten inne und ist darüber hinaus häufig selbstexplorativ gestaltet. Wenn Elisabeth Wesseling für den postmodernen historischen Roman diagnostiziert, dass „[r]ather than representing the external world, postmodernist literature folds in upon itself in order to explore its own linguistic and literary conventions“ (3), kann dies auch auf den

kontrafaktischen Text übertragen werden. Beide zeigen auf unterschiedliche Weise, dass Geschichte immer fiktional konstruiert wird, gerade weil sie nicht rekonstruierbar ist. Wesseling sieht in den parodistischen Zügen mancher postmoderner Romane eine Verbindung zu „counterfactual fantasies“, ihr Begriff für (teil-)kontrafaktische Erzählungen. Es muss hier bemerkt werden, dass Wesseling sich nicht eingängig mit der Entwicklungsgeschichte und Ästhetik der *alternate history*-Genres, speziell in seiner Verbindung zur Science-Fiction, beschäftigt. Die meisten ihrer Erläuterungen sind dennoch hilfreich, weil sie durch ihre Vermengung von *alternate history* bzw. *counterfactual fantasy* und postmodernem historischen Roman eine interessante Perspektive auf die parodistischen Merkmale kontrafaktischer Literatur einnimmt. Ihre Argumentation ist, dass parodistische Texte immer ihre Zientexte einbeziehen, da die Leserinnen und Leser ein gewisses Maß an Vorwissen benötigen, um den Text zu verstehen (105). Wesseling stellt fest: „Evidently, the target of counterfactual conjecture is the reservoir of established historical facts and popular interpretations of those facts which make up canonized history. . . . Counterfactual fantasies create ironic incongruities by embedding historical figures and events within alternate sequences” (105-106). Obwohl die ironisierenden Tendenzen in *alternate histories* stark variieren, kann der parodistische Aspekt als ein Merkmal gewertet werden, das *alternate histories* mit postmodernen Texten gemeinsam haben.

Ebenso wie im postmodernen Roman werden in vielen *alternate histories* außerdem die von der Geschichtsschreibung Marginalisierten ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Linda Hutcheon formuliert es so: “[T]he protagonists of historiographic metafiction are anything but types: they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history . . .” („The Pastime“ 482).²⁸ Wesseling findet genau diesen Aspekt des postmodernistischen Schreibens auch bei *alternate history*: Die Verlierer der Geschichte, im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne, erhalten in und durch *alternate histories* eine Stimme (110-111). Hier zeigen sich erneut Überschneidungen Ramón Saldívars Modus der *historical fantasy*:

Its purpose is to narrate the emergence of transnational, cosmopolitan, economic, and cultural orders whose desperate inequities are most

²⁸ Hutcheon verwendet den Begriff „historiographic metafiction“ synonym zum Begriff der postmodernen Literatur. Die vorliegende Studie schließt sich stattdessen, wie unten noch genauer ausgeführt wird, der Typologie von Ansgar Nünning an, der die historiographische Metafiktion als eine Kategorie des zeitgenössischen historischen Romans versteht.

readily experienced by persons from diasporic, transitory, and migratory communities in the borderlands between the global north and south who lack recognition under dominant ideas of social membership. (594)

Auch in „postrace fictions“ (585), wie Saldívar konstatiert, lassen sich postmoderne Elemente wiederfinden, doch, ähnlich wie im Fall von *alternate history*, in veränderter Form: „The form . . . transports us beyond the historical contingencies of magical realisms and postmodern metafiction into the realms of twenty-first-century structures of fantasy“ (581). Die Auswirkungen dieser formalen Transformationen sollen später noch genauer thematisiert werden.

Inhaltlich betrachtet geben die Genrekonventionen kontrafaktischer Literatur eine alternative Sichtweise zu vergangenen Geschehnissen geradezu vor. Dass die Motive und Strategien einer solchen Umschreibung von Geschichte sehr unterschiedlicher Ausprägung sein können, wurde bereits erläutert. Im Gegensatz zum postmodernen Individuum erhalten die Verlierer in manchen *alternate histories* jedoch nicht nur eine Stimme, sondern nehmen darüber hinaus Macht- und Kontrollpositionen ein, die ihnen dabei helfen, den Orientierungs- und Wirklichkeitsverlust der sie umgebenden chaotischen Welt zu beherrschen. Doch nicht alle Texte folgen diesem Muster. Während Philip Roths *The Plot Against America* an der Darstellung des Kontrollverlusts und des Ausgeliefertseins seiner Figuren festhält²⁹, thematisiert Michael Chabon in *The Yiddish Policemen's Union* genau diesen Gegensatz und versieht seine Figuren stattdessen mit einer limitierten Form individueller Freiheit und Souveränität. *Alternate histories* wie Brendan DuBois *Resurrection Day*, Robert Conroys *1945* oder Robin Gerbers *Eleanor vs. Ike* wiederum lassen ihre Figuren im Verlauf der Handlung die komplette Kontrolle über ihr Leben und Umfeld (wieder) gewinnen. Mit diesem Handlungsverlauf folgen die genannten Romane Helleksons Beobachtung: „The alternate history posits a universe in which we are capable of acting and in which our actions have significance“ („Toward a Taxonomy“ 255). Interessanterweise scheinen es gerade die klassischen *alternate history*-Autoren zu sein, die diesem Ansatz folgen, während sich Autoren wie Roth and Chabon, die nicht im *alternate history*-Genre verankert sind, zurückhaltender zeigen. Wie die hier

²⁹ Die Figuren im Roman haben kaum Möglichkeit, Einfluss auf die zunehmende Diskriminierung zu nehmen. Stattdessen wird klar herausgestellt, dass sie zu Objekten höherer Mächte bzw. zu Objekten der Geschichte im Allgemeinen werden, gegen die sie nichts ausrichten können.

untersuchten Texte diesen Themenbereich verhandeln, soll im Analyseteil genauer ausgeführt werden.

Weiterhin stellen sowohl der postmoderne historische Roman als auch *alternate history* kohärente, abgeschlossene und sinnstiftende Bedeutungssystemen als Erklärung unserer Welt infrage. Hutcheon erläutert: „As Foucault and others have suggested, linked to this contesting of the unified and coherent self is a more general questioning of *any* totalizing or homogenizing system. Provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic)“ („Beginning to Theorize“ 11-12). In kontrafaktischen Texten werden diese Konzepte zumindest auf inhaltlicher Ebene hinterfragt. So basieren die geschichtlichen Alternativen nahezu immer auf der Prämisse, dass es auch anders hätte kommen können. Die Frage „Was wäre geschehen, wenn...?“ bildet dabei den Beginn einer kritischen Erkundung unserer Geschichtskonzeptionen, die je nach Text unterschiedlich ausfallen können. Während manche Texte das Spielerische an der alternativen Rekonstruktion von Geschichte betonen, üben andere Kritik an Entscheidungen und Vorgehensweisen geschichtlicher Persönlichkeiten. Wieder andere problematisieren den Prozess der Geschichtsschreibung, in dem Geschichte erst „gemacht“ werde. Doch allen ist gemein, dass sie dem dokumentierten historischen Prozess eine Alternative zur Seite stellen, die zwar unterschiedlich stark zum Ausdruck kommen, aber immer den Blick für andere Möglichkeiten öffnen mag. Leserinnen und Leser begeben sich für die Zeit der Lektüre in eine Welt, die ihnen fremd erscheint und die schnell als inkohärent und provisorisch empfunden werden kann.

Die Aspekte der formalen Einheit und Kohärenz unterscheiden die meisten *alternate histories* jedoch vom postmodernen historischen Roman, speziell in seiner Ausprägung als historiographische Metafiktion. Während bereits einige inhaltliche Parallelen festgestellt wurden, ist die formale Ausführung kontrafaktischer Texte meist sehr konventionell und wenig innovativ, wie auch Catherine Gallagher bemerkt, wenn sie vom „formal conservatism of the recent (non-Science-Fiction) alternate-history narratives“ („Telling It“ 23) spricht. Zwar finden sich in vielen *alternate histories* selbstreflexive Passagen, doch diese beschränken sich häufig auf kurze Äußerungen einer Figur, die auf der diegetischen Ebene die Frage nach einem alternativen Geschichtsverlauf aufwirft. Eine weitere, elaboriertere selbstreflexive Strategie ist das

Entwerfen von Binnenerzählungen³⁰, die den realen Verlauf der Geschichte thematisieren. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist Philip K. Dicks Binnenerzählung „The Grasshopper Lies Heavy“ in *The Man in the High Castle*. „The Grasshopper Lies Heavy“ ist ein Roman im Roman, der in Grundzügen die den Lesern bekannte dokumentierte Geschichte wiedergibt. Doch es zeigt sich, dass auch diese Geschichte einen alternativen Geschichtsverlauf darstellt, der zwar nicht genau dem unseren entspricht, aber impliziert, dass der faktische Sieg der Alliierten im Zweiten Weltkrieg nicht nur Positives mit sich gebracht hat. Die selbstreflexiven Binnenerzählungen „lenken dabei nicht nur metafictional das Augenmerk auf die Fiktionalität der Romane an sich, sondern der revisionistische Impetus der Texte kommt über sie und ihr Verhältnis zu den Rahmenerzählungen erst zum Tragen“ (Butter 74).

Der revisionistische Impetus, von dem Butter spricht, ist angelehnt an Ansgar Nünning's Typologie des postmodernen historischen Romans. Butter unterscheidet zwei Idealtypen von *alternate history*: *affirmative alternate histories*, die im Wesentlichen Nünning's Kategorie des „realistischen historischen Romans“ entsprechen, und revisionistische *alternate histories*, die Butter zu großen Teilen mit Nünning's „revisionistischem historischen Roman“ gleichsetzt (68). Der Vollständigkeit halber sollte erwähnt werden, dass Butter auch diverse Mischformen dieser zwei Idealtypen anerkennt. Eine kurze Darstellung von Nünning's Typologie des zeitgenössischen historischen Romans soll verdeutlichen, dass sich *alternate histories* in ihrem Grad der formalen Innovation von anderen Formen des postmodernen historischen Romans, hier speziell der historiographischen Metafiction, unterscheiden. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, eine detaillierte inhaltliche, formale und funktionale Einordnung kontrafaktischer Literatur im Rahmen von Nünning's Typologie vorzunehmen. Die folgenden Erläuterungen sollen vielmehr dazu dienen, die Aufmerksamkeit auf die Konzeptionierung von *alternate history* als eigenständiges Genre zu lenken und damit die Ausführungen zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen *alternate history* und postmodernen historischen Romanen zu beschließen.

Ansgar Nünning teilt den historischen Roman in fünf Kategorien auf, wovon drei als postmodern bezeichnet werden können: der revisionistische Roman, der metahistorische Roman und die historiographische Metafiction. Die ersten beiden Kategorien, der dokumentarische und der realistische Roman, weisen keine formalen

³⁰ Helbig verwendet den Begriff „kontra-kontrafaktische Spekulation“ (160), Rodiek „Spekulation in der Spekulation“ (118), Gallagher spricht von „the alternate history novel-within-the-novel“ („War“ 65).

Neuerungen im Vergleich zum klassischen historischen Roman auf (Nünning 25-33). Während sich laut Nünning der dokumentarische historische Roman auf historiographisch dokumentierte Ereignisse und Personen konzentriert und eine große Anzahl von Realitätsreferenzen aufweist, schildert der realistische historische Roman eine fiktive Handlung im geschichtlichen Raum und folgt den Konventionen des literarischen Realismus (27). Revisionistische historische Romane wiederum

zeichnen sich dadurch aus, daß sie der Gattung neue Themenbereiche erschließen, experimentelle Erzählverfahren zur Geschichtsdarstellung verwenden, den Akzent vom vergangenen Geschehen auf dessen Auswirkungen auf und Bedeutung für die Gegenwart verlagern und historiographische Neuerungen reflektieren. (Nünning 27)

Die Funktion revisionistischer historischer Romane liegt also in der kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. In ihnen werden Gegengeschichten entworfen, die etablierte Geschichtsversionen von einer anderen Perspektive betrachten und dabei traditionelle Deutungsmuster problematisieren (Nünning 34). Sowohl Inhalt als auch Form werden vom revisionistischen historischen Roman kritisch hinterfragt, doch verzichtet dieser Typus des postmodernen historischen Romans im Gegensatz zur historiographischen Metafiktion auf metafiktionale und geschichtstheoretische Reflexionen (Nünning 28). Der metahistorische Roman hingegen ist selbstreflexiv konzipiert und konzentriert sich auf die narrative Vermittlung und Rekonstruktion von vergangenen Geschehnissen (Nünning 29). Seine Funktion bestehe in der „kulturellen Erinnerung“, „retrospektiven Sinnstiftung“ und „kollektiven Identitätsstiftung“ (Nünning 35). In der letzten Kategorie, der historiographischen Metafiktion, fasst Nünning all jene innovativen historischen Romane zusammen, die sich auf selbstreflexive Weise mit Fragen der Historiographie und Epistemologie beschäftigen. Es geht diesen Romanen also mehr um die Problematisierung von Geschichtsschreibung als um die Abbildung geschichtlicher Ereignisse, Personen oder Prozesse (Nünning 30). Sie reflektieren und thematisieren somit Hayden Whites Ansatz zur narrativen Konstruiertheit von historiographischen Texten.

Wenn Michael Butter seine affirmativen bzw. revisionistischen *alternate histories* mit Nünnings realistischen bzw. revisionistischen Romanen in Verbindung setzt, tut er dies im Wesentlichen mit Blick auf die Funktionen dieser beiden Kategorien: Stärkung „etablierte[r] historische[r] Narrative“ im realistischen historischen Roman bzw.

affirmativen *alternate history*-Roman oder Hinterfragen eben dieser Narrative im revisionistischen Roman bzw. *alternate history*-Roman (Butter 68). Bei der Anwendung von Nünning's Typologie für *alternate histories* zeigt sich, dass diese Texte interessanterweise häufig nicht als metahistorische Romane bzw. historiographische Metafiktion im Sinne Nünning's gelten können, da ihnen in der Regel der autoreferentielle und metahistoriographische Bezug fehlt. Dabei müssten doch gerade *alternate histories* diese Eigenschaften erfüllen, weil ihre Gattungskonventionen, wie oben ausgeführt, ein gewisses Maß an fiktionaler und historiographischer (Selbst)Reflexivität voraussetzen. Stattdessen scheint es, dass die generischen „Voreinstellungen“³¹ eine explizite Auseinandersetzung mit diesen Themen auf der extradiegetischen Ebene des Texts abfedern bzw. unnötig machen. Auch mag die Darstellung eines alternativen Geschichtsverlaufs inhaltlich und formal bereits so komplex sein, dass Autorinnen und Autoren bewusst auf explizite metafiktionale und metahistorische Bezüge verzichten. Interessanterweise sind die in der vorliegenden Dissertation analysierten Texte von solchen autorreferentiellen und metahistoriographischen Bezüge gekennzeichnet, wie in den Analysekapiteln genauer erläutert wird. Diese Beobachtung deutet damit darauf hin, dass sich möglicherweise eine neuere Form von *alternate histories* entwickelt, die etablierte literarische bzw. filmische Formen und Muster auch auf struktureller Ebene für neue historische und diskursive Herausforderungen nutzbar machen möchte.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass sich *alternate history* in keine der von Nünning aufgestellten Kategorien vollständig einordnen lässt. Lediglich für die Rubrik der revisionistischen bzw. realistischen historischen Romane lassen sich Konvergenzen feststellen, wie Michael Butter gezeigt hat. Doch während Butters affirmativen *alternate histories* die überwiegend realistische Ästhetik fehlt, mangelt es seinen revisionistischen *alternate histories*, gemessen an Nünning's Kriterien, an experimentellen Erzählverfahren und metahistoriographischen Ansätzen. Wollte man *alternate history*-Romane in Nünning's Typologie integrieren, so wäre am ehesten eine eigene Kategorie der „kontrafaktischen historischen Romane“ aufzustellen.

³¹ Unter diesen „Voreinstellungen“ sollen die folgenden Aspekte zusammengefasst werden: die Ermöglichung einer alternativen Geschichte und somit die angenommene Kontingenz geschichtlicher Entwicklungen; das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, das von den meisten *alternate histories* in den Vordergrund gestellt wird; die daraus resultierende Thematisierung und Bewertung nicht nur von Geschichtsprozessen, sondern auch von Geschichtsschreibung und Geschichtsbildern.

Dennoch wäre auch diese Eingliederung nicht vollständig befriedigend. Wie gezeigt werden konnte, hat sich sowohl die Einordnung von *alternate history* als Subgenre der Science-Fiction als auch im Rahmen historischer Fiktion als schwierig erwiesen.³² Aus entwicklungsgeschichtlicher sowie gattungstheoretischer Sicht bietet es sich daher an, *alternate history* als eigenständiges Genre zu begreifen. Nichtsdestoweniger bleibt das fragile Verhältnis von *alternate history* zum klassischen historischen Roman, zur Science-Fiction und zur postmodernen Literatur bestehen, wobei das Genre jedoch diese Beziehungen für sich nutzen und transzendieren zu wollen scheint. Dass *alternate history* immer mehr in den kulturellen Mainstream vordringt und dabei postmodernistische Erzählmuster transformiert, deutet darauf hin, dass das Genre außerdem Möglichkeiten zum Erzählen von Geschichte bietet, die in dieser Form bisher nicht genutzt wurden und die zeitgenössische Erfahrungen wie solche des 11. September 2001 und des 9/11-Diskurses auf eine Weise erforschen wie es eher klassischere Erzählformen bisher nicht vermochten. Das folgende Unterkapitel wird diesen letzten Punkt aufgreifen und erläutern, welche Position *alternate history* im Rahmen der vorliegenden Dissertation, aber auch mit Blick auf den zeitgenössischen historischen Kontext einnimmt.

2.6 Korpus und Methodik: *Alternate History* in Zeit und Raum

Die bisherigen Ausführungen haben die Entwicklungsgeschichte von kontrafaktischen Texten seit dem 19. Jahrhundert, ihre Inhalte, Formen und Funktionen, ihre Beziehungen zu anderen Textformen und ihre Theoretisierung durch die Forschung in einem Überblick vorgestellt. Dabei hat sich gezeigt, dass Ziele, Motivationen und Bedürfnisse beim Schreiben, Lesen und Sehen dieser Texte sehr unterschiedlicher Natur sein können. Je nachdem, welcher Fokus verfolgt wird – Spaß an spekulativer Kreativität, geschichtswissenschaftlich-orientierte Exploration vergangener Ereignisse, utopische und dystopische Extrapolation von Geschichte im Dienste der Gegenwart bzw. Zukunft, epistemologisches Hinterfragen dominanter Muster der Historiographie oder literarisches Experimentieren mit Themen und Mustern des historischen Romans – unterscheiden sich auch kontrafaktische Texte in Inhalt und Form. Das kulturelle Feld, innerhalb dessen *alternate history* verstanden werden kann, sei es durch die Ursprünge

³² Siehe auch Widmann 82.

in der Geschichtsschreibung, die „Konsolidierung“ in der Science-Fiction, die Weiterführung durch den Film oder die Stellung zwischen diversen literarischen Genres, ist erstaunlich groß. Gleichzeitig muss die Entwicklungsgeschichte des Genres ebenso wie der sozio-kulturelle Kontext in Betracht gezogen werden. Der Bereich der Forschungsliteratur zu *alternate history* ist trotz sich mehrender Forschungsarbeiten in den letzten Jahren immer noch relativ überschaubar. Das hat zum einen damit zu tun, dass *alternate history* weiterhin als „genre fiction“ (Gelder 12)³³ und damit von vielen Literaturwissenschaftlern als nicht forschungswürdig erachtet wird; zum anderen gestaltet es sich weiterhin schwierig, poetische und theoretische Strukturen für *alternate history* zu entwickeln, da die kontrafaktischen Texte formal und inhaltlich sehr unterschiedlich sein können.

Auch die vorliegende Studie wird diese Mängel nicht beheben können, vor allem, weil sie keine reine Arbeit über *alternate histories* ist. Ihr Interesse liegt weder in einer erneuten Klassifizierung von *alternate history* noch in der Festlegung spezifischer Gattungsbestimmungen oder der Entwicklung einer Poetik für dieses Genre. Die bisherigen Erläuterungen sollen daher als Grundlage für die weitere Diskussion ausreichen. Das vorrangige Ziel dieser Dissertation besteht darin, das *mainstreaming* von *alternate history* im kulturellen Raum der USA nach 9/11 zu untersuchen: Welche thematische, formale und funktionale Relevanz haben die untersuchten *alternate histories* für die amerikanische Kultur? Wie werden „Vergangenheit“ und „Geschichte“ in ihnen verhandelt? Und welche Rolle spielt die Rede von der Zäsur für das *mainstreaming* von *alternate history*? Dieser Arbeit liegt also ein kombiniertes literatur- und kulturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse zugrunde.

Die Texte, die im Analyseteil dieser Dissertation untersucht werden sollen, sind Philip Roths *The Plot Against America* (2004), Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* (2007) sowie Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds* (2009). Zusammen zeigen sie, wie sehr kontrafaktische Szenarien aus ihrer Nischenposition ausgebrochen sind. Bemerkenswert ist hierbei, dass diese drei Werke sowohl künstlerisch anspruchsvoll als auch für ein Massenpublikum ansprechend sind. *Alternate history* ist damit innerhalb weniger Jahre von einem in der Forschung

³³ Für Ken Gelder ist Genre „a matter of knowledge, which some people have (e.g. those writers who produce genre fiction and those readers who make their way through it) and other people don't. It is impossible not just to write, but to market and sell and to review or read, a crime novel (for example) without a good understanding of the history of the genre and the various ways in which it has worked“ (2).

weitestgehend unbekanntem Format zu einer akzeptierten Kunstform avanciert. Erklärungen für diesen Wandel wurden bereits thematisiert. Er setzt sich aus unterschiedlichen Faktoren zusammen, die das Interesse an dem Genre über einen längeren Zeitraum beeinflusst und dabei politische, gesellschaftliche und technologische Entwicklungen einbezogen hat. Mit der vorliegenden Arbeit sollen weitere Beobachtungen vorgestellt werden, die sich im Besonderen mit den Neuerscheinungen kontrafaktischer Texte seit dem Jahr 2001 auseinandersetzen. Denn einhergehend mit dem *mainstreaming* kontrafaktischer Geschichte(n) ist auch ein spezifisch zeitgenössisches Verständnis von Geschichtlichkeit in diesen Texten beobachtbar.

Klassische *alternate histories* konzentrieren sich mehrheitlich auf eine detaillierte Darstellung des *point of divergence*, häufig in Form von militärischen *alternate histories*, wie an prominenten Beispielen wie Harry Turtledoves *Timeline-191*-Serie, Newt Gingrichs und William R. Forstchens *Gettysburg* oder auch Robert Conroys *1945* und *1942* erkennbar ist. In allen diesen Texten geht es um einen kriegerischen Konflikt der zeitnah zum geschichtlichen Bruchpunkt ausgespielt wird. Die Autoren dieser Texte sind an den kleinen Einflüssen bzw. den Kontingenzen des geschichtlichen Prozesses interessiert, die jedoch große Veränderungen mit sich bringen können. Harry Turtledove veranschaulicht diesen Ansatz in dem Nachwort zu seinem Roman *How Few Remain* (1997):

The differences are crucial. . . . Take the three cigars around which Lee's Special Order 191 was wrapped. In real history, two Union soldiers, Corporal Barton Mitchell and First Sergeant John Bloss, discovered them after a Confederate courier lost them. Learning Lee's battle plan and how widely Lee had divided his army while invading U.S. territory let General McClellan win the battle of Antietam. That victory, in turn, let Lincoln issue the Emancipation Proclamation, which changed the moral character of the war. It effectively made sure that Britain and France, which were at the time trembling on the brink of recognizing the Confederate States and forcing mediation on the United States, did not do so. Had those cigars and that order not been lost . . . the world would be a different place today. (595)

Viele traditionelle *alternate history*-Autoren teilen dieses Geschichtsverständnis und verwenden darüber hinaus in ihren Texten bevorzugt genre-spezifische Elemente aus dem Fantasy- und Science-Fiction-Bereich. Die Geschichtsbilder, die in solchen *alternate histories* zum Ausdruck gebracht werden, ignorieren häufig die größeren gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und sozio-kulturellen Entwicklungen, die sich zu

jedem Zeitpunkt in der Geschichte vollziehen und auf subtile Weise Einfluss auf die handelnden Personen nehmen. Hiermit soll nicht verleugnet werden, dass Zufälle nicht auch mit großem Gewicht auf den geschichtlichen Verlauf wirken können. Doch in vielen kontrafaktischen Texten werden solche Zufälle oftmals zu Lasten eines tieferen geschichtlichen Blicks privilegiert. Das ihnen zugrunde liegende Geschichtsverständnis propagiert somit die Kontingenz geschichtlicher Prozesse, während sie zugleich die menschliche Handlungsmacht betont.

Die neueren „Mainstream-*alternate histories*“, der sich vorliegende Dissertation widmet,³⁴ entfernen sich davon, die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen zu stellen. Stattdessen konzentrieren sich diese Texte auf individuelle und kollektive menschliche Erfahrung vis à vis geschichtlichen Einschnitten – narrativ dargestellt durch die Positionierung der fiktionalen Figuren in einem geschichtlichen Kontext, der den Leserinnen und Lesern bzw. Zuschauerinnen und Zuschauern fremd erscheint. Das veränderte historische Setting fungiert hierbei häufig nur als Folie für menschliches Handeln. Ähnlich wie im klassischen historischen Roman bildet es den Hintergrund, vor dem sich die Handlung des kontrafaktischen Texts entfaltet. Das spezifische Merkmal von *alternate history*, die Frage nach Ursache und Wirkung, wird dadurch ins Abseits gedrängt, bleibt aber präsent. So wird in den amerikanischen „Mainstream-*alternate histories*“, und das ist ein weiterer Unterschied zu vielen traditionellen *alternate histories*, ein Verständnis von Geschichtlichkeit vermittelt, das die diskursiven und gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre einbezieht und damit zur Akzeptanz von *alternate history* im bildungskulturellen Raum der USA beigetragen hat. Im Besonderen möchte die vorliegende Dissertation das historische Ereignis vom 11. September 2001 genauer ins Auge fassen, denn die terroristischen Anschläge dieses Tages haben wie kaum ein anderes Ereignis in den Jahrzehnten davor die USA politisch und gesellschaftlich erschüttert. Erkennbar am öffentlichen Diskurs um und nach 9/11 wurde durch sie auch eine intensive Exploration des nationalen Selbstbildes in all seinen Facetten in Gang gesetzt.

9/11 soll in diesem Zusammenhang beispielhaft als historisch spezifischer Fall betrachtet werden, der Anstoß für ein verändertes Geschichtsverständnis gegeben und

³⁴ Es ist davon auszugehen, dass ein Großteil von *alternate history*-Texten weiterhin dem „genetic model“ (Hellekson) folgen und in erster Linie mit der Science-Fiction in Verbindung gebracht werden wird. Der Ausdruck „Mainstream-*alternate histories*“ signalisiert, dass es sich hier um eine bestimmte Gruppe kontrafaktischer Texte handelt, die sich immer stärker herausbildet.

mit dieser Entwicklung auch Einfluss auf die kulturelle Produktion genommen hat. Die Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen und die im Rahmen der vorliegenden Studie beantwortet werden sollen, beziehen sich daher vornehmlich auf die Beziehung von geschichtlichen Ereignissen, Geschichtsbildern und literarischer bzw. filmischer Repräsentation: Inwiefern ist 9/11 als zäsurales historisches und kulturelles Ereignis zu bewerten? Wie erklärt sich die Beziehung zwischen den terroristischen Anschlägen vom 11. September 2001 und dem Genre *alternate history*? Welche Überschneidungen lassen sich bei einem Vergleich dieser beiden Bereiche feststellen? Inwiefern lässt sich hieran ein verändertes Geschichtsbild ablesen und wie wirkt sich das auf das Selbstverständnis des Genres aus? Kurz: Wie ist es genau um das Beziehungsdreieck „9/11 – *alternate history* – Geschichtsbilder“ bestellt?

Diesen Fragen soll mit Hilfe einer Untersuchung des öffentlichen Diskurses nach dem 11. September und einer intensiven Text- und Filmanalyse nachgegangen werden. Der kontextorientierte Einbezug von politischen Reden, journalistischen Beiträgen und wissenschaftlichen Reflexionen zum historischen Ereignis des 11. September 2001 liefert den Rahmen für die Textanalyse. Erst die interpretatorische Verbindung dieser Bereiche ermöglicht einen Rückschluss auf die hier gestellten Fragen zum *mainstreaming* von *alternate history*.

3. Der 11. September 2001 im öffentlichen Diskurs

Das vorige Kapitel hat gezeigt, dass die Entstehung von amerikanischen *alternate histories* bereits im letzten Jahrhundert anzusiedeln ist, wofür Gavriel Rosenfeld plausible Gründe genannt hat. Darüber hinaus lässt sich spätestens seit den 1990er Jahren auch international ein gesteigertes Interesse an spekulativen Texten erkennen, was an Filmen wie *Sliding Doors* (1998) oder *Lola rennt* (1998) zu erkennen ist, die beide die Frage „Was wäre geschehen, wenn...?“ zum Kernstück ihrer Handlung machen.³⁵ Auch Robert Harris' Roman *Fatherland* (1992) darf hier nicht unerwähnt bleiben. Wenn spekulative und kontrafaktische Texte bereits im 20. Jahrhundert größere kulturelle Sichtbarkeit erlangt haben, dann muss die Grundannahme dieser Arbeit, dass das *mainstreaming* von *alternate history* mit dem öffentlichen Diskurs um und nach dem 11. September 2001 in Verbindung steht, jedoch genauer erläutert werden. Sie impliziert, dass das Genre mit den Anschlägen vom 11. September 2001 einen Wandel erfahren hat – eine Aussage, die in zweierlei Hinsicht problematisch ist. Nicht nur setzt sie voraus, dass sich ein literarisches und filmisches Genre allein durch den Einfluss eines singulären externen Ereignisses verändern kann; sie scheint überdies die kontroverse Sichtweise zu vertreten, dass die Terroranschläge vom 11. September 2001 in New York, Washington und Pennsylvania eine historisch-kulturelle Zäsur darstellen. Beide Implikationen sollen in diesem Kapitel aufgegriffen und im Zusammenhang mit dem öffentlichen Diskurs nach 9/11 erläutert werden. Der in der vorliegenden Dissertation verwendete Diskursbegriff orientiert sich dabei an den „seit den 1960er Jahren aufgetretenen Denkrichtungen, die die Materialität sowie die Macht- und Subjekteffekte von historisch je spezifischen Aussageformationen behandeln“ (Gerhard, Link, Parr 117) und die von Michel Foucaults Arbeiten maßgeblich beeinflusst wurden. Um die Gestaltung des öffentlichen Diskurs in den USA nach dem 11. September verstehen zu können, sollen in diesem Kapitel unterschiedliche Texte, darunter

³⁵ An diesen Beispielen zeigt sich, dass trotz eines allgemeinen spekulativen Trends spezifische Darstellungen von zäsurartiger alternativer Geschichte erst nach 9/11 im amerikanischen Mainstream angekommen sind. Im Gegensatz zu den in dieser Studie analysierten *alternate histories*, testen die oben genannten Texte diverse Möglichkeiten für das persönliche Leben ihrer Protagonisten aus. Darüber hinaus sind in den letzten Jahren noch weitere kontrafaktische Erzählungen erschienen, die sich, wenn auch mit unterschiedlicher Fokussierung, der Frage „Was wäre geschehen, wenn . . .?“ widmen. Zu nennen ist hier besonders das Genre der *mockumentary* mit Filmen wie William Karel's *Opération Lune* (2002; Englisch: *Dark Side of the Moon*), Kevin Wilmott's *CSA: The Confederate States of America* (2006) und Gabriel Ranges *Death of a President* (2006).

Ansprachen des amerikanischen Präsidenten, Medienberichte, Stellungnahmen politisch konservativer und liberaler Intellektueller, wissenschaftliche Analysen der politischen und kulturellen Situation in den USA ebenso wie literarische und literaturwissenschaftliche Reaktionen auf die Terroranschläge, untersucht werden.

Das Kapitel gliedert sich in mehrere Themenbereiche. Im ersten Unterkapitel werden das historische Ereignis der Terroranschläge vom 11. September 2001 und seine Repräsentation in den Medien erforscht. In den ersten Monaten nach dem Zusammensturz der Twin Towers wurden immer wieder die realen Konsequenzen und die menschlichen Erfahrungen dieses Ereignisses betont. Gerade die Spezifität der medialen Repräsentation – die Wiederholungen und Inszenierungen – scheint aber der vielerorts beschworenen Realität entgegen zu stehen. In einem weiteren Unterkapitel soll dann auf die Konstruktion des politischen Diskurses eingegangen werden, für den noch am Tag der Anschläge der Grundstein gelegt wurde und der alle anderen gesellschaftlichen Diskurse in großem Maße bestimmt hat. Im dritten Unterkapitel sollen die kultur- und literaturwissenschaftlichen Reflexionen über die Ästhetik und kulturelle Praxis in den Jahren nach den Anschlägen diskutiert werden. Hier ist besonders die Frage nach der kulturellen Zäsur in den Vordergrund getreten, die auch für die vorliegende Dissertation relevant ist und daher näher beleuchtet werden muss. Gemeinsam bilden diese Unterkapitel die Grundlage für den hier verwendeten Begriff des öffentlichen Diskurses nach dem 11. September 2001. Ziel ist es, die anfangs gestellte Frage nach den Geschichtsbildern und dem *mainstreaming* von *alternate history* zu klären, um so die Primärtexte fundiert analysieren zu können.

3.1 9/11 als historisches und mediales Ereignis

Als am Morgen des 11. September 2001 der Nordturm des World Trade Center in New York von einem Flugzeug getroffen wurde, herrschte zunächst noch Unklarheit, wie es dazu hatte kommen können. Erst mit dem Einschlag des zweiten Flugzeugs in den Südturm und der Bekanntgabe von zwei weiteren entführten Flugzeugen wurde klar, dass das World Trade Center Ziel eines terroristischen Anschlags geworden war. Insgesamt kamen in New York City, Washington D.C. und Pennsylvania an diesem Tag knapp 3000 Menschen ums Leben. Nach kurzer Zeit wurde bekannt gegeben, dass die

Flugzeugentführungen von 19 muslimischen Fundamentalisten mit Kontakt zum Terrornetzwerk al-Qaida ausgeführt wurden. Die Medienberichterstattung über die Entführungen und besonders über die Einstürze der Twin Towers war unverzüglich. Innerhalb weniger Stunden konnten Millionen Menschen auf der ganzen Welt den Verlauf der Katastrophe am Fernseher mitverfolgen. Über mehrere Tage wurde in fast allen Ländern die Berichterstattung von den Nachrichten und Bildern aus New York beherrscht und die Weltbevölkerung wartete auf die politische Reaktion des amerikanischen Präsidenten.

Nachdem Präsident George W. Bush wenige Stunden nach den Anschlägen eine kurze Ansprache an die Nation gehalten hatte, die im Wesentlichen der Beruhigung und Versicherung der Bevölkerung galt, wandte er sich am Abend des 11. September 2001 nochmals aus dem Oval Office für eine längere Stellungnahme an die Nation. Bereits die abendliche Ansprache des Präsidenten am 11. September legte den Grundstein für die Interpretation der Anschläge von Seiten der amerikanischen Regierung. Präsident Bush begann seine Rede folgendermaßen:

Good evening. Today, our fellow citizens, our way of life, our very freedom came under attack in a series of deliberate and deadly terrorist acts. The victims were in airplanes or in their offices: secretaries, business men and women, military and federal workers, moms and dads, friends and neighbors. Thousands of lives were suddenly ended by evil, despicable acts of terror.

Schon in dieser ersten durchdachten Reaktion lassen sich mehrere interpretatorische und politische Tendenzen erkennen, die in den folgenden Monaten und Jahren weiter ausgebaut werden sollten. George W. Bush beginnt mit der Feststellung, dass mit den terroristischen Anschlägen die amerikanische Lebensart („our way of life“) und die Freiheit im Allgemeinen angegriffen wurde. Laut dieser Interpretation ging es also nicht um einen Angriff auf die wirtschaftliche und militärische Vorherrschaft der USA, wie man mit Blick auf die Symbolkraft der zwei Ziele – dem World Trade Center und dem Pentagon – durchaus schlussfolgern könnte.

Gleichzeitig verweist Bush auf die politische und zivilisatorische Stärke der amerikanischen Nation und steigert damit auf krude Weise den von vielen empfundenen Kontrast zwischen „dem Westen“ („America and our friends and allies“) und dem islamischen Terrorismus („terrorism“ durch al-Qaida):

These acts of mass murder were intended to frighten our nation into chaos and retreat. But they have failed. Our country is strong. A great people has been moved to defend a great nation. . . . America and our friends and allies join with all those who want peace and security in the world and we stand together to win the war against terrorism. . . . This is a day when all Americans from every walk of life unite in our resolve for justice and peace. America has stood down enemies before, and we will do so this time.

Bushs Appell an Freiheit, Einheit, Ordnung, Frieden, Gerechtigkeit und die unbegrenzten Möglichkeiten jedes Einzelnen ebenso wie der gesamten amerikanischen Nation verweist auf die politische Stärke und die moralische Vorbildstellung der Vereinigten Staaten. Diese erste, wenn auch noch provisorische, Interpretation der Anschläge von Seiten der Regierung wird in den folgenden Wochen konsolidiert. „Freedom“, „justice“, „progress“, „pluralism“, „democracy“, „enemies“, „terrorism“, „evil“, „threat“, und „fear“ sind die Schlüsselbegriffe, die George W. Bush mit hoher Frequenz in seinen Reden verwendet und gegeneinander stellt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt dieser thematischen Oppositionsbildung ist in Bushs Stellungnahme vom Abend des 11. September 2001 erkennbar. So gibt er bekannt: „I’ve directed the full resources for our intelligence and law enforcement communities to find those responsible and bring them to justice. We will make no distinction between the terrorists who committed these acts and those who harbor them“. In seiner Rede an die Nation am 20. September 2001 kann Bush spezifizieren, wie genau er die Verbindung zwischen tatsächlichen Terroristen und den sie schützenden Ländern versteht: „Al Qaeda is to terror what the Mafia is to crime. But its goal is not making money; its goal is remaking the world—and imposing its radical beliefs on people everywhere. . . . The leadership of al Qaeda has great influence in Afghanistan and supports the Taliban regime in controlling most of that country“ (51). Es folgt eine Liste mit Forderungen, die Bush an die Taliban in Afghanistan stellt. Mit seiner mittlerweile berühmten Aussage „Either you are with us, or you are with the terrorists“ (53) vermittelt er darüber hinaus dem Rest der Welt, wie die US-amerikanische Regierung internationale politische Kooperation fortan definiert.

Der Ausgang dieses Ultimatums ist bekannt: Am 7. Oktober 2001 starten die US-Truppen ihre Luftangriffe auf Afghanistan. Es ist wichtig, die Forderungen Bushs nicht losgelöst von der politischen Bedeutungskonstruktion um den 11. September 2001 zu betrachten. Bereits am 20. September 2001 stellt Bush fest: „On September the 11th,

enemies of freedom committed an act of war against our country“. Nur durch die Festlegung der terroristischen Anschläge als Kriegsakt kann der Präsident die Angriffe auf Afghanistan rechtfertigen. Diese unmittelbare Reaktion der US-Regierung mag erklären, warum ein Teil der amerikanischen Bevölkerung die Anschläge vom 11. September als eine Kriegserklärung böswilliger Menschen erlebt hat, die es darauf abgesehen haben, Freiheit, Demokratie und Menschenrechte zu zerstören. Die Politik gibt somit vor, wie die Anschläge erfahren und verarbeitet werden sollen. Interpretationen treten an die Stelle von Erleben, das eigentliche Ereignis wird verbal und textuell von der Regierung konstruiert.

Neben dem klaren Freund-Feind-Schema, das bereits früh von der Bush-Regierung verfolgt wird und sich gut in eine größere Dichotomiestruktur einfügen lässt, ist eine weitere Interpretation der Anschläge erkennbar, die sich selbst über ein Jahrzehnt später noch großer Beliebtheit erfreut: die Konzeptualisierung der Anschläge vom 11. September als geschichtliche Zäsur. So stellt Präsident Bush am 20. September 2001 fest:

Americans have known wars—but for the past 136 years, they have been wars on foreign soil, except for one Sunday in 1941. Americans have known the casualties of war—but not at the center of a great city on a peaceful morning. Americans have known surprise attacks—but never before on thousands of civilians. All of this was brought upon us in a single day—and night fell on a different world, a world where freedom itself is under attack. (50-51)

Bush vergleicht in diesem Zitat die Angriffe vom 11. September 2001 mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941. Und doch gehen seine Sätze über einen Vergleich hinaus: Der Präsident betont mit seiner Parallele zwischen 9/11 und Pearl Harbor sowohl die Wiederholung als auch die Singularität der Anschläge vom 11. September. Der historische Bezug auf Pearl Harbor soll dabei die Interpretation der terroristischen Anschläge als Kriegsakt untermauern und die Verwirrung bzw. Verunsicherung der Bevölkerung verringern. Bush gibt mit seinem Vergleich vor, wie die Bevölkerung die Anschläge politisch und emotional verorten soll. Pearl Harbor war für die Vereinigten Staaten der Anlass, in den Zweiten Weltkrieg einzugreifen, den sie am Ende zusammen mit Frankreich, Großbritannien und der Sowjetunion für sich entscheiden konnten. Mit dem Sieg über den Faschismus haben die USA darüber hinaus einen moralischen Sieg gegen „das Böse“ errungen. Diese Assoziationen schwingen

mit, wenn 9/11 und Pearl Harbor miteinander verglichen werden.³⁶ Gleichzeitig gelingt es Bush, 9/11 als ein einzigartiges Ereignis zu etablieren. So kann er die (geo)politischen und gesellschaftlichen Umstände zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit einbeziehen und in den Anschlägen einen zivilisatorisch-kulturellen Konflikt im Sinne Samuel Huntingtons deuten. Außerdem ermöglicht es ihm, eine neue Politik einzuschlagen, die den vermeintlich neuen Umständen gerecht werden soll.

George W. Bush ist nicht der Erste, der nach dem 11. September 2001 an Pearl Harbor erinnert und das Ende einer Ära verkündet. Bereits am Tag nach den Anschlägen lassen sich in den überregionalen Tageszeitungen Stimmen vernehmen, die Analogien zu Pearl Harbor ziehen und eine neue Zeitrechnung angebrochen sehen, beispielsweise in der *Los Angeles Times* und der *Washington Post*. Bush hingegen betont in den ersten Stunden und Tagen die Kontinuität der USA und ihrer Geschichte, um der Nation ein Gefühl von Sicherheit zurückzugeben. Die Tageszeitungen vom 12. September 2001 greifen diese Sorgen um die individuelle und nationale Sicherheit auf. So schreibt R. W. Apple Jr. für die *New York Times*: „The sense of security and self-confidence that Americans take as their birthright suffered a grievous blow, from which recovery will be slow“. Rick Hampson zitiert den Historiker John Morton Blum in *USA Today*: „History will find that something about America changed at 9 a.m. Tuesday“. Edward Rothstein spricht in der *New York Times* von „cataclysms“, Jonathan Franzen von einer „different world“ (*The New Yorker*). George Will hingegen sieht in 9/11 nicht nur das Ende eines geschichtlichen Abschnitts, sondern auch gleichzeitig „the end of our holiday from history“. Gemeint als Warnung vor einer potentiellen Beschwichtigungspolitik und als Aufruf für die Stärkung der nationalen Terrorismusbekämpfung ist Wills Artikel Ausdruck einer gewissen Frustration gegenüber angenommener Passivität und Schwäche, mit der die amerikanische Regierung ihren politischen Feinden gegenübertritt.

Außerhalb der USA werden die Anschläge in ähnlicher Form konzeptualisiert. Der britische Schriftsteller Ian McEwan stellt am 12. September in *The Guardian* fest: „We also knew, though it was too soon to wonder how or why, that the world would never be the same. We knew only that it would be worse“. Selbst Edward Said,

³⁶ Für eine ausführliche Diskussion der diskursiven und kulturellen Verbindungen zwischen Pearl Harbor und 9/11, speziell mit Blick auf Fragen nach kollektiven Traumata, nationaler Identitätenstiftung und medialen Repräsentationen, siehe Marcel Hartwigs Studie *Die traumatisierte Nation? „Pearl Harbor“ und „9/11“ als kulturelle Erinnerungen*.

ansonsten harscher Kritiker der amerikanischen Regierungspolitik nach den Anschlägen, vermutet „a new world of unseen, unknown assailants, terror missions without political message, senseless destruction“ (107). Die Auffassung, mit den terroristischen Anschlägen vom 11. September habe ein neuer Zeitabschnitt begonnen, ist über unterschiedliche politische Lager hinweg zu finden.

Mit Blick auf die Entwicklungen der letzten Dekade lässt sich mittlerweile feststellen, dass die zäsurale Bedeutung von 9/11 sicherlich überbewertet wurde. Wahrscheinlich kann die Immobilien- und Wirtschaftskrise seit 2009 als ähnlich einschneidende Entwicklung gelten. Dennoch dürfen die Nachwirkungen von 9/11 sowohl auf politischer als auch auf gesellschaftlicher Ebene nicht unterschätzt werden. Neben den folgenreichen Kriegen in Afghanistan und Irak, der Aufweichung der Genfer Konventionen durch die amerikanischen Regierung und der Einschränkung der amerikanischen Bürgerrechte zeigen Fragen nach dem Umgang mit den Guantánamo-Häftlingen oder auch Diskussionen um eine künstlerische Bewertung von 9/11-Repräsentationen, wie stark selbst mehrere Jahre nach dem Geschehen die politische und kulturelle Praxis von den Anschlägen betroffen ist. Die vorliegende Dissertation möchte 9/11 weniger als eine alles verändernde historische Zäsur begreifen, die durch die terroristischen Anschläge ausgelöst wurde, sondern darauf hinweisen, dass das Ereignis erst durch seine diskursive Verarbeitung als historische Zäsur begriffen wurde. Als solches dürfen die terroristischen Anschläge durchaus nicht unterschätzt werden.

Wesentlich für den öffentlichen Diskurs nach dem 11. September 2001 ist weiterhin, wie in den ersten Tagen die Authentizität und Realität der Anschläge betont wurde. Roger Rosenblatt kommentiert am 24. September 2001 in *Time*, dass die Anschläge und ihre Zerstörung real, sogar zu real, gewesen seien. Seine Reaktion wird in ähnlicher Form von mehreren 9/11-Kommentatoren gespiegelt. Susan Sontag spricht von „last Tuesday’s monstrous dose of reality“, die ihrer Meinung nach Hand in Hand gehe mit einer (Medien)Politik der Selbstgerechtigkeit und Faktenverschleierung. Auch John Updike spricht die Frage nach der Realität der Anschläge an, doch im Gegensatz zu Rosenblatt und Sontag betont er den unwirklichen Charakter der Anschläge: „As we saw the second tower burst into ballooning flames . . . there persisted the notion that, as on television, this was not quite real“ (*Due Considerations* 117). Für Updike sind die Angriffe auf die Twin Towers nicht an sich unreal; was sie zu einem unwirklichen Ereignis macht, ist vielmehr die Neuartigkeit der visuellen Perzeption. Mit seiner

Äußerung verweist Updike auf die Schwierigkeit, zwischen Realität und Repräsentation zu unterscheiden. Auch Don DeLillo geht auf diesen Punkt ein, doch stellt er klar, dass es für ihn mit Blick auf die Ereignisse vom 11. September keine Vermischung von Fakt und Fiktion geben kann:

There was no confusion of roles on TV. The raw event was one thing, the coverage another. The event dominated the medium. It was bright and totalizing and some of us said it was unreal. When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions. . . . But it was real, punishingly so, an expression of the physics of structural limits and a void in one's soul. ("In the Ruins")

DeLillos Auffassung grenzt sich von der Interpretation Jean Baudrillards ab, für den Realität und Bild bzw. Repräsentation nicht mehr voneinander zu trennen sind. In seinem viel zitierten Aufsatz „The Spirit of Terrorism“ schreibt Baudrillard: „The image consumes the event, in the sense that it absorbs it and offers it for consumption“ (27). Wenn das Reale und das Virtuelle nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind, kann laut Baudrillard keine Realität existieren. Das Reale kann dabei nur als „bonus of terror, like an additional *frisson*“ (29) verstanden werden. In der Tat sind die Geschehnisse vom 11. September 2001 eng mit ihrer Repräsentation in den Medien verbunden. Gerade in der nahezu sofortigen Übertragung der Angriffe über das Fernsehen zeige sich, so Baudrillard, die Dominanz des Bildes über das Ereignis. Denn die Zuschauerinnen und Zuschauer bekommen die Realität trotz aller „Miterlebensempfindungen“ über die Medien präsentiert. Das, was sie als Realität wahrnehmen, ist somit immer schon vermittelt, immer schon vorgeformt. Sie erleben nicht das Ereignis, sondern ein Abbild des Ereignisses.

Der Effekt dieser Realitätspräsentation, dieser vermeintlichen Realität wurde durch die endlos wirkenden Wiederholungsschleifen der Bilder des 11. September 2001 verstärkt. So stellt James Der Derian schon 2002 fest, dass 9/11 von Anfang an „a war of networks“ (181) gewesen sei: „Whether terrorist, Internet, or primetime, most of the networks were linked by a push/pull propagation of violence, fear, and dis/mis/information“ (181). In starker Anlehnung an die Regierungsrhetorik trieben auch die Medien ihre Interpretation und damit ihr Narrativ der Terroranschläge voran und lösten bei so manchem Zuschauer Zweifel aus, ob die Berichterstattung distanziert und vollständig war. Dieser Eindruck wurde bestärkt, als die *New York Times* am 26.

Mai 2004 ihre teilweise unkritische und voreilige Berichterstattung über den 11. September und die Kriege in Afghanistan und Irak eingestand: „In some cases, information that was controversial then, and seems questionable now, was insufficiently qualified or allowed to stand unchallenged. Looking back, we wish we had been more aggressive in re-examining the claims as new evidence emerged—or failed to emerge“ („From the Editors“). Diese Aussage der *New York Times* bezieht sich in besonderem Maße auf die am Ende unbelegte Behauptung der US-Regierung, der Irak würde Massenvernichtungswaffen herstellen. Nach den Anschlägen vom 11. September und den – nicht von ausländischen Terroristen ausgeführten – Anthrax-Anschlägen kurz danach, schürte die Information, dass potentielle Terroristen Zugang zu Massenvernichtungswaffen erhalten könnten, ein Klima der Angst.

Die mediale Berichterstattung über die Ereignisse vom 11. September ist insofern problematisch, als sie dazu beisteuerte, dass das für sich genommen schreckliche Ereignis ein viel größeres Ausmaß annahm: „Der Terrorakt des 11. Septembers verkündet medial eine Totalisierung der Bedrohung, eine Eskalation der terroristischen Gewalt weit über den tatsächlichen (realen) Anschlag und seiner konkreten (realen) Opfer hinaus“, stellt Christer Petersen in seinem Artikel „Tod als Spektakel: Skizze einer Mediengeschichte des 11. September“ fest (202). Ein kompliziertes Netzwerk aus terroristischer Intention, politischer Diskurskonstruktion, medialer Berichterstattung und den jeweils eigenen institutionellen Dynamiken erschwerte es der Bevölkerung, Realität und Präsentation auseinanderzuhalten, wie auch Richard Schechner kommentiert: „What makes 9/11 different is that it was mediated from the outset and intended to be mediated. Its authors’ purpose was not to conquer or occupy territory, or even slaughter as many civilians as possible, but to stage a stunning media event, photo op, and real-life show—a terrifying, sublime event“ (1827).

Auf einen weiteren Aspekt der Medienrepräsentation von 9/11 weist Brian A. Monahan hin, der die massenmediale Berichterstattung über den 11. September und ihre Folgen als eine an den politischen Diskurs angelehnte und neu formierte mediale Reaktion auf die Anschläge betrachtet. Darüber hinaus versteht er die Art und Weise dieser Berichterstattung als Symptom einer allgemeinen Entwicklung in den Medien, die er als „public drama“ bezeichnet und folgendermaßen beschreibt: „By packaging and presenting the attacks and their aftermath as a dramatic, emotional saga filled with tragedy, suspense, sorrow, inspiration, and heroes, the mainstream media succeeded in

creating a particular reality of September 11. Once the media-fueled dramatization and personification took over, we were left with a narrow and oversimplified version of September 11“ (xvi). Laut dieser Aussage überschneiden sich nicht nur die simplifizierten Darstellungen komplexer Sachverhalte durch Politik und Medien; die Fokussierung auf dramatische Themen (beispielsweise die letzten Anrufe der Opfer aus den Flugzeugen, die Helden der New Yorker Feuerwehr und die trauernden Familienangehörigen) spiegelt überdies die bekannte Polarisierung wider. „Public drama“ lässt dabei die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verschwimmen, da es größere Ähnlichkeiten mit fiktionalen Darstellungsformen als mit Journalismus aufweise (Monahan xii).

Nicht zuletzt erweckten die Fernsehbilder durch ihre Endlosschleifen bei vielen Menschen das Gefühl, direkt dabei gewesen zu sein und erinnerten darüber hinaus an Szenen aus Hollywood-Actionfilmen. Am markantesten hat dies Slavoj Žižek formuliert: „[T]he landscape and the shots of the collapsing towers could not but be reminiscent of the most breathtaking scenes in big catastrophe productions“ (15). Žižek deutet die Katastrophendarstellungen aus Film und Fernsehen als kulturelle Fantasien, die Einfluss auf unser Verständnis von Realität und Fiktion nehmen. Laut Žižek führten sie dazu, dass die vielen Menschen, die am 11. September nicht leibhaftig in New York waren, die Anschläge als Fiktion erlebten, also gerade nicht als etwas Reales – ein Punkt, der beispielsweise in Michael Chabons Roman *The Yiddish Policemen’s Union* thematisiert wird. Die Verarbeitung und Konzeptionalisierung der Anschläge wird dadurch verkompliziert.³⁷ Ähnlich sehen dies Heinz Ickstadt, Sabine Sielke und Birgit Däwes, die das Spannungsverhältnis zwischen Fakt und Fiktion im Kontext von 9/11 thematisieren. Einerseits besteht die Notwendigkeit, sich „die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit unbedingt bewusst zu machen“ (Ickstadt 97); andererseits darf man nicht aus den Augen verlieren, dass sich „das Reale . . . nicht mimetisch abbilden oder spiegeln“ lässt (Sielke 258). Diese Beobachtung ist sowohl für die individuelle und kollektive Verarbeitung der Anschläge als auch für die kulturelle Konzeptionalisierung von 9/11-Texten, besonders in ihrem Verständnis als Traumatexte, wichtig, wie später noch erläutert werden soll.

³⁷ Als ironische Veranschaulichung dient in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Bush-Regierung Hollywood-Autoren um Hilfe bat, um eventuelle Szenarien für weitere terroristische Anschläge zu entwickeln (Der Derian 186-187), und dass sich Präsident Bush nach dem Ende der Kampfeinsätze in Fliegermontur auf dem Flugzeugträger *USS Abraham Lincoln* ablichten ließ, so als wäre er gerade selbst aus der Schlacht zurückgekehrt (Holloway 71).

Neben einem kultur- und medienkritischen Ansatz, der den hyperrealen Charakter der mediendominierten Welt betont, betrachtet Žižek in seinem viel zitierten Essayband *Welcome to the Desert of the Real* die terroristischen Anschläge aus psychoanalytischer Perspektive. Er sieht sie als Ausdruck einer „passion for the Real“ (5) – für ihn das Schlüsselmerkmal des 20. Jahrhunderts. Hiernach stehen sich die unvermittelte Erfahrung des Realen und die alltägliche soziale Realität diametral gegenüber. Islamistischer Terror habe das Ziel, die Menschen der westlichen Welt aus ihrer alltäglichen Realität, die fernab jeglicher physischer Gewalt und Entbehrung der dritten Welt stattfindet, wachzurütteln (Žižek 13-16). Doch diese „passion for the real“ ende, wie an den Anschlägen vom 11. September erkennbar, wiederum in einem spektakulären Effekt des Realen: „[W]e can perceive the collapse of the WTC towers as the climactic conclusion of twentieth-century art’s ‘passion for the Real’ – the ‘terrorists’ themselves did not do it primarily to provoke real material damage, but *for the spectacular effect of it*“ (11). Doch das physisch reale Element der terroristischen Anschläge – also das, was in der westlichen Welt vermeintlich nicht passiere – sei zu groß und zu traumatisch, als dass es in die alltägliche Realität integriert werden könne (Žižek 19). Folglich müssten die Anschläge als „a nightmarish apparition . . . an image, a semblance, an ‘effect’“ (Žižek 19) erfahren werden. Das eigentlich Traumatische, das Reale, werde dabei verdrängt, bleibe aber dennoch immer präsent und suche den Einzelnen heim. In Žižeks Worten:

[T]he very idea that, beneath the deceptive appearances, there lies hidden some ultimate Real Thing too horrible for us to look at directly is the ultimate appearance – this Real Thing is a fantasmatic spectre whose presence guarantees the consistency of our symbolic edifice, thus enabling us to avoid confronting its constitutive inconsistency (“antagonism”) (31-32).

Man müsse sich dem Trauma stellen, um es zu überwinden. Nur so könne die eigene „Komplizenschaft“ erkannt werden. Diese Komplizenschaft bezieht sich laut Žižek nicht nur auf den Akt individueller Verdrängung, sondern auch auf politisch-systemische Prozesse. Als Beispiel führt er die CIA und ihre Einflussnahme in fremden Ländern an, deren Auswirkungen die USA letztendlich immer heimzusuchen scheinen. So fragt Žižek: „Is not the USA fighting its own excess in all these cases?“ (27). Ihm geht es also um die Unmöglichkeit einer „realen“ Erfahrung dieses Ereignisses durch selbstgesteuerte Fehlrepräsentation, die individuell und kollektiv greifen können. Žižeks

Themen – Trauma, Erfahrung und Repräsentation von 9/11 – spielen auch eine zentrale Rolle bei der literarischen Verarbeitung von 9/11, wie weiter unten noch ausgeführt werden soll.

Der systemische und amerikakritische Ansatz Žižeks wurde von einigen anderen Kommentatoren geteilt. Nachdem in den ersten Wochen nach dem 11. September der Schock verfliegen war, mehrten sich die kritischen Stimmen auch innerhalb der USA. Noam Chomsky und Susan Sontag sind dabei wahrscheinlich als die harschesten und offensten Kritiker der amerikanischen Regierung aufgetreten. Beide erinnern wie Žižek daran, dass sich die amerikanischen Geheimdienste in der Vergangenheit häufig in die Angelegenheiten anderer Nationen eingemischt haben und beide warnen vor einer simplistischen und ahistorischen Interpretation der Anschläge. Mit Blick auf US-amerikanische Einflussnahme in Nicaragua in den 1980er Jahren stellt Chomsky fest: „[W]e should recognize that in much of the world the U.S. is regarded as a leading terrorist state, and with good reason“ (23). In ähnlicher Form kritisiert Sontag die Reaktion der amerikanischen Administration und der Medien: „Let’s by all means grieve together. But let’s not be stupid together. A few shreds of historical awareness might help us understand what has just happened, and what may continue to happen“ („Talk of the Town“). Gerade einmal zehn Tage nach den Anschlägen wurde Kritik in dieser Form von der Mehrheit der amerikanischen Bevölkerung nicht gut aufgenommen, auch wenn Sontag, Chomsky und Žižek weit davon entfernt waren, die Terroranschläge zu rechtfertigen.

An den vorangegangenen Erläuterungen zeigt sich, dass sowohl die Erfahrungen als auch die Repräsentationen des Ereignisses „9/11“ umstritten sind. Der Angriff vom 11. September 2001 ist ohne Zweifel ein (historisches) *Ereignis* – definiert im Duden als ein „besonderer, nicht alltäglicher Vorgang, Vorfall; Geschehnis“. In den Reaktionen auf dieses Ereignis paaren sich Schock, Mitgefühl, Trauer und Trauma mit Vergeltung, Verständnis und Kritik. Die Kritik bezieht sich hierbei auf ganz unterschiedliche Bereiche: auf die Terroristen, auf „den Islam“, auf den Präsidenten der USA und seiner neokonservativen Berater, auf die Medien und ihre Berichterstattung, auf den in vielen Ländern aufwallenden Anti-Amerikanismus, auf die als einseitig und selbstgerecht empfundene Glorifizierung Amerikas, auf den mangelnden Patriotismus, auf die religiöse Interpretation der Angriffe und vieles mehr. Doch lassen sich in diesen Reaktionen auf 9/11 trotz aller Unterschiedlichkeiten mehrere wiederkehrende Themen

erkennen, die die Konstruktion des gesamtgesellschaftlichen bzw. öffentlichen Diskurses beeinflusst haben und die im folgenden Unterkapitel vorgestellt werden sollen. Da der 9/11-Diskurs unmittelbar mit den politischen Reaktionen verbunden ist und nicht jenseits von ihnen verstanden werden kann, sollen dort auch solche Ansätze der Sekundärliteratur vorgestellt werden, die die Interpretation der Anschläge von Seiten der politischen Entscheidungsträger analysieren.

3.2 Konstruktion eines politischen Diskurses

Es ist bemerkenswert, dass die meisten wissenschaftlichen Autorinnen und Autoren, die sich mit den politischen Konsequenzen der Anschläge des 11. September auseinandersetzen, die sprachliche Konstruktion der Terroranschläge betonen. Im wörtlichen wie im metaphorischen Sinn hat der Einsturz der World Trade Center-Türme eine Lücke, eine Leere hinterlassen, die es zu füllen galt. Die Frage, wie das Gelände „Ground Zero“ in Zukunft genutzt werden soll und wie an die Anschläge erinnert werden kann, steht exemplarisch für diese Debatte. So war die Entscheidung, an die Stelle der alten Türme fünf neue Bauten zu setzen, darunter das Gebäude 1 World Trade Center (auch Freedom Tower), nicht unumstritten. Die World Trade Center-Türme hinterließen jedoch nicht nur eine physische Leere. Marita Sturken weist darauf hin, dass die Abwesenheit der Türme Verlustgefühle symbolisiere, die schwer zu ertragen seien: „[O]nce fallen, their absence spoke more profoundly than their presence ever could. To look now at the skyline is to experience absence“ (374). Sie führt aus: „In the face of absence, especially an absence so violently and tragically wrought at the cost of so many lives, people feel a need to create a presence of some kind“ (375). Die Notwendigkeit, etwas Neues zu erschaffen, drückt sich für Sturken in dem Gedenkprozess aus, der kurz nach den Ereignissen eingetreten ist.

Der Drang danach, etwas zu erschaffen, das sich dem Gefühl des Verlusts und der Desorientierung widersetzt, spiegelte sich in der politischen Reaktion. Um der Leere zu begegnen, die bald von Unsicherheit und Unwissen überlagert wurde, musste ein Narrativ erschaffen werden, das Unsicherheit in Sicherheit, Unwissen in Wissen und Leere in Fülle verwandelte. Die terroristischen Angriffe resultierten sofort in einer Vielzahl von Fragen, die es so schnell wie möglich zu beantworten galt, an erster Stelle

„Wie konnte das passieren?“. Zu dem „Wer?“ und „Wie?“ gesellte sich schnell auch die Frage nach dem „Warum?“, die von vielen Amerikanern als „Warum hassen sie uns?“ formuliert wurde. Antworten mussten gefunden werden und die Bevölkerung blickte mit Erwarten auf die Regierung, die diese Antworten liefern sollte. Im vorigen Abschnitt wurde dargelegt, wie die Terroranschläge zu einem historischen und medialen Ereignis „9/11“ geworden sind, das besonders von der Bush-Regierung als kriegerischer Angriff auf die Freiheit allgemein und als historische Zäsur interpretiert wurde. Die folgenden Erläuterungen zeigen, wie diese spezifische Interpretation der Anschläge und ihrer gesellschaftlichen Auswirkungen bisher erforscht wurde. Sie veranschaulichen, wie sich der politische Diskurs in den Jahren nach 9/11 entwickelt hat und wie er das US-amerikanische Geschichtsbewusstsein beeinflusst hat.

Wie der Titel dieses Unterkapitels andeutet, wird der Regierungs- und Mediendiskurs nach dem 11. September von vielen Wissenschaftlern als stark konstruiert angesehen³⁸ – ein Merkmal, das als interpretatives *framing* verstanden werden kann. So stellt beispielsweise Richard Jackson fest: „Giving meaning to the September 11, 2001 attacks is not a case of simply ‘letting the facts speak for themselves’, but rather of deploying language in such a way that only certain interpretations are possible“ (58). In sehr ähnlicher Weise äußert sich Stuart Croft: „America’s ‘response’ to those attacks was not obvious, not ‘natural’, nor based on some objective standard of ‘common sense’. Policy had to be built on a narrative that could be shared amongst those who felt threatened; and that had to be America’s government and, importantly, American society as a whole“ (2).³⁹ Auch James Der Derian thematisiert die metaphorische Leere der eingestürzten World Trade Center-Türme und kritisiert die simplistische Interpretation: „[I]nto the void left by the collapse of the WTC towers and the absence of detached analysis, there rushed a host of metaphors, analogies, and metonyms, dominated by denial (‘It’s a movie’), history (‘It’s Pearl Harbor’), and nonspecific horror (‘It’s the end of the world as we have known it’)“ (182). Zusammen weisen diese Studien darauf hin, in welchem Maß die Bush-Regierung in Zusammenarbeit mit den Medien einen festgelegten Handlungsspielraum aufgespannt hat, der am Ende ganz realpolitische Maßnahmen vorgab, wie auch Adam

³⁸ Siehe Richard Jackson, Stuart Croft, James Der Derian, Andrew Schopp und Matthew B. Hill, Terry Nardin und Daniel J. Sherman, David Holloway und Brian A. Monahan.

³⁹ Siehe auch Marc Howard Ross’ Ausdruck „the Bush administration’s narrative“. David Holloway diagnostiziert „a political narrative primed for war and ‘regime change’ in Iraq“ (4-5) und Adam Hodges und Chad Nilep postulieren: „Out of the tragedy of 9/11 arose the rhetoric of the ‘war on terror’ . . .“ (3).

Hodges feststellt: „Regardless of the accuracy of the assumptions and explanations that the Narrative [Bushs „War on Terror“ Narrative] forwards about America’s struggle against terrorism since September 11, 2001, the knowledge that it spawns serves as the truth in the sense that it produces real effects in the world“ (*The „War on Terror“* 5). An vorderster Stelle sind die Handlungen der Regierung jedoch sprachlicher Natur.⁴⁰ Denn der nach 9/11 entstandene bzw. konstruierte Regierungsdiskurs hat, im Sinn von Michel Foucaults Arbeiten zum Verhältnis von Wissen, Macht und Diskurs, die Grenzen dessen, was gesagt und gedacht werden kann, mitbestimmt. Er beeinflusst auch, wie Realität begriffen wird. Judith Butler erklärt: „The public sphere is constituted in part by what can appear, and the regulation of the sphere of appearance is one way to establish what will count as reality, and what will not“ (xx). Butler bezieht sich mit diesen Worten explizit auf die politische Reaktion nach 9/11. Ihrer Meinung nach zielte das Verhalten der Bush-Regierung darauf ab, kritische Stimmen vom öffentlichen Diskurs auszuschließen. Die Folge seien Zensur und Anti-Intellektualismus (1).⁴¹

Der Regierungsdiskurs führt in den Jahren nach 2001 das fort, was George W. Bush mit seinen ersten Stellungnahmen bereits wenige Tage nach den Anschlägen begonnen hat: die Definition der Anschläge nicht als Verbrechen, sondern als Kriegsakt; der Appell an die Bevölkerung, in Einigkeit zusammenzustehen (wobei Dissenz häufig unterdrückt wurde); eine Historizität, die durch Analogien zu Pearl Harbor darauf abzielt, die Anschläge in einen Kriegskontext einzuordnen und dabei die Singularität des Ereignisses zu betonen; die Konzeptionierung von 9/11 als historischer Zäsur, die nichtsdestoweniger – oder gerade deshalb – eine Kontinuität der amerikanischen Werte signalisiert; eine dichotome Unterteilung der Welt in Freund und Feind, die mit moralischen Zuschreibungen einherging; und schließlich die Vorbereitung einer veränderten Außen- und Innenpolitik der USA, die sich in Diskussionen um amerikanischen Unilateralismus, Präventivkrieg, den PATRIOT Act und Folterverhöre ausdrückten. Der politische Diskurs nach dem 11. September 2001, der „War on Terror-Diskurs“, wurde von der Regierungsrhetorik dominiert. Diese Rhetorik war von Gegensatzpaaren bestimmt, die wiederum das politische

⁴⁰ Der von der Bush-Regierung verwendete Begriff „War on Terror“ wurde kurz nach der Wahl von Barack Obama zum Präsidenten 2009 aus dem politischen Sprachgebrauch gestrichen.

⁴¹ Für eine ausführliche Analyse des „War on Terror“-Diskurses der Bush-Regierung siehe Adam Hodges soziolinguistische Studie *The „War on Terror“ Narrative*.

Handlungsspektrum auf ausgewählte Maßnahmen beschränkten. Andrew Schopp und Matthew B. Hill diagnostizieren:

Two dominant and interconnected concepts manifested almost immediately after the attacks, especially in the dramatic rhetoric and posturing of the U.S. government and in the mainstream media punditocracy: efforts to define concepts like “good” and “evil” in increasingly absolute terms, and the concomitant need to identify—and often construct—“the enemy” as the antithesis to all that Americans and their “friends” hold dear. (16)

Bereits veraltete Konzepte wie Samuel Huntingtons These vom „clash of civilizations“ oder Francis Fukuyamas Aussage über das Ende der Geschichte lebten mit den Ereignissen des 11. September wieder auf. Auch diese beiden Theorien dienten dazu, die metaphorische Lücke, die die Anschläge hinterlassen hatten, zu schließen (Holloway 7-10; Halliwell und Morley 4; Hunt 9-10). Beide Thesen scheinen zunächst den Aspekt der Kontinuität zu betonen (im einen Fall Kontinuität durch dialektische Prozesse, im anderen Fall Kontinuität durch den Triumph eines Systems). Dennoch werfen beide auch die Frage nach der geschichtlichen Zäsur auf, indem sie auf Gegensatzpaaren basieren: im einen Falle als der unvermeidliche Gegensatz zwischen islamisch und christlich geprägten Zivilisationen, im anderen als die Annahme eines historischen Sieges der westlich geprägten, globalisierten und demokratisch-freiheitlich orientierten Länder über jegliche andere Gesellschaftsformen. Huntingtons und Fukuyamas Theorien gehen damit Hand in Hand mit dem auf Dichotomien basierenden politischen Diskurs der Bush-Regierung.⁴²

Doch diese sind nicht die einzigen Binaritäten, die im „Krieg gegen den Terror-Diskurs“ auftreten. Die Freund-Feind-Dichotomie kann dabei als Oberkategorie verstanden werden, die eine Vielfalt anderer Gegensatzpaare impliziert, darunter Opfer und Täter, Schuld und Unschuld, Helden und Feiglinge. Die Zuschreibung von 9/11 als Angriff auf die Freiheit und die demokratischen Werte der USA hat dazu beigetragen, nicht nur die Leidtragenden der Anschläge, sondern alle Amerikaner als unschuldige Opfer zu charakterisieren (Jackson 90). Die weitaus tiefere und schmerzvollere Möglichkeit, sich als Nation kritisch selbst zu erforschen und zu hinterfragen, sollte nach der Festlegung der Täter als „boshaft“ nicht mehr stattfinden und wurde, wo sie

⁴² Außerdem sollte nicht vergessen werden, dass Francis Fukuyama als neokonservativer Denker mit vielen außenpolitischen Zielen der Bush-Regierung übereinstimmt, siehe Fukuyama, *America at the Crossroads: Democracy, Power, and the Neoconservative Legacy*.

stattfand, als Schwäche gewertet (Jackson 89-91; Der Derian 178). Die Täter, terroristische Islamisten, wurden von der Regierung als Vorkämpfer einer Gruppe gesehen, die auch in Zukunft den „American way of life“ bedrohen würde. Paradoxerweise wurden die Täter dabei als Feiglinge bezeichnet. Ebenso wie die „Helden Amerikas“ – die Feuerwehrleute New Yorks – wurde diese Auslegung medial konstruiert (Didion *Fixed Ideas* 8-9; Monahan 171-175). So bemerkt Brian A. Monahan: „These patterns [in the media coverage] showed that the media were constructing a particular story about September 11. Of course, it was not just the media, as political leaders and other public figures also were desperately seeking a coherent and unifying narrative to counter the chaos of life after the attacks“ (xv). In ähnlicher Form wurden Fragen nach Zivilisation und Primitivität, (politischer) Ordnung und (politischem) Chaos, Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, aber auch Freiheit und Knechtschaft von der Bush-Regierung und von Teilen der Medien als Gegensatzpaare aufgeworfen und dazu genutzt, die Kriegshandlungen in Afghanistan und später Irak zu rechtfertigen. In der Argumentation für die Kriege ging es dabei nicht nur um die Suche nach terroristischen Zellen und vermeintlichen Massenvernichtungswaffen. Präsident Bush betonte vielmals auch den zivilisatorischen Auftrag der USA, die unter Saddam Hussein und den Taliban leidenden Menschen in die Freiheit zu führen und stabile demokratische Gesellschaftssysteme im Nahen Osten aufzubauen – eine Rhetorik, die an Franklin D. Roosevelts *State of the Union Address* vor dem amerikanischen Kongress 1941 (auch bekannt als *Four Freedoms Speech*) erinnert. In seiner Rede erläutert Roosevelt die Prinzipien amerikanischer Politik vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs:

[B]y an impressive expression of the public will and without regard to partisanship, we are committed to full support of all those resolute peoples, everywhere, who are resisting aggression and are thereby keeping war away from our Hemisphere. By this support, we express our determination that the democratic cause shall prevail; and we strengthen the defense and the security of our own nation. (*Four Freedoms*)

Diese Analogie zwischen der Regierungsrhetorik Bushs nach dem 11. September und der Roosevelts während des Zweiten Weltkriegs wird auch in den hier untersuchten *alternate histories* sichtbar und tritt besonders in *The Plot Against America* und *Inglourious Basterds* in den Vordergrund, wie im Analysekapitel genauer erläutert werden wird.

Doch der politische Diskurs nach dem 11. September wurde laut zahlreicher Stimmen nicht nur durch zeitlich spezifische Reaktionen auf 9/11, sondern auch durch kulturell und historisch verankerte Mythen und nationale Selbstbilder beeinflusst. Neben dem Schock und Schrecken über das Ausmaß der Anschläge, spielt für Stuart Croft beispielsweise der Aspekt der Religion, häufig in seiner evangelikalischen Ausprägung, eine Rolle für die Ausgestaltung des Diskurses (29-33).⁴³ Susan Faludi wiederum erkennt im öffentlichen Diskurs Spuren eines Mythos maskuliner Stärke. Dieser sei seit jeher Teil der amerikanischen Kultur und habe besonders nach 9/11 wieder Aufschwung erfahren (12-15). Roger Davidson identifiziert gar vier nationale Mythen: die Amerikaner als das auserwählte Volk, amerikanische Unabhängigkeit und Eigenständigkeit, die Amerikaner als die optimistischen Bastler und Amerika als das friedfertige „Königreich“. Diese Mythen bilden seiner Meinung nach die Basis für die amerikanische Reaktion auf die Angriffe vom 11. September 2001 und den 9/11-Diskurs (24). In ähnlicher Form argumentiert Anatol Lieven, wenn er als ein Grundmuster amerikanischer Krisenreaktion zwei Facetten des amerikanischen Nationalismus beschreibt, „the American Creed“ – „the set of great democratic, legal and individualistic beliefs and principles on which the American state and constitution is founded“ – und „the American antithesis“ (5). Lieven führt weiter aus:

But if one strand of American nationalism [the American creed] is radical because it looks forward to “the nation’s future, distinctive greatness,” another is radical because it continuously looks backward, to a vanished and idealized past. This “American antithesis” is a central feature of American radical conservatism: the world of the Republican Right and especially the Christian Right, with their rhetoric of “taking back” America and restoring an older, purer American society. (7)⁴⁴

Grundlage dieser amerikanischen Mythen sei oftmals die Annahme eines amerikanischen Exzeptionalismus, sei er religiöser, politischer oder kultureller Art (Jackson 186-187; Der Derian 178; Davidson 37).

Die drei Punkte, die von Kritikern des Regierungsdiskurses des „Kriegs gegen den Terror“ immer wieder Erwähnung finden, sind dabei folgende: die Simplifizierung komplexer Sachverhalte durch Dichotomisierung und Polarisierung, die Missachtung

⁴³ Der Aspekt der Religiosität zeigt sich auch ganz konkret in der literarischen Reaktion auf 9/11. So gibt es eine Gruppe von 9/11-Romanen, die ihre fiktionalen Darstellungen und Interpretationen der Terroranschläge dazu nutzen, christliche, häufig evangelikale, Werte zu proklamieren, beispielsweise Karen Kingsburys *One Tuesday Morning* und Loree Loughs *From Ashes to Honor*.

⁴⁴ Siehe auch Hunts „In the Wake of September 11: The Clash of What?“

amerikanischer Einflussnahme in islamischen Ländern vor dem 11. September 2001 und das Schüren eines Klimas der Angst unter der amerikanischen Bevölkerung. Die bereits zitierte, viel geschmähte Aussage Susan Sontags, „a few shreds of historical awareness might help us understand what has just happened, and what may continue to happen“ war eine frühe und harte Kritik, aber keineswegs die einzige in dieser Form (McAlister 95-97). In ähnlicher Weise fragte Joan Didion: „What were we doing here? What kind of profound amnesia had overtaken us? How had it taken hold, come to prevent the laying down of not only political but cultural long-term memory?“ (71). Ebenso kommentiert Michael Hunt: „The most remarkable feature of this nationalist upsurge, for a historian at least, has been the ability of policy makers and most pundits to maintain a sense of uncured innocence through an audacious repression of a half century of U.S. intervention in the Middle East“ (12).

Neben der Frage nach der Naivität und Unschuld der amerikanischen Bevölkerung weisen Richard Jackson (120), David Holloway (88) und besonders Matteo Stocchetti (223) darauf hin, dass der Diskurs nach dem 11. September zudem ein Diskurs der Angst war, der eine Welt entwarf, „where Americans measure their daily safety by the colour of a national terrorist alert scale (reflected in the glow of every traffic light)“ (Jackson 120). Die Dominanz des Regierungsdiskurses und seiner „politics of fear“ trugen dazu bei, dass nicht mit der Regierung übereinstimmende Meinungen häufig ausgeschlossen wurden, was zu weitgehender Meinungshomogenität führte (Stocchetti 223-223; Jackson 120; Ross 306-307) und was in literarischer Form von Philip Roth in *The Plot Against America* aufgegriffen wird. Der Regierungsdiskurs des „Kriegs gegen den Terror“ wurde zwar immer wieder von unterschiedlichen Strömungen angegriffen,⁴⁵ hatte sich aber innerhalb kurzer Zeit etabliert.

In dieser Kritik an der amerikanischen Regierung, die teilweise in nationalen Mythen und Charakteristiken begründet wird, zeigt sich eine weitere Facette des 9/11-Diskurses in den USA nach dem 11. September, die nicht ignoriert werden darf: Die oben dargestellte linkspolitisch-intellektuelle Generalkritik an der Regierungsreaktion auf die Anschläge⁴⁶ ist ebenso Teil des politischen Diskurses wie der dominante Regierungsdiskurs selbst. Es hätten unterschiedliche Narrative als Reaktion auf die

⁴⁵ Hier können neben den kritischen Stimmen aus den Universitäten besonders die Großdemonstrationen gegen den Irakkrieg 2003 in zahlreichen amerikanischen Städten gezählt werden.

⁴⁶ Den konservativen Intellektuellen Norman Podhoretz veranlasste diese linksintellektuelle Kritik an der Regierung dazu, ihre Stellungnahmen als „one hundred malodorous statements wafting out of campuses all over the country“ (87) zu beschreiben.

Anschläge entwickelt werden können, wie auch Richard Jackson feststellt: „As always, other narratives were available: an international campaign against global violence (of all types) could have been constructed; the language of Martin Luther King’s Christian pacifism could have been drawn upon instead of that of militant evangelical Christianity; or a law-enforcement frame could have been employed instead of the just war conception“ (152; siehe auch O’Brien 6-8). Bemerkenswert ist, dass Jackson in seinen Erläuterungen Formulierungen benutzt, in denen die Frage „Was wäre gewesen, wenn...?“ wiederholt. Während im Regierungsdiskurs diese Frage kaum eine Rolle spielte, weil immer wieder die Fakten der Zerstörung und die Wichtigkeit der politischen Konsequenzen thematisiert wurden, finden sich in den regierungskritischen Stimmen wiederholt Formulierungen, die auf verpasste Möglichkeiten hinweisen. Solche Konditionalkonstruktionen zeigen, welche Wichtigkeit Fragen nach historischen Alternativen im Kontext der Anschläge vom 11. September 2001 erhalten haben. Beide Gruppen, Regierung und ihre Kritiker, zielen darauf ab, die eigene Position mit dem öffentlichen Diskurs zu verschmelzen bzw. gleichzustellen bzw. den öffentlichen Diskurs durch eine spezifische Erzählung zu steuern. Die Kritiker versuchen dabei, sich aktiv von ihrer Regierung abzuwenden und sich damit selbst im öffentlichen Diskurs zu positionieren. Doch am Ende ist es den Regierungsgegnern nicht gelungen ist, ihr Narrativ erfolgreich durchzusetzen. Durch die Dominanz und Alternativlosigkeit des Regierungsdiskurses bleiben ihnen damit häufig nur alternativ-historische Spekulationen, um ihre Kritik zu äußern.

Ein weiteres Resultat dieser diskursiven Entwicklung ist die zunehmende Annäherung von Terrorismus und Terrorismusbekämpfung. Mehrere Autoren stellen fest, dass sich die Terroristen die Technologie und Lebensweise ihrer anzugreifenden Ziele zu Eigen gemacht haben. Diese Beobachtung lässt sich auf das Verhältnis von Terrorismus und Terrorismusbekämpfung übertragen. Terry Nardin und Daniel J. Sherman erläutern:

Not surprisingly, then, both sides—terrorist and antiterrorist—rely on similar arguments when they embrace the vocabulary and logic of war. Terrorists invoke commonly recognized moral principles, interpreting them in ways that appear to justify their violence. More often than not religiously inspired, terrorism today is rationalized within a culture of violence whose basic tropes—judgment, punishment, self-sacrifice, purity, utopia—are disturbingly mimicked in the security culture that has emerged to defeat it. (6)

Ähnlich argumentiert James Der Derian, wenn er von einer „fearful symmetry“ (185) spricht, die zwischen Terroristen und Terrorismusbekämpfern existiere – ein Aspekt, der in der Analyse von Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* eine Rolle spielen wird. Beide Gruppen imitieren sich gegenseitig in ihren Handlungen. Gewalttaten und Imitation von Gewalttaten sind dabei nicht allein den Terroristen zuzuschreiben. Sie entwickeln sich stattdessen spiralenförmig zwischen Terrorist und Antiterrorist. Als Reaktion auf die terroristischen „Anschläge auf die Freiheit“ schränkten die USA die bürgerlichen Freiheiten im eigenen Land ein, hielten (und halten) hunderte Verdächtige ohne Prozess jahrelang fest, transportierten Gefangene in geheime Gefängnisse im Ausland und setzten Folterpraktiken zum Verhör Gefangener ein. Die Terroristen wiederum reagierten (und reagieren) ihrerseits auf diese Entwicklungen. So erläutert Richard Jackson:

Disturbingly, the abuse of prisoners in the ‘war on terrorism’ has become mimetic; terrorists and insurgents have started to mimic the behaviour of the American forces by deliberately capturing and then publicly abusing Coalition soldiers and civilian workers. In a horrifying pantomime of discursive mirroring, the terrorists dress their captives in the orange jumpsuits of the Guantanamo Bay detainees, hood them to make them ‘faceless’ and in some cases murder them. (91)

Die politische Handhabung der Anschläge durch die Bush-Regierung hat in dieser Hinsicht das Gegenteil von dem erreicht, was sie wollte. Durch Polarisierung und Dichotomisierung hat das *framing* der terroristischen Anschläge die Denk- und Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt: „[T]he ‘war on terrorism’ is now [2005] the dominant political narrative in America, enjoying widespread bipartisan and public support. Individuals and social actors from across the spectrum now speak the language of the ‘war on terrorism’ and accept its assumptions, its forms of knowledge and its policy prescriptions“ (Jackson 2-3).

Das hat sich auch zwölf Jahre nach den Anschlägen unter einem demokratischen Präsidenten kaum geändert, selbst wenn der Begriff “war on terrorism” aus dem politischen Lexikon gestrichen wurde. Die Konstruktion eines politischen Diskurses, der darauf abzielte, Klarheiten zu schaffen (und dies ist aktivisch zu verstehen: Abgrenzungen zu ziehen, neue Grenzen zu konstruieren), indem eindeutige Zuschreibungen gemacht werden, erwirkte in mancherlei Hinsicht das Gegenteil. Denn

die neu gezogenen Grenzen verschwimmen sogleich, was beispielhaft an der Diskussion über die Unterscheidung zwischen Terroristen und Freiheitskämpfern zu erkennen ist. Die Bush-Regierung wählte eine diskursive Kontextualisierung, die auf Simplifizierung basierte und vielfach ihren eigenen Ansprüchen nicht standhalten konnte. Das Ziel des Diskurses, Grenzen zu ziehen und dadurch die Sicherheit für das Land und jeden Einzelnen wieder zu erhöhen, wurde nur bedingt erreicht. Denn diese Sicherheit, die auf mehreren Ebenen geschaffen werden sollte (physische Sicherheit vor Anschlägen; psychische Sicherheit durch Stärkung der kollektiven Identität und klare Gruppenzugehörigkeit; Sicherung des Ereignisses 9/11 durch festgelegte Interpretation und Erklärung) wurde teilweise wieder aufgelöst.

Es ist ein Spannungsfeld entstanden, das zwischen dem Regierungsdiskurs, den kritischen Reaktionen hierauf und den damit verbundenen praktischen Konsequenzen aufgespannt ist. Der öffentliche Diskurs – verstanden als sprachlicher und realitätsschaffender Raum dessen, was gesagt und gedacht werden darf – wird von diesen Positionen beeinflusst, wobei durch die Spannungen immer Freiräume bleiben, die nicht interpretatorisch festgelegt werden können. In diesen Freiräumen, so die Prämisse der vorliegenden Studie, bewegen sich Autoren, Filmemacher und andere Kunstschaffende. Für sie, und besonders für Autoren kontrafaktischer Texte, bietet sich mit dem öffentlichen Diskurs nach dem 11. September 2001 die Möglichkeit, bekannte Themen neu zu verhandeln: Fragen nach Geschichtsbildern und Zeitlichkeit, Realität und Repräsentation oder Kontinuität und Zäsur können in diesen Freiräumen getestet werden. Dafür müssen nicht notwendigerweise Texte über die Geschehnisse des 11. September geschrieben werden, wie es die 9/11-Romane tun, die innerhalb der diskursiven Leerstellen die Erfahrungen der Ereignisse des Tages künstlerisch zu erweitern suchen. Die vorliegende Dissertation geht über die Form des 9/11-Romans hinaus, indem sie Texte analysiert, die eben nicht direkt von den Terroranschlägen des 11. September 2001 handeln. Sie erforscht stattdessen die diskursiven Reaktionen auf das Ereignis „9/11“ und untersucht, wie diese mit Hilfe des *alternate history*-Genres literarisch und filmisch erkundet und dargestellt werden können. Dafür ist es notwendig, den kulturellen und spezifisch literarischen Diskurs genauer zu betrachten, was im folgenden Unterkapitel getan werden soll.

3.3 9/11 als kulturelle und literarische Zäsur? Kontinuität und Bruch

Ähnlich wie der politische Diskurs, aber in einem weitaus stärkeren Maße, war der kulturelle Diskurs, der sich mit den Auswirkungen der terroristischen Anschläge auf Kunst und Ästhetik befasst, nach dem 11. September 2001 von der Frage nach der historischen Zäsur geprägt. Die Aussage „everything changed“ entwickelte sich innerhalb kürzester Zeit zum Gemeinplatz in der Diskussion über die Anschläge und bildet seitdem den Anfangspunkt einer großen und diversen Anzahl von journalistischen und wissenschaftlichen Artikeln bzw. Monographien.⁴⁷ Damit ist die Frage nach der Zäsur zum integralen Bestandteil des öffentlichen Diskurses nach 9/11 geworden. In ihren Sekundärtexten bieten viele Autorinnen und Autoren Antworten hierauf an und tragen damit zum Gros der Ansichten und Interpretationen bei. Was bleibt, sind Meinungsäußerungen oder vage Vermutungen, wie jene von Marita Sturken, die schreibt: „Yet, the feeling persists that this date will be forever understood as one that marks the end of one era and the beginning of another, indeed that September 11, 2001 will be remembered as the beginning of the new world of the twenty-first century“ (374). Eine neuere Publikation wie Matthew J. Morgans sechsteilige *The Impact of 9/11*-Serie, die auf eine tiefgründige Reflexion und Bewertung der Anschläge zielt, „has self-consciously attempted to include a ‘big tent’ of different perspectives“ (xiii) und bewertet die terroristischen Anschläge als „an event that for most Americans will be remembered for a lifetime as a pivotal event in history“ (xiii).

Zwölf Jahre nach den Anschlägen vom 11. September 2001 ist die Annahme der großen Zäsur überholt. So stellt auch David Holloway fest:

Another way to gauge the extent of an historical break or rupture is to look for the new cultural and intellectual paradigms, or the radical departures in old ones, prompted by the apparently disjunctive event. . . . Yet wherever one looked in the post 9/11 era what was most striking was the absence of clean breaks. It is important to emphasise this, because the idea that 9/11 was a moment when ‘everything changed’ quickly became

⁴⁷ Siehe hierzu beispielsweise die Publikationen von Christoph Deupmann, Joan Didion, Sebastian Domsch, Mary Dudziak, John Edwards, Susan Faludi, Martin Halliwell und Catherine Morley, John Heilemann, David Holloway, Alfred Hornung, Heinz Ickstadt, Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen, Ann Keniston und Jeanne Follansbee Quinn, Benjamin Kunkel, Matthias Lorenz, Melani McAlister, Joanne Meyerowitz, Matthew J. Morgan, Terry Nardin und Daniel J. Sherman, Sandra Poppe, Mike Rogers, Thorsten Schüller, Brigitte Schwens-Harrant, Sabine Sielke, David Simpson, Marita Sturken, Marilyn B. Young.

established in official discourse, where it played directly to partisan political agendas in Washington (4).

Und doch muss für den literarischen Bereich festgestellt werden, dass der Zäsur-Diskurs angenommen und aktiv weitergeführt wurde bzw. wird. Zwölf Jahre nach den terroristischen Anschlägen vom 11. September 2001 hat sich ein neues literarisches Subgenre herausgebildet, das gemeinhin als die *9/11 novel* bezeichnet wird. Unter diesem wenig spezifischen Begriff sammeln sich Romane, die, in welcher Form auch immer, 9/11 zum Thema ihrer Erzählungen machen, worauf in Kapitel 3.4 noch genauer eingegangen wird. Die prominentesten unter ihnen, um nur einige Beispiele zu nennen, sind Jonathan Safran Foers *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005), John Updikes *Terrorist* (2006), Jay McInerneys *The Good Life* (2006), Don DeLillos *Falling Man* (2007), Mohsin Hamids *The Reluctant Fundamentalist* (2007), Joseph O'Neills *Netherland* (2008) und Paul Austers *The Brooklyn Follies* (2006). Betrachtet man die Fülle der literarischen und literaturwissenschaftlichen 9/11-Texte, so lässt sich außerdem vermuten, dass die angenommene Zäsur erst durch sie „in die Existenz geschrieben“ wurde. Die amerikan(ist)ische Literaturwissenschaft scheint dabei einer Innovationsbedürftigkeit zu folgen, die wohl auch dazu dienen soll, das Feld von innen heraus zu legitimieren.

Die Konzeptionalisierung und Typologisierung von 9/11-Fiktion als Literatur eines kulturgeschichtlichen Bruches ist natürlich umstritten und die Antworten auf die Frage hiernach fallen unterschiedlich aus. So möchte Sebastian Domsch mit seinem Aufsatzband *Amerikanisches Erzählen nach 2000: Eine Bestandsaufnahme 9/11* als eben jene Zäsur begreifen, die sich in der Kategorisierung einer 9/11-Fiktion bereits andeutet. Für ihn ist der 11. September 2001 „ein eindrückliches Symbol für eine Zeitenwende“ (10). Damit verweist er auf einen „Zusammenhang, der größer ist als er selbst, und der bereits früher angefangen hat. Er zementiert lediglich die Erkenntnis, dass eine Entwicklung, auch in der Literatur, an ihr Ende gekommen ist, und fortan neue Wege beschritten werden müssen“ (10). Auch Richard Gray hält die Terroranschläge wie Domsch für ein umwälzendes Ereignis, das sowohl das Bewusstsein als auch die Literatur der Vereinigten Staaten auf starke Weise geformt hat bzw. formen wird („Open Doors“ 129). Doch Gray erinnert auch daran, dass empfundene Zäsuren und Zeitenwenden schon immer Teil amerikanischer Selbstbeschreibungen waren: “There is a recurrent tendency in American writing, and in

the observation of American history, to identify crisis as a descent from innocence to experience: but the crisis changes, the moment of descent has been located at a number of different times in the national narrative, most of them associated with war” (*After the Fall* 2).

Gray sieht in jenen Romanen, die als klassische 9/11-Romane gehandelt werden – er nennt Don DeLillos *Falling Man*, Claire Messuds *The Emperor’s Children*, Jay McInerneys *The Good Life*, Lynne Sharon Schwartzs *The Writing on the Wall* und Ken Kalfus *A Disorder Peculiar to the Country* – keine neuen Formen amerikanischer Literatur: „New events generate new forms of consciousness requiring new structures of ideology and the imagination to assimilate and express them—that is the intellectual equation at work here. And it begs the question of just how new, or at least different, the structures of these books are. The answer is, for the most part, not at all“ („Open Doors“ 133-134). Für Gray liegt hierin ein Manko; diese 9/11-Romane hätten keine strukturellen Veränderungen gebracht, sondern lediglich die Erfahrungen vom 11. September in altbekannte Formen integriert – „[they] simply assimilate the unfamiliar into familiar structures“ („Open Doors“ 134). In seiner 2011 veröffentlichten Monographie *After the Fall* fasst er prägnant zusammen: „What is acknowledged is not always enacted“ (*After the Fall* 51).

Das heißt jedoch im Umkehrschluss, dass es Grays Meinung nach dennoch zu Transformationen des kulturellen Feldes gekommen ist, selbst wenn sich diese nicht an einem Strukturbruch literarischer Formen ausmachen lassen. Für Gray kann nur ein transkultureller bzw. transnationaler Ansatz zur Literatur nach 9/11 bzw. über 9/11 etwas Sinnhaftes beitragen – „fictions . . . rooted in the conviction that the hybrid is the only space in which the location of cultures and the bearing witness to trauma can really occur“ (*After the Fall* 17). Indem sich amerikanische Autoren in den Bereich zwischen auseinanderweichenden sozialen und ethnischen Interessen begeben und diese literarisch erforschen, können, so Gray, die im 9/11-Diskurs konstruierten Gegensätze zwischen „them and us“ wieder aufgebrochen werden. In dieser Vorstellung ist Amerika ein deterritorialisierter Raum:

Through their work, by means of a mixture of voices and a free play of languages and even genres, they [American writers, and particularly novelists] can represent the reality of their culture as multiple, complex, and internally antagonistic. They can achieve a realization of both synchrony and diachrony, a demonstration of both the structural

continuities between past and present and the processes by which those continuities are challenged, dissolved, and reconstituted. So they have the opportunity—a better one than many other members of their society have—of realizing what Hayden White has called “the human capacity to endow lived contradictions with intimations of their possible transcendence” (13). They have the chance, in short, of getting “into” history, to participate in its processes and, in a perspectival sense at least, of getting “out” of it too—and enabling us, the readers, to begin to understand just how those processes work. („Open Doors“ 147)⁴⁸

Was Gray mit Blick auf die Darstellungen von Geschichte und Vergangenheit für amerikanische Autoren und transkulturelle Ansätze feststellt, soll an dieser Stelle auf *alternate histories* übertragen werden, womit an die Verbindung zwischen politischem Diskurs, Zäsurkonzeptionierung und kollektivem Trauma angeknüpft wird. Jenseits der Frage nach möglicher Traumatisierung und mit verstärktem Blick auf Darstellungen der Vergangenheit erfüllen *alternate histories* nämlich auf ihre Weise das, was Gray hier beschreibt: Sie ermöglichen den Zugang „in“ die geschichtlichen Prozesse, während die kontrafaktischen Darstellungen gleichzeitig aus ihnen herausführen. Das tun sie dadurch, dass sie post-9/11 Erfahrungen indirekt beschreiben und damit eine Herangehensweise wählen, die Gray auch für jene Texte feststellt, die es seiner Meinung nach schaffen, der Krise und Sprachlosigkeit nach 9/11 Worte und neue Formen zu geben, darunter Deborah Eisenbergs Geschichtensammlung *Twilight of the Superheroes*, Mohsin Hamdis *The Reluctant Fundamentalist* und Joseph O’Neills *Netherland*: „What they share below that surface . . . is the impulse to approach the contemporary crisis by roundabout means, using indirection to find historical direction out“ (*After the Fall* 55). Gerade diese Indirektheit zeigt sich auch in den hier analysierten *alternate histories*, die sich immer in einem Feld zwischen Fakt und Fiktion und Vergangenheit und Gegenwart bewegen und mit Blick auf die historischen und gesellschaftlichen Prozesse nach 9/11 in einem Wechselspiel aus thematischer und struktureller Nähe bzw. Distanz operieren.

⁴⁸ Ähnlich wie Gray sehen auch Pankaj Mishra und Michael Rothberg eine multikulturelle Dimension in der 9/11-Fiktion für notwendig, um nach 9/11 neue literarische und politische Perspektiven zu entwickeln. Grays Ruf nach einer transkulturellen Literatur entgegnet Catherine Morley („How Do we Write About This?“) und John N. Duvall und Robert P. Marzec unter anderem dadurch, dass sie auf Romane hinweisen, die Gray in seiner Analyse von 9/11-Texten nicht mit einbezogen hat – beispielsweise Jess Walters *The Zero* (2006) und Salman Rushdies *Shalimar the Clown* (2005) (Duvall und Marzec) oder auch Jonathan Franzens *Freedom* (2010) und Adam Hasletts *Union Atlantic* (2009) (Morley) – und die nach ihrem Verständnis jene Themen ansprechen, an denen es laut Gray in den „klassischen“ 9/11-Romanen mangle.

Wie Grays Erläuterungen außerdem zeigen, ist selbst zwölf Jahre nach den Terroranschlägen die Frage nach einem möglichen Paradigmenwechsel in der amerikanisch-kulturellen Produktion immer noch aktuell. Dabei schließt der kulturelle Diskurs eine Debatte über die Postmoderne mit ein. Denn das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion, Wirklichkeit und Simulation, aber auch Vorbild und Imitation, das den medialen Diskurs nach 9/11 geprägt hat, beeinflusst die postmoderne Kunst seit ihren Anfängen. Wie das Verhältnis von Postmoderne und Kulturbetrieb nach 9/11 jeweils bewertet wird, hängt dabei häufig von den politischen und künstlerischen Ansichten der Beurteiler ab. Viele konservative Kritiker folgten beispielsweise der Annahme einer historischen Zäsur. So mehrten sich schon kurz nach dem 11. September 2001 die Stimmen, die mit den Anschlägen ein Ende der Postmoderne gekommen sahen. Edward Rothstein drückte bereits zehn Tage nach den Anschlägen seine Hoffnung aus, dass zwei Ideenbewegungen nun endlich das Ende ihrer Mindestlaufzeit erreicht hätten: „postmodernism (affectionally known as pomo) and postcolonialism (which might be called poco). These ideas . . . are now being subject to a shock that may lead in two directions: on the one hand to a more intense commitment, and on the other – I hope – to a more intense rejection“. Rothstein bricht die beiden Konzepte auf postmodernen Relativismus und postkolonialen Universalismus herunter und erkennt in ihnen eine ethische Perversität, die zu Selbstbeschuldigung, Passivität und Verzerrung der Fakten führe. Ähnlich argumentierte Roger Rosenblatt: „One good thing could come from this horror: it could spell the end of the age of irony“. Sein Artikel in *Time* kann als direkter Angriff auf Vertreter der Postmoderne verstanden werden, denen er die Auffassung unterstellt, dass „nothing was to be believed in or taken seriously. Nothing was real“ („The Age of Irony“). Dies sind hoch emotionale Reaktionen in einer Phase der Verunsicherung, die eher die Einstellung der Autoren zur Postmoderne als wissenschaftlich fundierte Ergebnisse präsentieren. Sie zeigen jedoch, dass manche Kommentatoren den Anschlägen von Beginn an die „Fähigkeit“ beimaßen, der künstlerischen Strömung der Postmoderne ein Ende zu bereiten und somit auch eine kulturelle Zäsur zu erwirken.⁴⁹

⁴⁹ Es sollte beachtet werden, dass das Ende bzw. der Tod der Postmoderne nicht erst mit dem 11. September 2001 ausgerufen wurde. Spätestens seit den 1990er Jahren wurde immer wieder das Ende der Postmoderne thematisiert und über ihre Nachfolge spekuliert, siehe Alan Kirby, „The Death of Postmodernism and Beyond“ und Gary Potter and José López, *After Postmodernism: The New Millenium*. Dennoch scheinen die Ereignisse vom 11. September 2001 die Diskussion um das Ende der Postmoderne neu belebt zu haben.

Differenzierter analysiert Alfred Hornung den Einfluss der Terroranschläge auf die künstlerische Produktion und versteht 9/11 als „reversal of the postmodern arbitrary play in a deadly mission“ (384). Neben anderen Faktoren scheinen für Hornung die Postmoderne und der kulturelle Diskurs, der sie umgibt, die terroristischen Anschläge mit ermöglicht zu haben. So seien gerade postmoderne Wirklichkeits- und Strukturkonzepte, die nach dem Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion, Ordnung und Chaos fragen, nach dem Einsturz des World Trade Centers neu zu überdenken. Am Ende gelangt jedoch auch Hornung zu der Schlussfolgerung, dass die Postmoderne an ihrem Ende angelangt sei: „With the collapse of the buildings and the real deaths of people, postmodern assumptions and cherished ideas also collapsed and were grounded“ (403). Damit folgt Hornung der nach 9/11 oft geäußerten Aussage, dass die westliche Welt, und speziell die amerikanische Nation, mit den Anschlägen aus ihrer vermeintlichen Realität gerissen wurden – einer Realität, die nicht mit der Realität des Rests der Welt zusammenpassen will (Hornung 383). Hierin spiegelt sich die Diskussion um den Verlust der amerikanischen Unschuld.⁵⁰

Auch Sabine Sielke wirft in ihrem Text „Das Ende der Ironie? Zum Verhältnis von Realem und Repräsentation zu Beginn des 21. Jahrhunderts“ Fragen nach den Konsequenzen der terroristischen Anschläge auf postmoderne Anschauungen von Ironie, Realität und Repräsentation auf. Laut Sielke stellen die Anschläge einen Angriff auf die moralischen und gesellschaftlichen Errungenschaften der Postmoderne dar:

Die Postmoderne sieht im ironischen Zitat, in der Parodie ein Mittel, mit dem diejenigen, die der dominante Diskurs marginalisiert – Frauen, Schwarze, Schwule und Stimmen der Dritten und Vierten Welt –, die Hegemonie dieser Diskurse lokal und performativ unterlaufen. . . . Indem die ‚Ausgeschlossenen‘ die Grenzbereiche, das *between* und *beyond* dominanter Diskurse als einen Ort politischen Widerstands erobern, reklamieren sie eine eigene, wenn auch instabile Subjektposition. Das nach dem 11. September verhängte Ironieverbot verdeutlicht, wie instabil diese Position ist und wie schnell diese Räume der Resistenz auch wieder unzugänglich werden können. (262)

Sielke proklamiert keine historische Zäsur und möchte auch keine neue kulturelle Periodisierung vornehmen. Stattdessen fragt sie nach den (potentiellen) Veränderungen, die die Anschläge ausgelöst haben. Dabei verweist sie auf das „Verbot der ‚bösen Bilder‘“ (255) – eine Reaktion auf die Terroranschläge, in der sie eine Gefahr sieht, da

⁵⁰ Siehe auch Marilyn B. Young, Amy Kaplan, John Edwards, David Holloway.

sie die Erkenntnisse postmoderner Denker über das Verhältnis von Realität und Repräsentation ignoriere. Es sind gerade neuere kontrafaktische Geschichtsszenarien, die zeitgenössischen Autoren und Regisseuren die Möglichkeit geben, Realitäts- und Zeitkonzeptionen auf neue Weise auszudrücken, ohne hinter die Erkenntnisse der Postmoderne zurückzufallen. Dabei ist den 9/11-Romanen und den *alternate histories* gemeinsam, dass sich deren Autorinnen und Autoren mit moralischen und ästhetischen Fragen nach der Repräsentation einer (häufig) als traumatisch empfundenen Vergangenheit auseinandersetzen mussten.

So verwundert es kaum, dass kurz nach den Anschlägen vom 11. September Stimmen laut wurden, die die 9/11-Romane mit der Literatur nach dem Holocaust verglichen und auf Theodor Adornos Kritik einer Lyrik nach Auschwitz verwiesen. Dementsprechend mahnte der Autor Thane Rosenbaum 2004 ein Schweigen nach 9/11 an. Angesichts der Monstrosität der terroristischen Anschläge sei es nahezu unmöglich, die Erfahrungen des Tages in Worte zu fassen (132). Die künstlerische Repräsentation der Anschläge könne die Schreckenstat nie wirklich wiedergeben, so Rosenbaum. Gleichzeitig schränkte er ein: „But when words must be used because memory requires it, those words should be delicately and judiciously chosen, they should be accurate without being too ornate, and sufficient time must pass so that the artist can gain from wisdom of humility and the perspective of hindsight“ (Rosenbaum 133). Rosenbaum führt weiter aus, dass es in den USA eindeutig zu wenig Schweigen auf der Suche nach Antworten gegeben habe. „Clarity and closure are very American aspirations“, stellt Rosenbaum fest, „but they are unrealistic and frankly immoral in the world in which we now live, and the crises that we all now face“ (135). Für ihn ist klar, dass die traumatischen Ereignisse und die gemachten Erfahrungen nur durch Metaphern und sprachliche Indirektheit ausgedrückt werden können (131). Rosenbaums Forderung scheint jedoch keine große Wirkung erzielt zu haben. Das neu entstandene Subgenre der *9/11 novel* wächst weiter; seine Darstellungsformen sind so zahlreich wie vielfältig.

Im Gegensatz zu Rosenbaum hält es Don DeLillo für notwendig, die Erfahrungen der Anschläge zu narrativisieren. Als einer der ersten nahm er zehn Tage nach den Terroranschlägen Bezug auf die Konsequenzen, die 9/11 auf die amerikanische Literatur nach dem 11. September haben würde:

The event itself has no purchase on the mercies of analogy or simile. We have to take the shock and horror as it is. But living language is not

diminished. The writer wants to understand what this day has done to us. Is it too soon? We seem pressed for time, all of us. Time is scarcer now. There is a sense of compression, plans made hurriedly, time forced and distorted. But language is inseparable from the world that provokes it. The writer begins in the towers, trying to imagine the moment, desperately. Before politics, before history and religion, there is the primal terror. People falling from the towers hand in hand. This is part of the counternarrative, hands and spirits joining, human beauty in the crush of meshed steel.

DeLillo zitiert hier sein bereits in den 1990er Jahren entwickeltes Konzept der „Gegengeschichte“ (counternarrative), also jener Geschichte(n), die sich abseits der offiziellen und dokumentierten Version der Geschichte abgespielt hat/haben. Die alles überschattende „Erzählung“ der Terroristen soll durch imaginierte Erzählungen aufgewogen werden, selbst wenn (oder vielleicht gerade wenn) dies bedeutet, dass all jenes in Worte gefasst werden muss, worüber keine gesicherten Informationen existieren.

Die vorliegende Dissertation möchte DeLillos Konzept der „counternarrative“ um geschichtskontrafaktische Erzählungen bzw. *alternate histories* erweitern. Beide erfüllen eine ähnliche Funktion, indem sie versuchen, eben jenes sichtbar zu machen, was den meisten Menschen verborgen bleibt. Dass es sich dabei in einem Fall um bewusst veränderte geschichtliche Fakten handelt, ist zunächst nebensächlich. Geschichtliche Fakten sind nie direkt zugänglich. Sie sind, im Sinn Hayden Whites, von diskursiven und tropologischen Voreinstellungen abhängig und somit von Narrativen umgeben (White xi). Die kontrafaktische Geschichte als „counternarrative“ verdeutlicht, was hätte passieren können, was nicht Teil der offiziellen Geschichte ist und was als Gegengeschichte die Dominanz der (dokumentierten) Fakten bricht. Während sich viele (traditionelle) *alternate histories* auf den *point of divergence* konzentrieren, also auf den Moment, wo Fakten verändert und Ursache-Wirkungs-Beziehungen ausgespielt werden, lenken die hier untersuchten „Mainstream-*alternate histories*“ den Blick weg von den Fakten hin zu all jenem, das abseits unserer eigenen – persönlichen, kulturellen, religiösen, politischen und geschichtlichen – Erfahrungswelt liegt. Auch wenn diese *alternate histories* nicht von 9/11 handeln, können sie dennoch Geschichten über die Welt nach 9/11 erzählen. Indem sie gerade nicht von dem Ereignis und seinen alles dominierenden Fakten erzählen, haben diese Texte die Freiheit, Gegengeschichten zu entwerfen, die mehr als das Ereignis „9/11“ enthalten, nämlich die

Diskurse und Erfahrungen, die es umgeben. Durch die thematische Nähe zum öffentlichen Diskurs nach 9/11 (Zäsur, Narrativisierung, Fakt vs. Fiktion etc.) können *alternate histories* die kollektiven mentalen und diskursiven Veränderungen aufgreifen und untersuchen.

Ein letzter Punkt soll mit Blick auf DeLillos Begriff der „counternarrative“ erwähnt werden, denn der Autor ist auch für seinen Vergleich von Schriftstellern und Terroristen, besonders in *Mao II*, diskutiert worden.⁵¹ So hätten, um es mit Heinz Ickstadt zu sagen, „Schriftsteller und terroristische Verschwörer das Entwerfen komplexer Muster und Handlungsstränge gemeinsam“ (101). Ickstadt betrachtet aus diesem Grund DeLillos prä-9/11-Romane als Beispiele amerikanischer Literatur, die die Geschehnisse vom 11. September vorweggenommen haben. Auch Benjamin Kunkel erkennt diese Verbindung, wenn er in der *New York Times* über den amerikanischen Terrorismusroman schreibt:

Ultimately the recent American terrorist novel . . . has less to do with the reality of political violence than with a fantasy of the same – fantasy in the neutral sense that applies to nightmares as well as dreams. In fact nothing is more characteristic of these novels than their nightmare-dream ambivalence, combining the novelist’s boast about his powers with a lament over their decline, and mingling detestation of the terrorist with a distinct if shameful envy.

In ähnlicher Form geht es auch *alternate histories* weniger um das *realistische* Darstellen der Vergangenheit bzw. um das *realistische* Darstellen einer alternativen Vergangenheit als darum, ein geschichtliches Fantasiebild zu entwerfen – ein Gedanke, der an Žižek erinnert. Allerdings, führt Kunkel aus, werde sich der Terrorismusroman mit seiner Sympathie für fiktionale Terroristen nach 9/11 zweifelsohne verändern müssen. So sieht Kunkel in Michael Cunninghams *Specimen Days* and Nicholson Bakers *Checkpoint* eine neue Ausgestaltung des Terrorismusromans. Der Wunsch des Schriftstellers nach politischer und gesellschaftlicher Einflussnahme durch Literatur, der dem Wunsch des Terroristen nach Veränderung und Einflussnahme durch Gewalttaten ähnele, könne nach Kunkels Auffassung nur enttäuscht werden. Die Funktion des Terrorismusromans bleibe jedoch: „to imaginatively break real things, to do intense symbolic violence to all manner of public and private cliches, to write as if your words

⁵¹ Siehe Andrew Schopp und Matthew B. Hill, *The Curious Knot*, Margaret Scanlan, *Plotting Terror: Novelist and Terrorist in Contemporary Fiction* (2001).

had the revolutionary power they can never possess“. Dies kann als ein Befreiungsschlag verstanden werden – eine Befreiung von dominanten und dominierenden gesellschaftlichen, politischen und mentalen Schranken.

Die Diskussion um eine thematische, moralische und formale Befreiung in der bzw. durch die kulturelle(n) Produktion nach dem 11. September 2001 erinnert an Fragen nach der Ästhetik des terroristischen Spektakels, mit denen Karlheinz Stockhausen kurz nach den Anschlägen die öffentliche Aufmerksamkeit erregt hat.⁵² Die Selbstaufgabe für den Glauben an eine Sache, die schiere Effektmacht der Anschläge zusammen mit der von ihnen intendierten „Möglichkeit des Neubeginns ... – eben im Sinne jener Ästhetik, welche die Erfahrung des Chaotisch-Schrecklichen mit Möglichkeiten und neuer Kreativität verband“ (Ickstadt 108), rahmen die Aussagen Stockhausens. Die nach dem 11. September gestellten Fragen nach der Repräsentationsmöglichkeit des Ereignisses stehen also in enger Verbindung zu der Diskussion über die Parallelen zwischen Schriftstellern und Terroristen einerseits und einer ästhetischen Faszination für die terroristischen Anschläge andererseits. 9/11 ist eben kein rein politisches Ereignis, auch wenn sich die Folgen der Anschläge überwiegend auf der politisch-militärischen Ebene bewegen. Bereits in der kulturellen Rezeption zeigt sich, dass Literaten und Künstlern nach den Anschlägen eine gewisse Wichtigkeit beigemessen wurde. Viele der großen Tageszeitungen bemühten zeitgenössische Autorinnen und Autoren um ihre Stellungnahmen, beispielhaft in der Reihe „The Talk of the Town“ des *The New Yorker* vom 24. September 2001, in der John Updike, Jonathan Franzen, Denis Johnson, Susan Sontag u.v.m. zu Wort kamen. Bei diesen Stellungnahmen ging es nicht nur um die Kommentare von Personen des öffentlichen Lebens. Vielmehr drücken diese Kurzartikel ein Verlangen nach Erklärung und Sinngebung durch Erzählungen aus, um die die Zeitung gebeten hatte. Hierin zeigt sich, wie notwendig es war, die Ereignisse zu versprachlichen und dadurch zu verarbeiten.

Auf diese Versprachlichung geht Kristiaan Versluys ein, indem er das Verhältnis zwischen Ereignis, Erfahrung und Repräsentation thematisiert. Er erinnert ebenfalls an Adorno und DeLillo, wenn er schreibt, dass 9/11 unbesitzbar sei (1). Er führt aus: „To the observation that 9/11 is unpossessable must be added the countering truism that somehow in some way it must be possessed. Even to say that the event is unnameable is

⁵² Karlheinz Stockhausen bezeichnete 9/11 als das „größte Kunstwerk, was es je gegeben hat“.

a form of naming it“ (2-3). In dieser Aussage zeigt sich das nach 9/11 entstandene Netzwerk aus Trauma, Sprachlosigkeit, Erinnerung, Narrativisierung und (künstlerischer) Repräsentation. Feststeht, dass das Verlangen nach Repräsentation zweifelsohne gegeben ist. Kristiaan Versluys führt bis zum Zeitpunkt seiner Publikation 2009 ungefähr dreißig veröffentlichte 9/11-Romane an, die sich direkt oder indirekt mit den terroristischen Anschlägen auseinandersetzen. Brigitte Schwens-Harrant erklärt dies so: „Nach dem Einbruch des Entsetzlichen wächst das Bedürfnis nach dem Narrativen, in zahlreichen Wiederholungen von Bildern und Worten erzählt man sich Zusammengehörigkeitsgefühl (oft genug auch gegen andere)“ (125). In ähnlicher Form formulieren dies auch Catherine Morley (247), Christoph Deupmann (140-141), Ann Keniston und Jeanne Follansbee Quinn (3). Deupmann erklärt die zahlreichen literarischen Verarbeitungen von 9/11 damit, dass Autoren einen „Überschuss oder Mehrwert“ des Ereignisses ausdrücken wollten bzw. mussten, „der über den bloßen Informationsstandard hinausreicht“ (141). Dieser Überschuss oder Mehrwert wird von vielen Kommentatoren als Trauma bzw. Traumatisierung gedeutet, was im folgenden Unterkapitel, speziell mit Blick auf die literarischen Reaktionen nach dem 11. September 2001, genauer erläutert werden soll.

3.4 Traumatische Geschichte(n) und geschichtliches Trauma

Das *Diagnostische und Statistische Manual Psychischer Störungen* definiert Trauma als „das direkte persönliche Erleben einer Situation, die mit dem Tod oder der Androhung des Todes, einer schweren Verletzung oder einer anderen Bedrohung der körperlichen Verheertheit zu tun hat“ (515). Posttraumatische Belastungsstörungen können auch ausgelöst werden, wenn eine Person ein traumatisierendes Ereignis als Zeuge erlebt. Wie Andrew S. Gross und MaryAnn Snyder-Körper in der von ihnen herausgegebenen Ausgabe von *Amerikastudien/American Studies* zum 11. September 2001 erläutern, hat sich die Traumatheorie recht schnell nach den Terroranschlägen zum vorrangigen (literaturwissenschaftlichen) Interpretationsschema entwickelt. Einen Grund hierfür sehen Gross und Snyder-Körper darin, dass die Traumatheorie zunächst die besten Muster für ein tiefgehendes Verständnis der Anschläge zu liefern schien:

Trauma theory seemed better poised to address the immensity of the attacks and their aftermath than other critical vocabularies fashionable at the time, such as gender or ethnicity studies. The kinds of questions trauma theory raised and the answers it provided were also less political – or differently political – than the other critical discourses prepared to address international terrorism, such as transnationalism, globalization studies, and post-colonialism. (373)

Trotz dieser mittlerweile etablierten Theoretisierung bleibt Trauma weiterhin ein kontroverses Konzept, um die Folgen der Anschläge zu analysieren. Dies liegt in erster Linie darin begründet, dass die Definitionen von Trauma und posttraumatischer Belastungsstörung ursprünglich aus der Psychoanalyse bzw. Psychotherapie kommen, deren Anwendung auf einen kollektiven bzw. kulturellen Kontext überaus umstritten ist. So stellt Sabine Sielke in diesem Zusammenhang für das Feld der Traumastudien insgesamt einen mangelnden Zusammenhalt fest („Why ‘9/11 is [not] unique“ 386).

Das Feld der Traumatheorie ist zu groß, als dass es hier umfassend dargestellt werden kann. Auf die wesentlichen – und innerhalb des 9/11-Diskurses wichtigen – Debatten soll dennoch kurz eingegangen werden. So lassen sich tatsächlich bestimmte strukturelle und thematische Parallelen zwischen den Reaktionen auf die Terroranschläge und psychotherapeutischen Ansätzen feststellen. Ereignis, Erleben, (sprachliche) Verarbeitung und Überwindung stellen hierbei die Kernpunkte dar. So war ein Gemeinplatz nach dem 11. September, dass 9/11 einen Bruch in der persönlichen und kollektiven Erfahrung darstelle – eine Erfahrung, die nicht in Worte zu fassen und damit nicht repräsentierbar sei.

Mit Blick auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 kommt erschwerend hinzu, dass der Traumabegriff auch auf jene Menschen angewandt wird, die die Anschläge vor dem Fernseher „second-hand“ (Gross und Snyder-Körper 374) und in Endlosschleifen miterlebt haben. Das unkontrollierte und wiederholte Erleben des traumatischen Ereignisses hat damit zur Konzeptionalisierung von 9/11 als Trauma beigetragen. „Trauma“, wie Lucy Bond in ihrem fundierten Artikel „Compromised Critique: A Meta-critical Analysis of American Studies after 9/11“ feststellt, „testifies to the absence of an event from memory. The traumatic happening can be experienced only vicariously, in the form of flashbacks, sensory impressions, or dreams. Whilst ever-present, it carries with it a form of emptiness – a void in understanding, a refusal of linguistic embodiment“ (740). Ähnlich beschreibt dies Birgit Neumann in ihrem Eintrag zu „Trauma und Literatur“ im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*: „Die das

[Trauma] auslösende Erfahrung wird in sich unfreiwillig einstellenden Erinnerungsfragmenten zwanghaft reproduziert, die von anderen Sinnesmodalitäten losgelöst erscheinen“ (670). Aber die durch ein traumatisierendes Ereignis ausgelöste Sprachlosigkeit und Trauer stehen gleichzeitig einer nötigen Verarbeitung durch kontrollierte Erinnerung und Versprachlichung gegenüber und müssen durch sie durchbrochen werden. Gerade die Versprachlichung der erlebten Ereignisse, in literarischer Form oder in einer Therapiesitzung, wird hier als gemeinsame Grundlage für die Überwindung des Traumas angesehen.

Um ein Trauma zu überwinden, muss es also erinnert und erneut durchlebt werden. So schreibt auch Kristiaan Versluys: „Trauma must be given a place within one’s recollection in order to be (se)cured. In other words, as the French psychiatrist Pierre Janet puts it, traumatic memory must be turned into narrative memory“ (3). Die Romane, die sich sprachlich mit den Terroranschlägen auseinandersetzen, werden vielfach als Traumaliteratur verstanden, da sie versuchen, das (meist individuelle) Trauma literarisch darzustellen und damit darauf abzielen, das kollektive Trauma zu verarbeiten.⁵³ Manche Autorinnen und Autoren betonen in diesem Zusammenhang die politische Komponente jener Kollektivierung: Gross und Snyder-Körper machen ebenso wie Bond und Sielke darauf aufmerksam, dass sich im amerikanischen Diskurs seit den 1990er Jahren eine größere Sensibilität gegenüber Opfer-Rollen herausgebildet hat⁵⁴ (Gross und Snyder-Körper 372, Bond 741 und Sielke 385-387): „Trauma has thus established itself as a central site of cultural negotiation, defining collective claims, group affiliations, and moral and political hierarchies“ (Gross und Snyder-Körper 372). Die Diskussionen um die Traumatisierung und den Opferstatus der amerikanischen Nation wurden darüber hinaus auch als gemeinschaftsfördernd begriffen und erfüllten damit einen konkreten nationalen Zweck (Bond 742-744, Gross und Snyder-Körper 373).

Manche 9/11-Romane beschreiben 9/11 allerdings nicht nur als ein traumatisches Ereignis im Leben ihrer Figuren, sondern stellen dieses Ereignis außerdem in den größeren Zusammenhang eines als traumatisch, weil zäsural empfundenen Geschichtsbewusstseins, worin sich ein weiterer Aspekt des Traumaverständnisses

⁵³ Dieser Prozess ist eng mit dem Prozess des Gedenkens verbunden. Mehrere Autorinnen und Autoren weisen darauf hin, dass die Gedichte, die in Reaktion auf die Terroranschläge geschrieben wurden, dabei halfen, die Erfahrungen zu verarbeiten (Versluys 9, Croft 87-88, Keniston and Quinn 4).

⁵⁴ Für eine ausführlichere Diskussion einer amerikanischen „wound culture“ siehe Mark Seltzer.

zeigt. Mit Blick hierauf bemerkt David Holloway: „The early 9/11 novel generalised from contemporary events a working definition of historical experience as trauma; meaning that history in general, not just 9/11, was often cast as an affliction that engulfed human agency and influence, leaving no foothold from which to fashion either effective notions of participative citizenship or art“ (107). So lesen einige Autorinnen und Autoren die 9/11-Romane als Ausdruck eines spezifischen Geschichtsbewusstseins, das von Lähmung und Hilflosigkeit gekennzeichnet ist und das die politischen und künstlerischen Handlungsmöglichkeiten nach einem Ereignis wie den Terroranschlägen in Frage stellt.⁵⁵ Die historische Erfahrung wird dabei insgesamt als traumatisch wahrgenommen.

Somit lassen sich verschiedene Verschmelzungen zwischen unterschiedlichen „Traumaebenen“ – individuelles versus kollektives Trauma (Sielke 393) und historisches versus strukturelles Trauma (Bond 740-741) – erkennen, die in Studien wie Cathy Caruths *Trauma: Explorations in Memory* bzw. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* und Jeffrey Alexanders „Toward a Theory of Cultural Trauma“ zum Ausdruck gebracht werden. Caruth versteht Geschichte als Weiterführung einer traumatischen Erfahrung, weil vergangene Ereignisse nie direkt zugänglich sind (Caruth, *Trauma* 153). Wie Bond hierauf beziehend anmerkt: „Trauma, by this account, arises not from a particular tragedy or disaster, but as an inherent structural consequence of the impossibility of accurately representing or remembering any given event“ (740). Dieses Traumaverständnis ist, wie auch Bond, LaCapra, Crownshaw und Däwes zeigen, überaus kontrovers, erfreut sich aber seit den Terroranschlägen großer Beliebtheit. Birgit Däwes gibt weiterhin zu bedenken, dass 9/11 nur als kollektives Trauma verstanden werden kann, wenn gleichzeitig kritischere Sichtweisen ausgeblendet werden: „In fact, each new assertion that the terrorist attacks caused a collective trauma (for the American nation or for everyone witnessing the attacks on television) serves as a tool to verify its own premise“ (*Ground Zero* 64). Für Däwes ist damit klar, dass diese Methodologie wenig zu epistemologischen und ästhetischen Ansätzen in der 9/11-Erzählliteratur beitragen kann (*Ground Zero* 67).

Insgesamt zeigt sich an diesen Ausführungen, dass das Verständnis eines kollektiven Traumas für die Erfahrungen vom 11. September 2001 und die (literarischen) Reaktionen hierauf überaus differenziert betrachtet werden muss, um zu

⁵⁵ Siehe auch Catherine Morley (249-250), Ann Keniston and Jeanne Follansbee Quinn (3), Christina Rickli (103-107) und Kristiaan Versluys (1-4).

vermeiden, wovon neben Birgit Däwes auch Lucy Bond und Sabine Sielke warnen. Für Bond zeigt sich in der Repräsentation von 9/11 als historischer Zäsur „the unwelcome possibility that, in representing unrepresentability so absolutely, limit narratives threaten to create the very void in understanding they lament“ (735). Auch Sielke gibt zu bedenken: „By reaffirming the temporal trajectory of a world before and after September 11, 2001, the claim that 9/11 was a traumatic and transformative cultural experience reproduces in an inverted manner the world view disseminated by the Bush administration“ („Why“ 395). In diesem Feld aus unterschiedlichen Annahmen, Auslegungen und Verwendungen des Traumabegriffs müssen daher auch die in vorliegender Dissertation analysierten *alternate histories* betrachtet werden. Sie werden als ein Resultat eines dominanten Diskurses gewertet, innerhalb dessen die (angenommene) Traumatisierung der amerikanischen Nation politische und gesellschaftliche Funktionen erfüllte. In allen drei Texten werden Fragen nach historisch bedingter Traumatisierung mit Hilfe jüdischer Geschichte aufgeworfen. Das heißt jedoch nicht, dass diese *alternate histories* gleichzeitig den 9/11-Diskurs blind reproduzieren. Durch die Analogien zwischen dem Zweiten Weltkrieg und 9/11 bzw. 9/11-Diskurs können Fragen nach Traumatisierungen indirekt erforscht werden. So ermöglichen die inhärenten Strukturen und Themen dieses Genres eine teils kritische Auseinandersetzung mit dem 9/11-Diskurs.

Zusammen haben die Trauma- und Zäsurdebatten natürlich auch dazu beigetragen, dass auf einer höheren Ebene über literarische Periodisierungen, Typologisierungen und kulturelle Brüche diskutiert wird. An dieser Stelle bietet sich ein Exkurs über die Charakteristika der *9/11 novel* an, da eine Vielzahl von literaturwissenschaftlichen Studien sich der amerikanischen 9/11-Literatur aus der theoretischen Perspektive der Traumastudien nähert. Inhaltlich lassen sich für diesen Romantypus mehrere Merkmale feststellen, die für eine Reihe von Autorinnen und Autoren von einem veränderten Geschichtsbewusstsein geprägt zu sein scheinen. So beobachten Morley (247-248) und Keniston und Follansbee Quinn (1-5) in den von ihnen analysierten Romanen einen Ausdruck größerer persönlicher und gesellschaftlicher Unsicherheiten bzw. ein Verlangen nach Sinngebung und Bedeutungskonstruktionen, das durch die Terroranschläge ausgelöst wurde. Zurückblickend auf den politischen Diskurs sind es gerade diese Gefühle der Unsicherheit und Hilflosigkeit, die von der Bush-Regierung durch die Konstruktion des politischen Diskurses angesprochen und minimiert werden

sollten. In diesem Kontext sind auch Christina Ricklis und Catherine Morleys Feststellungen über eine Rückbesinnung auf die Familie und teilweise Neubewertung des privaten Bereichs zu verstehen. Neben dem „intense literary focus on the American family and the consequences of the attacks“ (Morley 248), sind laut Rickli Erzählungen aus der Perspektive eines Kindes ein weiterer Schwerpunkt der 9/11-Fiktion (109-110).

In ihrem Beitrag „Trauer- oder Traumageschichten? Amerikanische Romane nach 9/11“ zu Sandra Poppe und Thorsten Schüllers Aufsatzband *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien* orientiert sich auch Rickli an der Traumatheorie, um eine Typologie der 9/11-Fiktion vorzunehmen. Sie untergliedert die von ihr untersuchten Texte in vier Gruppen. Die erste Gruppe bilden solche Texte, die eine direkte Auseinandersetzung mit den Terroranschlägen vermeiden; in der zweiten befinden sich all jene Romane, in denen 9/11 als „verzerrendes narratives Element“ (109) erscheint; die dritte Gruppe versammelt solche Texte, die sich direkt mit den Anschlägen und ihren Folgen auseinandersetzen und die „exemplarisch an der Geschichte eines unmündigen Hauptcharakters abgehandelt“ wird (109); und in der vierten Gruppe befinden sich Romane, in denen auch die Anschläge im Zentrum der Handlung stehen, die aber aus der Perspektive einer mündigen Figur erzählt werden. Ricklis theoretische und methodische Herangehensweise erachtet Birgit Däwes wiederum aus mehreren Gründen als problematisch. Zum einen könne die Analyse von sechzehn Romanen keine umfassende Grundlage für eine Typologie der nach 2001 erschienenen amerikanischen Literatur liefern und auch Ricklis Kriterien für die Auswahl dieser Texte sei unklar; zum anderen würde mit dem theoretischen Rahmen der Traumatheorie ein Zirkelschluss erkennbar, der gerade solche Ergebnisse liefere (9/11-Romane als Plattform für Trauerverarbeitung), die bereits als theoretische Voraussetzung enthalten seien (Rückzug ins Private) (*Ground Zero Fiction* 52-53).

Sehr viel aufschlussreichere Ansätze zur Typologisierung der Literatur nach 9/11 böten nach Däwes Einschätzung Kristiaan Versluys' Studie *Out of the Blue: September 11 and the Novel* (2009) und Richard Grays *After the Fall* (2011), die sich ebenfalls auf thematische, strukturelle und formale Aspekte der 9/11-Romane konzentrieren und diese zu ordnen versuchen. Während Versluys drei Gruppen identifiziert (Romane, die sich nur am Rande mit den Anschlägen auseinandersetzen; Romane, die der empfundenen Wut und Rachelust Ausdruck verleihen; und Romane, die die

Terroranschläge mit literarischer Finesse und Fantasie erforschen), wählt Gray einen breiteren Ansatz. Er analysiert nicht nur Romane, die sich direkt mit den Terroranschlägen beschäftigen, sondern legt seinen Schwerpunkt auf Texte unterschiedlicher Art, die sich als „site of struggle between cultures“ (19) begreifen.

Die wohl umfangreichste und tiefgreifendste Studie zum 9/11-Roman stammt von Birgit Däwes, deren Typologie und Definition des von ihr als „Ground Zero Fiction“ betitelten literarischen Subgenres ein Korpus von 162 amerikanischen Romanen zugrunde liegt. So setzt auch sie sich kritisch mit dem Begriff des kollektiven Traumas auseinander und betrachtet, wie es in vorliegender Dissertation getan wird, die Frage nach der historischen Zäsur in ihrem diskursiven Kontext. Däwes erläutert: „Rather than giving a definite answer to the question of 9/11’s specific impact, it is crucial to examine the particular consequences of that very question. Just like the terminology of ‘collective trauma’ discussed above, the claim of radical change privileges particular political and cultural agendas“ (*Ground Zero Fiction* 74). Däwes hat sechs Kategorien entwickelt – nicht, um jeden einzelnen ihrer Texte zuzuordnen, sondern um zu erforschen, „how 9/11 is (re)coded, embedded and contextualized within the American cultural imaginary“ (8).

Ihre Kategorien – „metonymic, salvational, diagnostic, appropriative, symbolic, and writerly strategies“ (8) – orientieren sich an einer Definition von 9/11-Texten, die sowohl „story-oriented criteria“ (81) wie Setting, Relevanz der Terroranschläge für den Plot und die Wahrnehmung der Anschläge durch die Figuren als auch fundierte formale Analysen mit einschließt (81). Dabei bringt ihre Monographie in großem Rahmen das zusammen, was in Teilen bereits in Ricklis, Versluys’ und Grays Studien zu erkennen ist. Ihre Kategorie der metonymischen Texte enthält solche Romane, in denen der eigentliche thematische Gegenstand (die Terroranschläge vom 11. September) mit Hilfe unterschiedlicher Vermeidungsstrategien durch ein Subjekt ersetzt wird, das den Anschlägen thematisch oder strukturell ähnelt (*Ground Zero* 98). Texte, die Däwes als „salvational“ kategorisiert, versuchen, dem Wunsch nach Heilung, Rettung und „closure“ literarisch zu entsprechen (138-139). Ihre diagnostischen Romane wiederum sind an den politischen und sozialen Folgen der Terroranschläge interessiert und betrachten die Anschläge in einem größeren historischen und geographischen Rahmen (199). Während appropriierende Texte den diagnostischen Romanen in dieser Hinsicht ähneln, versuchen sie darüber hinaus, die Perspektive der Täter einzunehmen und damit

die Grenze zum „Anderen“ zu überwinden, was laut Däwes' Darstellung problematisch ist, aber auch zum kulturellen Gedächtnis beitragen kann (243). Symbolische Ansätze benutzen 9/11 als Setting und Ereignis, das parallel zu persönlichen Krisen erforscht wird. Obwohl diese Ansätze, wie weiter unten noch kurz angerissen wird, häufig als unpolitisch kritisiert wurden, erkennt Däwes in einigen von ihnen „the transformative force of poetic language“ (21). Die letzte Gruppe wird von Texten gefüllt, die Däwes als „writerly“ beschreibt und damit Romane meint, die versuchen, der nach 9/11 empfundenen ästhetischen Krise durch formale und strukturelle Innovationen zu begegnen (343-345).

Däwes' grundlegende Studie zur 9/11-Fiktion liefert nicht nur ein systematisches Raster zur Einordnung diverser 9/11-Texte, sondern ermöglicht auch ein tieferes Verständnis amerikanischer literarischer Erzählungen und kultureller Entwicklungen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Wollte man Däwes' Typologie auf die vorliegende Studie anwenden, ergäben sich jedoch Probleme. Denn die hier analysierten Romane haben inhaltlich nichts mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 zu tun, werden aber trotzdem als 9/11-Texte betrachtet. Während Däwes einen Roman wie Paul Austers *The Brooklyn Follies*, in dem 9/11 erst auf der vorletzten Seite Erwähnung findet, als (metonymischen) 9/11-Roman einordnet, wird Philip Roths Roman *The Plot Against America* in ihrer Studie zwar kurz besprochen (113), dann aber weitestgehend verworfen: Die Verbindung dieses und anderer Romane (Cormac McCarthys *The Road*, Jeffrey Eugenides' *Middlesex*, Chuck Palahniuks *Lullaby*) zu den Terrorangriffen vom 11. September sei „abstract at best“ (115). Gleichzeitig wird *The Plot Against America* von mehreren Kritikern zum Typus des 9/11-Romans gezählt (Shiffman 62-63, Kellman 113, Cooper 241, Berman). Das hat in erster Linie damit zu tun, dass Däwes' Definition von „Ground Zero Fiction“ trotz aller Offenheit die Terroranschläge notwendigerweise als maßgebliches Kriterium erachtet (*Ground Zero* 81). Roths *The Plot Against America* und Chabons *The Yiddish Policemen's Union* würden sich, wenn überhaupt, am ehesten in Däwes' Kategorie der metonymischen Ansätze einordnen lassen, die sie unter anderem mit dem Untertitel „The Art of Not Writing about September 11“ versehen hat. Gleichzeitig zeigt sich an Roths und Chabons Romanen, dass die literarische Auseinandersetzung mit einem post-9/11-Amerika mehr beinhaltet als die Beschreibung der Terroranschläge auf inhaltlicher Ebene, was mit der vorliegenden Studie genauer erforscht wird.

Mit diesen Erläuterungen zum Traumabegriff soll nun abschließend zu dem Verhältnis zwischen 9/11 und Postmoderne, das im vorigen Kapitel angesprochen wurde, zurückgekehrt werden. Als Reaktion auf die Regierungspolitik sprachen sich besonders linkspolitische Intellektuelle für politische, gesellschaftliche und religiöse Pluralität aus und setzten sich damit für postmoderne Werte ein, die aber essentiell menschlich und universell empathisch determiniert sein sollten. Wenn es den Amerikanern gelänge, so Slavoj Žižek, sich von ihren Welt- und Identitätsvorstellung zu lösen und die „reale Welt“ zu akzeptieren, könnten terroristische Anschläge in Zukunft eventuell verhindert werden. Dazu sei es jedoch notwendig, alle Arten von Terrorismus und menschlichem Leid anzuerkennen, auch jenseits der amerikanischen Grenzen: „[T]he only appropriate stance is unconditional solidarity with *all* victims“ (Žižek 51-52).

Ähnlich sieht es David Simpson, der den von der Bush-Regierung konstruierten dichotomen Diskurs nicht nur als Gefahr für die Menschlichkeit, sondern auch als Herausforderung für die Wissenschaft sieht: „The sufficiency of the humanist subject as the site of ethical and aesthetic judgments, still I think the foundation of conventional intellectual work, has been visibly in question through the last four years“ (8). Mit diesen Aussagen bewegen sich Žižek und Simpson im Rahmen des „ethical criticism“ – einer theoretischen Strömung, deren Anfänge bereits in den 1990er Jahren liegen.⁵⁶ Als Ausweg aus einem festgefahrenen Diskurs fordern Žižek und Simpson, sich wieder auf „harte Realitäten“ zu besinnen. Sie weisen darauf hin, dass manche Fakten nicht relativierbar und diskutierbar sind. Dazu gehöre im Besonderen das Leid anderer (Simpson 10).

Judith Butler setzt sich in *Precarious Life: The Power of Mourning and Violence* wahrscheinlich am fundiertesten mit dieser Thematik auseinander. In ihrer Studie fordert sie eine Politik, die auf menschlicher Körperlichkeit und Verletzlichkeit beruht. Damit stellt sie sich der indirekten innenpolitischen Zensur und der außenpolitischen Hybris amerikanischer Regierungen entgegen. Sie appelliert an das essentiell Menschliche (nicht aufgrund der Annahme menschlicher Universalität, sondern aufgrund eines Wir-Gefühls, das an die Erfahrung des Verlusts eines Menschen geknüpft ist) und verweist so auf eine Politik, die die soziale Verletzbarkeit

⁵⁶ Siehe beispielsweise Gerhard Hoffman und Alfred Hornungs *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*, Jane Adamsons *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory* oder auch die Arbeiten von Martha Nussbaum und Elaine Scarry.

menschlicher Körper anerkennt (19-21). Wenn wir den Verlust eines Menschen akzeptieren, so Butlers These, treten wir in den Trauerprozess ein. Dieser wiederum ermögliche, dass wir uns von der eigenen Position distanzieren. Denn in der Trauer müssen wir uns dem stellen, was wir verloren haben und müssen unsere eigene Position neu justieren. Die mögliche Transformation, die dieser Prozess verspricht, erlaube eine Neuausrichtung unseres Handelns. Indem Butler die Erfahrung körperlicher Verletzlichkeit mit individueller bzw. politischer Gewalt verbindet, bringt sie ihre These auf die politische Ebene zurück: „Mindfulness of this vulnerability can become the basis of claims for non-military political solutions, just as denial of this vulnerability through a fantasy of mastery (an institutionalized fantasy of mastery) can fuel the instruments of war“ (29). Solange die USA die Verletzlichkeit der Opfer ihrer Gewalttaten im Ausland nicht anerkennen, sie nicht als Menschen wahrnehmen, deren Tod betrauert werden sollte, entmenschlichen sie sie: „The derealization of loss—the insensitivity to human suffering and death—becomes the mechanism through which dehumanization is accomplished“ (148). Die Frage nach der Anerkennung des Leids anderer stellt für Butler also den Ausgangspunkt für eine Transformation politischen Handelns dar.

Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei Ulla Haselstein. Für Haselstein ist die Anerkennung des Leids anderer Teil eines Authentizitätsverständnisses, das besonders mit den Anschlägen vom 11. September in den Vordergrund getreten sei. Für sie sind die Rückkehr zum Realen und die Forderung nach einem Ende postmoderner Ironie bzw. postmodernen Relativismus' mit dem Traumadiskurs verbunden, der wiederum Erzählungen menschlichen Leids in den Vordergrund stelle (Haselstein 14-17):

Authenticity is making a comeback, in the guises of memory, ethics, religion, the new sincerity, and the renewed interest in “real things.” Although sometimes envisioned as the rejection of postmodernism, the “new” authenticity remains profoundly shaped by postmodern skepticism regarding grand narratives of origin, telos, reference, and essence. The new authenticity . . . offers a revision of postmodernism based on 1) the reconceptualization of culture and cultural history as memory, 2) the redefinition of authentic feelings as cultural products (rather than “merely” personal experiences), and finally 3) a reassessment of the role played by materiality in the construction of subjectivity and social structure. (19)

Das Interesse an „real things“, das Ulla Haselstein hier anspricht, drückt sich für manche Autoren in einer neo-realistischen oder post-postmodernen Literatur aus, die postmoderne Darstellungsweisen aufnimmt, sie aber gleichzeitig hinter sich lässt (Domsch 12). Alfred Hornung argumentiert: „Literature, and I would like to add criticism and politics, need to be, ‘grounded in reality,’ as Don DeLillo has it. The literature of the twenty-first century seems to point into this direction“ (403). Auf den ersten Blick scheint dieses Zitat nicht mit dem in dieser Dissertation angenommenen *mainstreaming* von *alternate history* zusammenzupassen. Denn in kontrafaktischen Geschichtstexten geht es gerade nicht um „real things“, „grounded in reality“. Und doch möchte diese Studie zeigen, dass die hier diskutierten *alternate histories* in eine Literatur- und Kulturproduktion passen, die sich ganz bewusst auf das Reale und die Realität bezieht, ohne dabei postmoderne Positionen vollständig aufzugeben. Einerseits bieten die Genrekonventionen von *alternate history* thematische und erzählerische Freiheiten, die an das postmoderne Spiel mit Selbstreflexivität, Fakt/Fiktion, Intertextualität und Metahistoriographie anknüpfen. Andererseits wohnt allen *alternate histories* durch die Gegenüberstellung von Fakt und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart, Kontinuität und Bruch eine feste Struktur inne. Wie das nächste Kapitel zeigen wird, erforschen die Texte thematische und erzählerische Freiheiten innerhalb dieser festen Strukturen – sie beziehen politisch und moralisch Stellung, äußern Kritik an zeitgenössischen Entwicklungen und bieten alternative Ansichten an.

Im folgenden Kapitel werden die ausgewählten Texte darauf analysiert, wie sie die Genrekonventionen der *alternate history* nutzen, um oben genannte Themen, Geschichtsbilder und Erfahrungswelten nach 9/11 zu erforschen. Dieses Kapitel hat die eingangs gestellten Fragen nach der Konzeptionalisierung von 9/11 als historisch-kultureller Zäsur und der Ausgestaltung des öffentlichen Diskurses erforscht. Auch die Frage nach der Veränderung von Geschichtsbildern und die Beziehung des öffentlichen Diskurses zum Genre *alternate history* wurde thematisiert und soll im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden. So zeigt das Kapitel 4.1, dass Philip Roth in seinem Roman die Wahl Lindberghs als historische Zäsur im Leben der Figuren beschreibt. Er stellt geschichtliche Ereignisse und ihre Präsentation gegeneinander und fragt nach politischen und literarischen Komploten. Das Kapitel 4.2 erklärt, wie Michael Chabon unterschiedliche Formen von Wirklichkeit entwickelt und dabei seine Figuren im Chaos von historischen Zäsuren, Traumatisierungen und Zwängen ansiedelt. Darüber hinaus

lässt er seine jüdisch-orthodoxen Figuren einen terroristischen Anschlag auf den Tempelberg in Jerusalem verüben, der dem in New York auffällig ähnelt. Auch bei Quentin Tarantino spielt die Frage nach Traumatisierung eine wesentliche Rolle, wie Kapitel 4.3 erläutern wird, doch hier wird sie mit Rache- und Gewaltdarstellungen verbunden und in ein Setting verlagert, in dem die Kontrolle über historische Ereignissen und ihre historiographische Dokumentation ein wesentlicher Motivationsfaktor für die Figuren darstellt. Auf formaler Ebene sollen die drei Texte auf die Platzierung des geschichtlichen Bruchpunkts und die Verwendung metahistorischer Elemente genauer untersucht werden. Die bisherigen Darstellungen bilden damit die Grundlage für den Analyseteil, der das Verhältnis zwischen dem *mainstreaming* von *alternate history* und dem Ereignis 9/11 veranschaulicht.

4. Amerikanische *Alternate Histories* im 9/11-Diskurs

Kontrafaktische Geschichten sind, wie Gavriel Rosenfeld schreibt, „inherently presentist“ (*The World* 10). Neben der Darstellung einer fiktionalen Vergangenheit beziehen sie sich indirekt immer auch auf die Gegenwart, denn das Lese- und Filmpublikum wird unwillkürlich die fiktionale Vergangenheit des Texts mit der eigenen Realität vergleichen. Kontrafaktische Geschichten oder *alternate histories* eignen sich daher gut für eine literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung von Geschichts- und Gegenwartskonzeptionen. Alle drei Texte der vorliegenden Dissertation beschäftigen sich inhaltlich mit dem Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit.⁵⁷ Gleichzeitig sind sie, wie jeder literarische bzw. filmische Text, untrennbar mit dem historischen Moment ihrer Entstehung verbunden, die Zeit nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 in den USA.

Wie im dritten Kapitel dargestellt wurde, war (und ist) in den USA gesellschaftlicher Konsens, dass es die Terroristen vom 11. September neben der materiellen Zerstörung auch darauf abgesehen hatten, die nationalen Geschichts- und Gegenwartskonzeptionen der amerikanischen Nation anzugreifen. In vielen Teilen der Welt werden und wurden Vergangenheit und Gegenwart durch die politische und geheimdienstliche Einflussnahme der USA im Nahen Osten ebenso wie durch ihre wirtschaftliche, militärische und kulturelle Hegemonie geformt. Selbst- und Fremdbilder der Vereinigten Staaten klaffen mitunter stark auseinander. So waren die Anschläge nicht zuletzt auch symbolischer Art. Sie sollten die amerikanische Wirtschaft, Politik und Bevölkerung in ihrem Innersten erschüttern. Die Stimmen in Politik und Presse, die das Ereignis „9/11“ als historische Zäsur werteten, bezeugen nicht nur, wie nah die Terroristen ihrem Ziel gekommen sind, sondern auch, wie sehr der von der Regierung gesteuerte 9/11-Diskurs eine solche Interpretation der Anschläge bedient hat.

Die Regierung unter George W. Bush versuchte in der Folge von 9/11 die gesellschaftliche Erschütterung so gering wie möglich zu halten, indem sie die Medienberichterstattung und den öffentlichen Diskurs kontrollierte. Geschichts- und

⁵⁷ Der Begriff „Text“ soll, wie eingangs erläutert, als kulturelles Produkt verstanden werden, das innerhalb vielfältiger politischer, sozialer, religiöser, wirtschaftlicher und ästhetischer Diskurse angesiedelt ist und das gleichzeitig in seiner Historizität und Textualität, d.h. als Produkt unterschiedlicher Interpretationen und Kontexte, gesehen werden muss (Gallagher und Greenblatt 9).

Gegenwartskonzeptionen des amerikanischen Volkes (hierzu gehören etablierte nationale Mythen, ein kollektives Identitätsgefühl, historische Errungenschaften, die Stabilität und Kontinuität der amerikanischen Demokratie, Selbst- und Fremdbilder, etc.) sollten, wie bereits dargestellt, durch festgelegte Interpretationen des historischen Ereignisses gesichert werden. Der stark von der Politik geprägte 9/11-Diskurs spricht damit Themen an, die auch in geschichtskontrafaktischen Texten verhandelt werden: historische Zäsuren versus Kontinuitäten, Realitätskonzeptionen – besonders in ihrer Beziehung zu Fakt und Fiktion, Gruppenzugehörigkeiten, Geschichtsbilder und identitätsstiftende historische Ereignisse.

In den folgenden Analysen von Philip Roths *The Plot Against America*, Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* und Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* wird nun die Beziehung zwischen dem 9/11-Diskurs und dem jeweiligen Text untersucht. Hierbei gilt zu bedenken, dass keiner der Texte inhaltlich von den Terroranschlägen des 11. September 2001 handelt. Die Analyse wird sich also nicht an inhaltlichen Repräsentationen dieses Ereignisses orientieren, sondern die Texte vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses untersuchen. Formale Analyse und kontextorientierte Analyse greifen dabei ineinander. Gleichzeitig beschäftigen sich alle drei Texte mit jüdischer Geschichte. Während *The Plot Against America* und *Inglourious Basterds* jüdisches Leben zur Zeit des Zweiten Weltkriegs beschreiben, ist *The Yiddish Policemen's Union* in der fiktiven Gegenwart angesiedelt, nimmt aber in den 1940er Jahren seinen Ausgang. Tatsächlich stellt die Epoche des Zweiten Weltkriegs und des Nationalsozialismus ein beliebtes Setting für kontrafaktische Geschichtsspekulationen dar, wie bereits im vorletzten Kapitel erläutert wurde. Jüdische Erfahrungen während dieser Zeit sind allerdings nicht ganz so häufig in *alternate histories* zu finden. Wie die nachfolgenden Analysen zeigen, tragen die Darstellungen jüdischen Lebens dazu bei, Zäsur- und Opfer-Täter-Diskurse in die jeweiligen Geschichtspräsentationen zu integrieren, anhand dessen sich wiederum Verbindungen zum 9/11-Diskurs herstellen lassen.⁵⁸

⁵⁸ Die jüdisch-amerikanische Literatur ist seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert und beginnenden 20. Jahrhundert von Fragen nach Zäsur und Identität geprägt. Vor dem Hintergrund jüdischer Einwanderung in die USA beschreiben jüdisch-amerikanische Autorinnen und Autoren wie Abraham Cahan, Mary Antin, Anzia Yezierska und Henry Roth, wie die Figuren in ihren Texten den kulturellen Gegensätzen zwischen „alter“ und „neuer“ Welt, den Spannungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der Suche nach innerer und äußerer Identität und dem Generationenkonflikt entgegen. In diesen frühen Texten wird immer auch die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit thematisiert, die häufig miteinander kollidieren. Diese Themen werden im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer wieder von jüdisch-

Im Fokus dieser Untersuchung steht die Frage nach dem Geschichtsbild, das die Texte durch ihre Verbindung von kontrafaktischem Genre und 9/11-Diskurs ausdrücken. „Geschichtsbild“ soll im Folgenden als „das stabilisierte Gefüge der historischen Vorstellungen einer Person oder einer Gruppe“ verstanden werden, das „inhaltlich konkret und narrativ abrufbar“ ist und „der Orientierung in der Zeit und der Stabilisierung von Identität“ dient (Demantowsky 70-71). Die *close readings* der Texte werden dafür mit einzelnen Komponenten des 9/11-Diskurses (Themen, Texte, Äußerungen, Diskussionen) in einen Dialog gestellt, um so die geschichtskonzeptionelle Tiefenstruktur des Textes aufzudecken.

Gleichzeitig soll der Gattungshintergrund der Texte explizit thematisiert werden, denn innerhalb des 9/11-Diskurses sind *alternate histories* entstanden, die sich aus der kulturellen Randposition des Genres befreit haben und in den Mainstream vorgedrungen sind. Dass dies eine sehr junge Entwicklung ist, lässt sich daran erkennen, dass die meisten Kritiker dieser Texte das Genre nur beiläufig erwähnen. Diejenigen, die über *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* schreiben, bemerken zwar, dass es sich bei dem jeweiligen Text um eine alternative Geschichtsdarstellung handelt, diskutieren ihn dann jedoch überwiegend nicht als solchen. Es scheint vielmehr, als würden sie die Gattungszugehörigkeit und ihre Konventionen ignorieren. Das wird besonders bei Roths Roman *The Plot Against America* augenscheinlich, der von den hier untersuchten Texten die weitaus größte Aufmerksamkeit in Literaturwissenschaft und Kritik erhalten hat. Viele der Autoren beschäftigen sich in ihren Kommentaren zu dem Buch zwar mit der Darstellung von Geschichte, setzen sich aber selten mit *alternate history* und den ihr inhärenten Fragen nach Geschichtsbildern und Geschichtsbrüchen auseinander. Eine Ausnahme bildet T. Austin Grahams Studie „On the Possibility of an American Holocaust: Philip Roth's

amerikanischen Autorinnen und Autoren aufgegriffen, während sich die jüdisch-amerikanische Literatur mit zunehmender Zeit immer weiter in Richtung Mainstream bewegt, was durch die Karrieren von Philip Roth und Saul Bellow gespiegelt wird. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts nimmt der Holocaust und seine Bedeutung für jüdisch-amerikanische Schriftstellerinnen und Schriftsteller eine zentrale Stellung innerhalb der jüdisch-amerikanischen Literatur ein. Dabei werden natürlich auch Fragen nach historischer Zäsur, Traumatisierung und Opfer-Täter-Rollen immer wieder aufgeworfen, wie man beispielhaft an Philip Roths Roman *Portnoy's Complaint* (1969) und Cynthia Oziks *The Shawl* (1989) erkennen kann. Hieran zeigt sich, dass die für *alternate histories* zentralen Themen sich teils mit denen der jüdisch-amerikanischen Literatur decken. Vor diesem Hintergrund mag es nicht all zu sehr überraschen, dass alle drei hier untersuchten *alternate histories* sich mit jüdischer Geschichte beschäftigen und zwei der Texte von jüdisch-amerikanischen Autoren geschrieben wurden. Für einen ausführlichen Überblick über die jüdisch-amerikanische Literatur und ihre Themen und Formen siehe Dean J. Franco, Alan L. Berger und Gloria L. Cronin, Stephen Wade, Heiner Bus und Louis Harap.

The Plot Against America“, der die Funktion des Genres für die Handlung des Romans näher beleuchtet. Auch Graham bezeichnet *The Plot Against America* als einen Meilenstein „for bringing what has heretofore been niche fiction into the cultural mainstream“ (122). Roths Roman nimmt sowohl mit Blick auf den Gattungshintergrund als auch auf seine Verbindung zum 9/11-Diskurs eine Sonderstellung ein. Darüber hinaus ist er der älteste der in dieser Arbeit untersuchten Texte. Es bietet sich daher an, mit *The Plot Against America* in den Analyseteil dieser Dissertation einzusteigen.

4.1 „The unfolding of the unforeseen“: Philip Roths *The Plot Against America*

The Plot Against America war Philip Roths erster Roman nach dem 11. September 2001. Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen der so genannten amerikanischen Trilogie, bestehend aus *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998) und *The Human Stain* (2000), veröffentlichte Roth damit einen weiteren Roman, der sich explizit mit Fragen nach Identität und Geschichte auseinandersetzt. Obwohl Roth seine Figuren nie komplett vom historischen und kulturellen Kontext losgelöst betrachtet hat, erachten mehrere Kritiker seine Hin- bzw. Rückwendung zu geschichtlichen Themen als bemerkenswert. So kommentiert Debra Shostak: „[H]istory—especially American history—recurs in Roth’s work of the 1990s with a vengeance as the principle that shapes self and other and that compels storytelling“ (233). Ähnlich wie in früheren Romanen beschreibt Roth in *The Plot Against America* das Beziehungsgeflecht zwischen Individuum und geschichtlichen Prozessen. Anders als zuvor positioniert er seine Figuren erstmals vollständig in einem geschichtskontrafaktischen Setting, wodurch metahistoriographische Fragen stärker betont werden.

The Plot Against America ist der einzige kontrafaktische Text dieses Korpus’, der als 9/11-Roman diskutiert worden ist. Es waren weitestgehend Zeitungskritiker, die Roths Roman bei seiner Veröffentlichung als Allegorie auf den historischen Moment gelesen haben.⁵⁹ Darüber hinaus gibt es jedoch auch literaturwissenschaftliche

⁵⁹ Beispielhaft für die unzähligen Zeitungskritiken, die *The Plot Against America* im Kontext des zeitgenössischen Amerika interpretieren, siehe Paul Berman, Keith Gessen, Daniel Handler, Frank Rich und Jonathan Yardley.

Analysen, in denen eine klare Verbindung zwischen Roths Text und post-9/11 Amerika hergestellt wird. Alan Coopers Einleitungssatz zu seinem Artikel „It Can Happen Here, or All in the Family Values: Surviving *The Plot Against America*“ verdeutlicht dies besonders gut: „In 2004, three years after the world changed, Philip Roth brought out his first post-9/11 novel“ (241). Aber auch für William Lansing Brown, Steven G. Kellman, Myles Weber, Gurumurthy Neelaktan, Dan Shiffman und Martin J. Jacobi ist der Roman eng mit dem historischen Moment seiner Veröffentlichung verbunden. Ein Grund hierfür mag die im Roman dargestellte Besorgnis um die persönliche und kollektive Sicherheit der Figuren sein, die sich in den realen Erfahrungen der Leserinnen und Leser und den wissenschaftlichen Diskussionen um ein Klima der Angst (Butler xix, Jackson 120) bzw. eine Politik der Angst (Holloway 88) seitens der amerikanischen Regierung nach dem 11. September 2001 spiegelten.

Weiterhin greift der Titel des Romans jene Rhetorik auf, die in der Folge der Anschläge den 9/11-Diskurs dominiert hat. Im Lauf der Jahre nach dem 11. September hat George W. Bush in mehreren Reden auf den Verschwörungswillen der Terroristen hingewiesen, wie beispielsweise in seiner Rede zum Ende der militärischen Angriffe in Irak: „The scattered cells of the terrorist network still operate in many nations, and we know from daily intelligence that they continue to plot against free people“ (97). Wie dieses Zitat zeigt, bezog sich der politische Verschwörungsdiskurs dabei in erster Linie auf islamistische Terroristen. Unmittelbar nach den Anschlägen wurden jedoch, vornehmlich im Internet, auch Theorien geäußert, laut denen 9/11 ein Komplott des CIA oder gar Mossads gewesen sein sollen.⁶⁰

Schließlich mag die Darstellung des Präsidenten im Roman bei zeitgenössischen Leserinnen und Lesern Erinnerungen an den knappen Ausgang der Präsidentschaftswahl zwischen George W. Bush und Al Gore im Jahr 2000 wachgerufen haben. Besonders mit Blick auf die Kriege in Afghanistan und Irak wurde immer wieder debattiert, in welcher Form die USA unter „Präsident Gore“ auf die Anschläge reagiert hätten und ob es zu zwei neuen Kriegen für das Land gekommen wäre. Ab Mitte von Bushs zweiter Legislaturperiode erschienen immer häufiger alternativgeschichtliche Texte zur

⁶⁰ Siehe beispielhaft hierfür Thierry Meyssans *11. September 2001: Der inszenierte Terrorismus. Auftakt zum Weltenbrand?* (2002), Andreas von Bülow *Die CIA und der 11. September: Internationaler Terror und die Rolle der Geheimdienste* (2003), die Dokumentarfilmserie *Loose Change* oder die Internetseite des 9/11 Truth Movement www.911truth.org. Mit Blick auf den 9/11 Commission Report stellt Jim O'Brien sogar fest: „Ironically, the publication of the 571-page report of the 9/11 Commission in July 2004 did as much to fuel the conspiracy theories as to bury them“ (18).

Präsidentenwahl 2000 und den Jahren danach. Die Frage „Was wäre geschehen, wenn Gore die Wahl 2000 gewonnen hätte?“ wurde dabei in *alternate history* und (Online)-Medien gleichermaßen erforscht. Neben der Auseinandersetzung mit diesem Thema innerhalb des *alternate history*-Genres⁶¹, wurde in den letzten Jahren auch in diversen Zeitungen und Zeitschriften darüber debattiert – beispielsweise in dem *Newsweeks* 20/10 Online-Projekt, das mehrere kontrafaktische Essays zum Titel „The Gore Decades“ enthält, darunter Christopher Hitchens’ „Be Careful What You Wish for“ (2010), David Rakoffs „If Gore Had Won“ (2010) und Michael Isikoffs „The Impeachment of Al Gore“ (2010). Das *New York Magazine* veröffentlichte zum fünfjährigen Jahrestag der Anschläge eine Ausgabe mit dem Titel „What if 9/11 never Happened“ mit diversen Essays bekannter Autoren, darunter Thomas L. Friedman, Tom Wolfe und Frank Rich. Unter den Essays ist ein „Parallelwelt-Blog“ von Andrew Sullivan, der davon berichtet, wie es unter Al Gore als Präsidenten gewesen wäre. Auch in der *LA Times* ist mit Michael McGoughs „If Gore Had Won“ (2007) eine Ausführung zu diesem Thema zu finden. All diese Titel zeigen, dass die Verknüpfung von Präsidententhematik und kontrafaktischer Spekulation auch jenseits von Roths Roman Teil des 9/11-Diskurses waren. Dies mag erklären helfen, warum der Roman von vielen Leserinnen und Lesern als Reaktion auf die Terroranschläge und die Politik der Bush-Regierung gelesen wurde. Roth selbst hat diese Verbindung in einem Artikel in der *New York Times* abgestritten:

Some readers are going to want to take this book as a roman à clef to the present moment in America. That would be a mistake. I set out to do exactly what I’ve done: reconstruct the years 1940-42 as they might have been if Lindbergh, instead of Roosevelt, had been elected president in the 1940 election. I am not pretending to be interested in those two years—I am interested in those two years. They were turbulent in America because they were catastrophic in Europe. My every imaginative effort was directed toward making the effect of that reality as strong as I could, and not so as to illuminate the present through the past but to illuminate the past through the past. („The Story Behind“)

Roth möchte *The Plot Against America* offensichtlich nicht analog zur politischen Situation in den USA im Jahr 2004 verstanden wissen. Es ist jedoch bemerkenswert, dass der Autor im selben Zitat eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der

⁶¹ Siehe Glen Reinsfords *Age of Tolerance* (2005) und John Nichols’ „What if Al Gore Had Won the US Presidential Election of November 2000?“ (2006).

Gegenwart selbst herstellt und damit ein Krisengefühl unterstreicht.⁶² Dabei ist es weniger wichtig, ob Roth bewusst Parallelen zwischen der fiktionalen Welt des Romans und der gesellschaftlichen Situation in den USA gezogen hat oder ob dies unbewusst geschah. Der 9/11-Diskurs konnte zur Entstehungszeit des Romans nicht ignoriert werden. Wie die folgende Analyse zeigt, ist *The Plot Against America* durchaus ein Roman, der den zeitgenössischen Moment reflektiert und kommentiert.

Der Roman erzählt die Geschichte des siebenjährigen Philip Roth⁶³, dessen Leben sich schlagartig ändert, als 1940 Charles Lindbergh als republikanischer Kandidat die U.S.-Präsidentenwahl gewinnt. Mit einem Präsidenten im Weißen Haus, der freundschaftliche Beziehungen zu Nazi-Deutschland unterhält, fühlen sich die amerikanischen Juden zunehmend bedroht.⁶⁴ In diesem Zusammenhang, bekommt auch die Erwähnung des Begriffs „homeland“ eine besondere Bedeutung. Während man dem Wort „homeland“ vor dem 11. September im amerikanischen Sprachgebrauch nicht häufig begegnete (Kaplan 58, Holloway 12, Scanlan „Strange Times“ 511), zog mit der Gründung des United States Department of Homeland Security 2003 der Begriff in die Alltagssprache ein.

Bei seiner ersten Erwähnung auf der vierten Seite des Romans wird „homeland“ zunächst auf die jüdischen Nationalstaatsbemühungen, „the establishment of a Jewish national homeland in Palestine“ (4), seit Ende des 19. Jahrhunderts bezogen. Doch eine genauere Analyse dieser Passage lohnt sich. Für den jungen Philip ist nicht klar, warum die Bestrebung nach einem jüdischen Staat unterstützt werden sollte, denn „we’d already had a homeland for three generations. I pledged allegiance to the flag of our homeland every morning at school“ (4). Dieses Zitat verweist auf die oft schwierige Identifikation der Figuren mit Amerika und Israel – ein Thema, mit dem sich Roth in vielen seiner früheren Romane explizit auseinandersetzt.⁶⁵

⁶² Ähnlich kann man Roths Kommentar zum amerikanischen Präsidenten in demselben Artikel interpretieren. Hier beschreibt er George W. Bush als „a man unfit to run a hardware store let alone a nation like this one“ (12).

⁶³ Um Verwirrungen zu vermeiden, wird die Figur „Philip Roth“ im Folgenden als Philip und der Autor Philip Roth als Roth bezeichnet. Ist der Erzähler „Philip Roth“ gemeint, wird das durch den Zusatz „Erzähler“ gekennzeichnet.

⁶⁴ Für eine ausführliche Diskussion darüber, wie in *The Plot Against America* historische Personen literarisch eingesetzt und verzerrt werden, siehe die beiden Unterkapitel „Autobiographie“ und „Konjunkturalbiographie“ von Andreas Martin Widmanns Monographie *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung*.

⁶⁵ Roth ergründet diese Thematik besonders in seinem kontroversen Roman *Portnoy’s Complaint* (1969). Hier berichtet der autodiegetische Erzähler Alexander Portnoy dem Psychiater Dr. Spielvogel von seinen sexuellen Zwängen, die er in seiner jüdischen Herkunft und Erziehung begründet sieht. Aber auch in den

Der Autor beendet die Passage über jüdische Identität in den USA mit den folgenden Sätzen: „Our homeland was America. Then the Republicans nominated Lindbergh and everything changed“ (5). Auf einer halben Seite verwendet Roth viermal den Begriff „homeland“, davon dreimal mit Bezug auf die USA. Geht es zu Beginn noch um die jüdische Nationalstaatsbewegung, ist Roth mit der letzten Erwähnung bei einer Bedeutung von „homeland“ angelangt, die an die Konzeptionalisierung der USA als Heimatland nach dem 11. September anknüpft. Vor diesem Hintergrund wirkt es wenig glaubwürdig, dass Roth seinen Roman komplett losgelöst vom historischen Moment verstanden wissen möchte. Vielmehr deutet diese Passage an, dass eine Analyse von *The Plot Against America* vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses fruchtbare Ergebnisse erzielen kann, denn die Textstelle zeigt weiterhin, dass die dominante Interpretation der Terroranschläge 2001 als epochale Zäsur auf zweierlei Weise reflektiert wird: Zum einen signalisiert der Ausdruck des schlagartigen Wandels („everything changed“) den *point of divergence* in Roths Roman und zieht so eine subtile Verbindung zwischen dem 9/11-Diskurs und der Erzählung des Romans. Mit der Nominierung Lindberghs verlässt die Handlung also eine an historischen Fakten orientierte Geschichtsdarstellung. Zum anderen tritt die angenommene Zäsur des „everything changed“ mit dem Begriff „homeland“ in einen Dialog. Da die Phrase „everything changed“ dem Wort „homeland“ nachgestellt ist, wird die positive Bedeutung des amerikanischen Heimatlandes verstärkt. Gleichzeitig wird der Begriff „homeland“ im Sinne des post-9/11-Verständnisses dekonstruiert. Das deutet an, wie fragil „homeland security“ ist, wie schnell ein (künstlich erzeugtes) Gefühl der Sicherheit von Angst und Unsicherheit überschattet werden kann.

Nicht zuletzt spielt diese Passage auch mit Oppositionen zwischen Amerikanern und Nicht-Amerikanern, Juden und Christen, Israel/Palästina und den USA und, verstärkt durch die 9/11-Konnotation des Begriffs „homeland“, zwischen Muslimen und Christen. Roths Vorhaben („not . . . to illuminate the present through the past but to illuminate the past through the past“) mag sich nicht an der Gegenwart bzw. Realität der Leserinnen und Leser orientieren; doch das bedeutet nicht, dass eine Verarbeitung der Realität ausgeschlossen ist. Der Roman scheint vielmehr die Vergangenheit durch die Gegenwart zu erhellen. Diese Beziehung zwischen *fiktionaler* Vergangenheit und

späteren Texten *The Counterlife* (1986) and *Operation Shylock: A Confession* (1993) greift Roth die Themen der Identitätssuche und des Verhältnisses jüdischer Amerikaner zu Israel wieder auf.

faktischer Gegenwart zeigt, wie sehr das Geschichtsbild des Romans mit dem 9/11-Diskurs verbunden und durch ihn zu verstehen ist.

Dieses Geschichtsbild ergibt sich im Roman gleichermaßen aus den Entwicklungen auf nationaler wie auf subjektiv-individueller Ebene. Nach der Wahl Lindberghs erfahren die jüdischen Amerikaner plötzlich ein politisches Klima der Angst. Diese Angst spürt der siebenjährige Philip sehr deutlich, gerade weil er die politischen Hintergründe noch nicht vollständig verstehen kann. Darüber hinaus erkennt er, dass die gesellschaftlichen Veränderungen direkte Auswirkungen auf sein Familienleben haben. Sein Vater Herman schlägt eine Beförderung aus, um der Familie einen Umzug in eine antisemitische Gegend zu ersparen. Im weiteren Verlauf des Romans weigert er sich außerdem, einer Umsiedlung nach Kentucky zuzustimmen und verliert dadurch seinen Job. Philips Mutter fängt unterdessen an, als Verkäuferin zu arbeiten, um Geld für eine eventuelle Auswanderung nach Kanada zusammenzusparen. Sie ist nun tagsüber nicht mehr zu Hause, um Philip und seinen fünf Jahre älteren Bruder Sandy im Auge zu behalten. Das wiederum führt dazu, dass Philip sich in seiner Hilflosigkeit alleingelassen fühlt und versucht, von zu Hause auszureißen. Philips Bruder Sandy ist dagegen von Präsident Lindbergh und seinem Programm für Jugendliche begeistert und stellt sich damit gegen den Rest der Familie.

Die Handlung des Romans folgt einer stetig ansteigenden Spannungskurve, in deren Verlauf sich die Situation für die jüdischen Amerikaner immer weiter verschlechtert und die Familie Roth auseinander zu reißen droht. Denn neben Sandy, der sich voller Enthusiasmus für „Just Folks“ – „a volunteer work program introducing city youth to the traditional ways of heartland life“ (84) – einsetzt, wird der Familienzusammenhalt mit der Rückkehr von Philips Cousin Alvin weiter auf die Probe gestellt. Alvin wurde nach dem Tod seiner Eltern und einer kurzen Karriere als Kleinkrimineller von seinem Onkel Herman aufgenommen und auf den Pfad der Tugend zurückgeführt. Alvin und Herman teilen ihre große Abneigung gegen die Lindbergh-Regierung, doch während Herman daran glaubt, dass die Ideale und Gründungsmythen der USA eine faschistische amerikanische Gesellschaft letztendlich verhindern werden, ist Alvin vom Gegenteil überzeugt. Weil Lindberghs isolationistische Regierung Friedensabkommen mit der deutschen und japanischen Regierung schließt und damit den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg verhindert, tritt Alvin in einer Nacht-und-Nebel-Aktion den kanadischen Kriegstruppen

bei. Aber schon auf einem seiner ersten Einsätze wird er schwer verwundet und verliert ein Bein. Als er im Januar 1942 zur Familie zurückkehrt, ist er hoch depressiv. Für Philip, der sich ein Zimmer mit seinem Cousin teilen muss, bedeutet Alvins Rückkehr eine weitere große Veränderung.

Die Handlung des Romans, die sich von Juni 1940 bis Oktober 1942 erstreckt, macht deutlich, wie sehr die familiären und nationalen Geschehnisse den jungen Philip verwirren. Philips bisher unbeschwertes Leben wandelt sich innerhalb kürzester Zeit zu einer großen Belastungsprobe. Bereits der Beginn des Romans macht dies deutlich: „Fear presides over these memories, a perpetual fear. Of course no childhood is without its terrors, yet I wonder if I would have been a less frightened boy if Lindbergh hadn't been president or if I hadn't been the offspring of Jews“ (1). Im Gegensatz zu vielen anderen *alternate histories* wird bereits hier klar, dass es sich um eine kontrafaktische und noch dazu dystopische Geschichtsdarstellung handelt. Außerdem gibt Roth mit seinem ersten Satz das Hauptthema des Romans vor: Angst. Philips Angst, ebenso wie die der Erwachsenen, treibt die Handlung des Textes voran. Dabei sind es weniger die antisemitischen Maßnahmen einer Nazi-freundlichen amerikanischen Regierung als die von Angst und Emotionen getriebenen Mutmaßungen der Figuren, die die Handlung dominieren. Fragen nach Heimat, Identität und Zäsur werden ebenso wie Spekulationen über die politische Zukunft des Landes herausgestellt. Die im Roman dargestellte kontrafaktische Vergangenheit lässt ihre Nähe zur Gegenwart des Lesepublikums und zum 9/11-Diskurs auch hier erkennen. Die folgende Analyse wird sich der Verbindung zwischen Diskurs und Inhalt des Romans widmen, die dargestellten Geschichtsbilder untersuchen und dabei die gattungsspezifischen Merkmale im Fokus behalten.

4.1.1 Sicherheit und Unsicherheiten

In *The Plot Against America* betreibt die Lindbergh-Regierung eine subtile, aber gezielte Ausgrenzungs- und Diskriminierungspolitik gegen die amerikanischen Juden, die vor allem durch das Umsiedlungsprogramm „Homestead 42“ verdeutlicht wird. Bis zum Ende des Romans bleibt unklar, welche Absichten Präsident Lindbergh verfolgt und warum er plötzlich verschwindet. Der Ich-Erzähler unterstützt diese Unklarheit: Am Ende des Romans berichtet er zwar von diversen Mutmaßungen über das Verschwinden Lindberghs; doch selbst aus rückblickender Perspektive kann er die

Rätsel um den Präsidenten nicht auflösen. Handlungsvergangenheit und Erzählgegenwart können durch den Wissens- und Erfahrungsvorsprung nicht ausgeglichen werden, wodurch eine konventionelle Funktion dieser Erzählperspektive unerfüllt bleibt. Stattdessen wird die Spekulation um den Präsidenten dadurch verstärkt, dass einzelne Figuren auf die zunehmende Paranoia hinweisen. Sandy und Rabbi Bengelsdorf betonen immer wieder, wie unbegründet und lächerlich die Ängste des jungen Philips und seiner Eltern sind – und untergraben damit auch die Autorität des Erzählers. Somit ist nie wirklich klar, ob Lindbergh tatsächlich eine nationalsozialistische Marionette oder lediglich ein konservativer „America First“ ist, der kurz nach der Amtseinführung seine antisemitischen Ansichten aufgibt.

Wie diese Ausführungen zeigen, geht es im Roman immer wieder um die Person des Präsidenten, um die Frage nach seiner Integrität und nicht zuletzt seiner Kompetenz. Für den rückblickenden Erzähler ist klar, dass es Lindbergh nur durch seine populistischen Äußerungen und seine Popularität als Fliegerheld so weit bringen konnte (*Plot* 29-32, 53). Weiterhin scheint der Präsident alle politischen Krisen und Zweifel an seiner Eignung für das Amt dadurch zu überstehen, dass er quer durch das Land fliegt und den Menschen persönlich gegenüber tritt. Lindberghs Flugzeug verkörpert damit nicht nur „the wonder of aviation and the new way of life“ (53), sondern auch jugendliche Frische und politische Neuerung.

Im Wahlkampf profitiert Lindbergh im Gegensatz zu Franklin D. Roosevelt von seiner physischen Mobilität (53) und seinem Ruf als Mann des Volkes. Trotz seines Heldenstatus verkörpert er Normalität: „It turned out, the experts concluded, that twentieth-century Americans, weary of confronting a new crisis every decade, were starving for normalcy, and what Charles A. Lindbergh represented was normalcy raised to heroic proportions“ (53). Ähnlich wie George W. Bush im Jahr 2000 kann Lindbergh das Verlangen nach Normalität für sich nutzbar machen. Nach turbulenten Jahren um die Sexskandale von Präsident Clinton und die umstrittenen militärischen Einsätze im Balkan konnte Bush mit seiner Ablehnung von Nation Building-Maßnahmen, umfassenden Steuerentlastung, einer Rhetorik des „compassionate conservatism“ und seiner Stellung als weißer Protestant, texanischer Gouverneur und konservativer

Familienvater eines etablierten Politikerclans innen- sowie außenpolitisch bei den Wählern punkten (Pomper 28-46).⁶⁶

Vor diesem Hintergrund ist es bedeutsam, wie Roth mit der Akzeptanz und dem Führungsstil des Präsidenten in seinem Roman spielt. So greift der Autor elementare politische Probleme seiner Zeit auf, beispielsweise Fragen nach der amerikanischen Einflussnahme im Ausland, der politischen Verantwortung der USA als Weltmacht und der Machtposition der Regierung im Inland, und erforscht sie in einem alternativen Setting. Während zur Publikationszeit von *The Plot Against America* der 9/11-Diskurs jede Diskussion um Alternativen zur Regierungspolitik nahezu unmöglich machte, nutzte Roth damit das Genre der *alternate history* um Kernaspekte der (realen) Regierungspolitik zu untersuchen. Das heißt nicht, dass Roths fiktiver Lindbergh George W. Bush repräsentieren soll, selbst wenn Margaret Scanlan einige Parallelen zwischen dem fiktionalen Lindbergh und George W. Bush entdeckt hat.⁶⁷ Dieser Vergleich ist wenig zielführend, wie auch Dan Shiffman konstatiert: „While it does not make sense to read *The Plot Against America* as a protest of the war in Iraq—President Bush’s foreign policy was the opposite of Lindbergh’s—the novel is very much a post-9/11 text that dramatizes the impossibility of isolationism and of living in an invulnerable America“ (62-63). In Roths geschichtlicher Ausgestaltung geht Lindberghs außenpolitischer Isolationismus notgedrungen mit einer innenpolitischen Isolation der jüdischen Bevölkerung einher. Tatsächlich scheint es, als könne es das eine nicht ohne das andere geben. Mit der Wiedereingliederung der Handlung in die dokumentierte Geschichte der Leserinnen und Leser am Ende des Romans wird dem Isolationismus endgültig eine Absage erteilt. Damit ist Roths Erzählung keine eindimensionale Ablehnung amerikanischer Kriegsführung per se. Sie stellt sich vielmehr gegen die Ausgrenzung einzelner Bevölkerungsgruppen und warnt vor populistischen und

⁶⁶ Bushs Herausforderer Al Gore versäumte es indes, die Stärken der Demokratischen Partei zu betonen bzw. die Politik der Republikaner und seines Konkurrenten anzugreifen (Thunert 641-642). Am Ende unterlag er knapp. Heute ist die Präsidentschaftswahl 2000 weniger für ihre politischen Inhalte als für ihren überaus umstrittenen Ausgang bekannt. Nach Gores Sieg über die Direktstimmen (*popular vote*) und Unregelmäßigkeiten bei der Stimmenauszählung in Florida musste letztendlich der Supreme Court die Wahl entscheiden. Bush wurde zum Sieger erklärt. Die Diskussionen um die Person des Präsidenten erhielten besonders nach den Anschlägen vom 11. September 2001 neuen Schwung. Mit Bushs außenpolitischem Richtungswechsel (von Ablehnung militärischer Interventionen zu demokratiefördernden Auslandseinsätzen) und den Kriegen in Afghanistan und Irak stieg die Kritik an seiner neokonservativen Außenpolitik.

⁶⁷ In ihrem Artikel „Strange Times to be a Jew“ versucht Scanlan, Ähnlichkeiten zwischen Roths bzw. Chabons Darstellungen von Amerika und Bushs Äußerungen (über Amerika) zu identifizieren. Leider erschöpfen sich viele ihrer Beobachtung in oberflächlichen und teils polemischen (516, 525) Analogien.

einseitigen Darstellungen komplexer politischer Sachverhalte, die überdies noch durch einen Personenkult zelebriert werden.⁶⁸

Außerdem bleibt Roths Präsident Lindbergh über die gesamte Handlung des Textes eine überaus nebulöse Figur. Dieser Präsident scheint weder greifbar noch anfechtbar, was durch das Fliegen versinnbildlicht wird. Die Figur Lindbergh erscheint immer dann am stärksten, wenn sie mit dem Flugzeug unterwegs ist, beispielsweise während des Wahlkampfes, in der Washington-Episode und in der Krise nach dem Ribbentrop-Besuch im Frühjahr 1942. Lindbergh reift nie wirklich zum Präsidenten heran, sondern bleibt selbst während seiner politischen Amtszeit der illustre Luftfahrtheld. Außerhalb der Lüfte tritt er als Figur kaum in Erscheinung. Somit ist seine Charakterisierung beinahe vollständig von den Spekulationen der anderen Figuren abhängig. Neben den Mutmaßungen über Lindberghs Motive thematisiert Roth mit dieser Darstellung auch, in welcher Form Präsidenten ihr Amt ausfüllen können. Lindbergh fehlt, ähnlich wie seinem Pendant in der extratextuellen Welt, die politische Substanz.

Mit Blick auf Präsident Bush kamen immer wieder Zweifel auf, inwiefern er dem Amt gewachsen sei. Bushs diverse sprachliche und inhaltliche Fehltritte und der Wandel seiner außenpolitischen Agenda trugen zu diesen Spekulationen bei. Häufig ging es dabei auch um die Frage, inwieweit der Präsident von einer neokonservativen Elite gesteuert werde, wie im folgenden Zitat von Joan Didion implizit zum Ausdruck kommt: „There was of course, for better or for worse, a theory, or a fixed idea, behind these pronouncements from the President – actually not so much behind them as coinciding with them, dovetailing in a way that made it possible for many to suggest *that the President was actually in on the thinking*“ (*Fixed Ideas* 36, Kursivierung hinzugefügt). Während Didion die „What if“-Frage, die in ihren Äußerungen mitklingt, nicht offen stellen mag, widmet der britische Regisseur Gabriel Range dieser Frage einen ganzen Film. Mit seiner *mockumentary Death of a President* (2006) untersucht er, welche Auswirkungen ein Attentat auf Präsident Bushs und somit auf die amerikanische Gesellschaft hätte. Im Film liegt das Attentat im Jahr 2007, also in der nahen Zukunft der parodistischen Dokumentation, und führt zur Verabschiedung des PATRIOT Act III, der die politischen Rechte der Bürger weiter einschränkt. Der 9/11-Diskurs liegt

⁶⁸ Im Roman verdankt Lindbergh diesem Personenkult in großem Maße seinen Wahlsieg. Aber auch nach der Wahl reißt die Bewunderung um seine Person nicht ab, was durch das Kapitel „Loudmouth Jew“ ebenso wie durch Sandys Zeichnungen von Lindbergh besonders verdeutlicht wird.

damit auch im Zentrum von Ranges (zukunfts)kontrafaktischer Spekulation. Es ist wohl kein Zufall, dass *Death of a President* eine britische Produktion ist. Ein solch kritisches Szenario war vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses innerhalb der USA kaum vorstellbar.

Insofern mag es auch nicht überraschen, dass Roth den 9/11-Diskurs in seinem Roman nur implizit thematisiert bzw. kritisiert, indem er die Spekulationen um die Person des Präsidenten aufgreift und fiktional weiterspinn. Anstatt am Ende des Romans aufzuklären, welche Rolle Lindbergh bei den Diskriminierungsprogrammen der Regierung gespielt hat, erhalten die Leserinnen und Leser eine abenteuerliche Erklärung von Philips Tante Evelyn, der die Figuren selbst keinen Glauben schenken möchten: „The most elaborate story, the most unbelievable story—though not necessarily the least convincing—was first made known to our family by Aunt Evelyn after Rabbi Bengelsdorf’s arrest“ (321). Evelyn meint zu wissen, dass die Lindberghs von deutschen Nationalsozialisten erpresst wurden. Diese Erpressung basiere auf der (faktischen) Entführung des Lindbergh-Kindes 1932, die angeblich von den Nazis gesteuert wurde, um Lindbergh Jahre später unter Druck zu setzen und zum nationalsozialistischen Präsidenten in den USA zu machen.⁶⁹ Aber auch diese Geschichtsversion bietet keine Sicherheit. Evelyns Darstellung wird nicht offiziell bestätigt und sie selbst ist eine überaus unzuverlässige intradiegetische Erzählerin. Im letzten Kapitel wird sie von Paranoia und Verfolgungswahn geplagt.

Somit regieren in der Welt der Figuren ebenso wie in der Welt der Leserschaft Diskurse, die sich um die Stabilität des Landes und die Sicherheit seiner Bevölkerung drehen, sich aber letztendlich in Spekulationen verlieren. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch Sandys Entwicklung. Sandy scheint innerhalb der Familie Roth und folglich für die Leserinnen und Leser als Lindberghs Sprecher zu fungieren. Lindbergh selbst hat relativ wenige eigene Sprechpassagen. Doch auch Sandys Verhalten ist, ähnlich wie Präsident Lindberghs, alles andere als eindeutig. Während seine Entwicklung zum Jugend-Repräsentanten der Lindbergh-Regierung noch nachzuvollziehen ist (und dabei stark an die Hitler-Jugend erinnert), kommt seine

⁶⁹ In dieser Version wird Lindberghs Sohn nach Deutschland verschleppt und dort nationalsozialistisch erzogen. Das zwei Monate nach der Entführung tot aufgefundene Kind ist nicht der Sohn der Lindberghs, sondern ein anderes Kind. Als Präsident der Vereinigten Staaten wird Lindbergh von den Nazis gezwungen, eine nationalsozialistische Politik in den USA einzuführen, sollte er seinen Sohn jemals wiedersehen wollen. Lindberghs Verschwinden ist dementsprechend eine Strategie der Nazis, den nicht vollständig mit ihnen kooperierenden amerikanischen Präsidenten loszuwerden.

Transformation zum politisch desinteressierten und hormongesteuerten Teenager überraschend:

I was dumbfounded, and not only by the abrupt decline in my father's vocational status . . . but by my brother as well, by *his* unforeseen transformation. Sandy wasn't angry any longer. He wasn't contemptuous. He wasn't superior-acting in any way. It was as though he too had taken a blow to the head, but one that, instead of bringing on amnesia, had rejuvenated the quiet, conscientious boy. (238)

Obwohl der Erzähler versucht, Sandys Verwandlung zu erklären, bleiben die Gründe rätselhaft. Wieder wird den Leserinnen und Lesern „closure“ verweigert. Es werden vom Erzähler lediglich Mutmaßungen geäußert; Sandy selbst kommt nicht zu Wort. Gleichzeitig wird die Erklärung für diese erzählerische Taktik direkt mitgeliefert: es war Sandys „unforeseen transformation“. So wie Philips Wandel vom unbeschwerten Jungen zum Ausreißer und Dieb kommt auch Sandys Verwandlung für die Leserinnen und Leser vollständig unerwartet. Ebenso wie Lindbergh auf dem Höhepunkt der Ereignisse unerwartet verschwindet, scheint auch sein stärkster Vertreter im Text plötzlich abhanden zu kommen und schwächt damit erneut die Position des Präsidenten.

Wo der 9/11-Regierungsdiskurs anstrebt, die Position des Präsidenten und die Grenzen zwischen Selbstbild und Fremdbild, Amerikanern und Nicht-Amerikanern, Terroristen und Terrorismuskämpfern, Christen und Muslimen, „West und Ost“, gut und böse, Vergangenheit und Gegenwart und Fakt und Fiktion durch dichotome Strukturen zu festigen, verliert sich Roths Erzählung in immer größeren Unsicherheiten und weigert sich damit, die Handlung aufzulösen. Der Autor geht hier erzählerisch wenig subtil vor; er lässt mehrere Handlungsstränge seiner Erzählung ins Leere laufen. Das ist natürlich kein Zufall. Weil plausible inhaltliche Erklärungen ausbleiben, lenken die unklaren Passagen um Lindbergh, Sandy, Aunt Evelyn und Philip das Augenmerk der Leserinnen und Leser umso stärker auf die aktive Konstruktion der Geschichte (im doppelten Sinne). Die Frage „Was wäre geschehen, wenn...?“ hat dabei zwei Bedeutungsebenen: Auf der einen wird danach gefragt, was geschehen wäre, wenn 1941 Lindbergh statt Roosevelt Präsident der USA geworden wäre. Diese Bedeutungsebene ist für jede Leserin und jeden Leser klar verständlich; sie ist Kernstück der historischen Spekulation des Romans. Die andere ist weniger offensichtlich, weil sie inhaltlich nicht thematisiert wird. Auf dieser Ebene wird danach gefragt, was geschehen wäre, wenn der

öffentliche Diskurs nach den Terroranschlägen ein anderer gewesen wäre bzw. wenn die Regierung einen anderen Diskurs unterstützt hätte.

Wie bereits angedeutet, begegnet Roth dieser Frage im Wesentlichen dadurch, dass er den 9/11-Diskurs samt seiner Strukturen aufgreift, ihn aber nicht fortführt. In der Folge entsteht ein Bild, das Geschichte als chaotisch und geordnet zugleich beschreibt. Erstens betonen die spekulativen Passagen am Ende des Romans das Verhältnis zwischen den einzelnen Figuren und den geschichtlichen Prozessen. Wegen der mangelnden Vermittlung bzw. Erklärung der Geschehnisse durch den rückblickenden Erzähler⁷⁰ erscheint die Geschichte als Masterplot, der das Leben der Menschen bestimmt. Ausgehend von einem Ereignis, das alles veränderte (Lindberghs Wahl zum Präsidenten), entwirft *The Plot Against America* ein Geschichtsbild, das die Figuren im Trubel der historischen Ereignisse beinahe untergehen lässt. Aber Roth macht deutlich, dass im Gegensatz zu einem Masterplot mit festem Skript reale Geschichte niemals nach einem vorgeschriebenen Muster ablaufen kann. Die Frage ist vielmehr, wie sich die Figuren zu den Entwicklungen verhalten, wie auch Naomi Sokoloff bemerkt:

Finally, personal life stories in this novel yield plots that highlight the dilemmas of individuals within the whirlwind of major national events, and these developments direct readers to think about ways of knowing history—both in terms of coherent overviews (teleologically unfolding events) and in terms of confusing process (as yet unfinished, filled with contradictions, informed by fragmented or partial perspectives). (312)

Hierin zeigt sich zweitens das „emplotment“ der Handlung durch den Autor, der durch die Wahl des Genres und die Modellierung seiner Erzählung die ansonsten realistische Darstellungsweise des Romans untergräbt und den literarischen Entstehungsprozess implizit metatextuell kommentiert. Ähnlich sieht dies Catherine Morley: „The plot in *The Plot Against America* is the writer’s ‘plot,’ his invention of a story and tracking of it, the self-conscious laying down of narrative stepping stones. Viewed in this way, Roth’s ‘plot’ against America is a self-conscious and deliberate meditation on his craft, on the nature of fiction and genre“ (139). Spannend dabei ist, dass *The Plot Against America* über diese indirekten Metareflexionen in einen Dialog mit der Zeit/Geschichte

⁷⁰ Auf Seite 301 wird die retrospektive Erzählung mit einer zwanzigseitigen Nachrichtenchronik unterbrochen, die mit „Drawn from the Archives of Newark’s Newsreel Theater“ betitelt ist und mit der die (fiktiven) nationalen Geschehnisse in der Zeit vom 6. bis zum 16. Oktober 1942 präsentiert werden. In dieser neutralen Auflistung von Ereignissen verschwindet der Erzähler vollständig.

einsteigt. Mit den Verweisen auf das „emplotment“ seiner Handlung tritt Roth aktiv als Geschichte(n)schreiber auf: er konstruiert Geschichte als Narrativ.

In diesem Spannungsverhältnis zwischen geschichtlichem Masterplot und erzählerischem „emplotment“ liegt vermutlich ein weiterer Grund, warum *The Plot Against America* als *9/11 novel* gelesen wurde. Im Roman wie in der Realität hat die Bevölkerung kaum eine andere Wahl als sich den Folgen der geschichtlichen Prozesse und dem konstruierten Narrativ der Regierung zu ergeben. Das historisch gewachsene Gefühl der Sicherheit – „[t]he sense of security and self-confidence that Americans take as their birthright“ (*New York Times*) – muss einem Kollektiv an Unsicherheiten weichen, das körperliche Versehrtheit, Angstzustände, Kontrollverlust, Identitätskrisen und Traumata einschließt. Damit erreichten die Terroristen vom 11. September 2001 ihr ultimatives Ziel. Die Zerstörung der Twin Towers und des Pentagons durch entführte Passagierflugzeuge sollte nicht zuletzt die Nation in ihrem Selbstverständnis treffen – ein Selbstverständnis, das sich auf eine freiheitliche Grundordnung, eine stabile Demokratie und eine starke Zivilgesellschaft stützt, dabei aber gleichzeitig politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Weltmachtanspruch stellt.

Wie diese Ausführungen gezeigt haben, bildet die Frage nach Sicherheit und Unsicherheit die Grundlage für die inhaltliche und formale Ausgestaltung des Romans. Sie ist gleichzeitig die Voraussetzung für die Beziehung zwischen erzählerischem „emplotment“ und geschichtlichem Masterplot, die im Zentrum von *The Plot Against America* steht. Insofern sollen die bisherigen Darstellungen als Einstieg in eine ausführlichere Diskussion verstanden werden. Beide Aspekte, die Geschichts- genauso wie die Textreflexion, sollen nun in den folgenden zwei Unterkapiteln weiter untersucht und erläutert werden.

4.1.2 Erlebte und erzählte Geschichte

Im vorigen Abschnitt wurde erläutert, wie die spekulativen Passagen am Ende des Romans die Beziehung zwischen individuellen Handlungsmöglichkeiten und geschichtlichen Prozessen betonen. Im Folgenden soll nun das Geschichtsbild des Romans genauer untersucht werden. Die Verwirrung, die den sieben- bis neunjährigen Philip im Roman begleiten, werden nicht nur auf inhaltlicher Ebene thematisiert; besonders der strukturelle und perspektivische Aufbau der Erzählung vermittelt den

Leserinnen und Lesern ein Geschichtsbild, das sich nicht an (inter)nationalen Entwicklungen, sondern an individuellen Erfahrungen orientiert. Indem sich interne und externe Fokalisierung in einer retrospektiven Ich-Erzählung abwechseln, wird die Leserschaft wiederholt von den großgeschichtlichen Prozessen zu den Empfindungen der Figuren zurückgeführt. Ähnlich sieht dies Andreas Martin Widmann, der „aus den poetologischen Aussagen Roths . . . eine Poetik des Kontrafaktischen ableiten [möchte], die nicht vom Interesse an einer Hypothesenbildung über die längerfristigen Folgen der imaginierten Konstellation geleitet ist, sondern von der Intention zur realistischen Ausgestaltung ihrer Auswirkungen auf die unmittelbar Betroffenen“ (281). Diese Beobachtung zeigt sich im Roman vorrangig durch die rückblickende Erzählperspektive. Während auf der einen Seite ein Großteil der Erzählung die innere Aufruhr des kleinen Philip präsentiert, werden diese Ausführungen auf der anderen Seite von dem mittlerweile alten Erzähler Philip Roth bewertet und kommentiert. Dabei sind die Einschätzungen des Erzählers häufig den intradiegetischen Ereignissen vorangestellt. Kleinere Vor- und Rückblenden durchziehen den Roman und werden vom Erzähler dazu genutzt, den Ausgang einer Situation vorwegzunehmen. Die markantesten Stellen, die das veranschaulichen, sind Philips Ausreißen von Zuhause und das Ende der Lindbergh-Ära, die nachfolgend besprochen werden sollen.

Überfordert von den Veränderungen in seinem Leben, entscheidet sich Philip von Zuhause wegzulaufen. Seine Gefühle als Neunjähriger beschreibt der rückblickende Erzähler dabei so: „I wasn't at all like Sandy, in whom opportunity had quickened the desire to be a boy on the grand scale, riding the crest of history. I wanted nothing to do with history. I wanted to be a boy on the smallest scale possible. I wanted to be an orphan“ (232-233). Hier wird also eine Opposition zwischen (inter)nationaler Geschichte und persönlicher Biographie aufgestellt. Sandy genießt die Aufmerksamkeit, die ihm als „statewide 'recruiting officer'“ für Lindberghs „Just Folks“-Programm zuteil wird. Für ihn ist diese Aufgabe der mögliche Beginn einer steilen Karriere, was durch die Einladung ins Weiße Haus unterstrichen wird (184-188). Da Sandy ein Teil der Geschichte „on the grand scale“ wird, verkörpert er den Kontrast zwischen der nationalen und individuellen Ebene besonders. Im Gegensatz zu ihm versucht Philip dieser Geschichte und ihren Auswirkungen auf seine Familie zu entkommen und ähnelt dabei den kindlichen Erzählern in frühen 9/11-Romanen, beispielsweise in Jonathan Safran Foers *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), Joyce Maynards *The Usual*

Rules (2003) oder Philip Beards *Dear Zoe* (2005), deren Protagonisten ebenso versuchen, das einschneidende geschichtliche Ereignis der Terroranschläge zu verarbeiten, dabei aber im Gegensatz zu Philip bereits zu Waisen bzw. Halbwaisen geworden sind. Neben der Unmündigkeit und dem Gefühl des Ausgeliefertseins verkörpern die Kinder in diesen Romanen Unschuld, Schutzbedürftigkeit und Sensibilität.⁷¹

Für die kindlichen bzw. jugendlichen Erzähler in Foers und Maynards Roman ist das Schlimmste bereits passiert. Ein Elternteil ist tot und sie müssen jetzt mit den Schrecken der Vergangenheit umzugehen lernen. Auch in *The Plot Against America* geht es um die Schrecken der Vergangenheit, doch hier wurden sie noch nicht vollständig realisiert, denn für den jungen Philip liegt die Bedrohung teilweise noch in der Zukunft. Sein Wunsch, der Geschichte zu entkommen, nährt sich aus der Angst, noch mehr Chaos, Unsicherheit und Leid ertragen zu müssen. Philip will somit den Erfahrungen entkommen, die seine „9/11 counterparts“ bereits machen mussten. Der Fokus der Erzählung liegt bei Roths Roman also nicht darauf, ein geschichtliches Ereignis zu verarbeiten, sondern darauf, einem geschichtlichen Unheil zu entgehen. Eine solche Bedrohung hätte man mit einer *future history* ebenso gut darstellen können, doch Roth entschied sich für das Format der *alternate history*, das ihm die Möglichkeit zu einer retrospektiven Erzählung gibt. Diese nutzt er, um die ungleiche Beziehung zwischen Individuum und geschichtlichen Prozessen auch formal darstellen zu können.

So nimmt der Erzähler den Ausgang diverser Geschehnisse vorweg. Anstatt beispielsweise die abenteuerliche Ausreißergeschichte des kleinen Philip in chronologischer Reihenfolge auszumalen und dadurch die Spannung aufrecht zu erhalten, unterbricht der Erzähler die Handlung und erklärt im Vorfeld das Resultat dieser Episode:

I remember nothing between my stealing out of the house and starting down the empty street toward the orphanage grounds and my waking up the next day to see my grim-faced parents at the foot of my bed and to be told by a doctor busily extracting some kind of tube from my nose that I was a patient in Beth Israel Hospital and that though I probably had a terrible headache, I was going to be alright. (233)

⁷¹ Siehe auch David Holloway, Christina Rickli und Birgit Däwes, *Ground Zero Fiction*.

Auf abrupte Weise wechselt die Erzählperspektive von interner (Philip) zu externer Fokalisierung (Erzähler). Mit der Ereigniskette wird auch der Spannungsbogen der Handlung unterbrochen und der Fokus zurück auf die Figuren gelenkt: „I was kept home from school, but otherwise I was said to be fine, and fine thanks primarily to Seldon, who, from a distance, had witnessed almost everything that I was unable to remember“ (234). Die Ereignisse von Philips Abenteuer werden beinahe nebensächlich erwähnt. Hier geht es offensichtlich nicht um die Beschreibung einzelner Begebenheiten, sondern um ihre Auswirkungen auf die Figuren.

Noch deutlicher wird diese Beobachtung am Ende des Romans, wenn auf dem Höhepunkt der nationalen Spannungen die Erzählung plötzlich endet. Mit der Ankündigung von Walter Winchells Präsidentschaftskandidatur kommt es zu landesweiten Krawallen, die in der Ermordung Winchells enden. Die heftigen Ausschreitungen auf nationaler Ebene werden auf der privaten Ebene gespiegelt. An dem Abend der größten Krawalle kündigt sich Alvin, der mittlerweile in Atlantic City lebt, zu Besuch an. Es dauert nicht lange, bis es zu einer Prügelei zwischen Alvin und seinem Onkel kommt, bei der sich beide verletzen. Während die Gewaltakte gegen Juden zumindest in New Jersey unterbunden werden können, ist das im Hause Roth nicht mehr möglich. Damit wird die Parallele zwischen nationaler und persönlicher Geschichte betont und gleichzeitig differenziert. Die politischen Ereignisse werden von den familiären Ereignissen überschattet und erreichen kurze Zeit später ihren Höhepunkt: Aufgrund der nationalen Krisensituation entscheidet sich Philips Vater schließlich doch dafür, nach Kanada auszuwandern. Wie stark sich die nationale Geschichte gegen die Figuren stellt, wird an folgender Passage erkenntlich:

[B]y the time Sandy and I left the house, there was no misunderstanding that, quite incredibly, we'd been overpowered by the forces arrayed against us and were about to flee and become foreigners. I wept all the way to school. Our incomparable American childhood was ended. Soon my homeland would be nothing more than my birthplace. Even Seldon in Kentucky was better off now. (301)

Doch an diesem Punkt bricht die Erzählung ab. Der Höhepunkt des Romans ist gleichzeitig auch sein Antiklimax: „But then it was over. The nightmare was over. Lindbergh was gone and we were safe, though never would I be able to revive that unfazed sense of security first fostered in a little child by a big, protective republic and his ferociously responsible parents“ (301). Wieder nimmt der Erzähler den Ausgang der

Ereignisse vorweg und unterbricht mit dem Wechsel von interner zu externer Fokalisierung den Spannungsbogen der Handlung.

Der Wechsel in der Fokalisierung entspricht dabei der Aufgliederung des Geschichtsbilds im Roman. Die interne Fokalisierung präsentiert die spezifisch-individuellen Erfahrungen der Figuren, die sich als Opfer einer perfiden politischen und christlich motivierten Verschwörungskampagne sehen. Ähnlich wie in den Erfahrungen vieler Amerikaner nach den Anschlägen vom 11. September 2001 erscheint der historische Prozess damit für die Figuren als eine von Menschenhand gelenkte Einflussnahme, die eine Zäsur für das jüdisch-kollektive, aber auch persönlich-individuelle Leben mit sich bringt. In der externen Fokalisierung hingegen konzentriert sich der retrospektive Erzähler auf den Ausgang der geschichtlichen Prozesse. Hier geht es im Wesentlichen um Resultate und Fakten. Indem der Erzähler die Ereignisse auf der Handlungsebene vorwegnimmt und sich weigert, eine Lösung für die unerwartete geschichtliche Wendung zu liefern, präsentiert er vielmehr ein Geschichtsbild, das sich nicht an Verschwörungstheorien, sondern an höherer Schicksalsfügung orientiert. Für die Leserinnen und Leser ergibt sich somit ein Dilemma, weil nicht klar wird, welche Konzeption von Geschichte dieser Roman präsentiert und ob Verschwörung und Schicksal miteinander zu vereinbaren sind.

Im Roman wird dieses Dilemma nicht aufgelöst, sondern auf eine metareflexive Ebene gehoben. Mit den Fokalisierungswechseln und der Vorwegnahme der Ereignisse macht der Erzähler das Lesepublikum auf die narrative Modellierung der Ereignisse aufmerksam und tritt außerdem selbst als Konspirateur auf. Das beschriebene Beziehungsgeflecht aus individuellen Handlungsmöglichkeiten, großgeschichtlichen Prozessen, Schicksal und Verschwörung wird vom Erzähler mehrfach kommentiert, aber nirgendwo so eingängig wie in der folgenden Passage:

A new life began for me. I'd watched my father fall apart, and I would never return to the same childhood. The mother at home was now away all day working for Hahne's, the brother on call was now off after school working for Lindbergh, and the father who'd defiantly serenaded all those callow cafeteria anti-Semites in Washington was crying aloud with his mouth wide open—crying like both a baby abandoned and a man being tortured—because he was powerless to stop the unforeseen. And as Lindbergh's election couldn't have made clearer to me, the unfolding of the unforeseen was everything. Turned wrong way round, the relentless unforeseen was what we schoolchildren studied as "History," harmless history, where everything unexpected in its own time is chronicled on the

page as inevitable. The terror of the unforeseen is what the science of history hides, turning a disaster into an epic. (114)

In dieser Darstellung ist Geschichte nicht natürlicher Teil des menschlichen Lebens, sondern eine antagonistische Macht, die immer wieder unerwartet als „history’s next outsized intrusion“ (184) in den Alltag eingreift. Geschichte ist also nicht etwas, das man selbst steuern kann. Sie kommt von außen und drängt sich den Menschen auf.⁷² Dabei scheint für den Erzähler an dieser Stelle die eigentliche historische Zäsur – samt ihrer Auslöser und Akteure – weniger wichtig zu sein als die Diskrepanz zwischen erlebter und dokumentierter bzw. narrativisierter Geschichte. Die unvorhergesehene Zäsur, die durch historische Ereignisse in das Leben der Menschen eingreift und alles verändert, verliert ihren „Terror“ in dem Moment, wo sie versprachlicht und dabei in ihrer Chronologie als unvermeidlich dargestellt wird. Erst hier wird das geschichtliche Ereignis, das vorher ein Desaster, eventuell gar ein Verschwörungsakt gewesen sein mag, zur Schicksalsfügung.

Dieses Verständnis von Geschichte, d.h. ihre Aufgliederung in Ereignis und Repräsentation, hat mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 eine neue Wertigkeit erlangt. Wie im dritten Kapitel beschrieben, wurde innerhalb des 9/11-Diskurses immer wieder die Realität der Anschläge betont (Rosenblatt, DeLillo). Äußerungen über die notwendige Konfrontation mit der Geschichte (Will), der Verlust amerikanischer Unschuld (Kaplan, Žižek) oder das Ende postmoderner Ironie (Rosenblatt) zeigen außerdem, wie sehr die Frage nach der Wirklichkeit der Anschläge mit einer historischen Periodisierung bzw. Geschichtskonzeption einhergingen. Nachdem viele Kommentatoren darauf hingewiesen hatten, wie real das Ereignis trotz seiner Medienverbreitung sei, lagen auch Fragen nach seiner Repräsentation nicht mehr fern. In diesem Kontext bewegen sich Diskussionen um die Übermacht der Bilder und Fragen nach der literarischen Verarbeitung der Ereignisse. Die Terroranschläge vom 11. September mussten in irgendeiner Form versprachlicht werden, nicht zuletzt um den

⁷² Ähnliches beobachtet Debra Shostak, wenn sie schreibt, dass Roth sich bereits mit der amerikanischen Trilogie einer „unprecedentedly deterministic conception of history as the context for American subjectivity“ (234) zuwendete. Schon in *American Pastoral* thematisierte Roth dieses Verhältnis zwischen Geschichte und Individuum. Dort beschreibt der Erzähler Nathan Zuckerman seinen Jugendhelden Seymour „the Swede“ Levov: „I began to contemplate the very thing that must have baffled the Swede till the moment he died: how had he become history’s plaything? History, American history, the stuff you read about in books and study in school, had made its way out to tranquil, untrafficked Old Rimrock, New Jersey. . . . People think of history in the long term, but history, in fact, is a very sudden thing“ (87). In beiden Texten betont Roth, wie die dargestellten Figuren angesichts der geschichtlichen Vorgänge jegliche Kontrolle verloren haben.

ereignisästhetischen „Überschuss oder Mehrwert“ (Deupmann 141) zu verarbeiten. Für Don DeLillo bedeutete dies, eine „counterhistory“ zu 9/11 zu schreiben, die all jenes schildert, was für die Öffentlichkeit nicht sichtbar war und die dem dominanten Narrativ der Terroristen ein alternatives Narrativ entgegensetzt. Laut diesem Verständnis wird das Ereignis nahezu übergangslos zu einer Erzählung, die mit anderen konkurrieren kann. Ereignis und Repräsentation sind hier untrennbar miteinander verbunden.

Roths Roman folgt diesem Verständnis von Geschichte zunächst nicht und trennt stattdessen das erlebte Ereignis von seiner mediatisierten Repräsentation. Die oben genannte Textpassage greift zwar Diskussionen um Realität, Auswirkung und Darstellbarkeit historischer Ereignisse auf, stellt sie dann aber diametral gegeneinander: Geschichte als unvorhergesehenes und einschneidendes Desaster wird einer Konzeption gegenüber gestellt, die geschichtliche Ereignisse auf ihre Position in der dokumentierten Chronologie reduziert und Geschichte insgesamt zu Historiographie verkommen lässt. Damit wird das historische Ereignis, wenn es verbal oder medial wiedergegeben wird, nicht nur von seinen Akteuren, sondern auch von seinem zeitlichen Moment losgelöst. Roths Roman konzentriert sich dabei ebenso wie der 9/11-Diskurs auf die Realität historischer Ereignisse – nur tut er das notwendigerweise in Form literarischer Repräsentation. Dieses Dilemma wird im Roman implizit thematisiert. Ereignis und Repräsentation sind damit nur scheinbar voneinander getrennt. Vielmehr betont der Roman die Aufteilung von Ereignis und Repräsentation, um dann mit unterschiedlichen Mitteln wieder auf ihre Untrennbarkeit hinzuweisen. Genau hier entfaltet das Genre *alternate history* seine Kraft: es ermöglicht, den Gegensatz zwischen Ereignis und Repräsentation so weit wie möglich zu überwinden, indem es ein den Lesern bekanntes historisches Ereignis neu kontextualisiert und verfremdet.

Neben dem Aspekt der generischen Selbstthematizierung, der im nächsten Unterkapitel genauer beleuchtet werden soll, zeigt sich hier, wie Roth die unterschiedlichen Ebenen des Textes nutzt, um die gleichzeitige Konzeptionierung von Geschichte als unvorhersehbares Desaster *und* historische Erzählung zu verdeutlichen. Auf der Handlungsebene knüpft der Erzähler zunächst an das „everything changed“ vom Beginn des Romans an: „A new life began for me“ (114). Alles scheint sich hier für den jungen Philip zu verändern. Die Vergangenheit seines bisher unbeschwerten Lebens grenzt sich damit klar von der im Roman beschriebenen Gegenwart ab. Es muss allerdings bedacht werden, dass die Erzählgegenwart des Romans nochmals eine andere

ist. Die Erzählung arbeitet mit insgesamt drei Bruchpunkten. Der erste ist auf der Gattungsebene angesiedelt und betrifft die Nominierung Lindberghs zum US-Präsidenten. Sie markiert den *point of divergence* des Romans und verursacht ihrerseits einen zweiten Bruch, der wiederum auf der Handlungsebene angesiedelt ist und Philips Leben zu einem „neuen Leben“ macht. Schließlich sorgt eine Zäsur auf der Erzählebene dafür, dass sich die fiktionale Geschichte des Romans wieder in die dokumentierte Geschichte der Leserinnen und Leser eingliedert. Doch trotz der Wiedereingliederung tragen die Figuren Narben davon. Yael Maurer beschreibt das mit den folgenden Worten: „What Roth repeatedly describes as the ‘unforeseen,’ ruptures the scene of domestic and national ordinariness in ways that can never be recovered“ (60).

Historische Ereignisse drängen sich dabei nicht nur den Figuren, sondern auch den Leserinnen und Lesern unerwartet auf. Das Genre der *alternate history* trägt dazu bei, dass der „terror of the unforeseen“ auch für sie eine starke Wirkung entfaltet, denn *alternate history* setzt den Bruch in der geschichtlichen Chronologie immer voraus und spiegelt ihn meist in der Erzählung selbst wider. Der *point of divergence* unterstützt diese Interpretation. Die Positionierung des geschichtlichen Bruchpunkts am Romananfang sorgt ebenso wie das mangelnde Wissen um den Ausgang der kontrafaktischen historischen Geschehnisse dafür, dass sich Leserinnen und Leser von Beginn an nicht auf ihr Wissen bzw. ihre mentalen Modelle (Hardesty 81, 87-88) verlassen können, sondern von den Beschreibungen des Erzählers, von einer Erzählung, abhängig sind. Sie müssen also den im Text beschriebenen historischen Verlauf ebenso wie die Figuren neu erleben und somit vergegenwärtigen. Auf diese Weise wird Geschichte zu Zeit/Geschichte. Gleichzeitig, so zeigt die oben zitierte Passage, ist jedes geschichtliche Ereignis aber nur eines von vielen, das in die Geschichtsbücher eingehen wird: „Turned wrong way round, the relentless unforeseen was what we schoolchildren studied as ‘History,’ harmless history, where everything unexpected in its own time is chronicled on the page as inevitable“ (114). Durch die gattungsmäßigen Brüche der *alternate history*, die in *The Plot Against America* auf Handlungs-, Erzähl- und Gattungsebene miteinander verbunden werden, erfahren die Leserinnen und Leser die kontrafaktische Geschichte des Romans als geschriebene und als erlebte Geschichte.

Die Vergangenheit, die das Lesepublikum erlebt, ist damit zugleich faktisch und kontrafaktisch, denn in diesem Roman entwickelt sich Geschichte nicht sanft, sondern ganz im Sinne des 9/11-Diskurses unerwartet und gefährlich: Die Vergangenheit

schreibt sich wie ein terroristischer Anschlag in die Gegenwart der Protagonisten, aber auch in die der Leserinnen und Leser, ein. Sie ist eng an die Person des Präsidenten geknüpft, fragt nach der außenpolitischen Stellung Amerikas in der Welt angesichts eines anstehenden Kriegs und spekuliert über (religiös-ethnische) Verschwörungen gegen Amerika, die sowohl von innen als auch außen zu kommen scheinen. Ergänzt wird dieser Zeit/Geschichtsdiskurs durch das Narrativ eines sicheren, beständigen und freiheitlichen Staates, der nicht so schnell zu erschüttern ist.

Diese Konzeptionalisierung wird besonders an der Figur des Vaters, Herman Roth, deutlich. Sein unerschütterlicher Glaube an die Perfektionierbarkeit des Menschen und die Stabilität der amerikanischen Demokratie erlauben es ihm über lange Strecken des Romans nicht, eine Auswanderung nach Kanada zu erwägen (197-198). „We the people“ ist für ihn keine hohle Phrase, sondern Inbegriff der Vereinigten Staaten von Amerika und ihrer Verfassung. In ähnlicher Form ist auch sein Geschichtsbewusstsein von der Überzeugung geprägt, dass jeder Mensch zählt: „‘Because what’s history?’ he asked rhetorically when he was in his expansive dinnertime instructional mode. ‘History is everything that happens everywhere. Even here in Newark. Even here on Summit Avenue. Even what happens in his house to an ordinary man—that’ll be history too someday“ (180). Doch zum Höhepunkt der Krawalle muss er eingestehen, dass auch dieses Narrativ seine Kraft verloren hat und höhere Mächte ihn zur Auswanderung zwingen: „[T]he fear of persecution was such that not even a practical man grounded in his everyday tasks, a person who tried his best to contain the uncertainty and the anxiety and the anger and operate according to the dictates of reason, could hope to preserve his equilibrium any longer“ (300).

Am Ende siegen „the powers that be“ (300). Die einzelnen Bürger haben keinen Einfluss mehr auf den historischen Verlauf; die „Geschichte des kleinen Mannes“ muss sich unterordnen. Dieses Geschichtsbild wird dadurch gestärkt, dass die Wiedereingliederung der fiktionalen Geschichte des Romans in den dokumentierten historischen Prozess der Leserinnen und Leser als Deus-ex-Machina-Lösung präsentiert wird. An dieser Stelle tritt die Konzeptionierung von Geschichte als unvorhersehbares Desaster *und* historische Erzählung noch einmal in den Vordergrund. Nichts lässt im Laufe des Romans darauf schließen, dass der Präsident am Ende verschwindet und sich damit nach kurzer Zeit auch das Leben für die amerikanischen Juden wieder normalisiert. Damit wird hier ein weiteres Mal die Unvorhersehbarkeit und

Zerstörungskraft historischer Ereignisse betont.⁷³ Gleichzeitig verweist das unerwartete Verschwinden Lindberghs und die Einbindung der alternativen in die dokumentierte Geschichte auf die narrativ-historische Metareflexivität des Textes, die sich in diversen „plots“ – inhaltlich, strukturell, generisch, historisch – ausdrückt. Der nächste Abschnitt wird sich nun diesem Aspekt des Romans widmen. Im Anschluss daran sollen die gewonnenen Erkenntnisse dieses Analysekapitels in einem Fazit zusammengefasst werden.

4.1.3 Komplotte in Text und Wirklichkeit

Die ersten beiden Analysekapitel stellen dar, wie Roth das Element der Spekulation in den Vordergrund seiner Handlung rückt und ein Geschichtsbild entwickelt, das historische Ereignisse und ihre Narrativisierung problematisiert. Das vorliegende Unterkapitel wird die Beziehungen zwischen dem 9/11-Diskurs, der Selbstreflexivität des Texts und seinem Genre genauer untersuchen. Das Genre ist in diesem Zusammenhang besonders bedeutend, da *alternate history* voraussetzt, dass die Grenzen zwischen Realität, Fiktion und Repräsentation verschwimmen, womit der Spekulation auch auf formal-generischer Ebene Raum gegeben wird. Eine Analyse dieser spekulativen Räume kann helfen, die Literarizität und das Selbstverständnis des Textes zu ergründen.

In *The Plot Against America*, wie in den meisten *alternate histories*, werden historische Persönlichkeiten wie Franklin Delano Roosevelt, Charles Lindbergh, Walter Winchell, Anne Morrow Lindbergh und Henry Ford in die kontrafaktische Geschichte integriert. Roth greift außerdem historische Ereignisse wie die Entführung des Lindbergh-Kindes, die Rede Lindberghs in Des Moines und die Debatte um den Eintritt

⁷³ Andreas Martin Widmann bietet eine weitere interessante Lesart dieser Passage des Romans an. Er interpretiert die Entwicklung der Handlung als „konsequent und stimmig, denn darin wiederholt sich das Abhandenkommen des Briefmarkenalbums, das Philip verliert, als er bei Nacht seine Familie verlässt, um in einem Waisenhaus unterzukommen und dabei von einem Pferd gegen den Kopf getreten wird. Mit der Sammlung geht auch die Briefmarke verloren, auf der Lindberghs Flugzeug abgebildet ist“ (307). Hierin, so Widmann, offenbare sich der „prägende Konnex zwischen Geschichte und Alptraum. . . . Über das Kind kommt die Geschichte wie ein Alptraum, für die Erwachsenen wird sie aus einem Zusammenspiel sozialer und kultureller Faktoren erklärbar“ (307). Widmann erkennt hierin eine Motivstruktur, die dem kontrafaktischen Entwurf ein Gerüst geben soll. Tatsächlich scheinen sich die hier festgestellte Unvorhersehbarkeit und Zerstörungskraft historischer Ereignisse und die von Widmann angenommene Alptraumstruktur zu ergänzen.

der USA in den Zweiten Weltkrieg auf. Beispielsweise erklärt er, warum Lindbergh die Präsidentschaftswahl problemlos für sich entscheiden kann:

What had happened, [the news columnists] explained, was that Americans had shown themselves unwilling to break the tradition of the two-term presidency that George Washington had instituted and that no president before Roosevelt had dared to challenge. Moreover, in the aftermath of the Depression, the resurgent confidence of young and old alike had been quickened by Lindbergh's relative youth and by the graceful athleticism that contrasted so starkly with the serious physical impediments under which FDR labored as a polio victim. And here was the wonder of aviation and the new way of life it promised. (53)

Die Gründe, die Roth in dieser Passage für den Sieg Lindberghs gibt, reflektieren die Diskurse der amerikanischen Gesellschaft in den 1930er und 1940er Jahren. Gleichzeitig erklären sie auch, warum „a part of the book's power derives from its realism, the fact that it feels like the truth“ (Michaels 288). Roosevelts dritte Legislaturperiode, Lindberghs Beliebtheitsstatus und seine Position innerhalb des America First Committee sorgen dafür, dass den Leserinnen und Lesern die Erzählung glaubhaft erscheint. Hier geht es also zunächst nicht darum, selbstreferentiell die Illusion der Erzählung zu stören, sondern vielmehr sie zu stärken.

Einen ähnlichen Effekt erwirkt Roth dadurch, dass er sich selbst zur Erzähler-Figur von *The Plot Against America* macht. Für Roth ist dieses Mittel nicht neu. Schon in *Deception* (1990) und *Operation Shylock: A Confession* (1993) spielte er mit seiner Persönlichkeit und seiner Rolle als Autor. Auch hier mischte er Erfahrungen aus seinem Leben mit denen der erzählenden Figur „Philip Roth“, weswegen T. Austin Graham Roths Entscheidung für das *alternate history*-Genre als „a natural fit“ bezeichnet hat (123). Beispielsweise werden in der „True Chronology of the Major Figures“ am Ende des Romans nur die Biographien der bekannten historischen Persönlichkeiten, nicht aber die von Philip Roth selbst und seiner Familie aufgelistet, deren biographische Eckdaten mit denen der Figuren in *The Plot Against America* übereinstimmen. Es ist, wie schon in früheren von Roths Romanen, auch hier für die Leserinnen und Leser selten klar erkenntlich, welche Elemente auf Tatsachen basieren und welche erfunden wurden. Damit wird suggeriert, dass die Roth-Figuren im Roman (Philip, Sandy, Herman, Beth, Alvin, etc.) nicht fiktionalisiert, sondern aus dem wahren Leben gegriffen sind. Wieder scheint es, als wolle Roth mit dieser Strategie die Illusion der

Erzählung aufrecht erhalten und seiner alternativen Geschichte Glaubwürdigkeit verleihen („The Story Behind“).

Doch während diese Vermischung von Fakt und Fiktion die fiktionale Welt des Romans zunächst zu stärken scheint, lädt sie ihrerseits doch zu Spekulationen ein und wirft das Lesepublikum immer wieder zurück in die eigene Realität. Es zeigt sich, dass es am Ende keineswegs darum geht, die fiktionale Illusion zu perfektionieren. Vielmehr erschafft Roth in seinem Roman eine Welt, die er durch die Wahl seines *character-narrator* „Philip Roth“ und die spekulativen Elemente immer wieder einzureißen droht. Die Leserinnen und Leser wissen schließlich, dass ein Großteil der kontrafaktischen Handlung nicht auf persönlichen Erfahrungen des Autors beruhen kann. Somit wechseln sich Illusionsbildung und Illusionsstörung in diesem Roman konstant ab.

Mit seiner Entscheidung für das Genre *alternate history* hat sich Roth außerdem für ein Format entschieden, das trotz aller Vermischung von Fakt und Fiktion, Vergangenheit und Gegenwart und Realität und Repräsentation diese Grenzen niemals vollständig auflöst. Hierin zeigt sich ein weiterer Aspekt der Erzählung: das spekulative Moment des Texts ist nicht Selbstzweck, sondern erfüllt vielmehr die paradoxe Funktion, die ehemals schwammigen Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, Realität und Illusion wieder festzuziehen. Das Ende des Romans zeigt dies besonders gut und soll im Folgenden analysiert werden.

Lindberghs Verschwinden und der Ausbruch der Unruhen scheinen den Höhepunkt des Romans zu bilden. Während die Leserinnen und Leser im gesamten Verlauf der Erzählung über viele Entwicklungen im Zweifel gelassen wurden, wirkt es hier zunächst, als würden mit der abrupten Deeskalation der Ereignisse und der darauf folgenden zwanzigseitigen Nachrichtenchronik nun alle mysteriösen Geschehnisse erklärt werden. Besonders auffällig ist, dass weder die Figuren noch der Erzähler Teil dieser fiktiven Nachrichtensammlung sind, die einen Zeitraum von zehn Tagen abbildet (6. bis 16. Oktober 1942). Ohne vermittelnden Erzähler müssen sich Leserinnen und Leser stattdessen in der Masse der historischen Ereignisse selbst orientieren, die in ihrer nüchternen Chronikform nicht nur den subjektiv-emotionalen Schilderungen des Erzählers, sondern auch einer voreingenommenen und auf „public drama“ (Monahan xi-xii) konzentrierten modernen Medienberichterstattung entgegengesetzt werden. Die vermeintlich klärende Chronik stellt einen stilistischen und erzählerischen Bruch dar,

der die Leserinnen und Leser aus der Welt der Erzählung reißt und erneut das Textuelle der Geschichte betont, wie auch Ginevra Geraci feststellt:

Roth's counterfactual historical investigation rushes to its end in the conclusive pages, where events are listed as items in a cold chronology, or as in a war bulletin. Despite the detached tone, and the actual reader's awareness of the fictional nature of Philip's autobiography, by providing the final documentation the author compels the novel's ending to open to the here and now. (198)

Am Ende von Roths Roman wird der fiktionale Geschichtsverlauf wieder in den faktischen integriert: „The nightmare was over“ (301). Was bleibt, ist harmlose Geschichte – harmlos nicht nur, weil sie vorbei ist, sondern auch, weil sie in die offizielle Historiographie des Lesepublikums übergegangen ist.

Mit Blick auf die geschichtliche Wiedereingliederung der Handlung in die dokumentierte Geschichte stechen allerdings zwei Punkte besonders hervor, die nachfolgend ausgeführt werden sollen. Erstens stellt die alternative Geschichte des Romans lediglich ein zweijähriges Intervall innerhalb der dokumentierten Geschichte der Leserinnen und Leser dar, das aber trotz allem Auswirkungen auf die einzelnen Figuren hat. Das Lindbergh-Intervall wird hier als traumatische Erfahrung präsentiert, die Roth für ein 9/11-spezifisches Geschichtsbild nutzt. Zweitens erweist sich dieses Intervall auch auf erzählerischer Ebene als experimenteller Zwischenfall, womit vor Komploten jeglicher Art gewarnt werden soll.

Zunächst zum ersten Punkt: Geschichtsreflexiv betrachtet wird Franklin Delano Roosevelt erst im November 1942 wiedergewählt und der japanische Überraschungsangriff auf Pearl Harbor ereignet sich im Dezember 1942 statt im Dezember 1941. Die Vereinigten Staaten treten dem Zweiten Weltkrieg damit ein Jahr später bei als tatsächlich geschehen. Im Roman werden keine Hinweise darauf gegeben, dass diese Änderung der Historie die großgeschichtlichen Entwicklungen in irgendeiner Form beeinflusst hat. Nichts lässt darauf schließen, dass die USA zum Zeitpunkt der Erzählung, der wahrscheinlich in der Lesergegenwart angesiedelt ist, ein anderes Land sind, als es die Leserinnen und Leser kennen. Global gedacht, erweist sich die Lindbergh-Ära damit als ein einmaliger Fehltritt; die allmächtige Geschichte korrigiert sich am Ende selbst. Auf die Figuren wirkt Lindberghs Amtszeit jedoch auf eine ganz andere Weise, was im Roman dadurch verdeutlicht wird, dass die Erzählung nach der Nachrichtenchronik noch einmal zu den Figuren zurückkehrt.

Das letzte Kapitel „Bad Days“ stellt den eigentlichen Höhepunkt der Erzählung dar. Die Leserinnen und Leser folgen den Figuren durch die finalen Tage dieser gefährlichen Zeit und erleben mit ihnen die geschichtlichen Prozesse und ihre tragischen Auswirkungen. Hier wird ein letztes Mal der Kontrast zwischen erlebter und geschriebener Geschichte, zwischen „the science of history“ und „a disaster“ betont. Für die Figuren hat sich vieles verändert. Ihr Leben wurde erschüttert und unwiderruflich verändert, wie die letzten Sätze des Romans zeigen:

This was how Seldon came to live with us. After their safe return to Newark from Kentucky, Sandy moved into the sun parlor and Seldon took over where Alvin and Aunt Evelyn had left off—as the person in the twin bed next to mine shattered by the malicious indignities of Lindbergh’s America. There was no stump for me to care for this time. The boy himself was the stump, and until he was taken to live with his mother’s married sister in Brooklyn ten months later, I was the prosthesis. (361-362)

Inhaltlich betrachtet, so impliziert diese Textstelle, mag Lindbergh nur ein kurzes Intervall in der Nationalgeschichte der Vereinigten Staaten gewesen sein, doch für die einzelnen Figuren stellt sie eine Wunde dar, die Narben hinterlässt. Alvins amputiertes Bein und seine Prothese symbolisieren beispielhaft das Verhältnis zwischen historischen Ereignissen (Vergangenheit) und ihren Folgen (Gegenwart). Das verlorene Bein steht für die Spuren der Vergangenheit; die Prothese verkörpert die Gegenwart und das Versprechen auf ein Leben in der Zukunft. Sie ermöglicht ein besseres Weiterleben. Die Symbolik der „Vergangenheitsnarben“ lässt sich auch auf die Erzählebene anwenden. Erzählerisch gesehen, mögen die im Roman dargestellten Geschehnisse fiktiv gewesen sein, doch gleichzeitig wird angedeutet, dass ähnliche und schlimmere Ereignisse in dieser Zeit geschehen sind – und auch heute noch passieren. Die Ausgestaltung des 9/11-Diskurses, speziell die Aussage, dass nach 9/11 nichts mehr so sei wie zuvor, impliziert, wie stark die Anschläge vom 11. September als eine Wunde an der Nation empfunden wurden, die Narben hinterlässt.

Natürlich stellen die Terroranschläge in jeglicher Hinsicht ein außergewöhnliches Ereignis in der historischen Chronologie des Landes dar: Mit 9/11 wurden die USA und ihre Bürger unerwartet und das erste Mal seit Pearl Harbor auf eigenem Boden angegriffen, Passagierflugzeuge wurden zu menschlichen Raketengeschossen umgewandelt, fast 3000 unschuldige Menschen starben. Doch die Konzeptionierung der

Anschläge als nationale Wunde wirft auch Probleme auf, wie Marc Redfield in seinem Buch *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror* (2009) mit Hilfe des Konzepts des „virtual trauma“ darstellt. In seinem Verständnis stellen die Anschläge ein virtuelles Trauma dar, weil sie in großem Maße mediatisiert waren und aus Mangel an Bedeutungszuschreibungen überdies weitere Katastrophen androhten. Bereits die Bezeichnung „9/11“ zeige, dass der Versuch, die Anschläge als Wunde/Narbe/Trauma darzustellen, notgedrungen scheitern müsse:

If, on the one hand, the formal emptiness of the phrase “September 11” imposes knowledge and amnesia, knowledge *as* amnesia—a memory projected against the ground zero of a hyperbolic forgetting—on the other hand, this same formal emptiness registers and even loudly proclaims a trauma, a wound beyond words: an inability to say what this violence, this spectacle, this “everything changing,” *means*. (18)

Die Grenzen zwischen eigentlicher und virtueller Verletzung, zwischen Subjektivität und Kollektivität verschwimmen und werfen dabei neue Fragen nach der Existenz und der Tiefe der Wunde auf: „Wherever one looks in 9/11 discourse, trauma and the warding off of trauma blur into each other, as the event disappears into its own mediation” (14).

Gerade dieser abstrakten Diskussion um kollektive und mediatisierte Traumatisierung, deren Problematik Redfield hier aufzeigt, scheint sich Roths Roman entziehen zu wollen, indem er die nationalen Ereignisse in einer neutralen Chronik „abwickelt“, seinen Text achronologisch fortsetzt und seine Leserinnen und Leser zu den Figuren zurückführt. Das letzte Kapitel betont, welche konkreten körperlichen und psychischen Wunden geschichtliche Ereignisse einem Menschen, hier einem Kind, zufügen können. Der Anfang und das Ende des Romans legen als Orte besonderer literarischer Bedeutung nahe, wie wichtig das Verhältnis zwischen Mensch und Geschichte einerseits und zwischen Mensch und Mensch andererseits ist. Während die ersten beiden Sätze des Texts die Verbindung zwischen dem Erzähler, seinen Erinnerungen und der Lindbergh-Ära hervorheben, konzentrieren sich die letzten beiden Sätze des Romans auf die Beziehung zwischen dem jungen Philip und dem glücklosen Seldon: „There was no stump for me to care for this time. The boy himself was the stump, and until he was taken to live with his mother’s married sister in Brooklyn ten months later, I was the prosthesis“ (362). Mit Hilfe der Wundenmetapher wird der körperliche und historische Schmerz als eine alle Menschen verbindende Erfahrung

dargestellt (Butlers 19-20), die jedoch gemeinsam überwunden werden kann. Dieses Ende ist nicht mehr Teil einer kontrafaktischen Geschichtsspekulation. Es geht vielmehr über die alternative Geschichte des Romans hinaus und verweist auf die Realität solcher Erfahrungen: Geschichte hinterlässt Spuren – und nicht nur in der Fiktion. Ähnlich sieht es Naomi Sokoloff:

Alternative history may be the point of departure, the premise from which the novel grew, but ultimately, it serves as a backdrop and not the main action of the text. That is to say, the principal goal here is not gamesmanship or the designing of uchronia; instead, counterfactual conventions are subordinated to the fictional portrayal of individuals who grapple with the impact of national events on their personal lives. (311)

Hier wird kein Geschichtsbild entworfen, das die fiktionale Vergangenheit zelebriert und sie über die faktische hebt. Stattdessen wird die alternative Vergangenheit beinahe neutralisiert. Das kontrafaktische Setting wird also nicht in erster Linie dazu verwendet, spielerische Fragen nach historischen Kontingenzen und Plausibilitäten aufzuwerfen; es dient vielmehr dazu, einen Hintergrund zu formen, der für die Leserinnen und Leser die „Gewalt“ der Geschichte durch literarische Darstellungen erlebbar macht. Diese geschichtliche „Gewalt“ oder „Macht“ ist zerstörerisch und wirkt auf unterschiedlichen Ebenen: physisch im Sinne körperlicher Verletzung (Alvins Amputation), psychisch im Sinne traumatisierender Erfahrungen (Philips Angst, die bis in die Gegenwart des Erzählers hineinreicht), politisch im Sinne eines Systemumbruchs (Lindberghs Ausgrenzungspolitik und Wheelers Staatsstreich) und schließlich historisch im Sinne einer empfundenen Zäsur (Lindbergh-Ära als Veränderung und Ausnahme des bisherigen geschichtlichen Verlaufs).

Damit knüpft Roth an Erfahrungen an, die sich seiner amerikanischen Leserschaft mit dem 11. September 2001 und dem darauf folgenden Zäsurdiskurs eingeprägt haben. Mit den Terroranschlägen wurde vielen Amerikanern die Gewalt geschichtlicher Prozesse bewusst. Die kaum rational zu fassende physische Zerstörung von Menschenleben und Gebäuden hat gerade in den ersten Wochen nach dem 11. September 2001 diese Erfahrung dominiert. Dem gegenüber wurde die psychische, politische und historische Dimension der Anschläge besonders von der Bush-Regierung forciert und innerhalb des 9/11-Diskurses thematisiert: psychisch im Sinne eines kollektiven Traumas, politisch im Sinne einer veränderten Innen- sowie Außenpolitik und historisch im Sinne einer Zäsur, die den Politikwechsel unterstützen sollte.

Für die Leserinnen und Leser ergibt sich so eine interessante Konstellation aus Thematik und Form dieses Romans. Indem Roth inhaltlich das Klima der Angst und Unsicherheit zum Schlüsselthema erhebt, den Eintritt der Vereinigten Staaten in einen Krieg diskutiert, einen allumfassenden Bruch für seine Figuren diagnostiziert, nach der Stabilität des amerikanischen Gesellschaftssystems fragt und die Gewalt geschichtlicher Prozesse betont, beschreibt er nicht nur eine fiktive Vergangenheit, sondern auch eine den Lesern sehr bekannte Gegenwart. In dieser Gegenwart nach dem 11. September 2001 sehen sich die Vereinigten Staaten großen Herausforderungen gegenüber. Militärisch sind sie an zwei Kriegen beteiligt; innenpolitisch und außenpolitisch mehrts sich der Protest gegen die Regierung; und sicherheitspolitisch versuchen sie, nach den Terroranschlägen Kontrolle wiederzuerlangen, indem sie unter anderem die Rechte ihrer Bürger einschränken.

Gerade der letzte Punkt verbindet die Lesergegenwart mit der Romanvergangenheit. Die Frage nach der Sicherheit der Bevölkerung und des politischen Systems spielt sowohl in *The Plot Against America* als auch im 9/11-Diskurs eine wesentliche Rolle. Beide Male geht es um „Homeland Security“ – die Frage ist nur: Whose homeland? In Roths Roman steht überwiegend die Sicherheit einer einzelnen Bevölkerungsgruppe auf dem Spiel, die der amerikanischen Juden. Damit erforscht der Autor die Vorboten eines Holocaust auf amerikanischem Boden und zeigt außerdem mit der Wheeler-Passage am Ende des Romans, dass das gesamte demokratische System in Gefahr gerät, wenn die Sicherheit einer einzelnen Bevölkerungsgruppe bedroht wird. Die amerikanischen Juden werden vor diesem Hintergrund zu Repräsentanten der gesamten amerikanischen Bevölkerung, wie schon der Beginn des Romans klarstellt: „Our homeland was America“ (5). Vor dem Hintergrund des PATRIOT Act und der Beteiligung an zwei Kriegen zeigt ein Text wie *The Plot Against America*, was passieren kann, wenn die staatliche Kontrolle ausgebaut wird, während die Bürgerrechte eingeschränkt werden.

Gleichzeitig betont der Roman gerade diese schwierige und diskursiv umkämpfte Lesergegenwart gegenüber der kontrafaktischen Vergangenheit und zieht damit die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion bzw. Vergangenheit und Gegenwart wieder etwas fester. Die politische und militärische Führungsrolle der USA im Zweiten Weltkrieg und danach wird nicht hinterfragt; die demokratischen Kräfte siegen; amerikanische Mythen (beispielsweise der Glaube an die weitestgehend uneingeschränkte Freiheit

jedes Einzelnen oder das Streben nach Glück) werden weitergeführt. Roths Roman impliziert, dass das amerikanische System (inklusive seiner Ideologien und Mythen) vor dem Zusammenbruch bewahrt werden sollte – ungeachtet dessen, ob die Gefahr von außen oder innen ausgeht. Beide Bereiche scheinen im Roman notgedrungen eng miteinander verknüpft zu sein, da die eigene Regierung für die amerikanischen Juden plötzlich zum terroristischen Gegner wird. Sie verbreitet systematisch Angst, ist politisch unberechenbar und setzt ihre Macht ein, um die Bevölkerung unter Druck zu setzen. Der Roman weist darauf hin, dass Abgrenzungen zwischen gut und böse, falsch und richtig, innen und außen, gefährlich und sicher immer relativ sind und der Komplexität des Sachverhalts nicht gerecht werden. Er zeigt aber auch, dass sich das System trotz dieser Unsicherheiten, seien sie fiktiv oder faktisch, bewährt hat. Somit ist *The Plot Against America* Warnung und Bestätigung zugleich: Warnung vor staatlicher Willkür, Diskriminierung und untransparenter Regierungspolitik; Bestätigung der Politik der USA, ihrer Geschichte und ihrer (linkspolitischen) Werte. Mit der zeitlich verzögerten historischen Wiedereingliederung der Handlung konzipiert der Roman also Zäsuren als Gefahr. Sicherheit und Stabilität liegen stattdessen in geschichtlicher und politischer Kontinuität.

Die Gegenüberstellung zwischen Romanvergangenheit und Lesergegenwart wird jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene erwirkt. Auch erzählerisch, und das ist der zweite Punkt, sorgt Roth mit dem zweijährigen Intervall dafür, dass die Verschwörung gegen Amerika ein Teil der kontrafaktisch-textuellen Vergangenheit bleibt. Das Resultat ist eine Warnung vor Komplotten auf mehreren Ebenen. Auf der extradiegetischen Ebene erfüllen das kontrafaktische Setting und die zeitliche Verschiebung von zwei Jahren die Funktion, das Lindbergh-Intervall als erzählerisches Gedankenexperiment zu markieren. Lindbergh verschwindet auf rätselhafte Weise. Nach einer kurzen Phase des politischen Chaos sorgt Anne Morrow Lindbergh ebenso mysteriös dafür, dass das Land auf den demokratischen Pfad zurückkehrt:

“. . . Our enemies’ plot has failed, liberty and justice are restored, and those who have violated the Constitution of the United States shall now be addressed by the judicial branch of government, in strict keeping with the law of the land.”

“Our Lady of the White House”—as Harold Ickes grudgingly christens Mrs. Lindbergh—returns to the presidential living quarters early that evening and from there . . . engineers the speedy dismantling by Congress and the courts of the unconstitutional Wheeler

administration, whose criminality, in a mere eight days in office, has far exceeded that of Warren Harding's Republican administration twenty years earlier. (319)

The plot has indeed failed – nicht nur inhaltlich, sondern auch erzählerisch, denn die historische „Entgleisung“ wird zwar zeitlich und generisch klar von der Realität abgegrenzt, zerfällt dann aber formal wieder. Die Wiedereingliederung der kontrafaktischen in die dokumentierte Geschichte bzw. die Wiedereingliederung der Erzählung in die Realität wird nicht durch detaillierte Beschreibung für die Leserinnen und Leser begreiflich gemacht, sie passiert einfach. Indem ihnen „closure“ verweigert wird, verliert sich der Text erneut in Spekulationen. Der historisch-kontrafaktische Sonderfall der Lindbergh-Ära erweist sich damit als erzählerisches Komplott des Texts, der die Leser metareflexiv auf seine eigene Textualität und damit auch auf die der kontrafaktischen Vergangenheit hinweist.

Mit dem „Postscript“ verfestigt der Autor seine Geschichtskonzeption über die eigentliche Erzählung hinaus. So erklärt er in „Note to the Reader“: „*The Plot Against America* is a work of fiction. This postscript is intended as a reference for readers interested in tracking where historical fact ends and historical imagining begins“ (364). Es folgt eine „True Chronology of the Major Figures“, in der die Kurzbiographien der im Roman erschienenen historischen Persönlichkeiten aufgelistet werden. Wie der einleitende Satz erklärt, dient die Chronologie dazu, Fakt von Fiktion zu trennen. Dieser für die Gattung unübliche Paratext holt die Leserinnen und Leser endgültig in ihre Gegenwart und Wirklichkeit zurück, wie auch Andreas Martin Widmann feststellt:

Wenngleich die Art der werkbegleitenden Erläuterung im Professorenroman des 19. Jahrhunderts einen Vorläufer hat, kommt ihr bei Roth eine andere Funktion und Bedeutung zu, denn hier verifiziert sie nicht die im Erzähltext dargebotenen historischen Referenzen, sondern sie dient zur Fundierung des Gedankenspiels und unterstreicht gleichzeitig die Diskrepanz zwischen Erzählhandlung und der historischen Faktizität. (292)

Das Postscript signalisiert damit nicht nur das Ende der fiktionalen Erzählung, sondern auch eine Kritik des in der Erzählung enthaltenen Diskurses – ein Diskurs, der in vielen Punkten dem öffentlichen Diskurs nach dem 11. September 2001 gleicht.

Was bleibt, ist eine Erzählung, die sich wesentliche Aspekte des 9/11-Diskurses aneignet, um sie dann mit Hilfe der Gattung bzw. der kontrafaktischen Handlung neu zu

kontextualisieren bzw. zu verfremden. So ähnelt der terroristische „plot against America“, den die USA am 11. September erleben mussten, dem innenpolitischen „plot against America“, den Roth in seinem Roman beschreibt, wie auch folgende Passage veranschaulicht. Hier spricht Franklin D. Roosevelt über Präsident Lindbergh und die Verdächtigungen um seine Person:

“. . . We accept only an America consecrated to freedom! If there is a plot being hatched by antidemocratic forces here at home harboring a Quisling blueprint for a fascist America, or by foreign nations greedy for power and supremacy—a plot to suppress the great upsurge of human liberty of which the Bill of Rights is the fundamental document, a plot to replace American democracy with the absolute authority of a despotic rule such as enslaves the conquered people in Europe—let those who would dare in secret to conspire against our freedom understand that Americans will not, under any threat or in the face of any danger, surrender the guarantees of liberty framed for us by our forefathers in the Constitution of the United States.” (178)

Dem realen wie fiktionalen Gefühl der Unsicherheit und dem Diskurs der vermeintlichen Kontrolle setzt Roth eine Erzählung entgegen, die seinen Leserinnen und Lesern die Errungenschaften der US-amerikanischen Nation vor Augen führt. Damit versucht er, ganz im Sinne Don DeLillos, eine „counternarrative“ zu entwickeln, die sich von dominanten Narrativen – seien es die der 9/11-Terroristen, der Bush-Regierung oder der Lindbergh-Regierung – löst. Wie bereits dargestellt, hat auch die Bush-Regierung versucht, die Bevölkerung in der Krise nach den Anschlägen an die Größe der Nation zu erinnern und damit das Gefühl der Unsicherheit zu durchbrechen. Aber der von der Regierung geprägte 9/11-Diskurs ging einher mit Simplifizierung und Dichotomisierung komplexer politischer Realitäten und auffälliger Arroganz und Ignoranz. Mit seinem Appell an die Bill of Rights in der oben genannten Passage verteidigt Roth sein Land vor Angriffen jeglicher Feinde, seien sie „antidemocratic forces here at home“ oder „foreign nations greedy for power and supremacy“ (178). Das tut er nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Indem er seinen Leserinnen und Lesern verdeutlicht, dass „Geschichte“ immer auch eine fiktionale Erzählung ist, weist er auf die Gefahr solch diskursiver Konstruktionen hin. Dass der Appell an die Freiheit von der Figur Franklin D. Roosevelt gesprochen wird, weist gleichzeitig darauf hin, dass hier ein bestimmtes Amerikabild evoziert wird – nämlich das der USA zur Zeit des New Deal. Mit der Figur Herman Roth liefert der Roman eine nostalgische Rückbesinnung

auf Roosevelts New Deal-Politik, zeigt sich mit Blick auf dessen Realitätsaussichten aber wenig optimistisch.

Damit liegt eine Funktion, die das Genre *alternate history* für die Erzählung erfüllt, in der Auflösung der alternativen Vergangenheit und dem Ende des Gedankenexperiments: Gerade weil die historischen Geschehnisse des Romans kontrafaktisch sind, können sie am Ende aufgehoben werden. Mit dieser generischen Selbstthematization weist der Text darauf hin, dass jede *Geschichtsschreibung* zugleich auch ein *Geschichtenerzählen* ist. Die Illusion der kontrafaktisch-fiktionalen Vergangenheit wird komplett zerstört und die Leser werden nicht zuletzt mit den Paratexten am Ende des Romans in die Realität der Gegenwart zurückgeholt – eine Gegenwart, deren öffentlicher Diskurs sich mit dem im Roman überlappt. Doch im Gegensatz zu der im Text dargestellten Vergangenheit kann dieser Diskurs nicht erzählerisch neutralisiert werden, weil er in der Wirklichkeit der Leserinnen und Leser bestehen bleibt. So schließt sich der Kreis: Die kontrafaktische Vergangenheit wird als fiktionales Komplott entlarvt, womit gleichzeitig vor faktischen Komplotten gewarnt wird.

Damit entwirft Roth ein Bild von den USA und ihrer Geschichte, das nicht durch „plots“ bzw. Komplote erschüttert werden darf – weder auf der extratextuellen noch auf der diegetischen oder der extradiegetischen Ebene, weder durch antidemokratische noch durch terroristische oder, so impliziert das Ende des Romans mit seiner Wiedereingliederung in die „wahre Chronologie“, kontrafaktische Verschwörungen. Durch Lindbergh wird den Leserinnen und Lesern vorgeführt, welche politische Verantwortung die Vereinigten Staaten global haben. Isolationismus und Ignoranz sind dabei genauso wenig eine Option wie Aggressionskriege und Polarisierung. Regierungen müssen, wie Žižek schreibt, erkennen, „how Power generates its own excess“ (27), weil die Vergangenheit niemals von der Gegenwart abgetrennt sein kann. Insofern müssen sich, wie Roth so eindrucksvoll darstellt, auch Amerikaner bewusst sein, dass politische und historische Unverwundbarkeit illusorisch ist. Der Roman suggeriert, dass sich die Regierung zum Schutz ihrer Bürger einsetzen sollte – aber nicht dadurch, dass sie ihre historische Verantwortung ignoriert und einzelne Bevölkerungsgruppen diskriminiert (Lindbergh) oder dass sie Präventivkriege führt und die Rechte aller Bürger beschneidet (Bush), sondern dadurch dass sie eine pluralistische und demokratisch stabile Gesellschaft im In- und Ausland fördert.

Fazit

Philip Roth ist seinem Vorhaben, „to reconstruct the years 1940-42 as they might have been if Lindbergh, instead of Roosevelt, had been elected president“, bis zum Postscript treu geblieben. Inhaltlich bleibt die Handlung des Romans in der (fiktiven) Vergangenheit, und nichts lässt darauf schließen, dass Roth eine Verbindung zur Gegenwart ziehen wollte. Sein Roman beschäftigt sich, ebenso wie viele seiner früheren Texte, mit dem Verhältnis zwischen Mensch und Geschichte. Durch die Situierung der Handlung vor dem Hintergrund bzw. innerhalb der Struktur einer *alternate history* wird Geschichte als unvorhersehbar, dystopisch und angsteinflößend präsentiert.

Roth stellt Fragen nach individueller und kollektiver Sicherheit ins Zentrum seiner Erzählung, präsentiert Geschichte als unkontrollierbare und vor allem antagonistische Macht. Mit dem Beginn („Fear presides over these memories“) und dem Ende des Romans („I was the prosthesis“), der retrospektiven Erzählperspektive und der Wundenrhetorik konzipiert der Autor die kontrafaktische Vergangenheit außerdem als eine traumatische Erfahrung. Ähnlich wie Jonathan Safran Foer, der mit *Extremely Loud and Incredibly Close* zwei historische Momente (die Bombardierung Dresdens und die Terroranschläge auf New York) nebeneinander stellt und damit ihre Parallelen verdeutlicht, zeigt Roth, dass die Vergangenheit des Romans nicht traumatisch ist, weil sie kontrafaktisch ist, sondern dass sie traumatisch ist, weil jede Zeit „[t]he terror of the unforeseen“ (114) in sich birgt. Es ist insofern nicht überraschend, dass beide Romane die Zeit des Zweiten Weltkriegs als (Teil-)Setting haben. Die Geschehnisse aus der Zeit des Krieges helfen nicht nur, allen Leserinnen und Lesern den geschichtlichen Terror begreiflich zu machen, sie veranschaulichen überdies die Verbindung zwischen individueller und kollektiver Gefahr bzw. Sicherheit. *The Plot Against America* entfaltet gerade vor dem Hintergrund der europäischen Judenverfolgung und Massenvernichtung eine unheimliche Kraft, weil bis zum Schluss nicht klar ist, welches Ende die christlich und ethnisch motivierte Diskriminierung der amerikanischen Juden nehmen wird.

Wie *Extremely Loud and Incredibly Close* thematisiert *The Plot Against America* die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart aber nicht nur inhaltlich, sondern stellt sie auch auf formaler Ebene her. T. Austin Graham deutet in die gleiche Richtung: „*The Plot Against America* makes its case immediately, positing on its first page that in order for something like an American Holocaust to occur, American citizens must first view the world in dualistic, binary, and ultimately unimaginative

ways, succumbing to preconceived notions and neglecting to evaluate their circumstances from truly critical perspectives“ (127). Eine den Leserinnen und Lesern wohl bekannte Realität wird so auf die im Roman dargestellte fiktionale Vergangenheit übertragen und durch den kontrafaktischen Plot verfremdet. Die kennzeichnenden Merkmale des 9/11-Diskurses werden auf der Handlungsebene des Romans verbildlicht. Durch die Überlagerung beider Bereiche (kontrafaktische Erzählung und 9/11-Diskurs) werden spezifische Geschichts- und Realitätsbilder sichtbar: Sie betonen besonders die Erfahrungswelten der Figuren gegenüber den großgeschichtlichen Prozessen.

Diese Geschichts- und Realitätsbilder bilden einen interessanten Kontrapunkt zum öffentlichen Diskurs nach dem 11. September. Obwohl in der Zeit nach 9/11 immer wieder von dem Leid der unschuldigen Opfer und den Heldentaten einzelner Helfer die Rede war, trat das Schicksal einzelner Menschen zugunsten einer Rache- und Gerechtigkeitsrhetorik in den Hintergrund. Bilder, die die menschliche und physische Zerstörung des Tages abbildeten, wurden zensiert. Sinnbildlich hierfür ist das mittlerweile berüchtigte Foto des „falling man“, das unmittelbar nach dem 11. September 2001 heftige Diskussionen in der amerikanischen Gesellschaft auslöste und daraufhin von den meisten Zeitungen in einem Akt der Selbstzensur unterdrückt wurde. Bilder der „9/11 jumpers“⁷⁴ werden ebenso wie Artikel über die Identifizierung der Opfer auf Grundlage einzelner Körperteile in den Medien selten veröffentlicht bzw. thematisiert.

Wie das vorherige Kapitel zeigt, hatte der 9/11-Regierungsdiskurs eine klare politische Ausrichtung, die trotz aller Trauerrhetorik die Diskussion um die Terroranschläge entmenschlichte. Der Kampf um Gut und Böse, der Konflikt zwischen „West“ und „Ost“, die Gefahr des islamistischen Terrorismus, der Kampf um Demokratie und Werte, die Warnung vor einer veränderten Welt und nicht zuletzt die Kriege in Afghanistan und Irak haben dazu beigetragen, dass die Trauer für die „Opfer der Geschichte“ zumindest im politischen Raum wenig Platz einnehmen konnte. Es wurde durchaus öffentlich getrauert, am World Trade Center-Komplex, am Union Square, im Internet, mit offiziellen Trauerfeiern, Fotos, Gedichten, Kunstprojekten und *oral history projects*. Doch im politischen Leben wurde die Trauerfrage zugunsten eines

⁷⁴ Die Verwendung des Begriffs „jumper“ für die Menschen, die am 11. September 2001 aus den Türmen in den Tod gesprungen sind, ist umstritten. Als „jumper“ wird umgangssprachlich eine Person bezeichnet, die freiwillig aus großer Höhe springt, um sich das Leben zu nehmen. Das Gerichtsmedizinische Institut New York hält diese Bezeichnung für irreführend, weil die Menschen am 11. September nicht freiwillig gesprungen sind (siehe Cauchon und Moore).

aggressiv patriotischen Diskurses verdrängt. In diesem Zusammenhänge erläutert Judith Butler: „So, it is not that mourning is the goal of politics, but that without the capacity to mourn, we lose that keener sense of life we need in order to oppose violence“ (xvii-xix). Auf diese Weise, so Butler, nahm der Regierungsdiskurs den Vereinigten Staaten auch die Chance auf eine global-gemeinschaftliche und ethisch verantwortungsvolle Neubewertung ihrer politischen Position (xiii).

The Plot Against America stellt sich dieser Entwicklung entgegen. Die Figurenkonstellation und die kindliche Perspektive, die Roth mit dem jungen Philip als Fokalisierungsinstanz wählt, unterstützt die Abkehr von der politischen und (vermeintlich) rationalen Ebene und bringt die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser nah an das Schicksal der Figuren heran. Mit der Entscheidung für einen kindlichen Erzähler reiht sich *The Plot Against America* in eine Liste von Romanen ein, die von den Terroranschlägen handeln und Kinder als Protagonisten haben. Die fiktionalen Kinder stehen für eine Geschichte „on the small scale“, wenn nicht sogar für eine Flucht aus der Geschichte, wie sie Philip im Roman mehrfach versucht. Immer wieder wird auf die von den Figuren erlebte (kontrafaktische) Geschichte hingewiesen, wodurch der politisch-ideologische Diskurs nach 9/11 in den Hintergrund gedrängt wird. Doch die Erzählung macht gleichzeitig klar: Die Figuren können der Geschichte „on the grand scale“ nicht entkommen, sie holt sie immer wieder ein. In dieser Hinsicht ist, wie Dan Shiffman konstatiert, „*The Plot Against America* . . . truly a post-9/11 work in that it dramatizes how America can never be fully protected from widespread terror and that there is no escaping into a mythic and ahistorical America. What the Roths can do, as many Americans have, is react bravely and with deep compassion to the suffering left in the wake of disastrous events over which they have little control“ (70). Gerade deswegen, so deutet der Roman an, ist es wichtig, das Menschliche innerhalb der geschichtlichen Prozesse nicht zu ignorieren.

Gleichzeitig stellt sich der Roman mit Hilfe seiner Geschichts- und Realitätsbilder dem Regierungsdiskurs entgegen. *The Plot Against America* verdeutlicht, dass der Terror des historisch Unvorhersehbaren niemals vermieden werden kann. Was aber verhindert werden kann, ist eine Politik der Diskriminierung und der Angst. Denn mit einer stabilen demokratischen Regierung (bestenfalls unter Führung der Demokratischen Partei) kann das Unvorhersehbare immerhin reduziert werden. Wenn jedoch die eigene Regierung zum Terroristen wird, sei es im Inland oder im Ausland,

aus eigenem Antrieb oder als Reaktion auf terroristische Gewalt, dann werden am Ende immer die Bevölkerung bzw. Teile der Bevölkerung leiden. Der 9/11-Diskurs und die politischen Maßnahmen der amerikanischen Regierung nach den Terroranschlägen (PATRIOT Act, Afghanistan, Irak, Guantánamo) verdeutlichen, wie schmal der Grat ist zwischen Terror und Antiterror, zwischen einer „politics of good intentions“ (David Runciman) und einer „politics gone wrong“.⁷⁵ So greift der Roman den 9/11-Regierungsdiskurs auf, um dann mit Hilfe des kontrafaktischen Settings die Gefahr von politischen und religiösen Verschwörungen gegen Amerika aufzuzeigen. Die Warnung vor politischem Machtmissbrauch bildet dabei die Kontinuitätslinie zwischen kontrafaktischer Vergangenheit und faktischer Gegenwart, selbst nachdem die alternative Geschichte bereits aufgehoben wurde. Die Erzählung problematisiert die Polarisierungstendenzen, die sowohl im Roman als auch in der Leserwirklichkeit zu finden sind und sich in der Gegenüberstellung von Isolationismus und Kriegstreiberei, Totalitarismus und Demokratie, Naher Osten und westliche Welt, Juden und Christen, Muslimen und Juden und Muslimen und Christen ausdrücken.

Auch deswegen unterstreicht die Erzählung die realen zivilisatorischen Leistungen der USA, und besonders jene des New Deals, die als Bollwerk gegen politische Gewalt wirken sollen. Anerkannt werden, verdeutlicht durch Herman Roth als Sprachrohr, die politische und wirtschaftliche Stabilität der USA, die Leistung Roosevelts in der Weltwirtschaftskrise, die Pressefreiheit, die Religionsfreiheit, die Dienste amerikanischer Juden für ihr Land und nicht zuletzt die Stärke der einfachen Bürger. Sie bilden die Grundlage, um politischen, terroristischen und diskursiven Verschwörungen Einhalt zu gebieten. Auf diese Weise ist der Roman auch eine Affirmation der USA insgesamt. Sie deckt sich jedoch nicht mit oberflächlichem Hurra-Patriotismus, sondern weist auf die Vielschichtigkeit historischer Prozesse hin: Der Roman zeigt, wie jedes politisch-historische Ereignis Folgen für die nationale, aber auch individuelle Zukunft bereithält; wie solche Ereignisse in Diskurse eingebettet sind, die wiederum klare politische Zielvorhaben unterstützen sollen; wie das Geflecht aus vergangenen Geschehnissen im Nachhinein textuell und kausal (re)konstruiert wird und dabei individuelle Erfahrungen gegen historiographische Repräsentation gestellt werden. Im Roman ist der dichotome 9/11-Regierungsdiskurs in eine kontrafaktische Vergangenheit integriert und erhellt so die Vielschichtigkeit historischer Prozesse

⁷⁵ Siehe Nardin and Sherman (5-6), Stocchetti (224), Jackson (89-91).

insgesamt. Umgekehrt wird durch diesen Aufbau die Eindimensionalität des Diskurses im Kontrast mit den komplexen Herausforderungen der faktischen Gegenwart betont, die aber mit Blick auf die zivilisatorischen Stärken der USA gemeistert werden können. Das hieraus entstehende Geschichtsbild mag Geschichte als willkürlichen Prozess präsentieren, aber es stellt doch klar, dass der Umgang mit historischen Ereignissen immer noch in der Hand des Einzelnen liegt. Selbst wenn die individuelle Handlungsmacht immer wieder untergraben wird, muss das Verhalten an die aktuelle Situation angepasst werden und ein individuell-verantwortungsvoller Umgang mit solchen Ereignissen gewahrt bleiben.

In diesem Roman geht es nicht vorwiegend um die Spekulation über historische Alternativen und ihre Wahrscheinlichkeiten. Die Gattungskonventionen helfen ihm vielmehr dabei, die Literarizität seiner historischen Spekulation zu unterstreichen und dabei sowohl metahistorisch als auch metafikcional mit zeitgenössischen Ereignissen und Diskursen zu experimentieren. Literarisch betrachtet entsteht so ein Text, der sich traditionellen Gattungsmustern entzieht und zeit/geschichtliche Lesarten ermuntert – zeitgenössische Diskurse ebenso wie historische Reflexionen. Daraus ergibt sich ein Geschichtsbild, das geschichtliche und politische Brüche als unausweichlich darstellt, aber gleichzeitig das Ziel in der Kontinuität sieht. Bestenfalls, so deutet der Roman an, würde diese Kontinuität in der Weiterführung bzw. Wiederaufnahme der New Deal-Politik bestehen. Doch der Text selbst weiß und impliziert, dass die Aussichten hierfür gering sind. So unterliegt dem Roman noch eine weitere Konditionalfrage: Was wäre geschehen, wenn das 20. Jahrhundert und beginnende 21. Jahrhundert von einer anderen, einer am New Deal orientierten Politik geprägt gewesen wäre? Damit ist auch die Affirmation der USA, ihrer Geschichte und Errungenschaften, die im Roman immer wieder durchscheint, eingeschränkt. Die Kritik an der Gefahr ideologisch-entgleister politischer Diskurse aber bleibt. Dieses Geschichtsbild hat Auswirkungen auf das Gattungsspezifische des Textes: Der kontrafaktischen Geschichte darf am Ende des Romans kein Platz eingeräumt werden. Die *alternate history* muss aufgelöst werden, um dem eindimensionalen Regierungsdiskurs keinen Raum zu geben.

4.2 „They call that *Zugzwang*“: Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union*

Nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung von *The Plot Against America* erschien 2007 mit Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* ein weiterer kontrafaktischer Roman eines Pulitzerpreisgewinners. Ebenso wie Roths Roman beschreibt *The Yiddish Policemen's Union* ein alternatives jüdisches Leben in Nordamerika im 20. bzw. 21. Jahrhundert. Doch inhaltlich und formal unterscheiden sich beide Texte stark voneinander. *The Yiddish Policemen's Union* ist ein hybrider Text, der Elemente aus Detektiv-, Abenteuer- und Geschichtsroman miteinander verbindet. Im Gegensatz zu Roth konzentriert sich Chabon außerdem nicht auf den Zeitpunkt des geschichtlichen Bruchs, sondern lässt seine alternative Geschichte sechzig Jahre nach der fiktiven Veränderung spielen. Bereits 1941, so gibt der Roman beinahe nebensächlich auf den ersten Seiten bekannt, wird die (reale) Region Sitka in Alaska von jüdischen Flüchtlingen des Holocaust besiedelt.⁷⁶ Auch in dieser Geschichtsversion wird 1948 der israelische Staat gegründet, der jedoch nach nur dreimonatiger Existenz in den Kämpfen zwischen unterschiedlichen Volks- und Religionsgruppen untergeht. Sitka wird zur neuen Heimat der Diaspora-Juden. Aber auch diese ist nur temporär, da die Pacht für das Fleckchen Erde, das den Juden von den USA zur Verfügung gestellt wird, auf sechzig Jahre begrenzt ist und mit der so genannten „Reversion“ endet. Vor diesem Hintergrund spielt die eigentliche Handlung des Romans, die zwei Monate vor der Reversion von Sitka im Jahr 2007 beginnt.

Hauptfigur der Erzählung ist der depressive, aber talentierte Kriminalkommissar Meyer Landsman. Zwei Jahre nach der Trennung von seiner Frau Bina und der Abtreibung ihres vermeintlich behinderten Kindes wohnt Landsman in einem heruntergekommenen Hotel und hat beinahe jeglichen Halt in seinem Leben verloren: „Landsman drinks to medicate himself, tuning the tubes and crystals of his moods with a crude hammer of hundred-proof plum brandy. But the truth is that Landsman has only two moods: working and dead“ (2). Das einzige, was ihm noch bleibt, sind sein Job und sein Cousin Berko Shemets, der zugleich sein Kollege ist. Doch dann wird ein Toter mit dem offensichtlich falschen Namen Emanuel Lasker in Landsmans Hotel gefunden und

⁷⁶ Chabons Idee geht auf einen Vorschlag von US-Innenminister Harold Ickes zurück (siehe Cohen, „The Frozen Chosen“). Im Roman fordert der Holocaust durch die kontrafaktische Entwicklung der Handlung weitaus weniger Opfer.

Bina Gelbfish, Meyers Exfrau, übernimmt für die letzten zwei Monate vor der Reversion die Stelle von Meyers und Berkos Vorgesetzten. Die beiden Kommissare finden bald heraus, dass der Tote der lange verschwundene und heroinabhängige Sohn des mächtigen orthodoxen Rabbis Heskell Shpilman war. Mit dieser Spur geraten Landsman und Berko in einen politischen und religiösen Strudel, der weitaus mehr umfasst als den Tod eines Junkies. Mendel Shpilman, der seit früher Kindheit als Wunderkind und jüdischer Messias bzw. Zaddik gehandelt wurde, sollte ursprünglich die jüdisch-orthodoxe (und mafiöse) Verbover-Gemeinde Sitkas zurück ins Heilige Land führen. Doch dazu kam es nicht, weil Mendel kurz vor seiner arrangierten Hochzeit verschwand. Er taucht erst fünfzehn Jahre später als Leiche wieder auf. Für Landsman und Berko beginnt die abenteuerliche Suche nach dem Mörder, die sie bald in den tiefen Sumpf von religiös motiviertem Terrorismus führt.

Die wenigen wissenschaftlichen Beiträge zu diesem Roman beschäftigen sich überwiegend mit Fragen nach jüdischer Identität und den Konflikten innerhalb der globalen jüdischen Gemeinde in der Diaspora sowie in Israel.⁷⁷ Mit Blick auf das Genre wird der Roman in der Regel als erfolgreiches Beispiel der „hard-boiled detective fiction“ im Stil Raymond Chandlers gelesen. So bemerkt beispielsweise J. Madison Davis: „Chabon keeps the detective story in focus, allowing the alternative history to become the ‘fact’ of the novel“ (11). Wie an diesem Zitat zu erkennen ist, ignorieren auch bei *The Yiddish Policemen’s Union* die meisten wissenschaftlichen Autoren die kontrafaktische Gattung des Romans. Stattdessen wird Chabon als „lover of genre fiction“ diskutiert, als der er sich auch selbst darstellt (Chabon, *Maps and Legends* 170).

Eine Ausnahme bildet Adam Rovners Artikel „Alternate History: The Case of Nava Semel’s *IsraIsland* and Michael Chabon’s *The Yiddish Policemen’s Union*“. Rovner bietet einen kurzen Überblick über die Entwicklung des *alternate history*-Genres, um daran anschließend die Verbindungen zwischen Kriminalroman, kontrafaktischer Literatur und jüdischer Geschichte zu untersuchen. Für ihn teilen *alternate history* und Kriminalliteratur wesentliche Merkmale: „Whether it is a crime or the past that is being examined, both are enigmas that the detective—and reader—must solve by accumulating and arranging incidental details“ (148). Laut Rovner hat die Verfolgung und Staatenlosigkeit des jüdischen Volkes dazu beigetragen, dass die Ursprünge kontrafaktischer Literatur „in the Jewish literary imagination“ (132) zu

⁷⁷ Siehe Sarah Phillips Casteel, Amelia Glaser, Bennett Kravitz und D. G. Myers.

finden sind und sich daher eine große Anzahl von *alternate histories* mit der jüdischen Geschichte beschäftigen (132-133). Leider konzentriert sich der Autor bei seiner Untersuchung mehr auf *IsraIsland* als auf *The Yiddish Policemen's Union*, so dass seine Ausführungen zu Chabons Roman kaum über eine Inhaltszusammenfassung hinausgehen. Seine Ergebnisse – „Semel's and Chabon's allohistories . . . make use of detective fiction to challenge the consensus of national and ethnic identity and affiliation“ (149) und „Semel's and Chabon's work challenge us to judge for ourselves what factual, contemporary Jewish identity *could be*“ (150) – bleiben vage und gehen in Chabons Fall selten in die Tiefe. In der folgenden Analyse wird, wie auch bei Rovner, *The Yiddish Policemen's Union* als *alternate history* gelesen, allerdings soll dabei die Frage nach Chabons Darstellung von Juden, Judaismus und Zionismus, die von vielen (jüdisch-) amerikanischen Intellektuellen kritisiert wurde, in den Hintergrund treten.⁷⁸ Stattdessen werden wie schon im vorigen Kapitel jüdische Geschichte(n) und Geschichtsbilder des Romans im Kontext des 9/11-Diskurses untersucht.

4.2.1 Individualisierung von Geschichte

Chabon stellt seiner Erzählung ein Zitat aus Edward Lears Nonsense-Gedicht „The Jumblies“ voran. Mit dem Paratext über die sturen Kreaturen mit grünen Köpfen und blauen Händen, die trotz aller Warnungen mit einem Sieb in See stechen, scheint der Autor die Kuriosität und Fiktionalität seiner Erzählung hervorheben zu wollen. Eine Analyse des Textes zeigt jedoch, dass hinter der Handlung von *The Yiddish Policemen's Union* mehr steckt als ein unsinniges Gedankenexperiment. Der Roman beleuchtet das zeitgeschichtlich aktuelle Beziehungsgeflecht zwischen Religion und Staat, Identität und Nation, Terrorismus und Macht, aber er thematisiert auch die Möglichkeiten individueller und kollektiver Handlungsfähigkeit in Zeiten historischen Umbruchs.

In vielerlei Hinsicht folgt *The Yiddish Policemen's Union* den Merkmalen des klassischen historischen Romans. Chabon präsentiert Meyer Landsman als mittleren Helden, dessen Handlungen und Denkweisen zu großen Teilen von den zeitbedingten geschichtlichen Umständen beeinflusst werden. Für die Leser nimmt er die Funktion eines Vermittlers ein, der ihnen den Kampf der miteinander konkurrierenden politischen Kräfte näherbringt, obwohl er selbst keinen direkten Kontakt zu den konkurrierenden

⁷⁸ Siehe Lewis, Wisse und Podhoretz, „The Not-So-Amazing Adventures“.

Gruppen pflegt. Im Roman werden Einzelschicksal und größere geschichtspolitische Entwicklungen in unmittelbarem Zusammenhang gestellt. Die Mordermittlungen zu Mendel Shpilmans Tod sind eng mit den Handlungen und Vorhaben der Terroristen, und diese wiederum mit der Reversion verknüpft. Auch wenn die eigentliche Handlung in einer fiktiven Gegenwart angesiedelt ist, bezieht sie sich doch immer wieder auf die letzten sechzig Jahre, die als notwendige Hintergrundfolie die Gegenwart beeinflussen.

Natürlich ist *The Yiddish Policemen's Union* kein klassischer historischer, sondern ein kontrafaktischer Roman. Georg Lukács schrieb über den historischen Roman nach Scott'scher Formel, dass „[o]hne eine erlebbare Beziehung zur [faktischen] Gegenwart . . . eine Gestaltung der Geschichte unmöglich“ sei (49). Dieses Zitat scheint zunächst nicht auf den kontrafaktischen Roman übertragbar, und doch schließt es ihn nicht automatisch aus. Die Beziehung von *alternate history* zu faktischer Gegenwart ist, wie bereits erwähnt, durch die Genrekonventionen immer implizit vorgegeben. Das „Lebendigmachen der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart“ (Lukács 49) trifft damit auch auf *alternate histories* zu, denn dieses „Lebendigmachen“ dient gerade dazu, das spezifische Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu erhellen. Während der historische Roman die Vergangenheit als mögliche Vorgeschichte der Gegenwart betrachtet und somit geschichtliche Kontinuität voraussetzt, widmet sich der kontrafaktische Roman der Beziehung zwischen fiktionaler Vergangenheit und realer Gegenwart und betont damit geschichtliche Brüche. Bedingt hierdurch ist der kontrafaktische Roman im Gegensatz zum historischen Roman damit revisionistisch und, wie im Fall der in dieser Dissertation untersuchten Texten, manchmal auch metahistorisch (siehe Kapitel 2.4).

Walter Scott stellt nach Auffassung von Lukács den geschichtlichen Prozess als Reihung von Krisen dar, die jedoch gesellschaftlichen Fortschritt und Kontinuität ermöglichen (49). Gerade diese Bejahung des Fortschrittsgedanken unterscheidet Chabons Roman von Lukács' Annahmen zum klassischen historischen Roman. So ist zwar die individuelle Entwicklung Meyer Landsmans im Verlauf des Romans als Fortschritt zu deuten: Er schafft es, dem Alkoholismus zu entkommen und ist am Ende wieder mit Bina vereint. Sehr viel zurückhaltender ist der Roman jedoch bei der kollektiven Entwicklung der jüdischen Diaspora in Alaska. Sowohl die kollektiv-jüdische als auch die privat-jüdische Entwicklung ist im Roman von Zäsuren geprägt; doch stellt der Roman die kollektive Zukunft der alaskischen Juden weitaus skeptischer

dar als die individuelle Zukunft. Besonders das friedliche Zusammenleben unterschiedlicher ideologischer Gruppen scheint aussichtslos zu sein, was nachfolgend erläutert werden soll.

Bereits zu Beginn des Romans wird deutlich, dass Sitka nicht von allen Bewohnern als neue Heimat akzeptiert wird. Meyer Landsmans Familie gehört zu den mittlerweile über drei Millionen Juden, die dort ab 1941 ein neues Zuhause gründeten: „By now they were all staunch Alaskan Jews, which meant they were utopians, which meant they saw imperfection everywhere they looked“ (31). Zum Zeitpunkt der Handlung bezweifeln selbst die gläubigen Juden Sitkas, jemals wieder ins Heilige Land zurückkehren zu können. Im Roman teilt sich die jüdische Diaspora in Alaska in unterschiedliche Fraktionen auf. Die Mehrheit besteht aus meist säkularen Juden zweiter und dritter Generation, für die Sitka zur Heimat geworden ist, auch wenn der Aufenthaltsstatus nach Ablauf der Sechzigjahresfrist für sie ungeklärt bleibt. Überdies gibt es die Gruppe der ideologischen Kämpfer, darunter auch Berkos Vater Hertz Shemets, die mit allen möglichen Mitteln versuchen, politische Unabhängigkeit für Sitka zu erlangen. Sie wollen die Vergangenheit hinter sich lassen und Alaska endgültig zu ihrer neuen Heimat machen. Sie richten den Blick nach vorne, auch wenn sie damit die jüdische Identität, die untrennbar mit der jüdischen Geschichte verbunden ist, neu justieren müssen. Die letzte Fraktion besteht aus orthodoxen Gläubigen, die nach Israel zurückkehren wollen und in ihrem Vorhaben von den Amerikanern gestützt werden. Um ihr Ziel zu erreichen, scheuen sie selbst nicht vor argwilliger Täuschung, Terrorismus und Mord zurück.

Die Juden Alaskas werden somit als heterogene Gruppe präsentiert, deren Mitglieder unterschiedliche politische Ziele verfolgen. Gleichzeitig hat keine von ihnen ein tatsächliches politisches Mitspracherecht: „The emphasis was always on the word ‘interim.’ In sixty years that status would revert, and the Sitka Jews would be left once again to shift for themselves“ (29). In dieser Geschichtsversion ist die Existenz eines jüdischen Staates – egal an welchem Ort – in weite Ferne gerückt, was besonders auf der Handlungsebene der Figuren augenscheinlich wird. Nur zwei Monate vor der Reversion verschwindet Landsmans und Berkos Chef nach Australien, um der unsicheren Zukunft zuvorzukommen. Landsmans Exfrau Bina übernimmt den Posten und hat die Anweisung, in der verbleibenden Zeit alle noch ungelösten Fälle aufzuklären oder sie jemandem unterzuschieben. Jegliche Alltagsnormalität ist damit

ausgehebelt, ein Mitspracherecht gibt es nicht, die Zukunft ist ungewiss. Damit sind die Figuren auch in diesem Roman höheren Mächten ausgeliefert, denn die Kontrolle über Sitka liegt bei den US-amerikanischen Behörden. Wie schon bei Roth lässt diese alternative Geschichte wenig Raum für kollektive und individuelle Handlungsfreiheit.

Doch in Chabons Darstellung wird die kollektiv-jüdische Geschichte weitaus mehr als in Roths Roman von Zäsuren dominiert: „Observant Jews around the world have not abandoned their hope to dwell one day in the land of Zion. But Jews have been tossed out of the joint three times now—in 586 BCE, in 70 CE and with savage finality in 1948“ (17). Der *point of divergence* in Chabons Erzählung gliedert sich dabei nahtlos in die Erfahrung des jüdischen Volkes der letzten Jahrhunderte ein. Der Holocaust bleibt dabei auch in dieser Geschichtsversion als Bruchpunkt erhalten, findet aber im Text nur beiläufig Erwähnung. So wird beispielsweise beschrieben, wie Landsmans Mutter ihren zukünftigen Ehemann nach seinem Aufenthalt im Konzentrationslager gesund pflegt:

She pitied Isidor Landsman deeply for the loss of his family, for the suffering he had endured in the camps. But she was one of those Polar Bear kids [first wave refugees] who handled their own feelings of guilt at having escaped the filth, the starvation, the ditches and killing factories by offering survivors a constant stream of advice, information, and criticism disguised as morale boosting. (32)

Die jüdische Geschichte mag von Brüchen geprägt sein, aber sie geht auch immer weiter, was besonders die Lebensläufe einzelner Figuren zeigen. So müssen sich die Juden Alaskas nach sechzig Jahren wieder neu aufstellen. Dieser Punkt wird bereits auf den ersten Seiten des Romans thematisiert: „Nothing is clear about the upcoming Reversion, and that is why these are strange times to be a Jew“ (7). Chabon bietet hierfür keine Lösung, keinen Ausblick an. Mit dem terroristischen Anschlag auf den Tempelberg in Jerusalem am Ende des Romans verstärkt er stattdessen die Unsicherheit noch weiter.

Der fiktive Anschlag bildet damit den jüngsten in einer Reihe von geschichtlichen Brüchen. Die implizite Aussage ist, dass es für die einzelnen Menschen trotz großgeschichtlicher Bewegungen irgendwie weitergehen wird und weitergehen muss. Der Ereignischarakter der historischen Abwandlung wird dadurch herabgesetzt. Sie hat nicht die alles verändernde Kraft, die ihr zugesprochen werden könnte, denn die historischen Zäsuren des Romans (die Besiedlung Sitkas und der Anschlag auf den

Tempelberg) reihen sich in die realen historischen Zäsuren der jüdischen Geschichte ein und bringen damit ein Geschichtsbewusstsein zum Ausdruck, das *in seiner Gesamtheit* als traumatisch empfunden wird. Der Roman deutet an, dass die Unterschiede zwischen Vergangenheit und Gegenwart abgeflacht, wenn auch nicht aufgehoben werden. Gleichzeitig erkennt die Erzählung damit aber auch Schlüsselereignisse an, die den Gang der Geschichte beeinflussen. Der Roman lokalisiert ihre Wirkmacht allerdings nicht auf abstrakt-globaler Ebene, sondern ähnlich wie bei Roth bei seinen Figuren, im Privaten. Hier sind sie spürbar, hier haben sie Relevanz, hier werden sie zu Fakten. Die Terroristen hoffen darauf, dass sie eine Zäsur erwirken können, die Besseres mit sich bringt. Doch Landsman, Berko und Bina sind skeptisch. Am Ende bleibt der Ausgang für sie genauso ungewiss wie für die Leserinnen und Leser, denn hier endet der Roman.

Ebenso wie die kollektiv-jüdische Vergangenheit ist aber auch die persönliche Vergangenheit der Figuren von Brüchen geprägt, was besonders gut an der Biographie von Meyer Landsman zu erkennen ist. Sein gesamtes Leben ist, neben den potentiellen Auswirkungen der Reversion, von Zäsuren gekennzeichnet. Die erste bildet der Tod seines Vaters, eines passionierten Schachspielers. Er hatte seinen Sohn regelmäßig zum Spielen gezwungen und dabei jedes Mal besiegt. Nach Jahren der wiederholten Niederlagen bittet der zwölfjährige Landsman seinen Vater schließlich in einem Brief, ihn nicht mehr zum Schachspiel zu zwingen und lässt ihm diesen Brief per Post zukommen. Zwei Tage später begeht der Vater Selbstmord. Für den jugendlichen Landsman ist klar, dass sich sein Vater des Briefes wegen umgebracht hat: „After that Landsman started to have some problems. He wet the bed, got fat, stopped talking“ (34). Erst 23 Jahre später erfährt er, dass sein Vater den Brief nie gelesen hat.

Diese Passage unterstreicht, wie sehr menschliches Leben von kontingenten Prozessen betroffen sein kann. Zwar hat die Episode keine direkten Auswirkungen auf den weiteren Handlungsverlauf des Romans, sie dient aber der Charakterisierung der Figur Meyer Landsman, die immer wieder (psychische) Rückschläge erfährt. Gleichzeitig steht sie im Kontrast zu Landsmans und Binas Entscheidung, ihr Kind abzutreiben. Während die Vater-Episode zeigt, wie sehr Zufälle das Leben beeinflussen können, veranschaulicht die Entscheidung für die Abtreibung, dass bewusst getroffene Entscheidungen ebenso zum Ruin eines Menschen führen können wie zufällige Entwicklungen. Der tragische Held Landsman geht an seinen Schuldgefühlen beinahe zugrunde. Am Ende kann er jedoch seinen selbstverschuldeten Problemen entkommen,

weil der Zufall ihn wieder zurück zu Bina führt. Damit zeigt sich hier bereits das Wechselspiel zwischen der Kontingenz historischer Prozesse und der individuellen Kontrolle über das Leben, das auch diesen Roman auszeichnet und das im dritten Unterkapitel genauer untersucht werden wird.

Der Selbstmord von Landsmans Vater ist jedoch nicht der einzige Bruch in seiner Biographie. Weitere Zäsuren sind die bereits erwähnte Abtreibung seines Kindes, die Trennung von seiner Frau und Jugendliebe Bina und der Tod seiner Schwester Naomi durch einen Flugzeugabsturz. Es sind im Wesentlichen diese vier Erlebnisse, die die Handlung des Romans bestimmen, da sie kausal mit dem Mord an Mendel Shpilman verknüpft werden: Durch den Vater wird Landsman mit dem Schachspiel vertraut gemacht, das ihm am Ende den Schlüssel für den Mord an Mendel liefern wird; der Selbstmord des Vaters etabliert die Tragik, die sich in der Abtreibung eines gesunden und gewünschten Kindes wiederholt; auf erzählerischer Ebene erfüllt die Trennung von Bina die Funktion eines zweiten und zugleich romantischen Spannungsbogens, der die Suche nach dem Mörder ergänzt; und der Unfalltod von Naomi schließlich bringt alle Stränge zusammen.

Gemeinsam mit dem Schachspiel bildet Naomis Tod das Bindeglied zwischen der sachlichen Aufklärung des Mordes und der persönlichen Verwicklung des Hauptermittlers. Die kausale Verbindung hebt die einschneidenden Ereignisse in Landsmans Leben damit einerseits noch stärker hervor; andererseits wird ihre Dominanz durch die Lösung des Mordfalls neutralisiert. Zwar gibt der Roman keine Hoffnung auf ein Happy End, das alle vergangenen Probleme Landsmans zu lösen vermag, aber die Klärung des Falles und die Wiedervereinigung von Landsman und Bina geben der Figurenentwicklung am Ende jenen Abschluss, der der Darstellung der jüdisch-kollektiven Geschichte verwährt bleibt. Gerade hier, im Spannungsverhältnis zwischen dem als willkürlich präsentierten kollektiven Geschichtsbild und dem in Einklang gebrachten Leben der Hauptfigur, zeigt sich das Selbstverständnis dieses Romans.

Zum einen treten durch die Zäsuren die strukturelle Ebene und die Handlungsebene in *The Yiddish Policemen's Union* miteinander in Austausch. Auf der strukturellen Ebene muss der Roman, wie jede *alternate history*, vom Verlauf der faktischen Geschichte abweichen. Dieser Kontrast zwischen faktischer und kontrafaktischer Geschichte ist der Leserschaft allseits präsent und trägt somit

ansatzweise metafiktionale Züge. Gleichzeitig thematisiert Chabon historische und persönliche Zäsuren auch auf inhaltlicher Ebene sehr stark und unterscheidet sich hiermit von anderen *alternate histories* wie Robert Conroys *1945* oder Brendan DuBois *Resurrection Day*. Anstatt „form follows content“ gilt in diesem Fall „content follows form“. Damit erscheint der Roman als ein in sich geschlossenes Werk. Zum anderen stehen sich die kontingenten geschichtlichen Prozesse und das in Einklang gebrachte Leben der Hauptfigur diametral gegenüber. Die Zäsuren im Text liegen überwiegend außerhalb der Kontrolle von Meyer Landsman, der Fokalisierungsinstanz des Romans. Es gelingt ihm nicht, die Tode des Vaters und der Schwester, die Reversion und den terroristischen Anschlag zu verhindern. Die Zäsuren, die er mit verschuldet (die Abtreibung und die Trennung von Bina), werden hingegen mit der Aussöhnung zwischen Landsman und Bina aufgefangen und verlieren damit ihren Zäsurstatus.

Der Kontrast zwischen kollektiver und persönlicher Entwicklung, zwischen faktischer und kontrafaktischer Geschichte und zwischen großgeschichtlichen Prozessen und individueller Entfaltung, der auch in *The Plot Against America* zu erkennen ist, nimmt somit in Chabons Roman eine Schlüsselposition ein. Während Roth diesen Kontrast dadurch abschwächt, dass er trotz aller Konzentration auf Philips Familie die jüdischen Amerikaner als eine kollektive Gruppe darstellt, scheint dieses Gruppengefühl in *The Yiddish Policemen's Union* nicht zu existieren. Hier kämpft jeder für sich, wie an den unterschiedlichen Zukunftsplänen von Berko und Landsman zu erkennen ist. Dazu passt auch, dass in Chabons Roman jegliche politische Instanz zu fehlen scheint. Die Sitka-Juden werden weder nach innen noch nach außen politisch vertreten. Durch Hertz Shemets erfahren die Leserinnen und Leser, dass die US-amerikanischen Behörden für Sitka zuständig sind (32-34), doch von politischer Vertretung und Führung ist in der Erzählung nicht viel zu erkennen. Stattdessen leben die Juden Alaskas ein überwiegend privates Leben.

Eine positive Konzeption von Politik und politischer Führung, nach der politische Instanzen gesellschaftliches Leben regulieren, um individuelles und gemeinschaftliches Leben im besten Sinne zu ermöglichen, existiert nicht. Die Reversion ändert diesen Zustand. Plötzlich greift eine höhere Instanz in das Leben der Bevölkerung ein. Diese Instanz ist jedoch weder rein politisch noch persönlich. Sie ist das Resultat eines Vertrags, der sechzig Jahre zuvor aufgesetzt wurde und der als Spätfolge der Vergangenheit nun das öffentliche Leben zerreißt. Verglichen mit der

fundamentalistischen Kollektivität der orthodoxen Verbover-Gemeinde erscheint die fehlende politische Kollektivität der restlichen Sitka-Juden umso auffälliger. Im Text erfüllt diese Darstellung zwei Funktionen. Erstens erlaubt sie den Fundamentalisten auf der diegetischen Ebene, ihre Pläne zu verfolgen und teilweise durchzusetzen. Da keine politische Instanz der Verbover-Gemeinde Einhalt gebietet und politische Regelungen für Sitka ebenso wie für den Nahen Osten fehlen, ergreifen die Fundamentalisten ihre Chance, mit dem Anschlag auf den Tempelberg eine geschichtliche Zäsur herbeizuführen. Zweitens stellt sich die Erzählung mit diesem Kontrast zwischen Religion und Politik und zwischen Privatismus und Kollektivität auf der extratextuellen Ebene dem Regierungsdiskurs nach dem 11. September entgegen. Beide Punkte sollen im Folgenden ausgeführt werden.

Der fiktive terroristische Anschlag auf den Tempelberg hat, ähnlich wie die Anschläge auf das Pentagon und das World Trade Center, eine immense Symbolkraft: Auf dem Tempelberg standen die ersten beiden Jerusalemer Tempel. Noch heute gilt er als heilige Stätte und geschichtliches Symbol des jüdischen Staates. Gleichzeitig ist er der Ort, an dem sich zwei Heiligtümer des Islams befinden, die Al-Aqsa-Moschee und der Felsendom. Der terroristische Anschlag im Roman zielt somit darauf ab, die Territorialstreitigkeiten zwischen Juden, Palästinensern und anderen Gruppen zu beenden und neue Fakten zu schaffen. Nichts soll mehr so sein wie zuvor. Der Anschlag auf den Tempelberg sendet, ähnlich wie die terroristischen Anschläge vom 11. September 2001, eine klare Botschaft. Durch die Zerstörung der islamischen Heiligtümer soll der Bau eines dritten Tempels und somit die Rückkehr des Messias ermöglicht werden.

Chabon schreibt also die Vorgeschichte zu einem terroristischen Anschlag, der in mancher Hinsicht Ähnlichkeit mit den Geschehnissen vom 11. September 2001 hat. Der Roman besitzt damit, wie auch Brian Fay schreibt, „a presentist soul“ (4). Im Gegensatz zu 9/11 trifft der Anschlag in diesem Fall aber islamische Heiligtümer. Vor dem Hintergrund der Terroranschläge vom 11. September entwickelt Chabon eine Erzählung, in der Fundamentalismus und Terror nicht von Islamisten, sondern von Juden und Christen ausgehen. Die jüdischen Fundamentalisten werden im Roman von den US-amerikanischen Geheimdiensten unterstützt, die darüber hinaus einen eigenen fundamentalistischen Plan verfolgen (297, 363-368). Am deutlichsten wird dies durch

die Figur Cashdollar, die gegen Ende des Romans in einem Gespräch mit Landsman erklärt, warum die Amerikaner die jüdischen Terroristen unterstützen:

“ . . . Now, you might not credit the fact, but the end times are coming. And I for one very much look forward to seeing them come. But for that to happen, Jerusalem and the Holy Land have to belong to the Jews again. That’s what it says in the Book. Sadly, there is no way to do that without some bloodshed, unfortunately. Without a certain amount of destruction. That’s just what is written, you know? But I am trying very hard, unlike my immediate predecessor, to hold all that down to the absolute minimum. For Jesus’s sake and for the sake of my own soul and all our sakes.“ (366)

Der Text zieht also mehrere Parallelen zwischen Romanhandlung und Leserwelt: Eine „lokale“ Achse zwischen Diskurs-Romanwelt und Diskurs-Leserwelt, eine „temporale“ Achse zwischen Vor-Terroranschlag und Nach-Terroranschlag und eine „perspektivische“ Achse zwischen Tätern und Opfern. Mit einem Präsidenten im Weißen Haus (Bush), der wahlweise als radikal-evangelikalisch oder moderat-methodistisch, in jedem Fall aber als zutiefst religiös angesehen wurde (Cooperman), stellt die oben zitierte Passage einen Seitenhieb auf die christlich-konservative Rechte innerhalb der amerikanischen Regierung und ihre Verbundenheit mit judeo-christlichen Traditionen dar. Darüber hinaus weist sie auf die Gefahren jeglicher fundamentalistischer Sichtweisen hin und stellt somit einen Gegenpol zum 9/11-Regierungsdiskurs dar.

Tatsächlich haben die Anschläge vom 11. September und der daraus resultierte Diskurs dazu beigetragen, dass Terrorismus heute in erster Linie als islamistisch, wenn nicht sogar muslimisch verstanden wird. Mit seiner alternativen Geschichte weicht Chabon diese von der Bush-Regierung forcierte Polarisierung zwischen Muslimen und Christen auf, wie auch Margaret Scanlan beobachtet: „By centering his plot on an inverse 9/11, the bombing of the Dome of the Rock in Jerusalem by a coalition of Sitka terrorists supported by a conservative Christian American government, Chabon identifies the violence in the impulse, which some Christians and Jews share with radical Islam, to remake the present in the image of a dead past“ („Strange Times“ 519). Darüber hinaus scheint Chabon den Fundamentalismus seiner Figuren zu verallgemeinern und damit theoretisieren zu wollen. So ist die Ähnlichkeit zwischen dem fiktionalen und dem faktischen Terroranschlag nicht zu übersehen. Sie deutet an, dass trotz aller Unterschiede zwischen Roman- und Leserwelt fundamentalistische

Terrorakte immer darauf zielen, durch einen symbolischen Akt der Zerstörung eine historische Zäsur herbeizuführen und damit das politische (und religiöse) Kräfteverhältnis neu zu ordnen. Der 9/11-Terrorismus-Diskurs, der nach Maßgabe des Freund-Feind-Schemas funktioniert, wird außerdem von Chabon problematisiert, da der Feind in der Erzählung zumindest teilweise von innen kommt. Der Roman nimmt damit zwar nicht komplett die Perspektive der jüdischen Terroristen ein, beleuchtet aber bedingt durch das Setting mehr die Seite der Täter als die der Opfer.

Viel wichtiger indes ist, dass es in der Darstellung des Romans irrelevant ist, welcher religiösen Gruppierung die Fundamentalisten angehören, weil keine Form von Terrorismus jemals gerechtfertigt sein kann: Die jüdischen Fundamentalisten werden als Gruppe unmündiger Halbstarker (358-360), ihre Anführer Roboy, Fligler und Baronshteyn als kaltblütige Egomane (256-263) und der von ihnen engagierte (nicht-gläubige) „Terror-Organisator“ Alter Litvak als machtgieriger Rentner dargestellt (312-315). Die einzige wirkliche Kollektivität, die auf der Handlungsebene des Romans existiert – die des religiösen Fundamentalismus und Terrorismus –, ist zugleich auch kriminell. Obwohl es den Fundamentalisten gelingt, den terroristischen Anschlag erfolgreich auszuführen, bleibt ihre Zukunft ungewiss. Der Roman endet, bevor die Fundamentalisten ihre ultimativen Ziele durchsetzen können. Innerhalb der kontrafaktischen Erzählung erhalten sie damit weder politische noch religiöse Macht.

Es wird also ein Netz aufgespannt, das die Erfahrungen der Leserschaft aus der realen Welt integriert, aber gleichzeitig konträre Positionen aufzeigt. Da das Ende des Romans offen bleibt, müssen sich Leserinnen und Leser selbst die Frage stellen, was geschehen wäre bzw. würde, wenn tatsächlich jüdische Fundamentalisten einen Anschlag auf den Tempelberg ausgeführt hätten bzw. ausführen würden. Wie würde ein solches Ereignis, gerade im Vergleich mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001, das globale Mächteverhältnis und die politische Situation im Nahen Osten, aber auch im Rest der Welt verändern? Der Roman gibt keine klare Antwort auf diese Frage, weil er gerade da aufhört, wo „großgeschichtliche Bewegung“ ins Spiel kommen würde: beim Anschlag auf den Tempelberg. Warum aber das *alternate history*-Genre wählen, wenn es vorrangig nicht darum geht, darzustellen, *wie* Geschichte hätte anders verlaufen können?

Nach Robert Schmunks Definition sind *alternate histories* „description and/or discussion of an historical ‘what if’ with some speculation about the consequences of a

different result“. Laut diesem Verständnis geht es *alternate histories* im Wesentlichen um die Spekulation über die Folgen eines veränderten Ereignisses in der Vergangenheit. Diese Motivation hat auch bei Chabons Buch eine Rolle gespielt, und doch werden in seiner geschichtlichen Spekulation die Folgen eines veränderten historischen Ereignisses nicht so sehr in den Fokus genommen, wie es beispielsweise in den militärischen *alternate histories* getan wird, wo jede Veränderung, kausal bedingt, kleinteilige Folgen mit sich bringt. Für einen Essay, den Chabon in Reaktion auf das Buch *Say It in Yiddish* (1958) von Beatrice und Uriel Weinreich schrieb und der den Ausgangspunkt seines später erschienenen Romans bildete, kommentierte er sein Interesse an der historischen Spekulationen. Wie das folgende Zitat zeigt, ist Chabon weniger an historischen Prozessen als an individuellen und gesellschaftlichen Zuständen interessiert:

I couldn't help thinking that such a nation, speaking its essentially European tongue, would, in the Middle East, stick out among its neighbors to an even greater degree than Israel does now. But would the Jews of a Mediterranean Yisroel be impugned and admired for having the same kind of character that Israelis, rightly or wrongly, are widely taken to have, the classic sabra personality . . . ? Was it living in a near-permanent state of war, or was it the Hebrew language, or something else, that had made Israeli humor so dark, so barbed, so cynical, so untranslatable? . . . I tried to imagine one possible Yisroel: the youngest nation on the North American continent, founded in the former Alaska Territory during World War II as a resettlement zone for the Jews of Europe. (*Maps and Legends* 179)

Um die geschichtlich-fiktiven Situationen und Zustände darzustellen, greift Chabon in seinem Roman die zeitgenössischen Themen aus der Welt der Leserinnen und Leser auf und erweitert sie durch ein historisches Selbstverständnis, das sich weniger stark der Folgenspekulation hingibt als klassische *alternate histories*. Anstatt zu erforschen, welche Auswirkungen ein jüdisch-terroristischer Anschlag für die Welt hätte, entzieht sich der Roman möglichen Spekulationen und Voraussagungen. Gleichzeitig präsentiert er eine fiktionale Welt, die sich in vielen Punkten mit der Realität deckt, wie der folgende Abschnitt zeigt.

Der von der Bush-Regierung forcierte Diskurs nach dem 11. September 2001 konstruierte die terroristischen Anschläge als ein alles veränderndes Ereignis und betonte dabei doch die Beständigkeit nationaler amerikanischer Mythen. Wie im dritten Kapitel thematisiert wurde, hob die Regierung die Einigkeit des amerikanischen Volkes

und die Güte amerikanischer Werte immer wieder hervor und konzeptionalisierte die terroristischen Anschläge als Zäsur. Indem also durch den 9/11-Diskurs amerikanische Werte intern attribuiert wurden, konnten sie als Kontinuität konzeptionalisiert werden (Aronson 115-118), was wiederum die politische Agenda der Bush-Regierung begünstigte. Dieses Zusammenspiel zwischen Zäsur und Kontinuität, und im weiteren Verständnis zwischen geschichtlich-kollektiven Prozessen und Zuständen, zeigt sich auch in Chabons Roman. Die geschichtlichen Zäsuren im Roman werden im Wesentlichen von außen herbeigeführt: die Reversion durch die Amerikaner und der Terroranschlag durch die Fundamentalisten.⁷⁹ Auch für die Sitka-Juden scheint es, als würde in naher Zukunft nichts mehr so sein, wie es einmal war. Anstatt nun jedoch geschichtliche Kontinuität durch Patriotismus, kollektive Mythen und Ausgrenzung sicherzustellen, bietet Chabons Roman eine Alternative an: Er sieht weder in der gemeinsamen Geschichte der Sitka-Juden noch in der Vorbildstellung ihrer Werte eine Möglichkeit für Kontinuität. Stattdessen entwirft er ein Modell, das sich am Glück des Einzelnen orientiert. Chabon drückt damit ein alternatives Geschichtsbild aus, das sich den dominierenden amerikanischen Diskurs zunächst aneignet, um sich dann von ihm abzuwenden. Das hieraus resultierende Geschichtsverständnis ist damit sehr viel weniger „öffentlich national“ als das Geschichtsverständnis, das im 9/11-Diskurs vorherrscht.

In den motivischen und diskursiven Unterscheidungen und Überschneidungen zwischen Religion und Politik, Privatismus und Kollektivität und Zäsur und Kontinuität liegt somit die Gegenerzählung, die *The Yiddish Policemen's Union* mit Blick auf den 9/11-Diskurs bereithält. Don DeLillos Konzept der „counternarratives“ – jene Erzählungen, die sich den dominanten Narrativen widersetzen – kann helfen, das komplexe Netz, das Chabon mit seinem Roman webt, zu verstehen. Dieses Netz ist auf der Gattungsebene zwischen Geschichtsroman, Abenteuerroman, Kriminalroman, und Terrorismusroman aufgespannt; auf der struktureller Ebene zwischen faktischer und kontrafaktischer Geschichte; und auf der Inhaltsebene zwischen Individuum und Gesellschaft, geschichtlichen Zäsuren und Kontinuitäten, Ereigniskausalität und Willkür. Formal zusammengehalten wird der Roman durch die überwiegend konventionell-realistische Art der Erzählung.

⁷⁹ Die Fundamentalisten sollten trotz ihrer Zugehörigkeit zur jüdisch-alaskischen Diaspora als Außenstehende betrachtet werden. Im Roman erfüllen sie eine Gegenspielerfunktion zu den Hauptfiguren Landsman, Bina und Berko.

Das offene politische und gesellschaftliche Ende des Romans, das einerseits aus der Reversion, andererseits aus dem Anschlag auf den Tempelberg besteht, zeigt, wie sehr die Juden Sitkas, aber auch die Leserinnen und Leser, mit einer ungewissen Zukunft konfrontiert sind. Der politische Teil der „Geschichte“ – verstanden sowohl als fiktive Erzählung als auch als vergangene Geschehnisse – hat keinen Abschluss. Im Gegensatz zum Regierungsdiskurs, der durch Dichotomien und Bedeutungszuschreibungen spezifische Interpretationen und politische Handlungsoptionen ermöglichen sollte, impliziert das Ende von Chabons Erzählung, dass man dieser kollektiven und politischen Unsicherheit nur mit einem Rückzug ins Private begegnen kann. Chabons „counternarrative“ propagiert damit eine zunehmende Individualisierung der Geschichte. Darüber hinaus zeigt sich der Roman, wie an der Darstellung des Fundamentalismus, der Ablehnung religiöser Sinngebungsversuche und dem Mangel an politischen Handlungsträgern im Text zu erkennen ist, überaus skeptisch gegenüber ideologisierten Diskursen. Die Innovation des Textes steckt somit nicht (allein) in der Narration oder dem Inhalt, sondern ergibt sich (neben der gattungsmäßigen geschichtlichen Zäsur) daraus, dass sich die Erzählung am Ende höheren Deutungssystemen entzieht.

Während bis hierher dargestellt wurde, wie in *The Yiddish Policemen's Union* mit Hilfe der dargestellten Zäsuren die (kontrafaktische) Geschichte entideologisiert und individualisiert wird, soll in den folgenden zwei Unterkapiteln die Aktivität des Romans mit Blick auf spezifische Aspekte des 9/11-Diskurses weiter ausgeführt werden. Das nächste Unterkapitel wird sich dieser Beobachtung genauer widmen und untersuchen, wie der Text Realitäten konzipiert. Die Ergebnisse aus dem vorliegenden Unterkapitel – die Diskrepanz zwischen (inter)nationalen und privaten Zäsuren, der Mangel an politischer Teilhabe und die Konzentration auf historische Zustände statt Prozesse – sollen dafür als Grundlage dienen.

4.2.2 Authentizität, Realität und Wirklichkeit

Die Ergebnisse aus dem letzten Abschnitt mögen den Eindruck erwecken, dass *The Yiddish Policemen's Union* trotz der Konzentration auf politische Themen eine richtunggebende politische Haltung fehlt, weil Chabon den geschichtlichen Bogen seiner Handlung ins Ungewisse laufen lässt und damit den Privatismus seiner Figuren

unterstützt. Zwar lehnt die Erzählung den Fundamentalismus der Figuren ab, doch im Vergleich zu Roths *The Plot Against America* scheint sich *The Yiddish Policemen's Union* zunächst gegenüber dem 9/11-Diskurs und seinen Fragen nach Kollektivität, Geschichtlichkeit und Zäsur nicht klar positionieren zu wollen. Roths Text warnt vor politischen Entgleisungen, indem er den 9/11-Diskurs neu kontextualisiert, doch am Ende propagiert der Roman klare politische Werte und zeichnet ein Geschichtsbild, das Verschwörungen jeglicher Art ablehnt. Damit gibt Roth ein klares Deutungsschema für seine Erzählung vor und konstruiert ein Realitätsbild, das durchaus positiv konnotiert ist. In *The Yiddish Policemen's Union* erscheinen „Wirklichkeit“ und „Geschichte“ stattdessen weitaus fragiler, weil verschiedene Fraktionen der Sitka-Diaspora unterschiedliche Ansichten von Geschichte und Realität pflegen.

Die Erzählung verdeutlicht, dass weder der orthodoxe Glaube der Verbover-Gemeinde noch die abergläubisch-religiösen Sinngebungsversuche der säkularen Juden dem gesellschaftlichen Leben in dieser „seltsamen Zeit“ Struktur geben können (13). Der Text scheint sich mit dieser Darstellung zunächst eher passiv zu verhalten. Doch wie das vorliegende Unterkapitel zeigen soll, propagiert auch *The Yiddish Policemen's Union* ein Geschichts- und Realitätsbild, das physische Realitäten hervorhebt. Unter Einbezug des 9/11-Diskurses werden im Roman körperliche und psychische menschliche Erfahrungen religiös-ideologischem Denken und Handeln gegenübergestellt. Die entstehenden Gegensätze zwischen fiktionaler Romanwelt, realer Leserwelt und unterschiedlichen Wirklichkeitsauffassungen überwindet der Roman dadurch, dass er alle drei Ebenen als authentisch darstellt. Als Einstieg in diese Diskussion dient der prägnante letzte Absatz des Romans:

For days Landsman has been thinking that he missed his chance with Mendel Shpilman, that in their exile at the Hotel Zamenhof, without even realizing, he blew his one shot at something like redemption. But there is no Messiah of Sitka. Landsman has no home, no future, no fate but Bina. The land that he and she were promised was bounded only by the fringes of their wedding canopy, by the dog-eared corners of their cards of membership in an international fraternity whose members carry their patrimony in a tote bag, their world on the tip of the tongue. (410-411)

Wie dieser Absatz zeigt, ist selbst am Ende des Romans nicht klar, ob Mendel Shpilman tatsächlich übermenschliche Fähigkeiten besessen hat. Zwar deutet die Erzählung im Verlauf des Romans stark auf diese Annahme hin, aber wie der eben zitierte Absatz

zeigt, ist die Frage am Ende irrelevant. Mendel mag das Potenzial zum Messias gehabt haben, aber als homosexueller Junkie hatte er bereits vor seinem Tod jegliche Chancen auf Heiligkeit verloren. Die Erzählung verweigert sich damit einer eschatologischen Heilsgeschichte. Der vermeintliche Messias (Mendel) ist tot; die Rückkehr ins Heilige Land, und damit verbunden die Möglichkeit auf geschichtliche Kontinuität, ist ungewiss. Aber – und hier ist der Lichtblick – Meyer Landsman und Bina sind wieder vereint und Landsmans ganz persönliche Erlösung ist damit gesichert, wie auch Bennett Kravitz feststellt:

[Landsman] opts for love with his wife Bina, the boundaries of his redemption reduced to the area of the wedding canopy. His salvation will not depend on the Messiah, nationhood or anything else (411). Apparently Landsman believes the borders of love, without a Boundary Maven, are more manageable and much more honest than the types of borders that burden the Jews, existential, religious and secular. (109-110)

Für Meyer Landsman sind alle höheren Deutungssysteme (der Messias, das Gelobte Land, persönliche und kollektive Identität, das Heimatland) sinnlos, solange er nicht Bina an seiner Seite hat. Diese Einsicht ist umso wichtiger, weil er in einer Welt lebt, die von Chaos und Unsicherheit beherrscht ist und ihn der Kontrolle über sein eigenes Leben beraubt. Der Roman präsentiert eine (alternative) Welt, in der unterschiedliche Wirklichkeiten permanent miteinander im Wettkampf stehen, in der das Leben der Figuren externen Kräften ausgeliefert ist. Anknüpfend an die Gegenüberstellung von historischen Zuständen und historischen Prozessen soll nun untersucht werden, wie Chabon die unterschiedlichen Erfahrungswelten der Fundamentalisten und restlichen Sitka-Juden darstellt. Zur besseren Erläuterung soll dafür zwischen einer dinglichen und stabilen Realität und einer ideologisierten, prozessualen Wirklichkeit unterschieden werden.⁸⁰

Im Roman kämpfen mehrere Gruppen um die Realisierung ihrer eigenen Vorstellungen für die Gegenwart und für die Zukunft. Nach sechzig Jahren des Zwangsexils in Alaska streben die jüdisch-orthodoxen Fundamentalisten mit ihrem Terroranschlag danach, eine alternative Realität zu erschaffen. Der Plan der Terroristen

⁸⁰ Die Begriffe Realität und Wirklichkeit sind von verschiedenen philosophischen Strömungen seit jeher unterschiedlich definiert worden und sollen an dieser Stelle nicht philosophisch problematisiert werden. Die Unterscheidung zwischen Realität und Wirklichkeit ist außerdem keine sprachliche Auffälligkeit des Romans, da die englische Sprache neben „reality“ keinen weiteren Begriff für Wirklichkeit kennt. Allerdings stellt die Erzählung die Erfahrungswelt der Figuren auf eine Weise dar, die sehr gut durch die Unterscheidung der beiden Begrifflichkeiten verdeutlicht werden kann, wie nachfolgend gezeigt wird.

basiert dabei nicht nur auf einer religiösen Ideologie; er macht auch deutlich, wie sehr sich die Fundamentalisten an der Vergangenheit orientieren, womit besonders die Erinnerung an verpasste Chancen einhergeht. Das Leben der jüdischen Sitka-Gemeinde wird neben dem Holocaust durch ihre Umsiedlung an einen Ort bestimmt, der als absolutes Gegenteil zum Heiligen Land gesehen werden kann. Nicht nur Lage und Klima unterscheiden sich stark von Israel; mit der Entfernung vom Nahen Osten entfernen sich die Juden Sitkas außerdem von ihrer Geschichte, die untrennbar mit dem Nahen Osten verbunden ist. Ein Kernpunkt des jüdischen Glaubens bleibt somit unerfüllt. Mit dem erfolgreichen Anschlag der Terroristen ist die Zukunft plötzlich wieder offen. Auf diese Weise schaffen es die Fundamentalisten auch, der Welt ihre eigene und sehr spezifische Vorstellung der Realität aufzuzwingen. Selbst wenn der Anschlag nur als Teilerfolg gelten kann (denn Mendel Shpilman ist tot und der Messias damit verloren), beschreibt der Roman ihn als einen zäsuralen Moment, in dem aktiv Fakten geschaffen werden und Geschichte geschrieben wird. Hier erhält im Sinne Immanuel Kants „das Mögliche seine Erfüllung“ und wird dadurch zu dem, „was wir Wirklichkeit nennen“ (*Brockhaus*, „Wirklichkeit“ 169).

Im Gegensatz zu den Motiven der Fundamentalisten betont der letzte Absatz des Romans die Wichtigkeit von nicht messbaren emotionalen Werten wie Liebe, Zuneigung und Geborgenheit, die durch die Materialität persönlicher Dinge (wedding canopy, membership card, tote bag) symbolisiert werden. Religiös und politisch motivierte Kämpfe um Wahrheiten, Traditionen, Staatsgrenzen und Volkszugehörigkeiten sind in dieser Darstellung für das Glück des Einzelnen nicht ausschlaggebend und wirken stattdessen zerstörend. Was zählt, sind die Dinge, die den Figuren am Herzen liegen und deren Existenz durch materielle Gegenstände wahrgenommen werden kann.

Die Materialität, die im letzten Absatz der Erzählung so betont wird, zieht sich außerdem durch den gesamten Roman. Der Text beschreibt einen Alltag, der auf harte Fakten des menschlichen Überlebens ausgelegt ist: essen, schlafen, lieben, nicht getötet werden. Das Ende von *The Yiddish Policemen's Union* unterstreicht die Wichtigkeit dieser physischen Tätigkeiten. Die Realität der Figuren in *The Yiddish Policemen's Union* ist damit an erster Stelle immer physisch. Die Kälte und das Klima Alaskas, der Mord an Landsmans Schwester, die Abtreibung seines Kindes und der Tod seines Hotelnachbarn charakterisieren sowohl Setting als auch Handlung des Romans. Diese

physischen Tatsachen sind es auch, die die Handlung vorantreiben und bestimmen. Der Roman beginnt mit dem Mord an Mendel Shpilman und der Aussage, dass „[n]ine months Landsman’s been flopping at the Hotel Zamenhof without any of his fellow residents manageing to get themselves murdered“ (1). Er endet mit einer Beschreibung von Gegenständen, die existentiell notwendige menschliche Bedürfnisse verkörpern. Mit dieser Verdinglichung bzw. Materialisierung individueller Erfahrungen betont die Erzählung auch eine externe Realität „im Sinne der Summe alles Vorhandenen, tatsächlich Gegebenen, Gegenständlichen im Unterschied zum lediglich Gedachten oder Vorgestellten“ (*Brockhaus*, „Realität“ 601). Im Gegensatz zu den restlichen Sitka-Juden leben die Fundamentalisten über lange Strecken des Romans in eben solch einer Welt des Gedachten oder Vorgestellten.⁸¹ Erst mit dem Terroranschlag auf den Tempelberg können sie ihre Pläne verwirklichen und damit eine neue Realität erwirken. Für die restlichen Sitka-Juden scheint diese prozessuale Eigenschaft keine Rolle zu spielen, weil sie schon lange den Glauben an historische Wirkmächte verloren haben. Für sie zählen stattdessen die psycho-physischen Beschaffenheiten der Realität.

Diese Darstellung unterschiedlicher Realitäten und Wirklichkeiten bildet eine Brücke zwischen der kontrafaktischen Erzählung und der Welt der Leserinnen und Leser. Zwei Punkte sind hier nennenswert. Erstens greift der Roman den Realitätsdiskurs nach dem 11. September auf: Die Rede von der Realität des Ereignisses (Rosenblatt, DeLillo), vom Verlust der amerikanischen Unschuld (Kaplan, Žižek) und der Virtualität der Anschläge (Baudrillard, Žižek, Der Derian, Schüller) zeigt, welchen Stellenwert Fragen nach Tatsachen und Realitäten, Wirkungen und Wirklichkeiten innerhalb des öffentlichen Diskurses hatten bzw. haben. Neben der Überraschung und der großen Zahl unschuldiger Opfer erschließt sich der Schock über den Terrorakt vom 11. September in großem Maße über die Brutalität, mit der Alltagsobjekte (Flugzeuge) und menschliche Körper zu Waffen umfunktioniert wurden. Das Resultat ist dabei mental nicht wirklich zu fassen; es bleibt unvorstellbar, weil es die Grenzen der physischen Verletzbarkeit des Menschen zu überschreiten scheint. Es erfordert von uns,

⁸¹ Diese Beobachtung wird neben der Tatsache, dass die Fundamentalisten für eine unwahrscheinliche Zukunft in Israel leben, im Roman außerdem durch die (reale) Praxis des Eruvs verdeutlicht. Ein Eruv ist ein mit Schnüren markiertes Gebiet, in dem die Gläubigen während des Sabbats Tätigkeiten ausführen dürfen, die laut jüdischen Glaubensregeln verboten sind. Für Landsman ist klar, dass sich die orthodoxen Juden hiermit die Welt nach ihren eigenen Vorstellungen zurechtlegen: „Landsman has put a lot of work into the avoidance of having to understand concepts like that of the eruv, but he knows that it’s a typical jewish ritual dodge, a scam run on God, that controlling motherfucker. . . . Given enough string and enough poles, and with a little creative use of existing walls, fences, cliffs, and rivers, you could tie a circle around pretty much any place and call it an eruv“ (110).

unsere eigene körperlich-materielle, aber auch soziale Verletzbarkeit anzuerkennen, wie Judith Butler erläutert:

The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine. (26)

Eng mit dieser körperlich-sozialen Dimension menschlicher Existenz verbunden ist für Butler die Erfahrung des Verlusts eines geliebten Menschen und der darauf folgenden Trauer. Stattdessen signalisierte Präsident Bush bereits am 20. September 2001, dass die Trauer der Amerikaner sich zu Wut und racheartiger Entschlossenheit verwandelt habe (Bush 50). Butler erkennt in dieser Rhetorik einen Versuch, sowohl die Opfer als auch die Täter in ihrem Menschsein zu negieren und sie dabei „unreal“ zu machen (29-30). Die Folge ist für Butler klar: „If violence is done against those who are unreal, then, from the perspective of violence, it fails to injure or negate those lives since those lives are already negated. But they have a strange way of remaining animated and so must be negated again (and again)“ (33). Hiermit wird der Realitätsdiskurs, der von der amerikanischen Regierung forciert wurde und der die allgemeine Reaktion auf die Terroranschläge maßgeblich geprägt hat, problematisiert. Durch die mangelnde Anerkennung körperlicher (und im übertragenen Sinne nationaler) Verletzbarkeit und die von der Regierung unterdrückte Trauer werden die realen Toten in New York und Washington, aber auch in Afghanistan und Irak zu geisterhaften Gestalten (Butler 33-34). Butler zeigt damit, wie durch die politische Rhetorik der Bush-Regierung die von vielen Menschen empfundene Realität der Anschläge wieder dekonstruiert wird.

Vor diesem Hintergrund spielt die Frage nach menschlicher Existenz und gefühlter Realität, die in *The Yiddish Policemen's Union* so betont wird, eine besondere Rolle. Chabon rückt Körperlichkeit und Materialität wieder zurück in den Fokus, jedoch fernab der Terroraktivitäten seiner Figuren. Menschliche Körper werden im Roman entmilitarisiert und normalisiert. Sie bleiben auch in Chabons Roman immer verletzlich, doch diese Verletzlichkeit ist vom Terrorismus abgekoppelt. Chabon holt die Verwundbarkeit auf die private Ebene der Figuren zurück und verortet sie zwischen Individuum (Landsman), Familie (Naomi), Freunden (Berko) und Partnern (Bina).

Angesichts der Absurdität und Unsicherheit der ihn umgebenden Welt sucht Landsman Sinnhaftigkeit in der eigenen Existenz. Zu Beginn des Romans mag ihm das noch nicht gelingen. Seine selbstzerstörerische Alkoholsucht ist dabei eng mit dem Verlust seines Kindes und seiner Ehe verknüpft. Landsmans Trauer darüber, was er verloren hat, lässt ihn am Ende des Romans aber erkennen, dass sinnhaftes Leben in der unmittelbaren Realität liegt (verstanden als nah und unvermittelt zugleich).

Im Gegensatz zu Butler verzichtet Chabon hier auf direkte politische Forderungen. Vor dem zeitgenössischen Hintergrund ideologisch motivierter terroristischer und antiterroristischer Gewalt am und nach dem 11. September 2001 erscheint es aber so, als würde er die materielle und private Realität seiner Figuren hervorheben, um den politischen Missbrauch individueller Verletzbarkeit und Trauer zu kritisieren. Wie im Roman stehen sich auch in der Welt der Leserinnen und Leser rivalisierende Realitätsmodelle gegenüber. Jüdisch- und islamisch-orthodoxe Terroristen bilden dabei nur zwei von vielen unterschiedlichen Gruppierungen, die ihre Vorstellungen durchsetzen wollen. Der Text weist darauf hin, dass in einer ideologisierten Welt Sicherheit und Geborgenheit im Kleinen liegen. In *The Yiddish Policemen's Union* wird geschichtliche Kontinuität somit nicht nur durch Zäsuren, sondern, wie bereits diskutiert, auch durch den Rückzug ins Private erwirkt. Ähnlich formuliert es Sarah Phillips Casteel mit Blick auf den Identitätsaspekt: „The novel ultimately locates Jewish identity in familial relationships rather than geographical space“ (796).

Der zweite Punkt, der mit Blick auf die Darstellung unterschiedlicher Realitäten und Wirklichkeiten in *The Yiddish Policemen's Union* diskutiert werden soll, betrifft den Aspekt der (medialen) Repräsentation. Es wurde schon mehrfach erwähnt, dass die Geschehnisse vom 11. September 2001 auch aus medialer Sicht ein außergewöhnliches Ereignis waren. Bedingt durch die simultane und repetitive Medienberichterstattung werden die Terroranschläge vom 11. September heute für die meisten Menschen durch ganz spezifische Aspekte (Bilder, Aussagen, Bezeichnungen, etc.) symbolisiert, angefangen beim Datum des 11. September bzw. seiner Kurzbezeichnung „9/11“, über Aussagen wie „everything changed“ und „Either you are with us, or you are with the terrorists“ bis hin zu Bildern, auf denen Hochhäuser mit Flugzeugen und aus großer Höhe fallende oder staubbedeckte Personen zu sehen sind. Die meisten Menschen werden diese Aspekte mit den Terroranschlägen vom 11. September assoziieren, weil

sie sie vor dem Fernseher so erlebt und von den Medien so präsentiert bekommen haben.

Durch die Fernsehberichterstattung ist eine Ikonografie der Anschläge vom 11. September 2001 entstanden.⁸² Für diejenigen, die 9/11 vor dem Fernseher miterlebt haben, ist laut Meinung von Medienkritikern wie Jean Baudrillard mit den dominanten Bildern die Repräsentation zur Realität geworden: „The image consumes the event, that is, it absorbs the latter and gives it back as consumer goods“ (Baudrillard). Das Verhältnis zwischen Ereignis und Repräsentation, zwischen Fakt und Fiktion schwimmt dabei zunehmend, wie sowohl Baudrillard als auch Žižek beobachten.

Diese spezifische Erfahrung greift Chabon in seinem Roman auf und verbindet sie mit der Frage nach Zeit und Raum. In dem folgenden Textausschnitt verfolgen Landsman, Bina und Berko die Fernsehberichterstattung vom Terroranschlag auf den Tempelberg:

On the big television screen, Landsman gets his first look at an image that will soon be splashed across the front page of every newspaper in the world. . . . Some hustler, inevitably, will work the thing up as a full-size poster, two feet by three. The hilltop in Jerusalem, crowded with alleys and houses. The broad empty mesa of paving stone. The jagged jawbone of burnt teeth. The magnificent plume of black smoke. . . . There is a lot that shocks Landsman about the image on the television screen, but the most shocking thing of all is simply that an object eight thousand miles away has been acted upon by Jews from Sitka. It seems to violate some fundamental law of the emotional physics that Landsman understands. Sitka space-time is a curved phenomenon; a yid could reach out in any direction as far as he was able and end up only tapping himself on the back. (359)

Es ist schwer vorstellbar, dass diese Passage bei zeitgenössischen Leserinnen und Lesern keine Assoziationen zu 9/11 hervorruft. Die Simultanübertragung des Ereignisses über den Fernseher, der Verweis auf die Titelbilder der Tageszeitungen und die Beschreibung hoher Rauchsäulen greifen eben jene Erfahrungen und Bilder auf, die

⁸² Mit eben diesen Assoziationen spielt beispielsweise Don DeLillo mit dem Titel seines Romans *Falling Man*. Auch Ian McEwan greift die Bilder vom 11. September in seinem Roman *Saturday* auf. Seine Hauptfigur Henry Perowne entdeckt an einem frühen Samstagmorgen ein brennendes Flugzeug am Himmel, der Vergleich mit 9/11 ist unausweichlich: „It’s already almost eighteen months since half the planet watched, and watched again, the unseen captives driven through the sky to the slaughter, at which time there gathered round the innocent silhouette of any jet plane a novel association. Everyone agrees, airliners look different in the sky these days, predatory or doomed“ (15). Mit dieser Beschreibung kontextualisiert McEwan seine Erzählung als post-9/11 und markiert sie nicht zuletzt dadurch als 9/11-Literatur.

durch die 9/11-Berichterstattung so stark geprägt wurden. Wie die Passage verdeutlicht, wird Landsman als Fernsehzuschauer lokal und temporal unmittelbar mit den gewaltvollen Geschehnissen im Nahen Osten verbunden. Seine Verblüffung über die Vermischung von Realität und Repräsentation, Nähe und Ferne kommt hier klar zum Ausdruck und greift einen Gedanken auf, den Jean Baudrillard mit Blick auf die 9/11-Anschläge folgendermaßen formuliert hat:

What happens then to the real event, if everywhere the image, the fiction, the virtual, infuses reality? In this present case, one might perceive (maybe with a certain relief) a resurgence of the real, and of the violence of the real, in a supposedly virtual universe. "This is the end of all your virtual stories -- that is real!" Similarly, one could perceive a resurrection of history after its proclaimed death. But does reality really prevail over fiction? If it seems so, it is because reality has absorbed the energy of fiction, and become fiction itself. One could almost say that reality is jealous of fiction, that the real is jealous of the image. (Baudrillard)

Während für Baudrillard klar ist, dass Realität und Repräsentation bzw. Fiktion nicht mehr voneinander getrennt werden können – „[r]eal and fiction are inextricable“ – scheint Chabon gerade die physische Realität dieser historischen Ereignisse betonen zu wollen. Dabei geht es nicht darum, Geschichte als Prozess abstrakt-ideologischer Geschehnisse dazustellen, sondern, ähnlich wie bei Roth, die Auswirkung dieser Ereignisse auf die Menschen zu beschreiben. Chabons Roman enthält keine Medienkritik; er hält sich auch nicht an Fragen auf, die nach der Realität oder Fiktion historischer Ereignisse in der heutigen Medienwelt fragen. Zwar ist auch Landsman angesichts des terroristischen Anschlags vom „Raum-Zeit-Geschichte-Verhältnis“ konsterniert, aber die Erzählung verdeutlicht, dass es am Ende wieder um die Wirkung im Privaten geht, wie die folgende Passage zeigt, in der Berkos Frau Ester-Malke die Konsequenzen des Anschlags kommentiert:

“Landsman, let me tell you something,” Ester-Malke says. “All these people rioting on the television in Syria, Baghdad, Egypt? In London? Burning cars. Setting fire to embassies. Up in Yakovy, did you see what happened, they were dancing, those fucking maniacs, they were so happy about all this craziness, the whole floor collapsed right onto the apartment underneath. A couple of little girls sleeping in their beds, they got crushed to death. That’s the kind of shit we have to look forward to now. Burning cars and homicidal dancing . . .”. (406)

Was Ester-Malke beschreibt, sind die physischen Auswirkungen ideologischer Machtkämpfe. Diese Passage spiegelt zudem, wie andernorts Menschen auf die Terroranschläge vom 11. September reagierten. Was an einem Ende der Welt eine Tragödie ist, wird am anderen gefeiert. Während die einen nach langer Zeit geschichtliche Kontrolle wenigstens für kurze Zeit zurückerlangen können, wird den anderen ihre Kontrolle entzogen. Verbildlicht wird dieser erneute Kontrollverlust durch das passive Mitansetzen geschichtlicher Ereignisse vor dem Fernseher. Besonders das Ende der Passage weist auf die Diskrepanz zwischen Repräsentation und Realität der Ereignisse hin: Der Anschlag mag 8000 Meilen entfernt passiert sein, die Krawalle in fremden Ländern stattfinden, „[b]ut it [9/11] was real, punishingly so“ (DeLillo). Ester-Malkes Aussage weist weiterhin darauf hin, dass die Folgen des Terroranschlags selbst in Alaska spürbar sind, wo zwei Kinder sterben mussten: „Destruction [on September 11] was real . . . And the preciousness of ordinary living is real as well“ (Rosenblatt).

Chabons Erzählung greift diese spezifische Facette des Realitätsdiskurses nach 9/11 auf und integriert sie in seine alternative Geschichte. Während in der Folge von 9/11 diskutiert wurde, inwiefern die amerikanische Bevölkerung schon vor dem 11. September in der kulturellen Produktion über die Anschläge fantasiert habe (Žižek), ob die medial übertragenen Ereignisse als real gelten können (Baudrillard) und in welchem Maße man von einer Traumatisierung sprechen sollte (Redfield), bringt Chabon „den Menschen“ zurück in den Fokus. Er erinnert daran, dass im Sinne Žižeks „the only appropriate stance is unconditional solidarity with *all* victims“ (51-52). Dabei nutzt er das *alternate history*-Genre, um einen Terroranschlag zu inszenieren, der dem vom 11. September in vielen Facetten ähnelt, aber in einem entscheidenden Punkt von ihm abweicht, denn im Roman werden islamische Heiligtümer von jüdischen Fundamentalisten mit amerikanischer Rückendeckung angegriffen. Diese Darstellung erfordert von den Leserinnen und Lesern, ihr Denken über 9/11 zu überprüfen. Nicht nur weist sie darauf hin, dass nicht allein islamistische Terroristen zu solch einer Tat fähig sind; sie erinnert außerdem daran, dass amerikanische Geheimdienste schon häufig extempolitische Fraktionen im Ausland für ihre eigenen Zwecke gestützt haben.

Aber was bedeutet es, wenn in einem alternativen Geschichtsroman der Aspekt der Realität so stark betont wird? Hier spielt der Aufbau des Romans eine besondere Rolle. Im Gegensatz zu *The Plot Against America* ist Chabons Erzählung nicht in einer alternativen Vergangenheit, sondern in einer alternativen Gegenwart angesiedelt. Der

point of divergence liegt über sechzig Jahre zurück und dient lediglich als Ausgangspunkt für die Handlung des Romans. Hier geht es also nicht darum zu zeigen, unter welchen Voraussetzungen die Vergangenheit anders verlaufen wäre. Überdies verhindert der Aufbau der Erzählung, dass die Handlung des Romans in die Gegenwart des Lesepublikums integriert werden kann. Ohne direkte bzw. offene Referenz zur Lesergegenwart erhält Chabons Erzählung damit die Illusion der Fiktion weitaus stärker aufrecht als es bei *The Plot Against America* der Fall ist. Durch diese Darstellung entsteht im wahrsten Sinne des Wortes eine alternative Realität. Zwar verhindert das *alternate history*-Genre (ebenso wie jede andere literarische Fiktion) am Ende immer, dass die Erzählung und ihre Handlung als real betrachtet werden können, aber durch die Betonung materieller Realitäten und die Aufrechterhaltung der Illusion gilt die Darstellung von Geschichte und Realität auch außerhalb der Fiktion als gültig.

Diese Beobachtung eröffnet neue Blickwinkel auf den kulturellen Diskurs nach dem 11. September 2001. Mit Aussagen wie „something about America changed“ (USA Today) oder „nothing is more real than that“ (Rosenblatt) wurden nach 9/11 klare Abgrenzungen zwischen Realität und Repräsentation, Vergangenheit und Gegenwart und Fakt und Fiktion gezogen und dabei in Opposition zueinander gestellt. Der postmoderne Diskurs, der eben jene Grenzen in Frage gestellt hatte, war nach Meinung einiger Kommentatoren damit an seinem Ende angelangt, eine kulturelle Zäsur wurde proklamiert. Ausgehend von den Erfahrungen am 11. September wurde der Mensch wieder im Zentrum einer Literatur jenseits postmoderner Relativität gesehen, wie auch Alfred Hornung bemerkt: „The events of 9-11 seem to have defused some of these ideas [of a post-humanist age] in literature, the arts and criticism and have reinstalled a sense of concrete reality and real emotions“ (390). Ebenso beobachtet Birgit Däwes, dass viele Texte nach 9/11 in erster Linie individuelle Erfahrungen in realistischer Erzählform ausdrücken („On Contested Ground“ 521).

Obwohl die Welt in *The Yiddish Policemen's Union* in zweifacher Weise unrealistisch ist (1. literarisch, 2. geschichtskontrafaktisch), kann der Roman diesem Sinn für bzw. Verlangen nach Realität gerecht werden: Er betont physische Materialität und menschliche Erfahrungen und kreiert damit einen konkreten Referenten, der auf eine Welt außerhalb der fiktionalen Erzählung verweist. Postmoderne Beliebigkeit bzw. „[t]he postmodern aversion to reference“ (Haselstein 16) wird hierdurch aufgehoben. Vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses, in dem über das Verhältnis zwischen Fakt

und Fiktion, Realität und Repräsentation und Vergangenheit und Gegenwart debattiert wird, bringt der Roman diese Pole dadurch in Einklang, dass er eine Realität beschreibt, die sowohl in der Literatur als auch in der Leserwelt bestehen kann. Es zeigt sich, dass diese Konzeption von Realität im Roman auch auf das Verhältnis zwischen Mensch und Geschichte angewendet wird. Das folgende Unterkapitel wird sich auf der Grundlage der erzielten Ergebnisse nun mit der Frage nach geschichtlicher Kontingenz versus Kausalität widmen.

4.2.3 Geordnetes Chaos

Die Deutung und Bedeutung von Zeichen spielt in *The Yiddish Policemen's Union*, wie bei jedem Detektivroman, eine entscheidende Rolle. Sie wird im Text durch zwei Handlungsstränge aufgegriffen: auf der einen Seite durch den mysteriösen Mord am früheren Wunderkind Mendel Shpilman; auf der anderen Seite durch das Schachbrett und die Schachbücher neben seiner Leiche. Sie weisen auf ein Schachproblem hin, das Meyer Landsman und sein Partner lösen müssen, um den Fall zu klären. Mendel Shpilman galt in seiner Jugend als jüdischer Messias, der in einer Welt voller Enttäuschungen und Unsicherheiten Hoffnung spenden sollte. Zudem stellt sich heraus, dass der Mord an ihm Teil eines sehr viel größeren Plans zur Rückeroberung des Heiligen Landes ist. Für Landsman wird die Suche nach Bedeutungen zunehmend gefährlicher, weil sie ihn gegen Ende des Romans zu seiner eigenen Familie führt. Es gelingt ihm zwar im klassischen Detektivstil, den Mord an Mendel aufzuklären, allerdings muss er dafür mehrere Male sein Leben riskieren und seinen eigenen Onkel, Berkos Vater Hertz Shemets, verhaften. Insofern sind die Beweise, die Landsman sammelt und die investigativen Erfolge, die er erzielt, mehrdeutig und auf gewisse Weise selbstzerstörend.

Die Suche nach Zeichen, die Möglichkeit der Sinnzuschreibung und die selbstzerstörerischen Elemente spiegeln sich auch in der Figur Mendel Shpilman. Er personifiziert eine Schachfigur, die von anderen kontrolliert wird. Weil Mendel die an ihn gestellten Erwartungen weder erfüllen kann noch möchte, bittet er Hertz Shemets, ihn zu erschießen. Er entscheidet sich zum Freitod, indem er seinen Mord arrangiert. Sein Tod ist insofern nur im eingeschränkten Sinn ein Mord. Vielmehr ist es ein symbolischer Selbstmord, mit dem er die Unfreiheit seines eigenen Lebens

demonstriert: „[Mendel] had been hiding his whole life. So he let Litvak find him again, but he regretted it right away. He didn't know what to do. He didn't want to keep using [drugs]. He didn't want to stop. He didn't want to be what he wasn't, he didn't know how to be what he was“ (404). Mendel wird aktiv daran gehindert, über sein eigenes Leben zu bestimmen. Seit seiner Kindheit wurde er von anderen Menschen gelenkt, an erster Stelle von seinem Rabbiner-Vater. Aber auch die Lebens- und Verhaltensregeln der jüdisch-orthodoxen Gemeinschaft, seine Position als Auserwählter und Erlöser aller Juden, das Terrorkomplott, seine Homosexualität und seine Drogensucht machen deutlich, dass Mendel physisch und psychisch nicht frei ist, sondern von fremden Kräften bestimmt wird.

Die Frage nach persönlicher Freiheit betrifft auch die Figur Meyer Landsman. Landsmans und Binas Entscheidung, ihr eventuell behindertes Kind abzutreiben, verändert ihr Leben. Immer wenn Landsman mit Berkos Kindern in Kontakt kommt, verschließt er sich vor seinen aufwallenden Gefühlen und “plays goalkeeper as a squad of unprofitable regrets mounts a steady attack on his ability to get through a day without feeling anything” (48). In den zwei Jahren seit seiner Trennung von Bina quält sich Landsman täglich mit Schuldgefühlen und Selbstvorwürfen. Sie sind der Grund dafür, dass er zum Alkoholiker wird und sein Leben mehr und mehr einem Scherbenhaufen ähnelt. Dieses Muster wird erst durchbrochen, als Bina wieder erscheint und Landsman sich seiner Vergangenheit stellen muss. Das oben genannte Zitat verdeutlicht außerdem, wie sehr Landsman es bedauert, mit Bina die Liebe seines Lebens und die Chance auf Kinder vergeben zu haben. Sein Bedauern ist dabei eng an die Fragen „Was wäre geschehen, wenn . . .?“ geknüpft. Er verschließt sich vor der Realität, weil er die Antwort auf diese Frage – die Vorstellung, dass er mit Bina und ihrem gemeinsamen Kind hätte glücklich sein können anstatt im Hotel Zamenhof zu vereinsamen – nicht ertragen kann.

Die Frage „Was wäre geschehen, wenn . . .?“ unterliegt damit Landsmans kompletten Leben und ist ein fortlaufendes Thema des Romans, auch wenn sie im Text nicht explizit gestellt wird. Im Allgemeinen geht sie einher mit einem bedeutenden Wendepunkt – im Leben einer Person, im politischen System, im gesellschaftlichen Leben etc. Dabei handelt es sich häufig auch um die Frage, wie diese Veränderungen zustande gekommen sind, ob durch Fremdeinwirken oder Selbstverschuldung. Während Chabons Erzählung auf intradiegetischer Ebene darstellt, wie sich selbstverschuldete

Brüche auf die Hauptfigur auswirkt, werden auf generischer Ebene geschichtliche Brüche thematisiert, die auf eine große Gruppe von Menschen wirken.

Für Landsman ist es nahezu unmöglich, die Veränderungen in seinem Leben zu akzeptieren. Gerade weil er weiß, dass er die falsche Entscheidung getroffen hat, wiegt seine Schuld für ihn noch schwerer. Landsman kann sich nicht von der Vergangenheit lösen. Erst als Bina ihn schließlich zurechtweist und klarstellt, dass es nicht nur seine, sondern auch ihre Entscheidung war, das Kind abzutreiben, kann er die Vergangenheit ruhen lassen. Binas Erklärung an dieser Stelle ist bedeutsam: „We did what seemed right at the time, Meyer. We had a few facts. We knew our limitations. And we called that a choice. But we didn't have any choice. All we had was, I don't know, three lousy facts and a boundary map of our own limitations. The things we knew we couldn't handle” (410). Was Bina hier beschreibt, ist das Verhältnis zwischen subjektiver Entscheidungsfreiheit und eingeschränkten Möglichkeiten. Es bleibt ihnen zwar die Freiheit, eine Entscheidung zu treffen, aber wenn diese Entscheidung jede Hoffnung auf Besserung enttäuscht, wird damit gleichzeitig die Lebensfreiheit eingeschränkt. Erneut werden Individuum und Umwelt gegeneinander gestellt, wobei sich die Figuren der Umwelt bzw. den äußeren Zuständen unterordnen müssen. In Binas und Landsmans Fall bedeutet dies, dass sie eine Entscheidung treffen mussten, obwohl sie kein ausreichendes Wissen darüber hatten, ob das Kind tatsächlich behindert sein würde. Ihre Entscheidung führt zu den grundlegenden Veränderungen in Landsmans Leben.

Neben der Frage nach individueller Entscheidungsfreiheit thematisiert *The Yiddish Policemen's Union* außerdem, wie sich ein von außen herbeigeführter Wendepunkt auswirkt. Am Ende geht es in diesem Roman nicht nur um Bina und Landsman, sondern um geschichtliche Zäsuren allgemein. Bei der Darstellung von (kontrafaktischen) großgeschichtlichen Veränderungen stellt sich nicht nur die Frage nach der Beziehung zwischen Individuum und Umwelt, sondern auch nach dem Verhältnis zwischen Kausalität und Kontingenz: Wie ist es zu der Zäsur gekommen? War es ein Zufall, eine Naturkatastrophe, eine menschliche Entscheidung? Gab es Optionen, aus denen gewählt werden konnte? Das vorliegende Kapitel widmet sich diesem Verhältnis zwischen Optionen, Kausalitäten und Kontingenzen in *The Yiddish Policemen's Union* und wird nachfolgend zeigen, wie der Text geschichtliche Kontingenz und Kausalität trotz ihrer Gegensätzlichkeit zusammenführt. Hieraus entsteht ein Bild des geordneten Chaos, das an Niall Fergusons Konzept der historischen „chaostory“ erinnert (siehe Kapitel 2.1):

The philosophical significance of chaos theory is that it reconciles the notions of causation and contingency. It rescues us not only from the nonsensical world of the idealists like Oakeshott, where there is no such thing as a cause and an effect and the equally nonsensical world of the determinists, in which there is only a chain of preordained causation based on laws. Chaos – stochastic behaviour in deterministic systems – means unpredictable outcomes even when successive events are causally linked. (79)

Es ist kein Zufall, dass das Geschichtsbild des geordneten Chaos im Roman eine Parallele zu den Gattungskonventionen von *alternate history* bildet, wie auch an Fergusons Erläuterungen zu kontrafaktischen bzw. virtuellen Geschichtsübungen erkennbar ist. Erst die erzählerische Manipulation der Geschichte im Zusammenhang mit zäsurartigen Ereignissen macht *The Yiddish Policemen's Union* zu einem *alternate history*-Text, so dass im Roman während des Zweiten Weltkriegs eine jüdische Diaspora in Alaska an Stelle eines (erfolgreichen) jüdischen Staates Israel entstehen kann. Ohne die Manipulation der Geschichte wäre dieser Roman eine leicht zugängliche Kriminal-Abenteuergeschichte mit einem realistischen Setting in der faktischen Welt. Die fiktionale Zäsur aber zwingt die Leserinnen und Leser dazu, sich mit Fragen der Manipulation zu beschäftigen. Die geschichtliche Zäsur wird so zur Manipulation.

Um dieses Geschichtsbild sichtbar zu machen, präsentiert der Roman das Verhältnis zwischen Individuum und Geschichte, Kausalität und Kontingenz, Manipulation und Willkür als ein Leitmotiv, das mit dem Begriff „Zugzwang“ (400) verdeutlicht wird. Dieser Terminus aus dem Schach beschreibt die Unmöglichkeit, einen Zug zu machen, ohne dabei Nachteil für das eigene Spiel auf sich zu ziehen. Das Bild des Zugzwangs trifft auf diverse Figuren und Handlungsstränge des Romans zu, doch am besten beschreibt es Mendel Shpilmans verfahrenere Lebenssituation. Da er weder in der Lage ist, der Zaddik für die jüdisch-orthodoxe Gemeinde zu sein noch seine Drogensucht zu bewältigen, sieht er für sich keinen Ausweg mehr. Die Optionen, die sich ihm bieten, werden von ihm nicht als reelle Optionen für eine bessere Zukunft wahrgenommen. Mendels Aussichten sind erschöpft (404).

Das Konzept des Zugzwangs wird auch in anderen Handlungssträngen des Textes aufgegriffen. Tatsächlich bietet sich der Begriff als Kurzzusammenfassung des Romans an. Er beschreibt, auf welche Art Realitäten im Text aktiv herbeigeführt werden. Was Bina und Landsman auf persönlicher Ebene erfahren, wird auf globaler Ebene

reflektiert. Bei Bina und Landsman gestaltet sich dieser Konflikt noch verhältnismäßig einfach. Sie entscheiden sich mit der Abtreibung für eine von zwei möglichen, wenn auch gleichermaßen unbefriedigenden Optionen. Bei Mendel Shpilman und den Fundamentalisten ist dieser Entscheidungskonflikt problematischer. Anstatt sich für eine von zwei nachteiligen Optionen zu entscheiden, kreieren sie eine dritte. Mendel schafft es nicht, sich ein reguläres Leben abseits der Drogen aufzubauen. Als dritte Option wählt er daher die Selbstaufgabe. Die Fundamentalisten wiederum könnten Alaska als neue Heimat akzeptieren und damit einen Teil des jüdischen Glaubens unerfüllt lassen oder sie könnten ins Heilige Land zurückkehren, womit sie ihr Leben und die Zukunft der Gemeinde riskieren würden. Ähnlich beschreibt Amelia Glaser die reale Situation der aschkenasischen Juden: „Chabon returns us to a moment when a physically threatened community of Ashkenazi Jews faced a series of seemingly equally unappealing options: persecution in Eastern Europe, immigration to another country and eventual assimilation, or mass migration to one of a few places: Palestine, Uganda, or the Soviet Jewish Autonomous Region of Birobidzhan“ (159). Die Fundamentalisten des Romans sind jedoch nicht bereit, sich für eine der beiden Optionen zu entscheiden. Sie kreieren eine dritte Option, die sicherstellen soll, dass sie ins Heilige Land zurückkehren und ihren Glauben weiter ausüben können. Ungeachtet dessen, welche Handlungsstrategie die Figuren des Romans wählen, legt der Text nahe, dass das Gefühl des Zugzwangs Menschen zu verzweifelten Handlungen treibt.

Mit dieser Verbindung zwischen dem Konzept des Zugzwangs und den terroristischen Aktivitäten der orthodoxen Juden positioniert sich *The Yiddish Policemen's Union* aktiv auf dem Feld des 9/11-Diskurses. Ohne sich auf die Seite der Terroristen zu stellen, zeigt der Roman, dass die verfahrenere politische Situation im Nahen Osten die jüdischen Fundamentalisten zu ihrer Verzweiflungstat treibt. Weil politische Lösungen fehlen, das Gebiet Israels von „Arab strongmen and Muslim partisans, Persians and Egyptians, socialists and nationalists and monarchists, pan-Arabists and pan-Islamists, traditionalists and the Party of Ali“ (Chabon, *Yiddish Policemen's Union* 17) umkämpft ist und die jüdische Diaspora vom Rest der Welt vergessen worden zu sein scheint, ergreifen sie eigene Maßnahmen. Auch Margaret Scanlan sieht diese Verbindung zwischen politischer Machtlosigkeit und dem Verlangen nach Ordnung:

Chabon . . . outlines how a certain version of Christianity and a certain version of Judaism might, by embracing the same purity of desire, the same urge to destroy in order to bring about a more perfect and God-centered world, commit themselves to bombing an iconic site in a distant country. He reminds us of how compelling such utopian visions can be; even Landsman the hard-boiled detective understands powerlessness and is amazed, even as he is appalled “that an object eight thousand miles away has been acted upon by Sitka Jews” (359). (524-525).

Chabons Text ist weit davon entfernt, den Terrorismus seiner Figuren zu verteidigen, aber er weist indirekt darauf hin, dass eine internationale politische Ordnung im Nahen Osten notwendig ist, um zu verhindern, dass spezifische Gruppen sich vom politischen und geschichtlichen Prozess ausgeschlossen fühlen.

Hierin lässt sich auch eine implizite Kritik am internationalen politischen System und der politischen und wirtschaftlichen Einflussnahme der USA in anderen Ländern erkennen. Vor und nach dem 11. September 2001 haben die USA ihre Vormachtstellung in der Welt und besonders im Nahen Osten zu sichern versucht. Schon kurz nach 9/11 machte Susan Sontag mit ihrer Forderung nach „[a] few shreds of historical awareness“ darauf aufmerksam, dass die Terroranschläge vom 11. September nicht verstanden werden können, ohne die Mächtestruktur im Nahen Osten und die US-amerikanische Außenpolitik der letzten Jahrzehnte mit einzubeziehen. Sehr ähnlich formulierte Noam Chomsky diesen Gedanken in einer Serie von Radiointerviews im September 2001: „[W]e can think of the United States as an ‘innocent victim’ only if we adopt the convenient path of ignoring the record of its actions and those of its allies, which are, after all, hardly a secret“ (34-35). Nicht zuletzt thematisiert auch Slavoj Žižek die Hegemonialstellung der USA in *Welcome to the Desert of the Real* und erinnert daran, dass „Bin Laden and the Taliban emerged as part of the CIA-supported anti-Soviet guerrilla movement in Afghanistan“ (27). Zusammen weisen die linksliberalen Denker Sontag, Chomsky und Žižek darauf hin, dass der anti-amerikanische Fundamentalismus keine eindimensionale Angelegenheit ist, sondern als eine Form von politischem *blowback* angesehen werden kann.

Der Begriff *blowback* stammt aus der Geheimdienstsprache und wurde der Öffentlichkeit durch Chalmers Johnsons Buch *Blowback: The Costs and Consequences of American Empire* (2000)⁸³ bekannt. Johnson definiert den Begriff als

⁸³ In der zweiten überarbeiteten Auflage des Buches wurde dem Titel der Zusatz „With a New Introduction on Blowback in the Post-9/11 World“ hinzugefügt.

reactions . . . to clandestine operations carried out by the U.S. government that are aimed at overthrowing foreign regimes, or seeking the execution of people the United States wants eliminated by “friendly” foreign armies, or helping launch state terrorist operations against overseas target populations. . . . In a broader sense, *blowback* is another way of saying that a nation reaps what it sows. (xi)

Die Debatte um *blowback* als Reaktion auf US-amerikanische Hegemonialbestrebungen erfuhr nach 9/11 erwartungsgemäß neuen Aufschwung.⁸⁴ Natürlich darf die *blowback*-Theorie nicht unkritisch betrachtet werden, wie auch Salman Rushdie klarstellt: „Let’s be clear about why this *bien-pensant* anti-American onslaught is such appalling rubbish. Terrorism is the murder of the innocent; this time, it was mass murder. To excuse such an atrocity by blaming U.S. government policies is to deny the basic idea of all morality: that individuals are responsible for their actions“ (337-338). Rushdies Aussage bildet den Gegenpol zu der Annahme, dass die USA die Terroranschläge zumindest teilweise selbst zu verantworten haben und spannt damit ein Feld auf, in dem sich auch *The Yiddish Policemen’s Union* verortet. Der Roman lässt keinen Zweifel daran, dass die jüdischen Fundamentalisten ebenso wie die islamistischen Terroristen vom 11. September 2001 gewissenlose Fanatiker sind, die den Tod unschuldiger Menschen in Kauf nehmen, um ihre eigenen Ziele durchzusetzen. Doch mit seinem Schlüsselmotiv des Zugzwangs, der Frage nach Optionen und der Beschreibung des geschichtlichen Prozesses problematisiert der Roman den Terrorakt zugleich. Er deutet an, dass die terroristischen Fraktionen zu extremistischen Maßnahmen greifen, um am politischen System teilzuhaben und endlich eine feste Heimat zu finden – dies gilt für die orthodoxen Juden ebenso wie für die restlichen Juden Sitkas.

In gewisser Weise wird die *blowback*-Theorie in Chabons Erzählung durch das Zugzwang-Motiv qualifiziert. Die Fundamentalisten, die wegen ihrer Zugzwangssituation versuchen, mit dem Terroranschlag eine dritte Option und damit für sich eine neue Realität zu erwirken, werden von der Erzählung nicht unterstützt. Ein Vergleich zwischen Meyer Landsman und Mendel Shpilman bzw. der Gruppe der Terroristen verdeutlicht dies. Landsman leidet zwar unter seiner (und Binas) Entscheidung für die Abtreibung, aber das Ende des Romans führt ihn wieder mit seiner Exfrau zusammen. Die beiden Figuren, die es vorgezogen haben, eine von zwei

⁸⁴ David Holloway gibt einen guten Überblick über post-9/11-Texte, die die Terroranschläge vom 11. September 2001 als *blowback* einstufen (siehe Holloway 17-28).

unbefriedigenden Optionen zu wählen anstatt eine dritte zu kreieren, erhalten in der Erzählung die besten Aussichten auf eine glückliche Zukunft. Die Figuren, die versuchen, sich der Zugzwang-Situation zu entziehen, indem sie eine weitere, in ihren Augen bessere Wahloption erschaffen, werden von der Erzählung nicht bestätigt: Mendel bleibt als bemitleidenswerter Toter im Schatten des Romans und die Fundamentalisten erreichen mit dem Anschlag auf den Tempelberg zwar ein Teilziel, werden dann aber von der Erzählung „verlassen“. Chabon bedient sich also des *alternate-history*-Genres, um geschichtliche Prozesse als Vorgeschichte zu einer Gegenwart zu erforschen, die in der Roman- wie auch in der Leserwelt von unangenehmen Realitäten, historischen Zwängen und unerwarteten Rückschlägen bestimmt wird, ohne die einzelnen Menschen dabei aus ihrer Verantwortung zu entlassen oder Terrorismus zu entschuldigen. Diese Darstellung hat Folgen für das eingangs erwähnte Geschichtsbild des geordneten Chaos.

Der Roman beschreibt Geschichte als einen Prozess, der einerseits von Kontingenzen bestimmt zu sein scheint, andererseits aktiv durch Menschen manipuliert wird. Dabei nehmen die großgeschichtlichen Ereignisse ebenso wie im klassischen historischen Roman Einfluss auf die individuellen Lebenswege der Figuren. Sie müssen sich den „Zwängen der Geschichte“ unterordnen. Die Analyse des Romans zeigt jedoch, dass der dargestellte historische Prozess weniger von Kontingenzen als von Kausalbeziehungen bestimmt wird: Der Holocaust führt zur Besiedlung Sitkas. Der Zusammenbruch des Staates Israels zementiert den Status quo für sechzig Jahre. Die politische Situation in Israel und die Reversion veranlassen Hertz Shemets dazu, mit legalen und illegalen Methoden für die Gründung eines jüdischen Staates in Alaska zu kämpfen. Seine Pläne werden allerdings von Alter Litvak durchkreuzt. Gleichzeitig bewegt die politische Situation die Fundamentalisten dazu, verstärkt nach einem alternativen Weg zurück in den Nahen Osten zu suchen. Zusammen mit Alter Litvak versuchen sie, Mendel auf ihre Seite zu ziehen und ihn als Messias zu inszenieren. Doch Mendel wehrt sich und bittet Hertz Shemets um Hilfe. Um die Pläne seines Erzrivalen Litvaks zu vereiteln, hilft Hertz Shemets Mendel bei seinem Selbstmord.

Diese Kausalkette zeigt, dass am Ende nahezu alle Ereignisse des Romans aus den (fiktiven) global-politischen Entwicklungen der Vergangenheit hervorgehen. Geschichtliche Prozesse mögen für die Figuren willkürlich wirken, lassen sich aber zu einem klaren Ursprung zurück verfolgen. Dieser ist gleichzeitig Schlusspunkt einer

anderen Kausalkette, die ihrerseits von den Realitätsvorstellungen einzelner Individuen beeinflusst wird und mit dem Holocaust endet. Interessanterweise bilden in *The Yiddish Policemen's Union* zwei (bzw. drei) Ereignisse den Ursprung der fiktionalen Entwicklungen: der Holocaust und der Zusammenbruch des Staates Israel (und noch davor die Besiedlung Sitkas). Der Holocaust ist in der faktischen Welt der Leserinnen und Leser angesiedelt und führt die Kausalkette in ihre Vergangenheit fort. Sitka und der Zusammenbruch Israels sind Erfindungen des Autors, stehen aber in direkter Verbindung zur faktischen Vergangenheit. Sie signalisieren der Leserschaft, dass es nach dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg auch hätte anders kommen können. In Anbetracht der (Kolonial)Geschichte und der Territorialstreitigkeiten zwischen Palästinensern und Israelis ist ein alternativer Geschichtsverlauf nicht schwer vorstellbar.

Aus diesen Erläuterungen wird ersichtlich, dass Chabons Geschichtsbild die Abhängigkeitsstellung der Figuren zu den geschichtlichen Prozessen ebenso betont wie die kausalen Beziehungen zwischen faktischer Vergangenheit und fiktionaler Gegenwart. Geschichte ist hier ein mehrdeutiger Prozess, der einerseits durch globale Entwicklungen, andererseits durch individuelle Interessen bestimmt wird. Die anstehende Reversion bedeutet ein Vakuum, das bei der Bevölkerung Desorientierung und Unsicherheit auslöst. Gleichzeitig führen das Vakuum und die Gefühle des Kontrollverlusts dazu, dass unterschiedliche politische, religiöse und individuelle Interessen um die Vormachtstellung zu kämpfen beginnen. Erst durch diese Situation kommen die Ereignisse, von denen der Roman berichtet, ins Rollen. Im Angesicht des Kontrollverlusts über das eigene Leben greifen Chabons Figuren zu verzweifelten Mitteln, um ihre Ziele zu erreichen. Folglich wird Geschichte als ein chaotischer Prozess beschrieben, der wiederum ganz konkrete physische Folgen hat.

Chabons Hauptfiguren Landsman, Berko und Bina erfahren Geschichte und Gegenwart in erster Linie als willkürlichen und zufälligen Prozess. Die anstehende Reversion und die Verlusterfahrung geliebter Menschen veranschaulichen dies. Gleichzeitig verdeutlicht das Terrorkomplott der orthodoxen Juden die Manipulation und damit die Kausalität der geschichtlichen Prozesse. Darüber hinaus wird jedoch die Reversion im Roman als ein in der jüdischen Erfahrung wiederkehrendes Phänomen beschrieben, was Chabon selbst in einem Interview kommentierte: „The patterns of our history and the crucial moments – the destruction of the temple, the expulsion from

Spain, Kristallnacht, these key moments, these dates that both seem to change everything and yet merely were repeating, in some way, the last time“ („Jews on Ice“). Auffällig ist hier die Bemerkung, dass diese geschichtlichen Zäsuren eben nicht „alles verändern“, sondern eine Form der Wiederholung darstellen. Inmitten des US-amerikanischen 9/11-Diskurses über eine allgegenwärtige Zäsur bietet Chabon mit Blick auf die jüdische Geschichte somit eine alternative Perspektive. Er weist seine Leserinnen und Leser nicht nur darauf hin, dass historische Zäsuren für Juden (und andere Bevölkerungsgruppen) eine gewisse Normalität erlangt haben, sondern thematisiert außerdem, dass einzelne Ereignisse in der *longue durée* eine andere Wertigkeit erhalten.

Hieran zeigt sich, dass im Roman kein klares Geschichtsbild präsentiert wird; Geschichte ist im Roman gleichzeitig entropisch, zyklisch und teleologisch. Während die jüdische Geschichte mit ihren Wiederholungen von Zäsuren im Roman allgemein als zyklisch dargestellt wird, erscheint Geschichte für Landsman, Berko und Bina weitestgehend entropisch. Die Fundamentalisten wiederum müssen ihrer teleologischen Geschichtsauffassung mit dem Terroranschlag nachhelfen. Somit entsteht das Bild des geordneten Chaos. *The Yiddish Policemen's Union* entzieht sich damit einem eindimensionalen Geschichtsbild und weist darauf hin, dass unterschiedliche Geschichtskonzeptionen nebeneinander existieren und sich über eine bestimmte Zeitspanne auch verändern können. In manchen Fällen versuchen sogar einzelne Gruppen, ihre Konzeptionen in Realitäten zu verwandeln, wie es die jüdischen Terroristen im Roman tun und die islamistischen Terroristen am 11. September 2001 getan haben. Chabons Text zeigt, dass jedes Geschichtsbild nicht nur temporal, sondern auch ideologisch geprägt ist.

Gleichzeitig positioniert sich *The Yiddish Policemen's Union* im 9/11-Diskurs als Mittler und Mahner, ohne dabei moralistisch zu sein. Ebenso wie Roths Roman greift er die Erfahrungen und Diskurse des 11. September auf und verfremdet sie durch das kontrafaktische Setting. Aber im Gegensatz zu *The Plot Against America* stellt *The Yiddish Policemen's Union* die unterschiedlichen Positionen nebeneinander und weigert sich, eine klare Position einzunehmen: Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft; Fakt und Fiktion; USA und Naher Osten; Judaismus, Islam und Christentum; Ideologie und Pragmatismus – alles steht miteinander in Verbindung, nichts kann isoliert voneinander betrachtet werden. Auch hierzu passt das Bild vom geordneten Chaos, in dem die

einzelnen Geschichtsauffassungen zwar erhalten bleiben, aber keine offensichtlichen Strukturen erkennbar, Hierarchisierungen ersichtlich oder gar Vorhersagen möglich sind. In dieser Darstellung erscheinen Geschichte und Realität weitaus komplexer als es den Leserinnen und Lesern des Romans zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung mit dem polarisierten und simplifizierten 9/11-Regierungsdiskurs suggeriert wird, was Susan Sontag mit Blick auf die globalpolitischen Verstrickungen der USA bemängelte: „[T]he public is not being asked to bear much of the burden of reality“ (Sontag). *The Yiddish Policemen's Union* weist stattdessen auf die Komplexität politischer, historischer und gesellschaftlicher Prozesse hin und verhält sich somit diskrepanz zur amerikanischen Regierung.

Hierzu passt auch der Gebrauch jiddischer Alltagswörter, die im Roman häufig durch den „Sitka slang“ abgewandelt werden – beispielsweise *ganef* für Krimineller, *noz* für Polizist bzw. Bulle oder *shoyfer* für Mobiltelefon. Oberflächlich verleiht das jiddische Vokabular der Handlung realistische Züge, was durch die Verwendung des sprachlichen Präsens unterstützt wird. Die Leserinnen und Leser werden durch die Wörter vorsichtig in die jiddische Sprache und die fiktional-jiddische Welt des Romans hineingeführt. Gleichzeitig kennzeichnen die Begriffe eine Verfremdungsstrategie. Die Leser müssen sich die Bedeutung der Wörter aus dem Kontext erschließen, die fremde Welt präsentiert sich ihnen ähnlich wie bei einem Besuch im Ausland. Das Jiddische signalisiert damit, dass den Leserinnen und Lesern gewohnte Denkmuster nur bedingt helfen werden, dieses ihnen fremde Land besser zu verstehen. Für Sarah Phillips Casteel hebt die Verwendung von jiddischen Wörtern darüber hinaus hervor, wie sehr die Juden Alaskas vom Rest der Welt abgeschnitten sind: „Chabon defamiliarizes English by using it as a vehicle to convey the Yiddish that is his characters' mother tongue. By making English strange to the reader—it is referred to in the novel as ‚American'—Chabon underscores his characters' limited access to the United States and the promise of a permanent home in the world that it represents“ (798). Gleichzeitig weist der Gebrauch der jiddischen Wörter aber auch auf einen weiteren Punkt hin. So werden nicht nur reguläre, sondern auch künstliche jiddische Wörter verwendet, wie *sholem* für Pistole (im Jiddischen eigentlich die Bezeichnung für Frieden bzw. *peace*, hier aber umgangssprachlich benutzt als *piece* für das englische Wort *gun*) (Cohen). Diese Verwendung (realer) jiddischer Wörter in einem kontrafaktischen Roman unterstreicht paradoxerweise die Fiktionalität der Handlung, weil sie reale und

fiktionale Welt offensichtlich miteinander vermischt und so die ästhetische Illusion, die der Roman trotz aller kontrafaktischen Prämissen zu erschaffen versucht, aufbricht. Mit der Überlappung der beiden Welten werden die Leserinnen und Leser indirekt aufgefordert, sich von der eigenen Erfahrungswelt zu distanzieren.

Hier lässt sich noch einmal erkennen, was das *alternate history*-Genre im Gegensatz zum klassischen Geschichtsroman leistet. Die Abweichung vom faktischen Verlauf der Geschichte ist notwendig, um ein Setting zu schaffen, in dem sich das Nebeneinander von unterschiedlichen zeitlichen, geschichtlichen und ideologischen Positionen in ihrer ganzen Kraft entfalten. Die Diskrepanz zwischen der Welt der Leserschaft und der Welt des Textes gilt für jede *alternate history*. Doch *The Yiddish Policemen's Union* geht hierüber hinaus, indem die Handlung auf ganz spezifische Erfahrungen der Leserinnen und Leser zurückgreift und auf diese Weise die kontrafaktische mit der faktischen Welt verbindet. Dadurch entsteht eine neue Beziehung: einerseits muss der (reale) Kontrast zwischen faktischer Leserwelt und kontrafaktischer Romanwelt notwendigerweise bestehen bleiben, andererseits wird dieser Kontrast aufgehoben, weil sich beide Welten inhaltlich ähneln. Demzufolge werden die Leserinnen und Leser immer wieder auf die eigene Welt zurückgeworfen und dabei aufgefordert, die fiktionale mit der faktischen Welt zu vergleichen.

Das Resultat gestaltet sich vielschichtig. Das Ende des Romans scheint, wie bereits erwähnt, einen in der physischen Realität verankerten Privatismus zu propagieren. Tatsächlich aber zeigen die letzten Seiten des Romans, dass der Rückzug ins Private im Angesicht von politischer Ideologisierung und religiösem Fundamentalismus keineswegs eine nachhaltige Option für individuelles Leben bietet. Landsman kann den Deal, den er mit den amerikanischen Geheimdienstleuten gemacht hat – sein Schweigen gegen seine Polizeimarke – nicht gut aushalten: „It's like a stone in my belly, this deal we made“ (408). Bina ermutigt ihn daraufhin, seinem Instinkt zu folgen und die Geschichte an die Presse zu geben. Für Bina ist klar, dass Landsman hier ebenso wie bei der Entscheidung zur Abtreibung ihres Kindes keine wirkliche Wahl hat: „And right now, if you're asking me, and I kind of got the idea you were, you also don't really have any choice“ (410). Natürlich könnte Landsman den Deal akzeptieren und sich mit Bina ein schönes Leben jenseits gesellschaftlicher Verantwortung machen. Aber der Text deutet an, dass ein zurückgezogenes Leben mit Bina kaum gelingen wird, wenn Landsman seine eigene Entscheidung nicht akzeptieren kann.

Schließlich wird hiermit auch deutlich, welche Funktion das offene geschichtliche Ende des Romans erfüllt. Weil nicht beschrieben wird, welche Auswirkungen der Anschlag auf die globale Gemeinschaft und die großgeschichtlichen Entwicklungen hat, kann die Erzählung den Blick zurück auf die Verantwortung jedes Einzelnen lenken. Die letzten Seiten des Romans weisen trotz aller Betonung des Privaten darauf hin, dass diese Bürgerverantwortung in Zivilcourage, Pressefreiheit und politischer Transparenz begründet liegt. Somit warnt der Text seine Leserinnen und Leser davor, angesichts hoch komplexer politischer Prozesse und Gefühle des Kontrollverlust sich gänzlich ins Private zurückzuziehen und zivile Verantwortung abzugeben. Während die Erzählung mit dem terroristischen Anschlag auf den Tempelberg und ihrer Nähe zum 9/11-Diskurs die Leserschaft für Themen wie Fundamentalismus, Terrorismus, aber auch Geschichtsbilder und Realitätskonzeptionen sensibilisiert, dient ihre kontrafaktische Abweichung dazu, sie an ihre Bürgerpflichten zu erinnern. Im Hinblick auf die Bush-Regierung, die den öffentlichen Diskurs nach 9/11 auf offensichtliche Weise dominierte, Bürgerrechte einschränkte und das Land in zwei Kriege im Nahen Osten verwickelte, geht Chabons Roman auf Distanz zu politischen Institutionen, holt das moralische Individuum zurück in den Fokus und bietet eine Lösung dafür an, wie außerhalb der fiktionalen Welt mit geschichtspolitischen Prozessen umgegangen werden kann, nämlich – auch hier – in Form eines geordneten Chaos.

Fazit

Mit *alternate history* hat Chabon eine Gattung gewählt, durch deren Konventionen er nicht nur Zeit/Geschichte, sondern auch Geschichte als Geschichten erzählen kann. Er folgt damit dem postmodernen historischen Roman, als dessen Merkmal Linda Hutcheon unter anderem „the presence of the past“ (11) identifiziert. Jeder Text, sei er geschichtswissenschaftlich, historiographisch oder literarisch-historisch, unterliegt dabei im Sinne Hayden Whites dem Prozess der Narrativisierung.⁸⁵ Die „für zeitgenössische historische Romane typischen Grenzüberschreitungen zwischen Fakten und Fiktionen, Historie und Legende, kollektiver und individueller Geschichte“, die Ansgar Nünning ohne Bezug auf *The Yiddish Policemen's Union* beobachtet (Nünning, „Beyond“ 21) sind auch in Chabons Roman wiederzufinden. Hier führen sie zu

⁸⁵ Siehe auch Linda Hutcheon, „The Pastime of Past Time“, Brian McHale, Ansgar Nünning, Elisabeth Wesseling, Franz Stanzel, Bernd Engler und Kurt Müller.

revisionistischen Geschichtsauffassungen und verlagern, um noch einmal mit Nünning zu sprechen, „den Akzent vom Öffentlichen auf das Private, messen der Wahrnehmung des historischen Geschehens im Bewußtsein durchschnittlicher Figuren Bedeutung bei und dezentrieren das große historische Geschehen“ (Nünning, „Beyond“ 21).

The Yiddish Policemen's Union verdeutlicht, dass die Geschichte, die den Figuren (im doppelten Sinne) widerfährt, eine von vielen ist. Im Verständnis von „Geschichte“ als Gesamtheit vergangener Ereignisse erklärt der Roman, dass es auch anders hätte kommen können. Gerade mit Blick auf die Entstehung und Entwicklung Israels mag die fiktive Geschichtsversion des Romans nicht so absurd sein, wie es auf den ersten Blick scheint. Im Verständnis von „Geschichte“ als fiktionaler Erzählung werden mit den unterschiedlichen Figuren konkurrierende Geschichtsinterpretationen präsentiert. Während die jüdischen Flüchtlinge die Besiedlung Sitkas als Rettung vor dem Holocaust empfinden, ist sie für Hertz Shemets eine neue Chance für nationale Unabhängigkeit und für die orthodoxen Juden behindert sie die Erfüllung ihres Glaubens. Die historischen Fakten werden je nach Interpretation und politischer Agenda unterschiedlich interpretiert. Durch diese Darstellung reflektiert der Roman auch postmoderne Annahmen über die Unmöglichkeit eines direkten Zugangs zur Vergangenheit. Wie Christopher Butler schreibt, „If direct access to the past is denied, all we can have are competing stories . . .“ (35). Ebenso wie die Leserinnen und Leser haben Landsman und Berko (zunächst) keinen direkten Zugang zur Vergangenheit und müssen sich daher mit unterschiedlichen Erzählungen abfinden. Alles, was ihnen bleibt, sind die konkurrierenden Erzählungen von Mendels Vater, seiner Mutter, des Eruv-Experten Zimbalist und vielen mehr. Diese Vielzahl von Erzählungen beschreibt Ansgar Nünning mit Bezug auf die verschiedenen Typen des postmodernen historischen Romans als „eine zentrale Gemeinsamkeit . . ., die man als die Einsicht in die ‚Unmöglichkeit einer Geschichte im Singular‘ bezeichnen kann“ („Beyond“ 38).

Doch dann widersetzt sich der Roman solchen postmodernistischen Ansichten. Durch ihre Ermittlungen erhalten die beiden Polizisten begrenzten Zugang zur Vergangenheit. Im klassischen Detektivstil müssen sie Ergebnisse aus ihren Indizien ableiten und in einer wahrheitsorientierten Erzählung logisch zusammenfassen. Auch Bennett Kravitz stellt fest: „Despite all obstacles, in his own small world Landsman is able to create a coherent if not particularly satisfying chain of events“ (108). Entgegen der Tradition postmoderner Anti-Detektivromane werden die Leser nicht in ihrer

Erwartung enttäuscht: Landsman und Berko finden den Weg zur Wahrheit und damit den Weg in die Vergangenheit, personifiziert durch Berkos Vater Hertz. Zwar kann die Erkenntnis, die sie damit erlangen, den Anschlag nicht verhindern und auch die konkurrierenden Erzählungen und Bestrebungen der diversen Akteure bleiben intakt, aber das Ende des Romans zeigt, dass dem Chaos trotz allem eine grobe Ordnung unterliegt. Vergangenheit und Gegenwart sind auf Handlungsebene kausal miteinander verknüpft und gehen damit klar auseinander hervor, doch wichtiger als die Vergangenheit, so impliziert der Roman, ist die Zukunft.

Die anstehende Reversion und die Frage nach Heimat und Identität begleiten die gesamte Handlung. Auch hier geht es also weniger darum, eine alternative Geschichte darzustellen als Individuen in einem bestimmten historischen Moment zu zeigen und auf ihre Zukunftsmöglichkeiten hinzuweisen. Geschichtliche Repräsentation und Historiographie werden dabei nicht grundlegend in Frage gestellt. So ist trotz aller thematischen Parallelen zwischen Roman- und Leserwelt die Handlung des Romans wenig metafictional und noch weniger metahistoriographisch, worin sich der Text in zwei Hauptmerkmalen vom postmodernen historischen Roman unterscheidet. Damit legt der fiktionale Rahmen von *alternate history* die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, Realität und Repräsentation und Vergangenheit und Gegenwart neu fest. *The Yiddish Policemen's Union* ähnelt in dieser Vorgehensweise anderen Roman, die Ramón Saldívar als *historical fantasy* beschreibt. Was Saldívar für Salvador Plascencias Roman *The People of Paper* feststellt, gilt in ähnlicher Weise auch für *The Yiddish Policemen's Union*: „Blending the narrative traditions of social realism, war stories, protest novels, sentimental romance, and magical realism, the novel marshals fantasy to explore and understand alternatives to the contemporary world“ (577). Mit diesem „hybrid amalgam“ (Saldívar 585) verabschiedet sich Chabons Roman von den gängigen Erzähl- und Lösungsstrategien postmodernen Erzählens und kann damit als Teil der Gruppe von Erzählungen betrachtet werden, die für Saldívar einen neuen Abschnitt in der Geschichte des Romans ausmachen.

Wo Roth Fakt und Fiktion miteinander vermischt, um beide am Ende des Romans wieder klar voneinander zu trennen und sich, zumindest teilweise, auf die Seite der faktischen Leserrealität zu stellen, lässt Chabon die fiktionale Illusion von Beginn bis Ende intakt und präsentiert mit den Worten Saldívars „the mimetic representation of fantasy“ (592). Die Geschehnisse des Romans bilden stärker als bei Roth eine eigene

Welt, die wenig mit der Realität der Leserinnen und Leser zu tun zu haben scheint. Trotz der thematischen Ähnlichkeiten werden Fakt und Fiktion ebenso wie (physische) Realität und (mediale) Repräsentation als weitestgehend getrennt voneinander dargestellt. Chabon nutzt das Genre mehr dazu, Abgrenzungen zu ziehen als Parallelen herzustellen. Das ermöglicht ihm, Geschichte und Realität kritisch zu erforschen – im Allgemeinen sowie nach 9/11 im Besonderen.

Das Ergebnis ist eine Erzählung, in der im Gegensatz zur Leserrealität politische Instanzen fehlen, menschliche Verantwortung betont wird und Terrorismus und Fundamentalismus als historisch gewachsen dargestellt werden. Der Text konzentriert sich auf die Mechanismen von Terrorismus und Fundamentalismus und verbindet sie mit Fragen nach jüdischer Vergangenheit, jüdischen Nationalstaatsbestrebungen und judeo-christlichen Traditionen. Dem von der Bush-Regierung kreierten Bild eines international islamistischen Terrornetzwerks stellt der Roman infantile jüdische Terroristen und einen arroganten und ebenso fundamentalistischen US-amerikanischen Staat entgegen und weist damit darauf hin, wie schmal der Grat zwischen Ideologie und Fanatismus sein kann.

Mit der Verbindung zwischen Realitätsbild, ziviler Verantwortung und menschlicher Erfahrung stellt Chabon ebenso wie Roth dem politischen Diskurs in den USA die Darstellung vielschichtiger historischer Prozesse und die Forderung nach einem individuell-verantwortungsvollen Umgang mit historischen Ereignissen in den Mittelpunkt seiner Erzählung. Aber anders als Roths Roman löst sich *The Yiddish Policemen's Union* weitaus mehr von der realen Gegenwart der Leser, ist sehr viel weniger an Kontinuität interessiert und zeigt sich gegenüber geschichtlichen Prozessen sehr viel skeptischer. Aber gerade diese Haltung ermöglicht *The Yiddish Policemen's Union*, eine globalere Sichtweise auf die Ereignisse vom 11. September und die Reaktion der US-amerikanischen Regierung einzunehmen. Mit Hilfe des kontrafaktischen Settings nimmt *The Yiddish Policemen's Union* innerhalb des 9/11-Diskurses damit so etwas wie eine Außenseiterposition ein. Von dieser Position aus ermutigt der Text seine Leserschaft, sich von (aufgezwungenen) ideologischen Positionen zu lösen, die Zusammenhänge historischer Ereignisse zu erkennen und sich in einer unkontrollierbar scheinenden Welt auf das physisch und moralisch Menschliche zu konzentrieren.

4.3 „What shall the history books read?“, Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*

Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds* ist sicherlich der bekannteste und erfolgreichste Text, der in der vorliegenden Dissertation analysiert wird. Besetzt mit Hollywoodgrößen wie Brad Pitt, Diane Kruger, Mike Myers und Michael Fassbender spielte er laut *imdb.com* weltweit 321,455,689 US-Dollar ein und verhalf bis dahin vorwiegend in Europa bekannten Schauspielern wie Mélanie Laurent, Daniel Brühl oder Christoph Waltz zu globaler Sichtbarkeit. Betrachtet man das *mainstreaming* von *alternate history* in den letzten zwei Jahrzehnten, kann *Inglourious Basterds* somit als bisheriger Höhepunkt angesehen werden.

Wie schon Roth und Chabon vor ihm, beschäftigt sich Tarantino in seinem Film mit jüdischer Geschichte und thematisiert im Besonderen die Verfolgung der Juden zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Genauso wie Roth siedelt Tarantino seine Handlung zum Zeitpunkt des geschichtlichen Bruches an; ebenso wie Chabon zeigt er Juden, die ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen und dabei zu Mördern werden. Doch hier hören die Gemeinsamkeiten auf. *Inglourious Basterds* ist eine Hommage an unterschiedliche Gattungen, Stile und Filme (Italowestern, französischer Film der 1950er Jahre, Weltkriegsfilm). Tarantino scheint es weniger um spezifisch jüdische Geschichte und geschichtskontrafaktische Spekulation als um eine rasante Handlung zu gehen, die mit einer Mischung aus Rache, Gewalt und Humor in erster Linie das Publikum unterhalten soll.

Dafür sorgt nicht zuletzt auch die Aufteilung des Films in fünf Episoden, die in der Zeit zwischen 1941 und 1944 angesiedelt sind. Im ersten Kapitel „Once upon a time ... in Nazi-occupied France“ inspiziert der als „Judenjäger“ bekannte SS-Oberst Hans Landa (Christoph Waltz) im Sommer 1941 den Hof des französischen Milchbauern Perrier LaPadite. Landa gibt an zu wissen, dass LaPadite die jüdische Nachbarsfamilie Dreyfus bei sich versteckt. Auf perfide höfliche Art setzt er LaPadite so unter Druck, dass dieser ihm schließlich das Versteck der Familie unter dem Fußboden verrät. Landa lässt das Feuer eröffnen und tötet die Familie. Nur die achtzehnjährige Tochter Shosanna (Mélanie Laurent) kann entkommen.

Das zweite Kapitel, betitelt „Inglourious Basterds“, zeigt, wie der amerikanische Lieutenant Aldo Raine (Brad Pitt) eine Spezialtruppe von acht jüdisch-amerikanischen

Soldaten zusammenstellt, um in den Wäldern Frankreichs deutsche Truppen in den Hinterhalt zu locken. An seine Rekruten stellt Raine die Bedingung, ihm jeweils einhundert Nazi-Skalpe zu liefern. In das Kapitel ist ein Zeitsprung eingebaut, der den Beginn der Guerillaaktion überspringt und erst wieder mit Hitlers Reaktion auf Raines Truppe einsetzt, die mittlerweile als die Bastarde bzw. „Basterds“ bekannt geworden ist. Durch ein Gespräch zwischen Hitler (Martin Wuttke) und dem Gefreiten Butz (Sönke Möhring), der einen Hinterhalt der Basterds überlebt hat, werden nun in Rückblenden die Mitglieder und Taktiken der Basterds vorgestellt. Neben Aldo Raine nehmen noch der als „Bärenjude“ bekannte Donny Donowitz (Eli Roth) und der deutsche „Verräter“ Hugo Stiglitz (Til Schweiger) wichtige Positionen in der Truppe ein. Während Stiglitz dreizehn deutsche Gestapo-Offiziere getötet und sich damit für die Basterds qualifiziert hat, ist Donowitz dafür bekannt, unkooperativen Nazis den Kopf mit einem Baseballschläger einzuschlagen. Das Kapitel endet damit, dass Aldo Raine dem Gefreiten Butz mit einem Messer ein Hakenkreuz auf die Stirn ritzt, damit man auch nach dem Krieg noch erkennen kann, dass er Nazi war. Das eingeritzte Hakenkreuz dient im Film als ein Markenzeichen der Basterds.

Das dritte Kapitel mit dem Titel „German Night in Paris“ spielt im Juni 1944 in Paris. Shosanna Dreyfus heißt mittlerweile Emmanuelle Mimieux und leitet zusammen mit ihrem Lebensgefährten Marcel (Jacky Ido) das Kino Le Gamaar. Sie wird von dem deutschen Scharfschützen Frederick Zoller (Daniel Brühl) umworben, der sich als Kriegsheld einen Namen gemacht hat und dessen „Heldentaten“ (das gezielte Töten von 250 amerikanischen Soldaten) von Joseph Goebbels (Sylvester Groth) in dem Film „Stolz der Nation“ bekannt gemacht werden sollen. Die Premiere des Films steht kurz bevor und soll auf Zollers Wunsch im Le Gamaar stattfinden. Als Emmanuelle/Shosanna deswegen zu einem Treffen mit den Nazis gezwungen wird, trifft sie unerwartet auf Oberst Landa. Während Shosanna merklich nervös ist, lässt sich Landa nicht anmerken, dass er sie kennt. Doch mehrere Passagen in dieser Szene deuten darauf hin, dass Landa sehr wohl weiß, wen er vor sich hat. Shosanna beschließt, während der Premiere das Kino samt aller Anwesenden in Brand zu setzen. Vorher will sie einen Film drehen, der sich allein an die Nazis richten soll.

Im vierten Kapitel, betitelt „Operation Kino“, wird der deutschsprachige britische Lieutenant Archie Hicox (Michael Fassbender) damit beauftragt, sich mit den Basterds und der berühmten Schauspielerin und Doppelagentin Bridget von Hammersmark

(Diane Kruger) in einer kleinen Taverne in Frankreich zu treffen. Von Hammersmark soll Hicox und die deutschen Basterds Hugo Stiglitz und Wilhelm Wicki (Gedeon Burckhard) bei der Premiere von „Stolz der Nation“ einschleusen, damit diese das Kino in die Luft jagen können. Doch das Treffen der vier geht schief. Hicox verrät seine britische Herkunft und es kommt zu einer wilden Schießerei, die nur von Hammersmark überlebt. Raine rettet von Hammersmark und erfährt von ihr, dass Hitler an der Premiere des Films in Paris teilnehmen wird. Er beschließt eine Planänderung: Zusammen mit von Hammersmark und den Basterds Donny Donowitz, Smithson Utivich (B.J. Novak) und Omar Ulmer (Ulmer Doom) will er bei der Film Premiere erscheinen. Da keiner von ihnen deutsch spricht, sollen sie sich als italienische Vertreter der Filmindustrie ausgeben. Am Ende des Kapitels inspiziert Hans Landa die verwüstete Taverne und entdeckt einen Frauenschuh und ein Autogramm von Bridget von Hammersmark.

Das fünfte Kapitel mit dem Titel „Revenge of the Giant Face“ zeigt die Geschehnisse im Kino am Abend der Premiere. Während Shosanna alle Vorbereitungen für den Abend trifft, zwingt Oberst Landa Bridget von Hammersmark und ihren drei Freunden ein Gespräch auf. Er erbittet sich eine private Unterhaltung mit von Hammersmark, in der er sie mit Hilfe des Schuhs überführt und kurz danach in einem unkontrollierten Aggressionsanfall erwürgt. Derweil positionieren sich Donowitz und Ulmer, bestückt mit mehreren Stangen Dynamit und einem Zeitzünder, im Kinosaal. Landa lässt Raine und Utivich festnehmen und in eine Taverne bringen. Von dort aus spricht er mit Raines Vorgesetzten beim OSS (Office of Strategic Services, dem Vorläufer der CIA) und stellt seine Forderungen: Für seine Mithilfe zur Kapitulation Deutschlands und zur Beendigung des Krieges wird Landa eine sichere Existenz an der amerikanischen Ostküste garantiert. Aldo Raine erhält von seinem Vorgesetzten die Anweisung, mit Landa an die amerikanische Frontlinie zu fahren und ihn dort als Kriegsgefangenen festzunehmen.

Unterdessen läuft im Kinosaal Goebbels' Film „Stolz der Nation“. Shosanna wird während der Filmvorführung ein weiteres Mal von Frederick Zoller belästigt und als sie ihn rüde abweist, wird er aggressiv. Es kommt zu einer Schießerei, in der beide sterben. Danach passieren mehrere Dinge gleichzeitig. „Stolz der Nation“ wird durch Shosannas eigene Aufnahmen unterbrochen, in denen sie ankündigt, dass sie „the face of the Jewish vengeance“ ist und alle Nazis im Saal töten wird. In diesem Moment stürmen

Ulmer und Donowitz Hitlers Loge und erschießen Hitler und Goebbels. Marcel setzt derweil Massen an Nitratfilmrollen in Brand, so dass das Kino innerhalb kürzester Zeit in Flammen aufgeht. Während im Saal Panik ausbricht, schießen Donowitz und Ulmer aus Hitlers Loge auf die unten fliehenden Menschen, bis die Dynamit-Zeitzündler an ihren Körpern ablaufen und sie mit dem gesamten Kino explodieren. In der letzten Szene des Films am Morgen nach der Premiere lässt Landa Raine und Utivich an der Frontlinie frei und übergibt sich selbst als Kriegsgefangener. Raine gibt an, dass er sich an den Deal zwischen Landa und dem OSS halten wird, doch bevor er Landa gehen lässt, ritzt er ihm noch ein Hakenkreuz auf die Stirn.

Wie diese Zusammenfassung zeigt, enthält der Film viele unterschiedliche Entwicklungen, die mit fortschreitender Handlung immer stärker miteinander verwoben werden. Die Kritiken des Films schwankten zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung zwischen rigoroser Ablehnung und künstlerischer Anerkennung. Wie auch im Fall von Roth und Chabon wurde die Gattung des Films kaum diskutiert, wenn man von moralischen Fragen nach der Rachlust jüdischer Figuren und nach der mangelnden Thematisierung des Holocaust absieht. Über Äußerungen wie die von Ben Walters – „The sadistic bloodlust of his Jewish avengers is as unsettling as his revisionistchutzpah is disarming“ (19) – gehen die meisten Kritiken, gerade mit Blick auf die kontrafaktische Struktur des Films, nicht hinaus. Dabei scheint für einige Kommentatoren der entscheidende Punkt gewesen zu sein, welches Konzept hinter Tarantinos Film steht.⁸⁶ Anders formuliert, worum geht es ihm in *Inglourious Basterds*? Geht es darum, Gewalt zu ästhetisieren, die Geschichte des Zweiten Weltkriegs umzuschreiben, das Medium Film zu zelebrieren, eine moralische Umdeutung der Nazizeit vorzunehmen oder einfach nur zu unterhalten? Den letzten Punkt scheint Ben Walters zunächst andeuten zu wollen: „The challenge of *Inglourious Basterds*, then, lies in its assertion that war films—and indeed war—can be fun“ (21). Doch kurz darauf schränkt auch Walters ein: „*Inglourious Basterds*, then, is less interested in the ethics of war, let alone the substance of history, than in the power of cinema, its ability to lure us into moral quicksand or hold us in suspense“ (22). Wie auch die folgenden Ausführungen zeigen werden, ist *Inglourious Basterds* tatsächlich nicht an historischen Details oder am eigentlichen Wesen von historischen Prozessen interessiert. Und doch ist es nicht nur ein Film über das Medium Film. *Inglourious Basterds* kommentiert mit

⁸⁶ Ben Walters bietet in seinem Artikel „Debating *Inglourious Basterds*“ einen guten Überblick über die kritischen Reaktionen auf den Film in den englischsprachigen Tages- und Wochenzeitungen.

der kontrafaktischen Darstellung des Zweiten Weltkriegs sowohl vergangene als auch gegenwärtige Geschichte.

Das heißt jedoch nicht, dass *Inglourious Basterds* im Zusammenhang der Anschläge des 11. September 2001 diskutiert wurde. Allein Joseph Natoli und Marc Redfield beziehen in ihren Diskussionen von *Inglourious Basterds* den gegenwärtigen Kontext mit ein, worauf weiter unten noch genauer eingegangen werden soll. Wie auch die anderen in dieser Dissertation analysierten Texte hat *Inglourious Basterds* keine inhaltlichen Überschneidungen mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001. Und doch soll die nachfolgende Analyse zeigen, dass Tarantinos Film Geschichts- und Realitätsbilder entwirft, die ganz speziell an die Erfahrungen vom 11. September 2001 und danach geknüpft sind. Das zeigt sich bereits an der Wahl des *point of divergence* und der Episodenstruktur, die im folgenden Unterkapitel näher erläutert werden sollen. Es wird sich dem formalen Aufbau des Films widmen.

4.3.1 Mit Terror gegen den Krieg

Inglourious Basterds ist in mehrfacher Hinsicht ein außergewöhnlicher Film. Inhaltlich wagt er es, den faktischen Verlauf des Zweiten Weltkriegs und der Nazi-Tyrannie zu verändern. Die tatsächliche Gewalt dieser Epoche, die durch das Kriegstreiben und den Holocaust bis dahin ungekannte Ausmaße angenommen hat, wird im Film durch eine sehr viel persönlichere, überwiegend physische und positiv konnotierte Gewalt ersetzt. Formal ist *Inglourious Basterds* außerdem einer der wenigen Hollywoodfilme, in dem zu großen Teilen andere Sprachen als Englisch gesprochen werden. Neben den Gewaltdarstellungen stellt die Verwendung von Sprache eine zweite Säule des Films dar. Sprachwitz und verbale bzw. nonverbale Kommunikation spielen innerhalb der Handlung eine herausragende Rolle. Sie werden durch den Soundtrack des Films, die Verwendung von Comicbuch-Elementen, Off-Kommentaren und zahlreichen Verweisen auf ältere Filme (z.B. *Winnetou*) und Filmemacher (z.B. Leni Riefenstahl und G.W. Pabst) ergänzt. Auch strukturell bietet *Inglourious Basterds* mit seiner Aufteilung in fünf Episoden, dem Film im Film „Stolz der Nation“ und dem Einsatz zahlreicher Rückblenden und Parallelmontagen (Kapitel Zwei und Fünf) eine nicht ganz konventionelle Erzählung. Dabei sollte auch nicht vergessen werden, dass sich der Film

mit der Wahl von *alternate history* einer Gattung bedient, die noch nicht häufig im Kino zu sehen war.

Die Platzierung bzw. Ausgestaltung des *point of divergence* in *Inglourious Basterds* ist wie bei allen *alternate histories* von besonderer Wichtigkeit und soll im Folgenden genauer betrachtet werden, denn sie unterscheidet sich von den anderen in dieser Studie analysierten Texten. Obwohl die gesamte Handlung vor einem kontrafaktischen Hintergrund spielt, wird der eigentliche historische Bruchpunkt erst am Ende des Films erreicht, nämlich wenn die aus Hitler, Bormann, Göring und Goebbels bestehende Nazielite im Pariser Kino stirbt und so ein vorzeitiges Ende des Zweiten Weltkriegs ermöglicht wird. In *Inglourious Basterds* geht es wie auch in Roths und Chabons Romanen nicht darum, alternative historische Bedingungen und Konsequenzen auszuloten; die klassische Frage „Was wäre geschehen, wenn...?“ steht nicht im Mittelpunkt des Films. Denn mit dem geschichtlichen Bruchpunkt am Ende der Handlung kann diese Frage gar nicht vollständig ausgespielt werden. Selbst der kontrafaktische Einsatz der Basterds im Verlauf des Films ändert hieran nichts. Dafür ist ihre Mission zu klein und hat zu wenig geschichtliches Gewicht. Durch die Episodenaufteilung des Films und die Platzierung des *point of divergence* am Ende der Handlung wird vielmehr die Aufmerksamkeit auf die geschichtlichen Optionen und die Handlungen einzelner Akteure gelenkt. Das Ergebnis ist ein Geschichtsbild, das sehr viel stärker als Roths und Chabons Romane die Handlungsmacht einzelner Individuen betont. Die Handlungsstruktur, die Platzierung des *point of divergence* und die Wahl des Settings dienen vielmehr dazu, ein alternatives Bild vom „Krieg gegen den Terror“ zu zeichnen.

Die Episodenaufteilung des Films⁸⁷ betont die Möglichkeit immer neuer Handlungs- und Entwicklungsoptionen. So sind die ersten zwei „Chapter“ vollkommen unabhängig voneinander und könnten allein bestehen. Erst das dritte Kapitel greift mit der Zusammenführung von Landa und Shosanna das erste wieder auf. Ähnlich funktioniert das vierte Kapitel, in dem ein neuer Handlungsstrang (Archie Hicox) mit dem Inhalt aus dem zweiten Kapitel (Basterds) zusammengebracht wird. Doch auch diese Episode ist noch weitestgehend eigenständig. Erst mit dem fünften Kapitel wird die Episodenstruktur des Films vollständig aufgelöst. Quentin Tarantino hat diese Struktur in einem Interview mit Ryan Gilbey in der Zeitschrift *Sight and Sound*

⁸⁷ Die einzelnen Episoden werden im Film als „Chapter“ bezeichnet.

folgendermaßen kommentiert: „[T]o me it’s equally novelistic. This chapter introduces these characters, then I lose them and I introduce these other characters, then I lose them and introduce some other characters, but it’s all building toward the fifth chapter, where it all comes together“ (18). Im Gegensatz zu den anderen vier Kapiteln wird im fünften auf eine Exposition verzichtet. Darüber hinaus wird vorausgesetzt, dass das Publikum die Figuren und Handlungsstränge der vorhergehenden Episoden kennt; das fünfte Kapitel wäre ansonsten nicht verständlich.

Durch diese Struktur und die Eigenständigkeit der ersten vier Kapitel wirkt jedes Kapitel zunächst wie ein Bruch – mit dem Ende einer Handlung beginnt eine neue Geschichte. Jedes Kapitelende stellt somit auch eine Zäsur in der Handlung dar, die jedoch nicht ausschließlich, wie im ersten Kapitel des Films, negativ konnotiert ist. Ab dem dritten Kapitel erhalten die Figuren die Chance, ihre Geschichte zum Besseren zu wenden: Durch einen Zufall kann sich Shosanna an der gesamten Naziführung für den Mord an ihrer Familie und die Judenverfolgung insgesamt rächen. Außerdem entwickelt sich die Mission der Basterds durch die Kooperation mit dem britischen Militär und der Doppelagentin Bridget von Hammersmark von einer punktuellen Störaktion zu einer kriegsentscheidenden Operation. Die episodische Struktur verhindert, dass diese neuen Situationen nicht angedeutet oder eingeführt werden; stattdessen sind sie mit dem neuen Kapitel plötzlich vorhanden. Das erweckt den Eindruck, dass es sich bei der Handlungsentwicklung um schicksalhafte Fügung handelt: Shosannas Rachefeldzug wird beispielsweise nur dadurch ermöglicht, dass sich der berühmte Soldat Frederick Zoller in sie verliebt. Gleichzeitig werden diese schicksalhaften Chancen jedoch durch Zufälle zerstört. Das Treffen von Hicox, Wicki, Stiglitz und von Hammersmark in der Taverne gerät zum Desaster, weil deutsche Soldaten die Geburt des Sohnes eines Kameraden feiern und dafür ausnahmsweise von ihrem Vorgesetzten Ausgang erhalten haben; Shosannas vorzeitiger Tod kann nur zustande kommen, weil Zoller seine verfilmten „Heldentaten“ überraschend nicht mit anschauen kann, den Saal verlässt und Emmanuelle/Shosanna besucht.

Zufälle prägen diesen Film in so großem Maß, dass sie als treibende Kraft für die Handlungsentwicklung gewertet werden können. Gleichzeitig stellen sie geschichtliche Zäsuren dar, die ihrerseits als neue Optionen verstanden werden können. Beinahe jede Zäsur/Option hat dabei Auswirkungen auf spätere Geschehnisse. Während zumindest in *The Plot Against America* und ansatzweise auch in *The Yiddish Policemen’s Union* der

point of divergence immer noch als Prämisse dafür dient, die alternativen Ausgestaltungen und Konsequenzen einer kontrafaktischen Vergangenheit zu präsentieren, scheint sich *Inglourious Basterds* sehr viel weniger mit historischen Prozessen, ihren Formen und Folgen zu beschäftigen. Es geht zunächst im Wesentlichen um Einzelschicksale von fiktiven Figuren in einem teilfiktiven Krieg – um Shosanna Dreyfus, Frederick Zoller, Bridget von Hammersmark und Hans Landa. Anders gesagt, Tarantinos Film ist am Ende nur noch marginal am *point of divergence*, also an Hitlers frühzeitigem Tod und seiner historischen Relevanz interessiert. Ebenso wenig soll die kontrafaktische Mission der Basterds zeigen, wie eine amerikanische Spezialeinheit der deutschen Wehrmacht geschadet und damit den Zweiten Weltkrieg beeinflusst hätte. In *Inglourious Basterds* geht es also nicht so sehr um „Geschichte im großen Stil“ oder um metahistorische Fragen. Stattdessen schwächt die auf Optionen basierende episodische Struktur den *point of divergence* und somit auch die kontrafaktische Spekulation über historische Kontingenzen. Die Struktur des Films setzt keinen großen Bruchpunkt voraus, sondern weist stattdessen darauf hin, dass der geschichtliche Prozess voller kleiner Zufälle und Entwicklungen ist, die jederzeit Zäsuren und damit neue Optionen für individuelles Leben kreieren. Durch die Ausgestaltung des *point of divergence* und die Episodenstruktur des Films wird auch hier Geschichte vielmehr segmentiert und individualisiert.

Tarantinos Individualisierung der Geschichte unterscheidet sich jedoch von der in Roths oder Chabons Texten. *Inglourious Basterds* zeigt die Figuren nicht als hilflose Geschöpfe im Strudel der politischen Geschehnisse. Stattdessen werden sie hier als handlungsmächtige Personen präsentiert, die in einem vorgefertigten Setting, dem des Zweiten Weltkriegs, agieren. Trotz aller Zufälle und schicksalhaften Brüche behalten die Figuren in sehr viel größerem Maße als in den anderen Texten die Kontrolle über die geschichtlichen Ereignisse. Sie ergreifen die sich ihnen bietenden Optionen und bestimmen so den Lauf der Handlung und des geschichtlichen Prozesses. Das trifft für die im Film dargestellten Nazis genauso zu wie für die anderen Figuren: Hugo Stiglitz übt einen persönlichen Rachefeldzug gegen die Nazis, indem er dreizehn von ihnen brutal tötet; Hans Landa behält neben seiner Position als hochrangiger Nazi durch seine persönliche Geschicklichkeit bis zur letzten Szene des Films die Oberhand über die Geschehnisse; Shosanna Dreyfus gelingt es, sich trotz der Einschüchterungen von

Frederick Zoller an den Nazis zu rächen; und die mehrheitlich jüdischen Basterds erfüllen ihr Ziel, so viele Nazis wie möglich zu töten.

Dieses auf das Individuum fokussierte Geschichtsbild wird zudem mit einer sehr vereinfachten Darstellung gesamtgeschichtlicher Prozesse und Entwicklungen kontrastiert. Historisch betrachtet, kratzt *Inglourious Basterds* lediglich an der Oberfläche einer geschichtlichen Epoche, die international so bekannt ist wie kaum eine andere. Der Film setzt nur das nötigste Wissen über den Zweiten Weltkrieg in Europa voraus: Hitler, böse Nazis, Judenverfolgung, Widerstandsbewegung, europaweite Besetzung. Der Krieg selbst, seine Voraussetzungen, sein Verlauf und seine Protagonisten werden nicht thematisiert. „Nazis“, „Juden“, „Widerstandskämpfer“ und „Alliierte“ (bzw. Amerikaner) werden in ihrer Komplexität reduziert und geraten zu bloßen Schablonen ihrer selbst. Dennoch, oder gerade deswegen, sind in diesem Film Parteien, Fronten und Moralitäten klar, wie Aldo Raine schon zu Beginn des zweiten Kapitels deutlich macht:

RAINE: Now I don't know about y'all? But I sure as hell, didn't come down from the goddamn Smoky Mountains, cross five thousand miles of water, fight my way through half of Sicily, and then jump out of a fuckin' air-o-plane to teach the Nazis lessons in humanity. Nazi ain't got no humanity. They're the foot soldiers of a Jew-hatin', mass murderin' maniac, and they need to be destroyed. That's why any and every son-of-a-bitch we find wearin' a Nazi uniform, they're gonna die. . . . We will be cruel to the Germans, and through our cruelty, they will know who we are. And they will find the evidence of our cruelty in the disemboweled, dismembered, and disfigured bodies of their brothers we leave behind us. And the German won't be able to help himself from imagining the cruelty their brothers endured at our hands, and our boot heels, and the edge of our knives.⁸⁸

Wie diese Passage beispielhaft zeigt, macht *Inglourious Basterds* keinen Unterschied zwischen Nazis und Deutschen. Alle im Film dargestellten Deutschen sind mit Ausnahme der Doppelagentin von Hammersmark und des zu den Basterds übergelaufenen Stiglitz gewissenlose Bösewichte. Auch Mark Redfield stellt in seinem Artikel „The ‘Cultured Nazi’ and the Cut of the Shibboleth: *Les Bienveillantes*, *Inglourious Basterds*, and the Globalization of English“ fest, dass die vereinfachenden

⁸⁸ Im Originaldrehbuch geht dieser Passage ein Kommentar auf die Nationalsozialistische Partei voraus, der aber nicht in den Film aufgenommen wurde: „The members of the National Socialist Party have conquered Europe through murder, torture, intimidation, and terror. And that's exactly what we're gonna do to them“. Die ausgelassene Passage zeigt, wie Täter- und Opferrollen in diesem Film umgekehrt werden, wie später noch genauer erläutert werden soll.

Darstellungen des Nationalsozialismus im Grunde nur dazu dienen sollen, die Nazis als Feinde zu deklarieren: „‘Nazism’ therefore, in this film, flattens down to uniform and spectacle, and becomes a mirror in which opponents see themselves“.⁸⁹ Ebenso werden die jüdischen Figuren eher eindimensional dargestellt. Sie sind, repräsentiert durch die Basterds und Shosanna, in erster Linie durch ihren Rachewillen gekennzeichnet und werden darüber hinaus ihres Jüdischseins beraubt. In der einzigen Szene des Films, in der ihre religiös-ethnische Herkunft eine Rolle spielt, werden sie auf stereotypisiertes Aussehen reduziert (siehe beispielsweise den Anfang von Kapitel Zwei). Jüdische Religion, Geschichte, Sprache oder Lebensweise spielen im Film keine Rolle.

Während die Zeit des Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg als die beliebtesten Themen des *alternate history*-Genres gelten können, scheinen sie in Tarantinos Film nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Aber wenn der historische Verlauf des Zweiten Weltkriegs als Mischung aus Zufällen und individuellen Raketaten dargestellt wird, wenn dieser epochale Krieg von seinen Gründen, Kontexten und Verwicklungen abgekoppelt wird und die grundlegendsten Merkmale zu oberflächlichen Klischees geraten, welche Funktion hat dann Geschichte und speziell der nationalsozialistische Teil der Geschichte in *Inglourious Basterds*? Tatsächlich ist die Antwort auf diese Frage recht offensichtlich. Die geschichtliche Epoche des Nationalsozialismus erfüllt im Film lediglich eine rahmende Funktion. Gerade weil der Zweite Weltkrieg, sein Verlauf und sein Ausgang so bekannt sind, bietet er sich für kontrafaktische Darstellungen an. Darüber hinaus markiert er eine Zäsur in der Chronik der Weltgeschichte.

Wichtiger aber ist, dass der Zweite Weltkrieg wie kaum eine andere Epoche inhaltliche Polarisierungen, Abgrenzungen und Komplexitätsreduzierungen zulässt. Hierin besteht, wie nachfolgend erläutert werden soll, eine strukturelle Verbindung zwischen *Inglourious Basterds* und der 9/11-Rhetorik der Bush-Regierung. Die Zeit des Nationalsozialismus wird in Tarantinos Film als Konflikt zwischen gut (Alliierte) und böse (Nazis), Opfern (Juden, Dissidenten, etc.) und Tätern (Nazis), Schuld und Unschuld verstanden. Der Film arbeitet mit Dichotomisierungen, die auch in einer Rede George W. Bushs bei der Air Force Academy Graduation Ceremony im Jahr 2004

⁸⁹ Die fehlenden Seitenangaben zu Redfields Artikel liegen darin begründet, dass es sich hier um einen Beitrag zu einem bisher unveröffentlichten Essayband mit dem Titel *Points of Departure: Festschrift for Samuel Weber* handelt, der voraussichtlich 2014 bei Northwestern University Press erscheinen soll. Marc Redfield hat mir seinen Text freundlicherweise schon früher zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm danken möchte.

wiederzufinden sind, in der Bush den Vergleich zwischen dem „Krieg gegen den Terror“ und dem Zweiten Weltkrieg nicht gescheut hat:

In some ways, this struggle we're in is unique. In other ways, it resembles the great clashes of the last century -- between those who put their trust in tyrants and those who put their trust in liberty. Our goal, the goal of this generation, is the same: We will secure our nation and defend the peace through the forward march of freedom. Like the Second World War, our present conflict began with a ruthless surprise attack on the United States. We will not forget that treachery, and we will accept nothing less than victory over the enemy. (Bush)

Mit dem Vergleich zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem „Krieg gegen den Terror“ zeichnet Bush ein Bild von beiden Kriegen, das selten über Simplifizierungen und Polarisierungen hinausgeht. Außerdem bringt Bushs Aussage die Ähnlichkeiten zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem Angriff vom 11. September auf den kleinsten gemeinsamen Nenner: ein Überraschungsangriff und ein sich hieraus entwickelnder Kampf gegen Tyrannei, Verrat und Unfreiheit. Zwar bemüht sich der Präsident in derselben Rede, den Islam nicht zum Feindbild zu erklären („This is not a clash of civilizations. The civilization of Islam, with its humane traditions of learning and tolerance, has no place for this violent sect of killers and aspiring tyrants“), aber die unterschiedlichen historischen Kontexte und Voraussetzungen werden dabei nur oberflächlich thematisiert und zudem stark vereinfacht.⁹⁰ Ebenso wie im Zweiten Weltkrieg näherte sich der Kampf gegen den Terrorismus aus einem Zusammenstoß unterschiedlicher politischer und, so implizieren Bushs Formulierungen, moralischer Visionen. In der oben genannten Passage führt der Präsident somit die rhetorische Strategie fort, die er direkt nach den Anschlägen vom 11. September 2001 begonnen hat: er konzeptionalisiert 9/11 als ein sich wiederholendes und doch einzigartiges Ereignis, unterteilt in Tyrannen und Freiheitskämpfer und stellt den Verrat skrupelloser Feinde in Kontrast zu fried- und freiheitsliebenden Amerikanern.

Allerdings greift *Inglourious Basterds* mit der stereotypen Darstellung der Weltkriegsepoche die Polarisierungstendenzen sowie die Rache- und Gerechtigkeitsrhetorik des Regierungsdiskurses nicht nur auf, sondern führt sie

⁹⁰ So kommentiert Bush in derselben Rede: „The terrorists of our day are, in some ways, unlike the enemies of the past. The terrorist ideology has not yet taken control of a great power like Germany or the Soviet Union. And so the terrorists have adopted a strategy different from the gathering of vast and standing armies“.

außerdem ins Extrem: Die im Film dargestellten Nazis haben keine Menschlichkeit und müssen deswegen zerstört werden – nicht nur politisch, sondern auch physisch. Hier wird ein Bild des ultimativen und essentiell Bösen gezeichnet, dem nur mit absoluter Härte begegnet werden kann. Besonders das Ende des Films, das die Frage nach Gerechtigkeit und Strafe noch einmal aufwirft, macht das deutlich. Es treten zwei Gruppen hervor: Auf der einen Seite stehen die Nazis, die ihre gerechte Strafe bekommen haben, darunter Landa, Zoller und die Riege um Hitler. Auf der anderen Seite sind diejenigen versammelt, die im Kampf für das große Ziel ihr Leben lassen mussten, hierzu gehören Hicox, von Hammersmark und Shosanna.

Die Szene zwischen Shosanna und Frederick Zoller macht klar, dass bei den Nazis keine Gnade gelten darf: Nachdem Shosanna Zoller im Projektionsraum erschossen hat, nähert sie sich ihm noch einmal und scheint für einen kurzen Moment um ihn zu trauern. Doch dieser Anflug von Schwäche wird sogleich vom Film abgestraft. Zoller nutzt seine letzte verbleibende Kraft, um Shosanna zu erschießen. Diese Handlungsentwicklung und vor allem die der Szene unterlegte melodramatische Musik deutet an, dass ihr Tod tragisch, aber vor allem unnötig war. So stellt auch Matthew Boswell fest: „Despite this incorporation of totalitarian values and [Nazi] aesthetics, this nonetheless remains a film where violence contains the possibility of virtue and, on the flip side, compassion is construed as weakness“ (183). Wäre sie Zoller mit der Härte begegnet, die er als Nazi verdient hat, dann wäre sie wahrscheinlich noch am Leben. Shosannas Tod, so scheint der Film zeigen zu wollen, ist beklagenswert, aber am Ende geht es um die Zerstörung der Nazis und die Beendigung des Zweiten Weltkriegs.

Ebenso wichtig ist, dass die Nazis durch die Hände der „alternativen Alliierten“ sterben, durch Shosanna, Marcel, Donowitz und Ulmer. Die beiden wichtigsten Ereignisse des Films sind deswegen auch die Explosion und das Massaker im Kino (herbeigeführt durch die Basterds) und Landas lebenslange Kennzeichnung durch das von Raine auf seiner Stirn eingeritzte Hakenkreuz. Während die erste Gruppe also ihre gerechte Strafe erhält und die zweite Gruppe einen tragischen Heldentod stirbt, sind Raine und Utivich die einzigen, die tatsächlichen Heldenstatus erlangen, weil sie nicht nur überleben, sondern auch Landas sorglose Zukunft gerade noch vereiteln können. Ganz im Sinne des 9/11-Regierungsdiskurses sorgen sie also dafür, dass am Ende die Gerechtigkeit siegen kann – mit den Worten George W. Bushs ausgedrückt: „Whether

we bring our enemies to justice, or bring justice to our enemies, justice will be done“ (Bush 50).

Aus dem Ende des Films ergibt sich so eine interessante Konstellation für die Verbindung zwischen *Inglourious Basterds* und dem 9/11-Diskurs. Aldo Raine und Smithson Utivich, die im Verlauf der Handlung die deutschen Truppen mit Terrorakten – “some would call [it] a terrorist plot” wie Landa am Ende des Films ganz treffend feststellt – zerstören wollten, werden zu Gerechtigkeitsbringern, während ihre Vorgesetzten als rückgratlose Politiker dargestellt werden. Insgesamt fehlt auch hier, ähnlich wie in Chabons Roman, eine distinktive politische Ebene bzw. eine klare politische Führung auf Seiten der Alliierten. Der Geheimdienst ist die einzige offizielle Institution, die einer politischen Ebene nahekkommt. Ansonsten bestehen die politisch-militärischen Handlungen dieses Films aus terroristischen Einzelaktionen. Damit stellt *Inglourious Basterds* den politischen Diskurs nach dem 11. September auf den Kopf: Tarantino inszeniert die kriegerischen Handlungen als „Terror War on Nazism“. Während nach 9/11 der Nationalstaat USA gegen ein waberndes Netz des Terrorismus kämpfte, werden in *Inglourious Basterds* erfolgreich terroristische Maßnahmen gegen einen übermächtigen deutschen Staat eingesetzt. Damit bietet der Film eine alternative Kriegsdarstellung, der die konventionelle Kriegsführung des realen Weltkriegs ebenso wie den aktuellen „War on Terror“ hinter sich lässt und sich so ganz aktiv von realen politischen Handlungsmustern abwendet. Der Film nutzt das Genre der *alternate history*, um darauf hinzuweisen, dass auf der Handlungsebene wie auch auf der Gattungsebene neue Strategien notwendig sind, um einem derart bösartigen Feind zu begegnen. Weder herkömmliche politisch-militärische Taktiken noch konventionelle erzählerisch-filmische Methoden reichen aus, um mit der neuen Situation umzugehen.

Mit dieser Darstellung sanktioniert *Inglourious Basterds* das, was öffentlich nicht sanktioniert werden darf. Damit illustriert der Film zugleich, was James Der Derian als die „fearful symmetry“ zwischen Terrorismus und Terrorismusbekämpfung (185) beschrieben hat. Tony Lagouranis, ein ehemaliger Vernehmungsoffizier im Irak, hat diese Verbindung zwischen dem 9/11-Diskurs, dem Bedürfnis nach Rache und der politischen Billigung von Folter auf eine Weise zusammengefasst, die auch die Gewaltdarstellungen in *Inglourious Basterds* neu beleuchtet: „Those attacks“, schreibt Lagouranis, „coming as they did from people who rejected the rules of civilization, made us want to respond in kind. Suddenly, their defeat was not enough. Standard

military operations using high-tech weaponry and the utter obliteration of the enemy via cruise missiles and five-thousand pound bombs was not enough. . . . This kind of dominance requires evil“ (247). Zunächst scheint es, als würden im Film wie in der post-9/11 Realität die intendierten Abgrenzungen zwischen Terrorist und Antiterrorist und damit einhergehend die eindeutigen Zuschreibungen von gut und böse, Opfer und Täter, richtig und falsch wieder verschwimmen. Auch das folgende Zitat von Terry Nardin und Daniel J. Sherman deutet darauf hin, wie fragil der politische Diskurs nach 9/11 mit seinem Verlangen nach Rache und Sicherheit wirklich ist:

Not surprisingly, then, both sides—terrorist and antiterrorist—rely on similar arguments when they embrace the vocabulary and logic of war. . . . 9/11 is a pivotal event in American culture because it has given us villains on whom to focus a wide range of anxieties. In the moral narrative we have constructed, we are entitled to take revenge on those who are responsible (even if we can't see exactly how) for what has gone wrong in the world and for whatever frustration we have encountered in our individual lives. . . . If revenge drives terrorism and counterterrorism by exploiting their symbolic resonance, so also does the dialectic of fear and safety. . . . (6)

Alle drei Autoren weisen darauf hin, wie leicht der Regierungsdiskurs, der darauf abzielte, Sicherheit und Klarheit jenseits der Angst zu schaffen, wieder aufgeweicht wurde und damit neue Freiräume entstehen ließ. Innerhalb dieses Freiraums nutzt *Inglourious Basterds* die Nähe zwischen Terrorismus und Terrorbekämpfung für eine Konsolidierung des Regierungsdiskurses und eine moralische Unterstützung der amerikanischen Antiterrormaßnahmen, wie im Folgenden erläutert werden soll.

Im Film können die Terrorakte der Basterds nur gebilligt werden, weil sie sich im Gegensatz zu den Angriffen vom 11. September gegen „die Bösen“ (Nazis) und nicht gegen unschuldige Zivilisten richten. Das wiederum setzt eine klare Unterscheidbarkeit von Recht und Unrecht, gut und böse, richtig und falsch voraus, die der Film durch sein Setting und seine Instrumentalisierung des 9/11-Diskurses vorbereitet. Somit geht *Inglourious Basterds* über den Regierungsdiskurs hinaus. Objektiv betrachtet sind die Basterds Extremisten und Terroristen, was von mehreren Kommentatoren kritisch angemerkt wurde. So beobachtet Marc Redfield: „Tarantino's revenge fantasy again and again touches the stops of its basic theme: to destroy the enemy you must resemble the enemy“. Doch der grundlegende Unterschied zu den Nazis ist, dass die Basterds keine radikal-geistige Haltung haben. Ihre terroristischen Taten sind an keine religiösen,

politischen oder ideologischen Forderungen geknüpft. Im Film werden Extremismus und Fundamentalismus der Basterds stattdessen entideologisiert. Ihre jüdische Herkunft, ihr Glauben und ihr Zusammengehörigkeitsgefühl als ethnische Gemeinschaft spielen für ihr Handeln im Film nur deswegen eine Rolle, weil es die Basterds dafür prädestiniert, an den Nazis Vergeltung üben. Im Gegensatz zu Chabons Roman, der die Erfahrungen vom 11. September kritisch hinterfragt, indem er einen Teil der jüdischen Figuren zu fundamentalistischen Terroristen macht, ist der Fundamentalismus in Tarantinos Film ein Hauptcharakteristikum der Nazis und somit „des Anderen“. In ihm paaren sich Antisemitismus und Totalitarismus (siehe beispielsweise die Szene von Hitlers Wutausbruch und die „Bärenjude“-Szene im Kapitel „Inglourious Basterds“). Die Basterds bleiben moralisch integer, weil sich ihre Gewalt nicht aus fundamentalistischen Ansichten, sondern aus erfahrenem Unrecht nährt. Terrorismus und Fundamentalismus werden voneinander abgespalten.

Inglourious Basterds vermag damit auch ein neues Licht auf Maßnahmen zu werfen, mit denen die Bush-Regierung während ihrer Amtszeit in Verruf geraten ist, beispielsweise die unzulässige Inhaftierung von Hunderten Terrorverdächtigen in Guantánamo, die geheimen und rechtswidrigen Gefängnisse für Terrorverdächtige in Osteuropa und die Folterung von Gefangenen an diesen (und anderen) Orten. Weil *Inglourious Basterds* fundamentalistische Ansichten und terroristische Handlungen voneinander trennt, können die im Film agierenden (jüdischen) Amerikaner als „gute Terroristen“ konzeptioniert werden. Spannt man diesen Bogen weiter, können auch rechtswidrige Handlungen der USA in der realen Welt nach 9/11 gebilligt werden. Vor dem Hintergrund eines öffentlichen Diskurses, in dem die Historizität der Anschläge vom 11. September 2001 gern vermieden wird und in dem nicht nur die Attentäter und ihre Handlungen, sondern ganze Staaten (Iran, Irak und Nordkorea) als „evil and deluded“ (Bush 63) bzw. als „Achse des Bösen“ bezeichnet wurden, können rechtswidrige Maßnahmen gegen „das Böse“, wie sie in Tarantinos Film zelebriert werden, schnell als Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln verstanden werden. Die Basterds gewinnen diesen Terrorkrieg, so impliziert es das Ende des Films, weil sie damit für „infinite justice“⁹¹ sorgen.

⁹¹ „Operation Infinite Justice“ war der ursprüngliche Name für die militärischen Reaktionen der US-amerikanischen Regierung auf die Anschläge vom 11. September 2001. Die Operation wurde nach Protesten in „Operation Enduring Freedom“ umgetauft.

Begleitet wird diese Darstellung von der Frage nach Traumatisierung, Rache und Macht, die sowohl für die jüdische Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg als auch für die amerikanische Bevölkerung nach dem 11. September eine Rolle spielte. Dieser Punkt soll im folgenden Unterkapitel näher beleuchtet werden, bevor das dritte Unterkapitel die Frage nach dem Geschichtsbild abschließend beantworten soll.

4.3.2 Trauma, Rache und Macht

Das letzte Unterkapitel hat erläutert, wie in *Inglourious Basterds* ein Gerechtigkeitsbild entworfen wird, das klare politische und moralische Abgrenzungen zulässt. Dabei wird auch in der alternativen Geschichtsversion der Zweite Weltkrieg zugunsten der Alliierten entschieden, selbst wenn die Sowjetunion kaum Erwähnung findet und Frankreich lediglich durch das Setting repräsentiert wird. Doch auch *Inglourious Basterds* endet mit einer Niederlage Nazideutschlands. Die Amerikaner, verkörpert durch Aldo Raine, gehen mit Unterstützung der Briten als klare Sieger hervor. Die wesentlichen geschichtlichen Veränderungen des Films bestehen erstens in der Ermordung der Nazielite und der daraus folgenden vorzeitigen Kapitulation Deutschlands und zweitens in der veränderten Rolle der Juden innerhalb des Kampfes um politische, historische und historiographische Macht. Das vorliegende Unterkapitel wird sich diesen beiden Punkten widmen und dabei besonders die Frage nach Macht und Ohnmacht angesichts historischer Prozesse beleuchten.

Wie erwähnt, macht der Anfang des Kapitels „*Inglourious Basterds*“ klar, dass die Deutschen für ihre Taten auf eine Art und Weise bestraft werden müssen, die für die Zukunft anhält. So schwört Aldo Raine seine Rekruten mit folgenden Worten auf den Feind ein: „And when the Germans close their eyes at night, and their sub-conscious tortures them for the evil they’ve done, it will be with thoughts of us, that it tortures them with“. Die Aufgabe der *Basterds* ist nicht nur, die Nazitruppen zu schwächen; der Verlauf des Films macht deutlich, dass es den *Basterds* außerdem darum geht, ein Zeichen zu setzen, im wahrsten Sinne des Wortes. Die Skalpe, die sie sammeln und das Hakenkreuz, das sie den überlebenden Wehrmachtsoldaten in die Stirn ritzen, dienen als eben solche Zeichen. Während die Skalpe eher die Funktion von Kriegstrophäen haben, symbolisieren die Hakenkreuze ein Kainsmal, das den Träger nicht nur auf alle Ewigkeit als Sünder markiert, sondern auch jegliche Bemühungen um Vergebung

erschwert – ein Punkt, der im dritten Unterkapitel genauer beleuchtet werden soll. Beide Zeichen dokumentieren auf ihre Art das Geschehene: Das Hakenkreuz steht für die Untaten der Nazis und die Skalpe stehen für die Heldentaten der Basterds.

Somit geht es hier zwar um Konsequenzen, aber nicht um solche, die die historische Chronik verändern. Vielmehr verwandeln die Basterds das Rollenbild der Amerikaner während des Zweiten Weltkriegs. Der Handlungsverlauf von *Inglourious Basterds* lässt die Alliierten zunächst zunehmend als Nebendarsteller erscheinen, während der wahre Konflikt zwischen den jüdischen und deutschen Figuren ausgetragen wird. Damit werden beide Personengruppen nicht nur zu ebenbürtigen Konkurrenten; der Film gibt den Juden darüber hinaus die Möglichkeit, sich an den Nazis zu rächen und damit Kontrolle über den geschichtlichen Prozess (wieder) zu erlangen. Sowohl Shosannas Pläne als auch die der Basterds können als Komplote gegen die Nazis interpretiert werden. Ihre Verschwörungen sind dabei, ähnlich wie im vorigen Unterkapitel dargestellt, positiv konnotiert. Tarantinos jüdische Verschwörung gegen die Nazis erscheint somit beinahe wie das Gegenbild zu Roths nationalsozialistischem Komplott gegen die amerikanischen Juden. Doch das Genre der *alternate history* dient beiden Texten auf unterschiedliche Weise. Während Roth mit *The Plot Against America* das dystopische Szenario einer amerikanischen Judenverfolgung malt, nutzt Tarantino die kontrafaktische Darstellung, um die Juden nicht als Opfer des Holocaust, sondern als Täter während des Zweiten Weltkriegs zeigen.

Die Filmsequenz, die Shosanna in „Stolz der Nation“ einfügt, lässt keinen Zweifel daran, wer am Ende des Films triumphiert. Genau in dem Moment, als Zoller in „Stolz der Nation“ in die Kamera fragt: „Who has a message for Germany?“, unterbricht Shosanna in einer Nahaufnahme den Nazi-Propagandafilm und beantwortet Zollers Frage mit: „I have a message for Germany: That you are all going to die. And I want you to look deep into the face of the Jew who is going to do it“. Marcel entfacht daraufhin die Nitratfilme mit seiner brennenden Zigarette und während die Menschen im Saal versuchen, vor den Feuermassen und Shosannas racheerfülltem Lachen zu fliehen, schießen Donowitz und Ulmer mit Maschinengewehren vom Balkon auf sie. Auf den Rauch projiziert erscheint kurze Zeit später noch einmal das Gesicht Shosannas und ihre Stimme ertönt ein letztes Mal: „My name is Shosanna Dreyfus. And this is the face of Jewish vengeance“.

Allein durch die geschickte Manipulation von Goebbels' Film wird Shosanna buchstäblich zum Störenfried der Naziwelt und ihrer Ideologie. Shosannas Erscheinen auf der Leinwand repräsentiert dabei nicht nur Rache, sondern auch übermenschliche Macht – denn zum Zeitpunkt ihres Filmeinschnitts ist Shosanna bereits tot. Zwar scheint ihr Tod, der immerhin durch Zoller erwirkt wurde, zunächst ein Rückschlag für ihr Vorhaben zu sein; doch durch ihre Wiederauferstehung auf der Leinwand nur wenige Minuten später wird ihre Filmsequenz doppelt bedeutsam. Shosanna unterbricht Zollers auf Film festgehaltenes Exekutionsmanöver und scheint noch aus dem Jenseits den Nazis ihre gerechte Strafe zukommen zu lassen. Gleichzeitig wird sie durch das Close-up auf der Leinwand zum gottesartigen Geschöpf, gegenüber dem die im Saal umherirrenden Menschen wie Spielfiguren erscheinen.

Ähnlich werden die beiden Basterds Donowitz und Ulmer präsentiert. Sie fürchten weder die Flammen im Saal noch das Dynamit an ihren Knöcheln, während sie vom Balkon ihr gewaltsames Urteil über die Nazis ergehen lassen. Ihre Position ist dabei sowohl räumlich als auch metaphorisch-moralisch erhöht. Die Kamera wechselt regelmäßig zwischen *level shot* und *low angle*, aber die verwendete Froschperspektive, die Zeitlupeneinstellung auf Donowitz und Shosannas Erscheinen im Feuer machen die Nazis klar zu Unterlegenen der jüdischen Figuren. Mit ihren lodernden Flammen und dem Exekutivkommando malt diese Szene ein Bild von der Hölle und lässt keinen Zweifel daran, dass dies der richtige Ort für Nazis ist. Strukturell, inhaltlich und formal legt der Film nahe, dass Shosanna und die Basterds selbst über ihren Tod hinaus unbesiegbar sind, weil es ihnen mit der Verschwörung gegen die Nazis gelungen ist, den geschichtlichen Verlauf umzukehren. Damit wechselt auch ihr Status von traumatisierten Opfern zu heldenhaften Tätern. Im Kontext des 9/11-Diskurses betrachtet, geben die fiktionalen jüdischen Figuren und ihre Konzeptionierung als agierende Helden gleichzeitig Einblicke in die kulturelle Arbeit des Films. Wie das geschieht, soll an der Frage nach Traumatisierung und der Rolle des amerikanischen Militärs erläutert werden.

Insgesamt spielt das Verhältnis zwischen Holocaust und Traumatisierung in *Inglourious Basterds* kaum eine Rolle. Das mag einerseits überraschen, denn schließlich konzentriert sich Tarantinos Film auf die Situation der Juden während des Zweiten Weltkriegs. Die Frage nach individueller und kollektiver Traumatisierung ist dabei kaum zu ignorieren. Andererseits handelt es sich bei dem Film um eine kontrafaktische

Geschichtsdarstellung, in der die jüdischen Figuren zwar als Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschine, darüber hinaus aber auch als einflussreiche Rächer dargestellt werden. Wirft man einen Blick auf den historischen Kontext des Films, waren zu seiner Produktionszeit Diskussionen um historische Traumatisierungen allgegenwärtig. Auch die als notwendig empfundene Narrativisierung der Erfahrungen vom 11. September, die Debatten um das Verhältnis zwischen Mediatisierung und Traumatisierung und Diskussion über kulturelle Zäsuren (siehe Kapitel 3) weisen darauf hin, wie stark die Frage nach Traumatisierung den öffentlichen Diskurs nach dem 11. September beschäftigte. Gleichzeitig stellte sie sich als Problem für die amerikanische Regierung heraus: Einerseits präsentierte sich die Nation als traumatisiert, andererseits musste die Regierung ihre Stärke und Handlungsmacht betonen. Der folgende Auszug zeigt, wie George W. Bush in seiner Rede am 20. September 2001 versuchte, aus der gefühlten Schwäche der Nation wieder Stärke zu generieren und damit die historische Vormachtstellung der USA zu verteidigen:

Great harm has been done to us. We have suffered great loss. And in our grief and anger we have found our mission and our moment. Freedom and fear are at war. The advance of human freedom—the great achievement of our time, and the great hope of every time—now depends on us. Our nation—this generation—will lift a dark threat of violence from our people and our future. We will rally the world to this cause by our efforts, by our courage. We will not tire, we will not falter, and we will not fail. (54)

Wie diese Passage ebenso wie andere Reden von Bush verdeutlicht, versuchte die amerikanische Regierung, jeden Anschein von Traumatisierung zu vermeiden. Traumatisierte Personen gelten in der Regel als Opfer von Ereignissen, die sie als todesbedrohlich empfunden haben.⁹² Bei einer Traumatisierung symbolisieren das zwanghafte Wiedererleben und die psychischen und physischen Auswirkungen des traumatischen Ereignisses Passivität, Paralyse und Angreifbarkeit. Wie der oben genannte Auszug beispielhaft zeigt, konnte Bush das erfahrene Unrecht, den Schaden

⁹² Nicht zuletzt deswegen ist die Frage nach der Traumatisierung im Kontext von 9/11 so umstritten, denn neben den tatsächlichen Opfern der Anschläge vom 11. September 2001 wurden durch den 9/11-Diskurs auch die indirekt Betroffenen und die (amerikanischen) Zuschauer vor den Fernsehgeräten als traumatisiert konzeptioniert.

und die Trauer thematisieren, musste aber den Eindruck vermeiden, dass die Anschläge vom 11. September die Nation in irgendeiner Form geschwächt haben.

Bereits Judith Butler hat diese Diskrepanz zwischen zur Schau gestellter Stärke und erfahrener Traumatisierung in der Folge von 9/11 moniert:

I consider our recent trauma to be an opportunity for a reconsideration of United States hubris and the importance of establishing more radically egalitarian international ties. . . . Unfortunately, the opposite reaction seems to be the case. The US asserts its own sovereignty precisely at the moment in which the sovereignty of the nation is bespeaking its own weakness, if not its growing status as an anachronism. (40)

Nicht nur setzt Butler voraus, dass die Terroranschläge als kollektives Trauma konzipiert werden können und zeigt somit ihre Teilhabe am öffentlichen amerikanischen Diskurs nach 9/11; ihr Text weist außerdem darauf hin, wie ambivalent mit der Frage nach Schwäche und Traumatisierung im 9/11-Diskurs umgegangen wurde. Hier ist erneut einer der Freiräume zu erkennen, die die amerikanische Regierung nicht vollständig zu füllen vermochte und die von Kunstschaffenden wie Tarantino für eigene Interpretationen genutzt werden konnten. Denn mit *Inglourious Basterds* greift Tarantino Fragen nach Macht und Ohnmacht, Schwäche und Stärke, Trauma und Unerschütterlichkeit auf und verhandelt sie im Setting eines verfremdeten Zweiten Weltkriegs. Er rückt die geschichtlich relevante Verschwörungen einer Minderheit ins Zentrum seiner Handlung, macht sich die Struktur und Rhetorik des zeitgenössischen 9/11-Diskurses zu Eigen und bemüht ein Genre, dessen Hauptmerkmal die Frage nach historischen Zäsuren und geschichtlichen Alternativen ist. Zunächst scheint es, als würde hier die Ambivalenz des 9/11-Diskurses kritisch aufgegriffen und thematisiert. So weisen Matthew Boswell, Joseph Natoli und Ben Walters darauf hin, wie sehr Tarantinos Film mit Blick auf das Verhältnis zwischen Traumatisierung und politischer Macht von moralischer Mehrdeutigkeit geprägt ist. Wie aber die folgende Analyse zeigt, versucht Tarantinos *alternate history* vielmehr, die Unsicherheiten und Widersprüchlichkeiten des 9/11-Diskurses zu überwinden. Nachfolgend sollen kurz die einzelnen Positionen der oben erwähnten Autoren wiedergegeben werden, um hierauf aufbauend den Film in seinem zeitgeschichtlichen Kontext zu betrachten.

Mit seinem Beitrag über *Inglourious Basterds* in *The New Yorker* deutet David Denby an, wie schwierig es ist, eine eindeutige moralische Position des Films auszumachen. So ist er sich nicht sicher, „whether the Basterds are Tarantino’s ideal of

an all-American killing team or his parody of one“ (82). Matthew Boswell hat zu dieser Frage seine eigene Position entwickelt. In der Monographie *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film* (2012) beschreibt er, wie *Inglourious Basterds* mit der Darstellung von terroristischen Juden und tapferen Nazis etablierte Rollenbilder umzukehren vermag. Im Gegensatz zu vielen Zeitungskritikern erkennt er in dem Film einen Versuch, traditionelle Holocaust-Repräsentationen aufzubrechen, was er anhand einer Szene des Films, der Konfrontation zwischen dem „Bear Jew“ Donny Donowitz und dem deutschen Feldwebel Werner Rachtmann (Richard Sammel) erklärt:

In this scene, it is the Nazi who is figured as dignified and honourable as he kneels down and awaits his death wearing a medal that has been awarded to him for bravery. This is not to say that the Bear Jew is therefore the inhuman monster: indeed, quite the opposite. And this is where the film conforms to the humanist grounding of Holocaust impiety and blasts open the binary logic of othering – good and evil, us and them, human and monster – that is adhered to by Landa and Raine alike. (176)

Weiterhin erläutert Boswell, wie im Film Frederick Zoller und die Basterds nebeneinander gestellt und dabei ihre moralischen Rollen umgekehrt werden (179-181). Das Hakenkreuz als Symbol der Nazis verliere laut Boswell seine Eindeutigkeit dadurch, dass Aldo Raine es sich aneignet und es in die Stirn der Nazis ritzt. Ebenso subversiv sei, dass „the face of Jewish vengeance is that of a blond, ultra Aryan-looking Hollywood starlet, again referencing the incorporation of Nazi values into the mode of vengeance proposed by *Inglourious Basterds*“ (Boswell 183). Diese unkonventionelle Darstellung jüdischer Weltkriegsgeschichte erziele laut Boswell eine bestimmte Funktion: Indem sich Tarantinos Film gegen „Holocaust piety“⁹³ wende, könnten bisher verschwiegene und unterdrückte Holocaust-Darstellungen aufgedeckt werden (3).

In eine ähnliche Richtung zielt Ben Walters Artikel „Debating *Inglourious Basterds*“. Er betont, wie sich Tarantinos Film eindeutigen Interpretationen und damit auch moralischen Zuschreibungen entzieht. Mit Blick auf die Verbindung zwischen extremer Gewalt und Humor schreibt er: „Both times I saw *Inglourious Basterds*, the audience laughed along with the violence. . . . But it remains ambiguous whether such tactics are . . . meant to be approved rather than indulged“ (21). Walters meint, in *Inglourious Basterds* einen Kommentar auf das Medium Film und seine Macht zu

⁹³ Der Begriff wurde von Gillian Rose geprägt und beschreibt, in den Worten Matthew Boswells, „particularly sentimental or sanctimonious approaches to the genocide“ (1).

erkennen. Für ihn ist es ein Film, der zwar moralische Folgen für das Publikum haben mag, der aber am Ende doch unterhalten will und es dem Publikum überlässt, wie es mit der Handlung umgeht.⁹⁴

Wie diese Reaktionen zeigen, führt die Darstellung von jüdischem Trauma bzw. jüdischer Rache und Macht in *Inglourious Basterds* zu ganz unterschiedlichen Interpretationen. Mit der Inversion jüdischer und nationalsozialistischer Rollen, den metamedialen Referenzen und der Vermischung von Zeichen (Hakenkreuz) stellt Tarantino die traumatische Geschichte des jüdischen Volkes auf den Kopf und provoziert damit Fragen nach geschichtlicher Verantwortung und Moral. Ob man in *Inglourious Basterds* eine Anregung sieht, bisherige Tabus in der Repräsentation des Holocaust zu durchbrechen (Boswell) oder Tarantinos Version als „deeply offensive as well as profoundly stupid . . . morally akin to Holocaust denial“ (Jonathan Rosenbaum) empfindet, hängt vom einzelnen Betrachter ab. Lässt man bei der Untersuchung des Films den Blick jedoch von seiner Darstellung der Vergangenheit zu seinem Dialog mit der Gegenwart schweifen, ergibt sich eine weitere Dimension, denn Tarantinos kontrafaktischer Film zeichnet nicht nur ein alternatives Bild zur Vergangenheit, sondern kommentiert durch seine Thematik, seinen Aufbau und seinen Verlauf auch die zeitgeschichtliche Gegenwart.

Teilweise scheint bereits in den Texten von Ben Walters, Joseph Natoli und Paul W. Kahn durch, wie die Autoren diese Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart im Film sehen. So stellt Walters fest: „The film explicitly invites us to take a break from historical reality, and presents itself under an obviously incorrect title Perhaps it is also offering a kind of ethical holiday – a vicarious immorality that it knows is wrong, but might be fun to try on, just for kicks“ (21). Hier deutet sich an, was später noch genauer erläutert werden soll, nämlich inwiefern *Inglourious Basterds* kollektive Wünsche und Träume erfüllt, die der öffentliche Diskurs nach 9/11 nicht bedienen konnte. Etwas konkreter sieht Paul W. Kahn die Beziehung zwischen Tarantinos Film und dem zeitgenössischen Kontext. Kahns Ansatz ist politologisch, weswegen seine Lesart des Films von der Beziehung zwischen Repräsentation und

⁹⁴ Für einen allgemeineren Blick auf die Beziehung zwischen Moralismus und Nazi-Repräsentationen in *alternate histories* seit 1945 bietet sich Gavriel Rosenfelds *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism* an, wo Rosenfeld unter anderem feststellt: „This impulse to break taboos visible in all of these examples testifies to an increasing exhaustion, if not outright boredom, with moralism and a desire for a more uninhibited relationship with the Nazi past“ (392).

Gewalt geleitet wird. Auch Kahn stellt zunächst eine Inversion konventioneller Rollenbilder fest, um dann auf den aktuellen Kontext einzugehen:

Can we say who is enemy and who is criminal in such a world? The categories are completely confused. The figure of the Jew moves from criminal to enemy. But enemies too are unstable: some are in disguise, some would switch sides. Always there is just more violence for violence. The only point of truth is the swastika in the Flesh. Cain is marked and goes on to found cities. . . . It does not take much imagination to see in *Basterds* an approximation of the situation at Abu Ghraib or Guantánamo. At those places we learned again that confronting the inhuman we ourselves become inhuman: not Indians but torturers. Every representation offered turns out to be false. (158-159)

In seinem Text erläutert Kahn, wie die politisch-rechtlichen Kategorien „Krimineller“ und „Feind“ in den letzten Jahren zunehmend durcheinander geraten sind und damit Probleme für das Verhältnis von politischer Souveränität und Recht aufgeworfen haben. *Inglourious Basterds* ist für ihn ein Film, „in which this categorical disturbance is finding expression“ (150). Während Kahn Tarantinos Film lediglich als Ausdruck dieser durcheinander geratenen Kategorien sieht, erfüllt *Inglourious Basterds* für Joseph Natoli bereits die Funktion einer moralischen Überprüfung, wie das folgende Zitat belegt:

What is the opening to moral review here? I think that the American Jewish Nazi hunters are Barbarians of the Good, by which I mean that everything is morally permitted – stupidity, ignorance, savagery . . . – because goodness can never commit an evil in its battle with evil. You can take this attitude right up to Defense Secretary Donald Rumsfeld’s and Vice President Cheney’s advocacy of torture at Guantanamo: we’re the good guys; we can’t do anything wrong. If we have reasoned our way to this view, then perhaps we’ve reasoned as Colonel Landa and the SS officer reason. . . . No doubt our American cultural surround at this first decade of the 21st Century requires, in the way an addict needs heroin, its evil tightly and firmly packaged without any what ifs, messy preemptive challenges, or moral reviews such as I am making here. . . . Whether we are all Nazis now or whether we are Barbarians of Goodness who escape moral condemnation is a dilemma that presents the ultimate opening to a moral review that I believe Tarantino’s film makes. (Natoli)

Zusammen mit Ben Walters und Paul W. Kahn weist auch Natoli darauf hin, dass zwischen der Vergangenheit des Films und der Gegenwart des Publikums eine Verbindung besteht, die Aussagen über den zeitgenössischen Kontext des Films zulässt.

Die vorliegende Dissertation möchte nun diese Ansätze weiterführen und für den zeitgenössischen Moment spezifizieren. Nachfolgend soll erläutert werden, wie *Inglourious Basterds* die moralisch umstrittene Darstellung terroristischer Juden im Kontext des Holocaust nutzt, um zeitgenössische Fragen nach Traumatisierung, Rache und Macht im Kontext des 9/11-Diskurses zu verhandeln.

Wie bereits dargestellt, vermag es der dominante Regierungsdiskurs nach 9/11 nicht, die Diskrepanz zwischen Stärke und Schwäche aufzulösen. Tarantinos alternative Geschichte nutzt nun die Spielräume des Diskurses, um seine Unsicherheiten und Widersprüchlichkeiten zu überwinden. Hier werden „jüdische Opfer“ zu „entethnisierten Verschwörern“ gegen das „personifizierte Böse“. Weil der Zweite Weltkrieg wie kaum ein anderer historischer Moment erlaubt, Stereotype und Dichotomisierungen zu konstruieren, können die Juden des Films auf ihre Opferrolle (bzw. später Täterrolle) reduziert werden. Innerhalb des Films ist ihr spezifisch historisches Schicksal während der Zeit des Dritten Reichs jedoch weitestgehend irrelevant. Wichtig ist indes die Funktion, die sie für die Handlung erfüllen. Von unschuldig angegriffenen Opfern werden sie zu mächtig agierenden Tätern, indem sie sich die Taktiken einer Terrorgruppe aneignen. Hierin liegt das verbindende Element zwischen fiktionaler Vergangenheit und faktischer Gegenwart: *Inglourious Basterds* thematisiert die Terroranschläge vom 11. September 2001 nicht direkt, doch durch die Umkehrung der Opfer-Täter-Rollen und den Sieg der „Guten“ (Juden, Amerikaner) über die „Bösen“ (Nazis, Islamisten) können die „Geschichtsverlierer“ die Kontrolle über den historischen Prozess sowie über ihre eigene Identität zurückerlangen.

Diese Darstellung wird gestützt durch die fehlende US-Militärpräsenz im Film. In *Inglourious Basterds* wird die Rolle des amerikanischen Militärs während des Zweiten Weltkriegs weitestgehend ignoriert. Die Landung in Italien und der Normandie, die Bombardierung deutscher Großstädte aus der Luft und der langsame Vormarsch amerikanischer Bodentruppen bleiben in diesem Film aus. Stattdessen werden die terroristischen Aktivitäten einer jungen französischen Jüdin und einer kleinen Truppe vorwiegend jüdisch-amerikanischer Soldaten zum kriegsentscheidenden Element. Damit spielt der Film die Rolle des amerikanischen Militärs im Zweiten Weltkrieg herunter, was besonders auffallend ist, wenn man bedenkt, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films amerikanische Truppen in einen globalen „Krieg gegen den Terror“ verwickelt waren. Anstatt die amerikanischen Truppen in einem patriotischen

Akt als Helden der „greatest generation“⁹⁵ darzustellen und damit auch ein positives Licht auf heutige Truppen im Nahen Osten zu werfen, zeigt Tarantino den Zweiten Weltkrieg als einen vorwiegend nicht-militärischen Krieg. Indem *Inglourious Basterds* das Engagement des amerikanischen Militärs ignoriert, kann die Handlung aber gleichzeitig von einem politischen Konflikt zu einem menschlichen umgeleitet werden. Es geht also nicht mehr (nur) um die Eindämmung des Nationalsozialismus in Europa, sondern, wie weiter oben bereits angedeutet, um den persönlichen Krieg einzelner Figuren, die mit ihrem Kampf gegen das Hitler-Regime die willkürliche Massenvernichtung unschuldiger Menschen rächen wollen. *Inglourious Basterds* macht klar, dass die Taten der Nazis so niederträchtig und abscheulich waren, dass sie nur mit Gegengewalt gerächt werden können, nicht aber mit konventionellen militärischen Maßnahmen.

Betrachtet man diese Feststellung nun im Kontext von 9/11 und den Kriegen in Afghanistan und Irak, erscheinen die Militäreinsätze im Nahen Osten plötzlich als unzureichend, weil sie die geschehene Katastrophe – die Vernichtung von knapp 3000 unschuldigen Menschen – nicht wiedergutmachen können. Die Täter der Anschläge sind bereits tot und ein Terrornetzwerk wie al-Qaida ist kaum (an)greifbar. Diese von vielen Amerikanern gefühlte Ohnmacht drückte sich politisch in der Jagd auf Osama bin Laden aus, der zum ultimativen Feind stilisiert wurde (nicht zuletzt, weil dieser Diskurs nach einem klaren Feindbild verlangte) und der damit doch noch eine Möglichkeit zur Vergeltung bot. Dabei ist besonders bemerkenswert, dass Osama bin Laden am Ende nicht (allein) durch amerikanische Kriegstruppen, sondern durch ein Spezialkommando der Geheimdienste getötet wurde. Der folgende Ausschnitt aus Barack Obamas Rede zum Tod bin Ladens am 2. Mai 2011 demonstriert, wie selbst zehn Jahre nach den terroristischen Anschlägen die Regierungsrhetorik eines Präsidenten der Demokratischen Partei von Vokabeln geprägt ist, die den Kampf für Gerechtigkeit und das Verlangen nach Rache für vergangenes Unrecht hervorheben.

⁹⁵ In den USA hat sich der Begriff „the greatest generation“ (Tom Brokaw) für jene Generation durchgesetzt, die nach der Depression der 1930er Jahre in den Kampf gegen Faschismus und Nationalsozialismus zog und dabei ihr Leben riskierte. Mit ihrem Sieg über die Achsenmächte Deutschland, Italien und Japan wurde damit auch diese Generation zum Vorbild für nachfolgende Generationen. In seiner Antrittsrede 2009 griff Präsident Barack Obama diese Rhetorik auf und erweiterte sie auf die gesamte Nation: „In reaffirming the greatness of our nation we understand that greatness is never a given. It must be earned. . . . For us, [the risk-takers, the doers, the makers of things] fought and died in places like Concord and Gettysburg, Normandy and Khe Sahn. . . . They saw America as bigger than the sum of our individual ambitions, greater than all the differences of birth or wealth or faction“ (Obama).

Tonight, I can report to the American people and to the world that the United States has conducted an operation that killed Osama bin Laden, the leader of Al-Qaeda, and a terrorist who is responsible for the murder of thousands of innocent men, women, and children. It was nearly 10 years ago that a bright September day was darkened by the worst attack on the American people in our history. . . . We were also united in our resolve to protect our nation and to bring those who committed this vicious attack to justice. . . . And so shortly after taking office, I directed Leon Panetta, the director of the CIA, to make the killing or capture of bin Laden the top priority of our war against Al-Qaeda, even as we continued our broader efforts to disrupt, dismantle, and defeat his network.

Stellt man Tarantinos Film und bin Ladens Tod nebeneinander, scheint die Realität am Ende jene Bedürfnisse nach Vergeltung erfüllt zu haben, die von der Fiktion bereits vorgelebt wurde. Obama unterscheidet in der oben zitierten Passage zwischen den Aufgaben der CIA („the killing and capture of bin Laden“) und den Aufgaben des Militärs („our war against Al-Qaeda“, „our broader efforts“). Wie seine Rede zeigt, nahm die Vergeltung an bin Laden dabei eine Vorrangstellung im Krieg gegen das islamistische Terrornetzwerk ein.⁹⁶ Tarantinos Film gibt diesem Denken und der daraus folgenden Struktur politisch-militärischen Handelns noch vor bin Ladens Tod Raum zur Entfaltung: Er nutzt die nationalsozialistische Vergangenheit, um Empfindungen und Sehnsüchte zu befriedigen, die bis dahin von der Realität nicht erfüllt werden konnten, aber durchaus diskursiv vorhanden waren. Wie auch Lucy Bond feststellt: „As discussions of trauma have entered the public sphere they have been met with a desire for tales of redemption, presumably as a counterbalance to the nation’s collective ‘wound’“ (744-745). Tarantinos jüdische und jüdisch-amerikanische Figuren können sich aus ihren Opferrollen befreien und zu Rächern für angetanes Unrecht werden. Der Film führt den 9/11-Diskurs in einem Stellvertretersetting weiter, um Rache und Vergeltung zu zelebrieren und legitimieren.

Schon der Titel des Films bekundet diese Diskrepanz zwischen dem, was politisch legitim ist und dem, was persönlich begehrt wird. Durch ihren kontrafaktischen Racheakt, der sie über ihren Tod hinaus unsterblich macht, werden Shosanna und die unrühmlichen Bastarde bzw. Mistkerle letztendlich zu glorreichen Übermenschen. Trauma, Rache und Macht sind in *Inglourious Basterds* ebenso wie im 9/11-Diskurs

⁹⁶ In den Medien wurde der Tod Osama bin Ladens vielfach als „9/11 closure“ diskutiert. Siehe beispielhaft die Beiträge von Kyle Almond, Marc Madell, Donna Schaper, Elizabeth A. Harris.

eng miteinander verwoben. Doch während im Diskurs die Frage nach Rache nicht offen diskutiert werden kann und Trauma und Macht miteinander kollidieren, bringt Tarantino die drei Aspekte miteinander in Einklang. Das kann ihm nur gelingen, indem er den Verlauf der Geschichte verändert, Holocaust-Pietät außer Acht lässt und den Sieger-Verlierer-Diskurs auf den Kopf stellt. Bei dieser Strategie geht es nicht zuletzt darum, geschichtliche Ereignissen und Entwicklungen zu einem Abschluss zu bringen, wie im nächsten Unterkapitel unter Einbezug des Geschichtsbildes genauer dargestellt werden soll.

4.3.3 Zeit/Geschichtliche Kontrolle

In den vorigen Unterkapiteln wurde bereits darauf eingegangen, wie sich *Inglourious Basterds* die Vergangenheit zu Nutze macht und dabei die Gegenwart kommentiert. Damit wirft der Film wie nahezu alle *alternate histories* automatisch Fragen nach Geschichtsbildern und Geschichtsschreibung auf. Neben dieser metahistorischen bzw. metahistoriographischen Ebene bewegt sich Tarantinos Film außerdem auf einer metamedialen Ebene. Der Handlungsverlauf und die zahlreichen Referenzen auf andere Filme zeigen, dass *Inglourious Basterds* auch ein Film über den Film, über Kinos und Filmvorführungen ist. Nicht zuletzt ist *Inglourious Basterds* ein Film über Kommunikation, Fehlkommunikation und Sprache allgemein. Die metamediale und metasprachliche Ebene des Films sind dabei eng mit der metahistorischen bzw. metahistoriographischen Ebene verbunden. Zusammen unterstützen diese Ebenen ein anderes Geschichtsbild als in Chabons und Roths Romanen zum Ausdruck kommt.

Wie eingangs erwähnt, verweist *Inglourious Basterds* in seiner filmischen Darstellung auf etablierte Stile, Gattungen und Vorläufer. Tarantino stellt damit sein eigenes Filmwissen zur Schau und kommentiert darüber hinaus die Position von *Inglourious Basterds* innerhalb der Geschichte des Films. Nicht nur basiert er locker auf Enzo Castellaris Film *Inglorious Bastards* (1978) und Robert Aldrichs *The Dirty Dozen* (1967); auch Anspielungen auf Emil Jannings, Leni Riefenstahl, Edgar Wallace, King Kong, Winnetou, Sherlock Holmes und Lilian Harvey sind mehr oder weniger offensichtlich in die Handlung und Form des Films eingeflochten. Mit Hilfe des Soundtracks, der mit zahlreichen Stücken von Ennio Morricone, aber auch Titeln wie „Cat People (Putting Out the Fire)“ von David Bowie und „Slaughter“ von Billy Preston

die Handlung kommentiert, scheint die Illusion des Films immer wieder gestört zu werden.

Wichtiger aber ist, dass die vielen Anspielungen dazu dienen, das Medium Film zu zelebrieren, wie auch Matthew Boswell feststellt: „From the outset, *Inglourious Basterds* deploys quotations to emphasise its cinematic ancestry and the obviously fictive nature of its narrative” (177). Nicht nur zeigt Tarantino hiermit seine Faszination für das Kino im Allgemeinen und das der 1960er Jahre im Speziellen; seine Anspielungen haben außerdem die Funktion, den Film über die dokumentierte Geschichte siegen zu lassen, wie das Kapitel „The Revenge of the Giant Face“ verdeutlicht. Obwohl man die Zerstörung von Nitratfilmrollen und Kino auch als metaphorische Zerstörung des Films deuten könnte, liegt eine andere Auslegung weitaus näher. Hier wird kein Abgesang auf das Kino angestimmt; vielmehr tragen Film und Kino zum Zusammenbruch des Dritten Reichs bei. Quentin Tarantino hat dieses Bild selbst kommentiert: „On the one hand, it’s a really juicy metaphor, the idea of cinema bringing down the Third Reich. On the other hand, it’s not a metaphor at all, it is actually what’s happening: 35mm film *is* bringing down the Third Reich!“ (Gilbey 18). Wenn man dieses Bild weiterdenkt, siegen mit dem Kino auch die Fiktion und die Repräsentation über die geschichtlichen Fakten und die Realität. Zwei Punkte sind hierbei erwähnenswert. Erstens machen der Handlungsverlauf und das spektakuläre Ende von *Inglourious Basterds* diese *alternate history* zu einer geschichtlichen Utopie. Das Ende impliziert, dass der Handlungsverlauf des Films gegenüber dem geschichtlichen Verlauf des Krieges zu bevorzugen sei. Die Opfer rächen sich, die Bösen sterben oder werden gebrandmarkt und der Krieg endet bereits 1944. Damit siegt die filmische Utopie über die faktische Geschichte. Zweitens zeigt *Inglourious Basterds* mit der Thematisierung von Sprache, wie Realitäten narrativ konstruiert werden können. Diese narrativ konstruierten Realitäten beschränken sich jedoch nicht nur auf die kontrafaktische Vergangenheit; sie lassen zudem Schlüsse über den zeitgenössischen Kontext zu.

Zunächst zum ersten Punkt: Streng genommen ist die Utopie in *Inglourious Basterds* weder *eu topos* (guter Ort) noch *ou topos* (Nicht-Ort). Ort und Zeit sind unstrittig und darüber hinaus im allgemeinen Verständnis nicht besonders positiv konnotiert. Zusammen mit dem Genre der *alternate history* kann Tarantino aber die negativ konnotierte Geschichte zu einem „guten Ort“ bzw. einer „guten Zeit“ machen

und dabei Vergangenheit und Gegenwart miteinander auf eine Weise verbinden, wie es weder klassische Utopien noch mimetisch strukturierte Filme können. Wie andere Utopien und *alternate histories* rekurriert auch *Inglourious Basterds* auf die Gegenwart und verweist überdies auf den heutigen Umgang mit Geschichte im Film. Für Matthew Boswell liegt in diesem Punkt eine der Leistungen des Films:

In its gaudy Hollywood adoption of Nazi paradigms, *Inglourious Basterds* reflects critically on the historical uses of cinema and the cinematic uses of history, especially inasmuch as these relate to the exploitation or revision of historical events: here, of course, the film reflects on its own practice. (179)

Boswell weist darauf hin, wie Tarantino versucht, mit seiner „misrepresentation of history“ (179) die historische Fehlrepräsentation der Nazis, beispielsweise in „Stolz der Nation“, zu schlagen: „It is as though the director is saying something like, ‘Look, my unreality needs to beat theirs’“ (Boswell 179). Mit der offenen Thematisierung von Film, (Meta)Fiktion und geschichtlicher Repräsentation kommentiert *Inglourious Basterds* aber nicht nur die Nazi-Vergangenheit und ihre Repräsentation im Film. Wie Boswells Feststellung bereits andeutet, geht es hier auch darum zu zeigen, wie historische Ereignisse filmisch revidiert bzw. für einen bestimmten Zweck genutzt werden können.

Für Boswell begrenzt sich die Metareflexion des Films auf das Verhältnis zwischen dem Medium Film und der filmischen Repräsentation von Geschichte. Doch *Inglourious Basterds* kommentiert das Verhältnis nicht nur aus einer distanzierten Position, wie Boswell über weite Teile seines Textes zu argumentieren scheint; der Film nutzt die Struktur von kontrafaktisch-utopischer Geschichtsdarstellung außerdem, um selbst ein Narrativ zu konstruieren, das nicht nur vergangene Ereignisse verändert, sondern auch gegenwärtige geschichtliche Diskurse ergänzt. Im Folgenden soll eine Beobachtung von Gavriel Rosenfeld als Ausgangspunkt dafür dienen, diese Verbindung zu zeitgeschichtlichen Geschehnissen und Diskursen zu erläutern.

In seiner Studie zu Nazi-Repräsentationen in *alternate histories* hat Rosenfeld die utopischen Darstellungen der Nazizeit – er nennt sie „fantasy scenarios“ (*The World* 10-11) – als abnehmenden Trend bezeichnet. Er stellt fest:

The waning of the fears and fantasies that have animated alternate histories suggests that Western society has largely recovered from the

traumatic experience of the Nazi era. . . . The declining power of these nightmares and fantasies is perhaps best indicated by the increasing use of humor in alternate histories of Nazism. (380-381)

Rosenfeld erklärt diesen Trend mit der zunehmenden Normalisierung der Nazi-Vergangenheit in literarischen Werken, die damit auch eine generelle Zufriedenheit mit der zeitgenössischen Welt ausdrückt. Allerdings schränkt er am Ende seiner Studie ein:

It is far from certain how alternate histories of Nazism will evolve in the future. Our world today has become anything but predictable in the wake of the events of September 11, 2001. The rise of Islamic terrorism, in particular, may have a notable impact upon Western views of the Nazi past. . . . [T]he specter of militant Islamism may serve to further anchor the place of Nazism in Western memory. For as this violent ideological movement and its notorious figurehead, Osama bin Laden, have emerged as the new symbols of contemporary evil, they have prompted numerous comparisons among Western observers to the established symbols of evil in the Western imagination – Nazism and Adolf Hitler. As long as the latter evils are consistently invoked in order to understand the former, the Nazi past will remain solidly rooted in popular awareness as the West's benchmark of immorality. (396)

Inglourious Basterds scheint diese Vermutungen Rosenfelds zu bestätigen. Die gesamte Handlung des Films mag in der Vergangenheit angesiedelt sein, doch inhaltlich und formal wird das Publikum immer wieder aufgefordert, sich mit den Parallelen zwischen Gegenwart und Vergangenheit auseinanderzusetzen. Auf der formalen Ebene tragen die illusionsstörenden Elemente des Films – beispielsweise die Comicschrifteinblendung zur Erklärung unterschiedlicher Figuren (Stiglitz in Kapitel Zwei, Goebbels in Kapitel Drei und weitere Nazis in Kapitel Fünf), die Erzählstimme aus dem Off, mit der in Kapitel Zwei Stiglitzs Berühmtheit erklärt und in Kapitel Drei die Brennbarkeit von Nitratfilm erläutert wird, die Verwendung eines Split Screen mit alten Schwarz-Weiß-Filmaufnahmen in Kapitel Drei oder auch der Soundtrack – dazu bei, dass das Publikum wiederholt aus der Welt des Films in die Welt des Kinosaals zurückgeholt wird, denn mit den eben genannten Techniken werden die Menschen direkt als Zuschauerinnen und Zuschauer angesprochen. Zusammen mit der moralischen Dichotomisierung der Figuren, der Frage nach Traumatisierung und der Thematisierung von Terrorismus und Fundamentalismus auf inhaltlicher Ebene weist die filmische Umsetzung das Publikum darauf hin, dass Geschichte (als die Gesamtheit historischer Ereignisse) immer auch von den Siegern geschrieben wird. Von hier ist der Schritt zum öffentlichen Diskurs nach

9/11 nicht mehr weit. Obwohl *Inglourious Basterds* weniger augenscheinlich als Roths und Chabons Romane den 9/11-Diskurs offenlegt, lässt sich in dem Zusammenspiel von Form, Inhalt und Effekt ein Narrativ erkennen, welches das nach 9/11 erschütterte Bild der amerikanischen Kultur wieder stärkt und ihre politische und moralische Vormachtstellung verteidigt. Noch deutlicher wird das mit dem zweiten Punkt, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden soll – die Bedeutung von Sprache in *Inglourious Basterds*.

Der Film ist an der Verbindung von geschichtlichen Ereignissen, ihrer medialen Repräsentation und ihren realen Folgen interessiert – Aspekte, die auch im 9/11-Diskurs eine elementare Rolle gespielt haben. Tarantinos Sieg der Fiktion über die Realität verweist implizit darauf, wie durch mediale und künstlerische, aber besonders durch sprachliche Konstruktionen Realitäten entstehen. In seinem Interview mit Ryan Gilbey ist Tarantino auf den sprachlichen Aspekt des Films eingegangen: „Oh, a case can be made that the entire film is about language. That’s not even a subtext, it’s one of the texts of the movie“ (20). Tatsächlich führen sprachliche und kulturelle Eigenarten dazu, dass eine der Schlüsselszenen des Films – das geheime Treffen von Archie Hicox, den Basterds und Bridget von Hammersmark in der Taverne – so katastrophal endet. Der britische Agent Archie Hicox verrät sich durch seinen leichten Akzent im Deutschen und durch seine Art, mit den Fingern zu zählen. Anstatt mit Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger bis drei zu zählen, wie es im Deutschen getan wird, benutzt er Zeigefinger, Mittelfinger und Ringfinger und verrät damit seine britische Herkunft. Der Ausgang dieser Szene führt zu einer weiteren sprachlichen Schlüsselszene. Weil die deutschsprachigen Basterds und Hicox in der Taverne ums Leben gekommen sind, müssen sich Raine, Donowitz und Ulmer bei der Kinopremiere als italienische Filmleute ausgeben. Das überaus komisch inszenierte Zusammentreffen zwischen Hans Landa, Bridget von Hammersmark, Aldo Raine und den beiden anderen Basterds geht schief, weil Landa im Gegensatz zu den Basterds fließend italienisch spricht und sie damit auf seine charmant-sadistische Art bloßstellt.

Als polyglotter und charismatischer Repräsentant nationalsozialistischer Macht übertrumpft Landa Raine und seine Basterds sprachlich und intellektuell um Längen. Er ist als einzige Figur in allen fünf Kapiteln vertreten und bildet das Zentrum, um das sich die Handlung entwickelt. Sein Reiz besteht in der Mischung aus brutaler Erbarmungslosigkeit und graziöser Schläue, die von Christoph Waltz perfekt

herausgearbeitet wurde. Aber welche Funktion erfüllt ein charismatischer und sprachlich versierter Nazi in einem Film, in dem Nazis die Personifizierung des Bösen darstellen? Marc Redfield bietet auf diese Frage eine interessante Antwort:

Perhaps the most prominent narrative and cultural difference set up in this film is that between its stereotypically monolingual Americans . . . and its stereotypical polylingual Europeans. The Basterds are American tourists, blundering along without even a phrasebook. Certainly one way, therefore, to understand the drift of the film is to read its conclusion as, among other things, the violent triumph of global English. Landa, the dark epitome of Continental polylingualism, is silenced; meanwhile in the Le Gamaar theater Shosanna Dreyfus's gigantic cinematic image cries out vengeance upon Nazism in English, the language of („Jewish“) Hollywood.

Redfield untersucht *Inglourious Basterds* im Kontext der biblischen Geschichte des Schibboleth (Richter 12, 5-6), die beschreibt, wie eine sprachliche Auffälligkeit als kulturelles Ausschlusskriterium missbraucht wird. Redfield liest das Ende des Films als „triumph of the rule of the shibboleth [that] feeds back into the triumph of will, as Landa, doubling Raine, moves through the film with the sovereign indifference toward linguistic otherness proper to a subject ensconced in his politico-culturally dominant master-language“. Während Landa seine Sprachkenntnisse auf beinahe spielerische Weise zur Schau stelle und damit seine kulturelle und politische Überlegenheit demonstriere, müsse Raine am Ende des Films keine anderen Sprachen als Englisch beherrschen, weil er zur politischen, moralischen und kulturellen Siegermacht gehöre (Redfield).

Nach dieser Lesart markiert das Hakenkreuz, das Raine in die Stirn seiner Gegner ritzt, nicht nur die ultimative Abgrenzung einer dominanten Gruppe von einer anderen; es wiederholt darüber hinaus den nationalsozialistischen Versuch, kulturelle, ethnische und linguistische Unterschiede auf der Ebene des Körperlichen („Blutschande“) festzuschreiben.⁹⁷ Das Hakenkreuz als massentauglich-vermarktbares Zeichen des Bösen „is the sign that remains when English has triumphed, and its inscription rhymes with the imposition of American military and cultural power“ (Redfield). Während es vorher so schien, als würden die moralischen Grenzen zwischen Freund und Feind,

⁹⁷ Wie Redfield zu Beginn seines Textes erläutert, zeigt sich hierin die Gefahr, die jede Darstellung des Nationalsozialismus in sich trägt: Dass nämlich mit der (filmischen) Repräsentation auch das Nazi-Phänomen mimetisch nachgebildet wird (siehe auch Saul Friedländer, *Kitsch und Tod: Der Widerschein des Nazismus*).

Täter und Opfer wieder verschwimmen und eindeutige Zeichen ihr Bedeutung verlieren, signalisieren die Aneignung des Hakenkreuzes und der Sieg des Englischen über die europäische Mehrsprachigkeit, dass am Ende die Amerikaner als Sieger aus diesem Konflikt um politische, sprachliche und geschichtliche Macht hervorgehen. Redfields Interpretation linguistischer und semiotischer Funktionen in *Inglourious Basterds* demonstriert, wie der Film genau diese amerikanische Macht zu präsentieren versucht. Damit erfüllt Tarantinos Film eine spezifische Funktion für den zeitgeschichtlichen Kontext, die nachfolgend weiter ausdifferenziert werden soll, bevor sie mit dem öffentlichen Diskurs nach 9/11 verknüpft wird.

Wie eingangs angedeutet, bilden die metamediale und metasprachliche Ebene im Film die Grundlage für die Darstellung von Geschichte und Geschichtsbildern. In einer der bedeutsamsten Szenen wird die Frage nach Geschichtsschreibung und Geschichtsmanipulation offen thematisiert. Nachdem Landa Raine und Utivich in eine Taverne hat bringen lassen, um ihnen die Bedingungen seiner Kapitulation zu diktieren, entwickelt sich folgender Dialog:

LANDA: As of this moment, both Omar and Donowitz should be sitting in the very seats we left them in. . . . Explosives still around their ankles, still ready to explode. And your mission, some would call a terrorist plot, as of this moment, is still a go. . . . However, all I have to do is pick up this phone right here, inform the cinema, and your plan is kaputt.

RAINE: IF they're still here, and IF they're still alive and that's one big IF. There ain't no way you're going to take them boys without setting off them bombs.

LANDA: I have no doubt. And, yes, some Germans will die. Yes, it will ruin the evening. And, yes, Goebbels will be very, very, very mad at you for what you've done to his big night. But you won't get Hitler, you won't get Goebbels, you won't get Göring, and you won't get Bormann. And you need all four to end the war. . . . Over there is a very capable two-way radio and sitting behind it is a more than capable radio operator named Hermann. Get me someone on the other end of that radio with the power of the pen to authorize my, let's call it, the terms of my conditional surrender. If that tastes better going down.

RAINE: You know, where I'm from...

LANDA: Yeah? Where is that exactly?

RAINE: Maynardville, Tennessee. I've done my share of bootlegging. Up there, if you engage in what the federal government calls illegal activity, but what we call just a man trying to make a living for his family selling moonshine liquor, it behooves oneself to keep his wits. Long story short, we hear a story too good to be true, it ain't.

LANDA: Sitting in your chair, I would probably say the same thing, and 999.999 times out of a million, you would be correct. But in the pages of

history, every once in a while, fate reaches out and extends its hand.
[Pause] What shall the history books read?⁹⁸

Nicht nur stellt diese Szene einen entscheidenden Moment in der Handlung des Films dar – zum ersten Mal gerät Aldo Raine unter Druck und seine Mission in Gefahr; in dieser Szene thematisiert der Film zudem ganz offen Fragen nach geschichtlichen Prozessen und Geschichtsschreibung und verweist damit auch zurück auf sich selbst. Der gesamte Dialog ist von der Frage „What if?“ bestimmt, wie Raines Kommentar deutlich macht. Mit dieser Szene wird das Publikum darauf hingewiesen, was hätte passieren können, wenn bereits vor 1945 ein Anschlag auf Hitler gelungen wäre oder wenn ein Deal mit hohen aber weniger ideologisierten Nazivertretern ausgehandelt worden wäre.

Noch wichtiger ist, dass hier ähnlich wie bei Chabon der historische Prozess als chaotisch dargestellt wird. Einerseits verweist die Szene auf die Kontingenz historischer Prozesse. Wie im vorletzten Unterkapitel beschrieben, prägen Zufälle und Eventualitäten die Handlung von *Inglourious Basterds*. Andererseits kommt eine höhere Macht, das Schicksal, ins Spiel. Das Schicksal sorgt laut Landa dafür, dass im kontingenten Spiel historischer Abläufe hin und wieder eine Möglichkeit entsteht, den historischen Prozess von menschlicher Seite zu steuern, womit wiederum eine dritte Geschichtskonzeption ausgedrückt wird. Chaos, Schicksal und persönliche Willenskraft bzw. Handlungsmacht wirken hier ineinander, aber es ist die menschliche Willenskraft, die am Ende dominiert. Marc Redfield kommt zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, auch wenn er sich bei seiner Analyse auf die sprachlichen Aspekte konzentriert:

The polyglot Landa mirrors this polyglot film because he relays the fantasy of a subject's will-to-power over and above language—the fantasy of a subject sublimely indifferent to the cut of the shibboleth or the drift of the signifier. Yet *we* are not (quite) *that*. Landa is a surrogate; his excessive identity-fantasy, reiterated in and as the swastika to which he is reduced, becomes a silent scar marking a new and putatively monolingual world order.

Diese Beobachtung lässt sich auf den geschichtlichen Prozess übertragen. In *Inglourious Basterds* wird die Vorstellung von der Willenskraft und dem Willen zur Macht des Einzelnen über den geschichtlichen Prozess gestellt. Während Landa in der

⁹⁸ Der Film weicht teilweise stark vom Drehbuch ab. Hier wurde der Dialog des Films wiedergegeben.

Schlusszene des Films zu einem passiven, stummen und gebrandmarkten Opfer wird, gelingt es Raine und Utivich, die Kontrolle über den geschichtlichen Prozess zurückzuerlangen. Landas zuvor süffisant gestellte Frage „What shall the history books read?“ beantwortet der Film salopp damit, dass er Raine und Utivich zu Siegern der Geschichte (der Story aber auch der kontrafaktischen Vergangenheit bzw. des geschichtlichen Prozesses) macht.

Mit dieser Darstellung reflektiert *Inglourious Basterds* Unsicherheiten, die nach den terroristischen Anschlägen vom 11. September sichtbar wurden: Wie kann Geschichte beeinflusst werden? Welche Position nehmen die Vereinigten Staaten innerhalb der Geschichte des 20. Jahrhunderts ein? Welchen Anteil hatten die USA durch ihre Außen- und Geheimdienstpolitik an den Terroranschlägen? Hätten die Anschläge verhindert werden können? Sollte die amerikanische Nation ihr Selbstbild überdenken? Welches Bild haben andere Staaten von den USA? Haben die USA als momentan einzige Weltmacht eine global-politische Verantwortung? Dieser Fragenkatalog ließe sich problemlos fortsetzen und zeigt, welchen Anteil Fragen nach Geschichte und politischer Verantwortung für die Gestaltung des Selbstbildes der Vereinigten Staaten haben.

Mit einer Rede am 11. November 2001 hat George W. Bush versucht, diese Fragen selbstsicher zu beantworten: „We did not ask for this mission, yet there is honor in history’s call. We have a chance to write the story of our times, a story of courage defeating cruelty and light overcoming darkness. This calling is worthy of any life, and worthy of every nation. So let us go forward, confident, determined, and unafraid“ (58). George W. Bush hat diese Rede vor der Generalversammlung der Vereinten Nationen gehalten. Wie seine Formulierungen zeigen, definiert er die Terroranschläge als Aufruf der Geschichte, als einmalige Möglichkeit, ja als Berufung für die Staatengemeinschaft. Im Kontext der Rache- und Vergeltungsrhetorik der amerikanischen Regierung und den Ängsten der internationalen Gemeinschaft vor einem Alleingang der USA macht Bushs Argumentation Sinn, weil sie auf eine höhere (moralische) Instanz verweist. Ähnlich wie in Tarantinos Film wird hier ein Geschichtsbild gezeichnet, das Zufall, Schicksal und Willenskraft des Einzelnen miteinander verbindet und dabei der Entscheidungsstärke den Vorrang gibt.

Gleichzeitig zeigen Bushs Aussagen, ebenso wie Landas Kommentare, dass Geschichte aktiv konstruiert und geschrieben werden kann: „We have a chance to write

the [hi]story of our times“ (Bush) und „What shall the history books read?“ (Landa) deuten darauf hin, wie eng geschichtliche Ereignisse, die Manipulation geschichtlicher Ereignisse (Komplotte) und die Festlegung bzw. -schreibung der Geschichte durch die Historiographie miteinander verbunden sind. Ähnlich wie in *The Yiddish Policemen's Union* weist *Inglourious Basterds* darauf hin, dass der einzelne Mensch im Strudel historischer Ereignisse immer noch Handlungsmacht besitzt. Im Gegensatz zu Chabons Roman lokalisiert Tarantinos Film diese Handlungsmacht aber am Ende doch nicht mehr nur im privaten, persönlichen Bereich, sondern überträgt sie auf die größtmöglichen geschichtlichen Prozesse. Während Landsman und Bina Sicherheit im Privaten jenseits öffentlicher Geschehnisse finden, gelingt es Raine und Utivich (in Kooperation mit all den anderen Nazigegegnern) die Geschehnisse so zu manipulieren, dass öffentliche Sicherheit wiederhergestellt wird. Damit ähnelt das Ende von *Inglourious Basterds* mehr Roths als Chabons Roman. Doch wo Roth die offiziell-dokumentierte Geschichte stärkt, indem er die alternative Geschichte in die Lesergeschichte integriert und damit auch seine Figuren in die Sicherheit zurückführt, geht Tarantino einen Schritt weiter. Da die spezifisch geschichtlichen Folgen am Ende des Films offen bleiben, geht es hier weniger darum, vergangene geschichtliche Prozesse zu beleuchten als vielmehr das Mächteverhältnis und damit die politische, kulturelle und moralische Vormachtstellung der USA zu bestätigen.

Inglourious Basterds bedient ein Bedürfnis nach nationaler Stärke und kollektiver Sicherheit, das nach den terroristischen Anschlägen vom 11. September besonders ausgeprägt war. Die Symbolkraft des Films und besonders seiner letzten Szene ist nicht zu unterschätzen: Die einzigen überlebenden Hauptfiguren sind die beiden Amerikaner Aldo Raine und Smithson Utivich und der perfide Nazi Hans Landa, der allerdings von Raine und Utivich auf ewig gebrandmarkt und vom Film zum Schweigen gebracht wird. In der letzten Szene blickt das Publikum aus Landas Perspektive am Boden auf Utivich und Raine, der ihm gerade das Hakenkreuz in die Stirn geritzt hat. Raines letzte Worte sind sogleich die letzten des Films: „You know something, Utivich? I think this just might be my masterpiece“. Das eingeritzte Hakenkreuz zerstört für Landa jede Möglichkeit auf Kontinuität. Es stellt im wahrsten Sinne des Wortes eine Zäsur dar. Diese ist aber nicht nur persönlich, also mit Blick auf Landas Zukunft zu verstehen, sondern stellt außerdem einen Wendepunkt im dargestellten Mächteverhältnis dar.

Mit der verwendeten Froschperspektive werden Raine und Utivich als ultimative Helden des Zweiten Weltkriegs präsentiert, deren Sieg durch Raines Kommentar zu seinem Hakenkreuz-Meisterstück symbolisch unterstrichen wird. Raine wird buchstäblich zum Meister, Herr und Bezwingen des Hakenkreuzes – und somit des Bösen.⁹⁹ In einem öffentlichen Diskurs, der von dem Wort „böse“ dominiert wird und der darüber hinaus Freund-Feind-Dichotomisierungen und Kommentare zu historischen Zäsuren evoziert, schafft dieser Film das, was weder der 9/11-Regierungsdiskurs, noch der „Krieg gegen den Terror“ erreichen konnten: Er vermittelt dem Publikum kollektive Sicherheit und eine historisch nachgewiesene Vormachtstellung, indem er klare moralische Rollenbilder festlegt, der amerikanischen Nation einen sicheren Sieg gegen das Böse verschafft (im Gegensatz zu dem kostspieligen und langen „Krieg gegen den Terror“) und sie zu politischen, sprachlichen und kulturellen Anführern macht.

Fazit

Im Gegensatz zu Philip Roths *The Plot Against America* und Michael Chabons *The Yiddish Policemen's Union* nutzt *Inglourious Basterds* das Genre *alternate history*, um ein Geschichtsbild zu präsentieren, in dem die USA einen zentralen und herausragenden Platz im globalen Mächteverhältnis einnehmen. Die Frage „What if...?“, die sowohl für *alternate history* als auch für den 9/11-Diskurs eine Rolle spielt, wird im Film nicht verwendet, um geschichtliche Kontingenzen zu präsentieren, Eventualitäten zu testen und Alternativen aufzuzeigen, sondern um den faktischen geschichtlichen Prozess festzuschreiben und zu bestärken. Zwar verändert *Inglourious Basterds* den Lauf des Zweiten Weltkriegs, doch im Grunde geht es nur um Hitlers frühzeitigen Tod. Der Krieg wird auch in dieser Version von den Alliierten gewonnen, während Nazi-Deutschland verliert. Noch dazu wird der Krieg in erster Linie von den Amerikanern gewonnen; Frankreich, Großbritannien und die Sowjetunion spielen nur eine untergeordnete Rolle.

Mit Hilfe dieses Geschichtsbildes kann *Inglourious Basterds* auch die Freiräume des politischen 9/11-Diskurs füllen. Die zeitgenössischen Unsicherheiten, die die

⁹⁹ Es muss bedacht werden, wie problematisch solche symbolischen Aneignungen sind, denn „Landa's defacement causes *Inglourious Basterds* to identify all the more sharply with its cinema-Nazi; yet the ferocity of this repetition also hints at the vast mobility that underwrites and enables all marks, no matter how historically burdened, or how violently inscribed“ (Redfield).

Terroranschläge vom 11. September ausgelöst haben – Fragen nach US-amerikanischer Außen- und Geheimdienstpolitik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Fragen nach einem historischen Grund für die Anschläge, Fragen nach Lücken im Staatssicherheitssystem im Vorfeld der Anschläge und Fragen nach der Wahrnehmung der USA im In- und Ausland – werden indirekt beantwortet. Wenn Shosannas Einsatz, die Terrorkampagne der Basterds, Hitlers vorzeitiger Tod und Raines Sieg über Landa schon keine alternative Welt nach dem Zweiten Weltkrieg hervorrufen – nichts deutet im Film darauf hin, dass es so sein könnte –, zeigen diese Entwicklungen am Ende immerhin, dass die USA den historischen und historiographischen Prozess kontrollieren.

Vor diesem Hintergrund erfüllt das Genre *alternate history* eine besondere Funktion, denn nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf generischer Ebene bestimmen die Amerikaner die Entwicklungen. Auf diese Weise zeigt Tarantinos Film, dass die USA selbst einen alternativen Geschichtsverlauf bestimmt hätten – und deutet damit an, dass dieser Verlauf eventuell der bessere gewesen wäre. Hierzu passt, dass der entscheidende *point of divergence* erst am Ende des Films kommt. Wichtig ist also nicht die geschichtliche Veränderung an sich, sondern die Macht über die geschichtlichen Veränderungen. Die USA werden dabei im Film als moralische, historische und unangefochtene Weltmacht präsentiert. Natürlich bezieht sich *Inglourious Basterds* nicht direkt auf die islamistischen Terroranschläge. Vielmehr zeigt der Film die USA in einer Rolle, die vom kontrafaktischen Setting des Zweiten Weltkriegs auf das faktische Setting des 21. Jahrhunderts übertragbar ist. Das Genre gibt der Handlung somit eine Form, die von den inhaltlichen Entwicklungen gestützt wird. In der Darstellung des Films fließen Fakt und Fiktion, Geschichte und Gegengeschichte, Vergangenheit und Gegenwart ineinander und werden durch die politisch-historische Macht der USA zusammengehalten.

Hierauf aufbauend thematisiert der Film Fragen nach geschichtlicher Kontrolle auch auf einer Metaebene. Wie die Szene zwischen Landa, Raine und Utivich am Ende des Films verdeutlicht, entscheiden die Amerikaner, was in den Geschichtsbüchern (der Zuschauerinnen und Zuschauer des Films) zu lesen sein wird. Unter Mithilfe von Shosanna schreiben die Basterds Geschichte und schreiben sie gleichzeitig neu. Doch diese Neuschreibung von Geschichte hat nur bedingt etwas mit revisionistischer Geschichte im postmodernistischen Sinn zu tun. Zwar wird auch hier die marginalisierte

Gruppe der Juden ermächtigt, doch der wahre Held des Films bleibt Aldo Raine, ein weißer, männlicher amerikanischer Südstaatler. Ebenso wenig geht es um die theoretische Frage nach der Fiktionalität historiographischer Texte oder um ein pluralistisches Verständnis von Geschichte. Der Film thematisiert zwar, dass Geschichte immer von den Siegern geschrieben wird, betrachtet dies aber nicht kritisch, sondern setzt es als gegeben voraus. Es werden kaum neue Sichtweisen präsentiert. Geschichtliches *rewriting* ist hier eben nicht revisionistisch und pluralistisch, sondern affirmativ und restriktiv.

Mit Landas Frage „What shall the history books read?“ zeigt Tarantinos Film sein Bewusstsein für die geschichtstheoretischen Fragen der letzten fünfzig Jahre und entzieht sich doch ihrer Problematisierung. Wahrheit und Wissen mögen willkürliche Kategorien sein, doch am Ende möchte der Film diese Kategorien festschreiben, was durch das Einritzen des Hakenkreuzes symbolisch verdeutlicht wird. In diesem Film gibt es keinen endlosen Bedeutungsaufschub. Das Hakenkreuz wird als weit verbreitetes, beinahe universelles Zeichen des Bösen eingesetzt, um klare moralische Unterscheidungen zu ermöglichen. Raines Aneignung des Hakenkreuzes hat dabei nicht die Funktion, Zeichen und Bedeutungen zu vermischen, sondern sich als Herr und Meister über das Zeichen (das Hakenkreuz) und seine Bedeutung (das Böse) zu präsentieren. Nicht zuletzt ist das Einritzen des Hakenkreuzes auf die Stirn der Nazis auch ein körperlicher Akt. Signifikat und Signifikant sind buchstäblich in Fleisch und Blut miteinander verbunden und somit temporal und materiell untrennbar voneinander geworden.

Hierin mag sich auch der Wunsch nach etwas Realem, nach Authentizität ausdrücken, der von Žižek, Butler, Haselstein und anderen im Kontext von 9/11 beobachtet wurde. Doch die Ablehnung einer endlosen Referentialität und die betonte Verletzbarkeit menschlicher Körper dient in Tarantinos Film nicht als Grundlage für persönliche und politische Bedächtigkeit, wie es Michael Chabon in *The Yiddish Policemen's Union* und Judith Butler in *Precarious Lives* darstellen. In *Inglourious Basterds* bildet die Verletzbarkeit des menschlichen Körpers stattdessen die Grundlage für die Rache- und Vergeltungspolitik der „Bekämpfer des Bösen“. Wo Butler von Gewalt am Körper des Anderen als „a touch of the worst order“ (29) spricht, „a way a primary human vulnerability to other humans is exposed in its most terrifying way, a way in which we are given over, without control, to the will of another, a way in which

life itself can be expunged by the willful action of another” (29), zelebrieren Tarantinos Filme die Gewalt ihrer Figuren und negieren damit die Verletzbarkeit Anderer.

Butlers Schlussfolgerung – „Mindfulness of this vulnerability can become the basis of claims for non-military political solutions, just as denial of this vulnerability through a fantasy of mastery (an institutionalized fantasy of mastery) can fuel the instruments of war” (29) – deutet bereits an, welche Funktion *Inglourious Basterds* im Kontext von 9/11 erfüllt: Mit der Festschreibung semiotischer und epistemologischer Kategorien in ihrer Verbindung zu Gewalt und Verletzbarkeit kommentiert *Inglourious Basterds* auch die zeitgenössische Krise. Geschichtlich, moralisch und symbolisch lässt dieser Film keine Unsicherheiten zu. Während der 9/11-Regierungsdiskurs darauf abzielte, physische Sicherheit vor Anschlägen, psychische Sicherheit durch Stärkung der kollektiven Identität und interpretatorische Sicherheit bzw. Sicherung des Ereignisses 9/11 zu erwirken und dabei immer wieder scheiterte, weil Terrorismus und Terrorbekämpfung ineinanderflossen, kreierte Tarantinos Film eine Welt, in der diese Unsicherheiten aufgelöst werden können. Zwar verschwimmen auch in *Inglourious Basterds* die Grenzen zwischen Terror und Terrorbekämpfung, aber durch die moralische und ideologische Überlegenheit der Basterds kann es hier nicht zu grundsätzlichen politisch ambivalenten Vermengungen kommen. Stattdessen führt der Film den Zuschauerinnen und Zuschauern die zeitgenössische Relevanz der Handlung vor Augen. Er nutzt das kontrafaktische Genre, um sowohl für die Vergangenheit als auch für die Gegenwart Szenarien auszuspielen, die in der Realität nicht möglich sind und die gleichzeitig die Stellung der USA im global-politischen Machtgefüge stärken. Kurz, der Film präsentiert die USA selbst dann noch als moralisch und politisch überlegen, wenn sie sich extremistischer Maßnahmen bedienen.

Mit Hilfe der strukturellen, inhaltlichen und symbolischen Zäsuren entwirft *Inglourious Basterds* damit ein Geschichtsbild, das Kontinuitäten betont. Anders als *The Plot Against America* fehlt *Inglourious Basterds* jedoch die deliberative Komponente, mit der Roths Text vor politischem Missbrauch warnt und einen individuell-verantwortungsvollen Umgang mit geschichtlichen Ereignissen anpreist. Statt zivilisatorischer und gesellschaftlicher Errungenschaften als Grundlage für nationale Kontinuität betont Tarantinos Film die politische, militärische, ideologische und kulturelle Macht, die die USA seit dem Zweiten Weltkrieg innehaben. Auf diese Weise erreicht der Film nicht nur auf Handlungsebene, sondern auch auf diskursiver

Ebene „closure“ – einen historischen Abschluss, mit dem bereits vor Osama bin Ladens Tod der Triumph über das Böse ausgerufen wird. So können die Vereinigten Staaten symbolisch den „Krieg gegen den Terror“ gewinnen und sich damit zeit/geschichtliche Kontrolle über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sichern.

5. Versuchte Ordnung

„This is the day the world changes“ – so lautet der Beginn von Matt Ruffs 2012 erschienenem kontrafaktischen Roman *The Mirage*, in dem eine Gruppe von religiösen Fundamentalisten vier Flugzeuge entführt, um sie in dicht besiedeltem Gebiet zum Absturz zu bringen. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um islamistische Terroristen und ihren Anschlag auf die USA am 11. September 2001, sondern um amerikanisch-christliche Fundamentalisten, die am 9. November 2001 einen Terroranschlag auf die Vereinigten Arabischen Staaten, einer Allianz von 22 arabischen Ländern, ausführen. Zwei Flugzeuge schlagen im Handelszentrum Bagdad ein, eins fliegt ins arabische Verteidigungsministerium in Riad und das letzte, das in Richtung Mekka unterwegs ist, kann von Passagieren zum Absturz gebracht werden, bevor es sein Ziel erreicht. Mit seinem sehr kreativen, aber auch stark konstruierten Roman ist Ruff vermutlich der erste Autor, der eine ausführliche alternative Geschichte der Geschehnisse vom 11. September 2001 wagt. Ruffs Roman mag damit den Anfang einer Reihe von kontrafaktischen Texten bilden, die sich direkt mit 9/11 auseinandersetzen und daher auch dem Bereich der 9/11-Literatur zuzuzählen wären. Er mag außerdem darauf hindeuten, dass zwölf Jahre nach den Terroranschlägen eine freiere Auseinandersetzung mit den Geschehnissen des Tages denkbar geworden ist, die möglicherweise den Beginn einer Normalisierung im Umgang mit 9/11 signalisiert, ähnlich wie es Gavriel Rosenfeld für alternative Darstellungen des Nationalsozialismus diagnostiziert hat. Ein Urteil zum jetzigen Zeitpunkt wäre jedoch in jedem Fall verfrüht.

Im Gegensatz zu einem Untersuchungsansatz, der die eigentlichen Ereignisse des Tages und ihre Folgen in den Mittelpunkt stellt, hat sich die vorliegende Dissertation gerade auf die weniger offensichtlichen Verbindungen zwischen kontrafaktischen Geschichtsdarstellungen und den Entwicklungen nach 9/11 konzentriert. Dabei ging es um die Art und Weise, wie die Geschehnisse diskutiert und medial dargestellt wurden. Anstatt die Terroranschläge, den Umgang mit ihnen, die Auswirkungen auf die amerikanische Bevölkerung oder die Folgen für die internationale politische Ordnung zu untersuchen, wurde 9/11 als ein historisch spezifischer Moment begriffen, der anhand von konkreten diskursiven Veränderungen untersucht werden kann. Diese diskursiven Veränderungen

haben reelle politische und militärische Handlungen ermöglicht, wobei es auch im kulturellen Feld zu Reaktionen und Transformationen gekommen ist.

Am Beginn der Studie stand die Beobachtung, dass kontrafaktische Texte im kulturellen Mainstream der USA zunehmend populär und salonfähig geworden sind. Wie im zweiten Kapitel erläutert wurde, können für diese Entwicklung zahlreiche Gründe angeführt werden, die von einer erhöhten Sensibilität für spekulative Szenarien über eine veränderte Wahrnehmung von Raum- und Zeitverhältnissen bis zu einer Akzeptanz postmodernistischer Ansichten und Repräsentationsformen reichen. Die vorliegende Studie hat das *mainstreaming* des Genres außerdem in den Kontext des öffentlichen 9/11-Diskurses in den USA eingebettet, denn die Art und Weise, wie über die Ereignisse des 11. September 2001 gesprochen wurde, hat Einfluss darauf genommen, wie nach 9/11 Geschichtlichkeit, Realität, Repräsentation und Identität wahrgenommen wurde.

Die vorliegende Studie bewegt sich somit in einem kulturellen Feld, das von Fremdeinflüssen ebenso wie von Selbstkonstruktionen bestimmt ist. Mit Blick auf diese Anordnung wurden in der Dissertation gerade solche Texte analysiert, die inhaltlich nicht von den Terroranschlägen des 11. September 2001 handeln, d.h. in denen die Ereignisse des Tages keinerlei Erwähnung finden und die nicht an erster Stelle als 9/11-Texte konsumiert wurden. Es hat sich gezeigt, dass *alternate history* sowohl inhaltlich als auch formal Strukturen bereitstellt, die es Kulturschaffenden ermöglichen, mit als einschneidend empfundenen historischen Ereignissen, mit Fragen nach Geschichte und Zeitlichkeit, Kontingenz und Determinismus, Kontinuität und Bruch, aber auch mit Darstellungen von Realität und Repräsentation, Fakt und Fiktion, Innen- und Außenperspektive zu spielen. Genau diese Aspekte und Probleme waren es, die neben allen konkreten politischen und militärischen Maßnahmen den öffentlichen Diskurs in den USA nach dem 11. September 2001 dominierten. Ausgehend von den Konvergenzen zwischen 9/11-Diskurs und *alternate history* wurde die vorliegende Dissertation von drei Fragen geleitet: Erstens, welchem Verständnis von Geschichtlichkeit und Realität folgen die kontrafaktischen Texte? Zweitens, welche thematischen und (populär)kulturellen Funktionen lassen sich für die hier untersuchten Texte feststellen? Und drittens, welches (kontrafaktisch) ästhetische Selbstverständnis wird in den Texten präsentiert? Die Antworten auf diese Fragen, die aus dem jeweiligen Analyseteil hervorgehen, sollen im Folgenden zusammenfassend dargelegt und aufeinander perspektiviert werden.

Mit Blick auf das Verständnis von Geschichtlichkeit und Realität zeigt sich, dass alle drei Texte geschichtliche Entwicklungen als einen komplexen und chaotischen Prozess darstellen, dem die Figuren häufig hilflos ausgesetzt sind. Dabei werden menschliche Erfahrungen und historische Repräsentation gegeneinandergestellt. Keiner der Autoren dementiert die Authentizität historischer Erfahrungen bzw. die Existenz bestimmter historischer Fakten, aber allen ist bewusst, dass Geschichte durch Narrativisierungen erst verstanden und konstruiert wird. Dabei wird die Beziehung zwischen Geschichte und Mensch und die Handlungsfähigkeit der Figuren in jedem Text jedoch auf unterschiedliche Weise präsentiert.

Für Philip Roth gestaltet sich Geschichte als willkürlicher Prozess, dem die Figuren in großem Maße ausgeliefert sind. Geschichte ist für ihn „the relentless unforeseen“ (114) – unvorhersehbare Zäsuren, denen man nicht entkommen kann. Gleichzeitig liegt das Ziel seiner Figuren darin, mit den historischen Prozessen so umzugehen, dass individueller und gesellschaftlicher Fortschritt gewahrt bleibt. Der Roman warnt vor politischen Entgleisungen, politischen Ideologien und kollektiver Diskriminierung. Darüber hinaus fordert Roth einen individuell, aber auch kollektiv verantwortungsvollen Umgang mit geschichtlichen und geschichtlich-diskursiven Entwicklungen. In der Welt des Romans ist die Realität seiner Figuren davon bestimmt, wie sich die historischen Prozesse direkt und spürbar auf sie auswirken. So nutzt Roth das Bild der Wunde bzw. Narbe, um die Macht bzw. die Gewalt historischer Prozesse auf den Menschen zu verdeutlichen. Seine „counternarrative“ zur Roman-, aber auch Leserwelt besteht aus den zivilisatorischen und gesellschaftlichen Errungenschaften der USA, die erhalten und bestenfalls ausgebaut werden müssen.

Dieser Punkt trifft auch auf Michael Chabons *alternate history* zu. Noch stärker als Roth betont Chabon die physisch-materielle Realität, die er einem ideologischen und prozessualen Wirklichkeitsstreben gegenüberstellt. In seiner Darstellung ist sinnhaftes Leben nur in einer als unmittelbar wahrgenommenen und materiell verankerten Welt möglich. Ideologien und abstrakte Ideenkonstrukte führen demgegenüber zu Freiheitseinschränkungen und Gewalt. Ausgedrückt wird diese Realitätskonzeption durch das Motiv des Zugzwangs, das den Versuch der Figuren beschreibt, Realitäten aktiv herbeizuführen. Der großhistorische Prozess wird dabei als geordnetes Chaos präsentiert: Die Welt des Romans ist von einem Nebeneinander unterschiedlicher Geschichtsvorstellungen geprägt, die in ihrer Gesamtheit auf die Komplexität politischer,

historischer und gesellschaftlicher Prozesse hinweisen. Geordnet wird dieses Chaos dadurch, dass alle von den Figuren als kontingent wahrgenommenen Ereignisse am Ende zu einem klaren Ursprung zurück verfolgt werden können. In so einer Welt liegen Sicherheit und Geborgenheit im Privaten, obwohl auch Chabons Roman seine Figuren zu einem Mindestmaß an bürgerlicher Verantwortung verpflichtet, worin er Roths Roman ähnelt. Doch Chabons Auffassung von dieser Verantwortung ist weitaus weniger kollektiv ausgerichtet als Roths. Für Roth nimmt trotz aller Betonung individueller Erfahrungen die Gemeinschaft – sei sie nun national, religiös oder ethnisch – eine zentrale Position seiner Gesellschafts- und Realitätskonzeption ein. Chabon zeigt sich hier weitaus skeptischer – in seiner fiktionalen Welt ist Kollektivität auch immer fundamentalistisch und terroristisch.

Auch in Quentin Tarantinos *alternate history* spielen Kollektivität, Ideologie und Fundamentalismus eine Rolle für das Geschichts- und Realitätsbild. Doch hier werden Fundamentalismus und Terrorismus voneinander getrennt. In der Welt des Films dominieren zunächst fundamentalistische Nationalsozialisten die Realität der Figuren. Sie werden zudem als ein Kollektiv moralisch Degenerierter dargestellt. Demgegenüber scheinen Shosanna und die Gruppe der Basterds unideologisch und moralisch zweifelsfrei. Ihre terroristischen Aktionen werden nicht so sehr von geistigen Haltungen als von persönlichen Rachegeleuten geleitet. Damit zeichnet *Inglourious Basterds* ein Realitätsbild, das in großem Maße von der Handlungsfähigkeit einzelner Personen bestimmt wird. Auch hier erscheint der historische Prozess lange Zeit sehr chaotisch. Doch wo Roth die Unvorhersehbarkeit geschichtlicher Ereignisse akzeptiert und geschichtliche Ordnung in der Rückkehr zur faktischen Gegenwart findet und wo Chabon das geschichtliche Chaos durch kausale Beziehungen und das Konzept des Zugzwangs zu ordnen versucht, dominieren in Tarantinos Film individuelle Willenskraft und menschliche Handlungsmacht über den historischen Prozess. So geht es am Ende im Wesentlichen darum, die Kontrolle über die Geschichte bei den amerikanischen Figuren und somit bei der amerikanischen Nation zu verorten und ihr kollektive Sicherheit zu vermitteln.

Alle drei Texte nutzen das kontrafaktische Genre, um nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 ihrem Lese- bzw. Filmpublikum geschichtliche Prozesse als Wechselspiel zwischen Zufällen, Kausalitäten und menschlichem Handeln vor Augen zu führen. Göttliche Vorhersehung oder Schicksalsglaube spielen in diesen Texten kaum eine Rolle. Dafür nehmen Fundamentalismus und Terrorismus eine herausragende Position ein. In allen drei Texten sind es radikal-ideologische Aktivitäten, die die Geschichtsprozesse

und somit die jeweilige Handlung des Textes vorantreiben. Ebenso ist für alle die Frage nach Opfer- und Täterrollen bedeutsam: Wer leidet unter der Einflussnahme fundamentalistischer Akteure und auf welche Weise? Wer behält die Kontrolle im Kampf um den Geschichtsprozess und die Umsetzung eines spezifischen Realitätsbildes? Welche Strategien, welche Lösungen erweisen sich in den Texten als hilfreich?

Die in der vorliegenden Dissertation untersuchten Texte erforschen diese Fragen und geben ganz unterschiedliche Antworten hierauf. Allen gemein ist jedoch, dass sie unterschiedliche ideologische Bestrebungen und virtuelle Welten thematisieren und immer auch die physischen und psychischen Auswirkungen auf den Menschen hervorheben. Ob in Form körperlicher Verletzung und Vernarbung, der Bedeutung äußerer Lebensumstände für die Figuren oder der mentalen und emotionalen Beeinträchtigung – alle Autoren setzen der Darstellung von Ideologie, Fundamentalismus und Terrorismus teils materielle und immer zutiefst menschliche Erfahrungswelten entgegen. „They take us“, um noch einmal Margarit Scanlan zu zitieren, „from the destructive myths, whether of a divinely guaranteed homeland or of a War on Terror, to the quirks and byways of daily life; from the endgame of the world to political history, which is where we will need to be if we want to act with any hope of positive change“ („Strange Times“ 526). Am Ende nutzen alle Texte die beschriebenen Konflikte für einen Dialog mit der Gegenwart, womit zum zweiten Punkt der Ergebnisdiskussion, den thematischen und kulturellen Funktionen der hier untersuchten Texte, übergeleitet werden soll.

Die thematische Gegenüberstellung von Mensch und Geschichte, individueller Erfahrung und Ereignis, menschlichem Pragmatismus und ideologischem Fundamentalismus, die in allen analysierten Texten zu finden ist, wird zusammen mit den strukturellen Voreinstellungen kontrafaktischer Texte (historischer Bruchpunkt mit alternativem Geschichtsverlauf, Vermengung von Fakt und Fiktion, Exploration unterschiedlicher Geschichts- und Realitätsbilder) von Roth, Chabon und Tarantino genutzt, um spezifische Gegenwartserfahrungen zu untersuchen. Mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 bestimmten diese Themen und Aspekte den öffentlichen amerikanischen Diskurs in einem vorher ungekannten Maße. Unter Zuhilfenahme des kontrafaktischen Genres konnten alle diese Inhalte aufgegriffen und experimentell erforscht werden, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass sie dadurch auch eine explizite politische Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Ereignissen vermeiden. Wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat, erfüllen die einzelnen Texte mit ihrer Darstellungen

spezifischer Gegenwartserfahrung trotz vieler Gemeinsamkeiten unterschiedliche kulturelle Funktionen.

The Plot Against America verbindet die fiktionalen Erlebnisse der Roth-Familie mit Fragen nach der Machtposition des Präsidenten, der Stabilität des Landes und der Sicherheit seiner Bürger, um schließlich den etablierten Geschichtsverlauf (der Leserinnen und Leser) anzuerkennen und damit die dokumentierte Nationalgeschichte der USA zu stärken. Die Lindbergh-Ära erweist sich als geschichtlicher Sonderfall und als erzählerisches Komplott. Zwar bleiben am Ende Unsicherheiten bestehen – schließlich verliert sich die Erzählung in Spekulationen über Lindberghs Verschwinden und verweigert so eine saubere Lösung der vorangegangenen Geschehnisse –, doch das lenkt nicht davon ab, dass die Erzählung in die Lesergegenwart zurückkehrt und der kontrafaktischen Vergangenheit den Rücken zuwendet. Auch warnt der Autor vor diskursiven Verschwörungen und partieller Diskriminierung: Die Leserinnen und Leser sollen politisch mündige Bürgerinnen und Bürger sein, die konstruierte, potentiell freiheitseinschränkende politische Diskurse als solche erkennen und von vornherein verhindern. Doch *The Plot Against America* präsentiert keine allumfassende Kritik an den USA, ihrer Geschichte und ihres Präsidenten, sondern will vielmehr an die Größe der Nation erinnern, die die Erzählung in nicht unwesentlichem Maß in der Amtszeit Franklin Delano Roosevelts begründet sieht. Roosevelts New Deal-Politik, die Wahl seiner Regierungsmitglieder, die Zusammenführung einer breiten demokratischen Wählergemeinschaft (*New Deal Coalition*) und seine politische Führungsstärke (auch mit Blick auf den Zweiten Weltkrieg) werden im Roman immer wieder positiv hervorgehoben. Zu einem Zeitpunkt hoher individueller und kollektiver Unsicherheiten und starker nationaler und internationaler Reibungen zeichnet Roth ein (alternatives) Bild von den USA als Land, das eine weitaus gefährlichere geschichtliche Phase als die aktuelle, d.h. die Terroranschläge vom 11. September 2001 samt ihrer nationalen und internationalen Folgen, überstanden hat. Somit verarbeitet der Roman hier post-9/11-Ängste und Erfahrungen zum Wohle eines Geschichts- und Realitätsbildes, mit dem trotz aller Unsicherheiten die nationale Identität der Amerikaner gestärkt und ihr nationaler Geschichtsverlaufs bestätigt werden kann.

The Yiddish Policemen's Union wiederum zielt in eine andere Richtung. Auf inhaltlicher Ebene scheint der Roman zunächst weitaus weniger politisch zu sein als *The Plot Against America*. Während die Handlung über weite Teile auf die privaten Erlebnisse

des Hauptmittlers fokussiert ist, fehlt es im Roman insgesamt an politischen Institutionen und Handlungsträgern, die in der Lage wären, das gesellschaftliche, politische und private Leben der Sitka-Juden in eine stabile Zukunft zu führen. Doch Chabons Text nimmt mit seinem Beziehungsgeflecht aus Religion und Staat, Identität und Nation, Terrorismus und Macht durchaus eine politische Position ein, die in ihrer Darstellung noch sehr viel globaler ist als Roths Roman. Von den in dieser Dissertation untersuchten Texten ist *The Yiddish Policemen's Union* derjenige, der inhaltlich am ehesten an die Terroranschläge vom 11. September 2001 erinnert und sich dabei von einer nationalen, teils amerikazentrischen Perspektive löst. Aus dieser Perspektive erscheint der terroristische Anschlag (d.h. sowohl der fiktionale des Romans als auch der faktische vom 11. September) zwar immer noch als verwerfliches Werk verblendeter Menschen, doch der Text versucht, die Gründe, Bedingungen und Zwänge für solche terroristischen Aktivitäten herauszuarbeiten.

Der Roman zieht geographische, historische und politische Verbindungen zwischen den USA, dem Nahen Osten und einer jüdischen Diaspora, die im Buch in Alaska angesiedelt ist. Damit werden die globale Relevanz der territorialen Streitigkeiten im Nahen Osten und die ideologischen Unterschiede zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen auf der Welt hervorgehoben. Ohne Partei für die eine oder andere Seite zu ergreifen, macht der Roman darauf aufmerksam, dass terroristische Anschläge wie der vom 11. September 2001 weitaus komplexer sind, als dies von der Bush-Regierung propagiert wurde. Der Roman fungiert somit nicht nur als kritischer Reflektor zeitgenössischer Geschehnisse, sondern zeigt sich außerdem überaus skeptisch gegenüber jeglichen ideologischen Bestrebungen. Einer chaotischen und ideologisch aufgeladenen fiktionalen und faktischen Welt setzt der Text mit seiner Betonung individuell-menschlicher Realitäten und seinem Hang zum Privatismus ein Bild entgegen, das sich von ideologisch aufgeladenen Diskursen abwendet und den Leserinnen und Lesern Alternativen zum Regierungsdiskurs nach 9/11 bietet. Das gilt für die amerikanischen Leserinnen und Leser ebenso wie für die anderer Länder. Damit positioniert sich *The Yiddish Policemen's Union* auf dem Feld des 9/11-Diskurses gewollt als Außenseiter, der seine Leserinnen und Leser dazu auffordert, die Erfahrungen vom 11. September und danach aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und sich von vorgefertigten Sichtweisen und Narrativen zu distanzieren.

Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds* integriert den 9/11-Diskurs auf ganz andere Weise als die vorangegangenen Texte. Hier wird die kontrafaktische Nazi-Vergangenheit dazu genutzt, Empfindungen und Sehnsüchte zu befriedigen, die nach dem 11. September 2001 entstanden sind und nur mittelbar und mangelhaft erfüllt werden konnten, in erster Linie das Verlangen nach Rache, Vergeltung und geschichtlicher Kontrolle. Durch klare moralische Rollenzuschreibungen und eine teilweise Umkehrung der Opfer-Täter-Rollen kann *Inglourious Basterds* das Bedürfnis nach nationaler Stärke und kollektiver Sicherheit bedienen und dabei die Vorstellung einer historischen Vormachtstellung der USA in der Welt wiederherstellen. Hier zeigt sich, dass Tarantinos Film trotz seines europäischen Settings sehr viel stärker national und kollektiv orientiert ist als beispielsweise Chabons Roman. Zwar wird eindeutig die Handlungsmacht einzelner Figuren betont, doch am Ende tragen die Figuren kooperativ dazu bei, der amerikanischen Nation ideologische, kulturelle und historische Kontinuität zu verschaffen. Ebenso wie in *The Plot Against America* wird in *Inglourious Basterds* die alte Ordnung wiederhergestellt. Die Erzählung kehrt, so lässt der Film trotz seiner geschichtlichen Veränderung schließen, in die Welt des Publikums zurück und bestätigt so den dokumentierten Verlauf der Geschichte. Doch anders als Roths Roman konsolidiert Tarantinos Film den Regierungsdiskurs und führt ihn noch weiter. Somit besteht die Funktion des Films nicht nur darin, das erschütterte Selbstbild der Nation wieder zu stärken; indem der jüdisch-amerikanische Terrorismus als Krieg mit anderen Mitteln präsentiert wird, können auch Fragen nach der Legitimität der Kriege in Irak und Afghanistan beantwortet werden. *Inglourious Basterds* hilft so dabei, die nationalen Unsicherheiten, die durch die Terrorangriffe und die Widersprüchlichkeiten des 9/11-Diskurses ausgelöst wurden, zu überwinden.

Die drei Texte verbinden also das *alternate history*-Genre und den 9/11-Diskurs, um Gegenbilder zum zeitgenössischen Moment zu zeichnen. Die Freiräume, die durch die Diskrepanzen des 9/11-Diskurses entstanden sind, werden von allen hier untersuchten Texten auf unterschiedliche Art gefüllt und sprechen damit auch unterschiedliche politische, moralische und kulturelle Empfindsamkeiten an. Trotz dieser Differenzen lassen sich jedoch auch Gemeinsamkeiten feststellen. Bereits erwähnt wurde, dass sich alle drei Texte inhaltlich mit Fundamentalismus und politisch-religiösen Verschwörungen beschäftigen und diese Themen in einem verfremdeten Setting erforschen. Den fiktionalen Verschwörungen werden wiederum die Verantwortung und Handlungsmacht individueller

Figuren gegenüber gestellt. Mit dieser Konzeptionalisierung von menschlichem Leben präsentieren die Texte die Welt als einen unübersichtlichen Ort, der von chaotischen geschichtlichen Prozessen bestimmt wird. In Anbetracht der allgemeinen politischen, technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahre und besonders seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 mag dies nicht überraschen, aber die Texte gehen über diese Darstellungen hinaus, indem sie auf zwei unterschiedlichen Ebenen darauf hinweisen, wie diskursive Konstruktionen und politische Narrative die Realität formen.

Zum einen thematisieren die Texte auf politisch-inhaltlicher Ebene, wie fundamentalistische Gruppen die Welt nach ihren eigenen Vorstellungen formen wollen und dazu spezifische Narrative entwickeln: Die Lindbergh-Regierung in Roths Roman spricht von der Integration und Amerikanisierung der Juden und ruft Programme wie „Homestead 42“ ins Leben, um die jüdische Gemeinschaft zu zerstören. Die jüdisch-orthodoxen Terroristen in Chabons Roman profitieren davon, dass eine politische Perspektive für den Distrikt Sitka fehlt. Gleichzeitig nutzen sie die biblische Messiasverkündigung als handlungsweisendes Narrativ, um ihre Rückkehr ins Gelobte Land sicherzustellen. Und in *Inglourious Basterds* dient die judenfeindliche Rhetorik und Politik der Nationalsozialisten als Voraussetzung für die Vergeltungsaktionen der Basterds.

Zum anderen weisen alle drei Texte auf formaler Ebene darauf hin, dass politischen, historiographischen und kulturellen Handlungen bestimmte diskursive Voreinstellungen vorausgehen. Zuvorderst ermöglicht die Wahl des *alternate history*-Genres einen metageschichtlichen Kommentar über vergangene und gegenwärtige Entwicklungen. Mit ihren kontrafaktischen Darstellungen machen die Texte ihr Publikum darauf aufmerksam, dass Geschehnisse der Vergangenheit und Gegenwart immer auch in ihrem geschichtlichen Kontext begriffen werden müssen, der leicht auch ein anderer hätte sein können. Zwar spielen Zufälle weiterhin eine große Rolle, aber von den hier untersuchten Texten wird das kontrafaktische Format in erster Linie dazu genutzt, vergangene Ereignisse in einen anderen diskursiven Kontext einzubetten anstatt ihre Ursache-Wirkung-Beziehung zu erforschen.

Hieran anknüpfend spielt die Frage nach geschichtlichem „emplotment“ bzw. Narrativisierung von Geschichte eine wesentliche Rolle. So verfügen *alternate histories* natürlich selbst über einen Plot, also eine kohärente historische Erzählung mit kausaler Struktur, die immer auch mit interpretatorischen Konstruktionen einhergeht. Außerdem

kann der kontrafaktische Plot gleichzeitig als Komplott gegen die etablierte Geschichtsschreibung und somit auch gegen etablierte Geschichtsbilder verstanden werden. Alle in der vorliegenden Dissertation untersuchten Texte weisen ihr Publikum darauf hin, dass historische Repräsentationen Möglichkeiten zur aktiven Manipulation realer Entwicklungen bereithalten: Roth thematisiert den Unterschied zwischen erlebter und dokumentierter Geschichte und lässt Teile seiner Handlung formal in Spekulationen zerlaufen. Chabons Roman ist weniger metahistoriographisch als metahistorisch. Er setzt die von Brüchen geprägte jüdische Geschichte in Beziehung zu der von Kontinuität geprägten amerikanischen Geschichte und verbindet beide durch den Terroranschlag auf den Tempelberg. Am Ende ist aber auch diese letzte Zäsur des Romans nur „a story“ (411) – eine weitere Geschichte im großen historischen Verlauf, beides fiktional konstruiert und doch immer auch real. Tarantinos Film wiederum weist sein Publikum offen darauf hin, wie Geschichte manipuliert werden kann und kreiert dabei selbst ein Narrativ, das das Potenzial hat, die Gegenwart zu beeinflussen. Zusammen betrachtet, lassen die hier untersuchten Texte darauf schließen, dass neue inhaltliche, strukturelle und erzählerische Strategien notwendig geworden sind, um das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Geschichte und Individuum und zwischen Fakt und Fiktion darzustellen. Mit dieser Feststellung soll zum dritten und letzten Punkt dieser Schlussbemerkung, der Frage nach dem Selbstverständnis der Texte, übergeleitet werden.

Wie in den Zeitungskritiken und in der Sekundärliteratur zu *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* bereits ersichtlich wurde, spielt das *alternate history*-Genre bei der Diskussion der Texte häufig eine untergeordnete Rolle. Das mag nicht zuletzt daran liegen, dass in den untersuchten Texten meist andere Themen als die Ausgestaltung historischer Alternativen im Vordergrund stehen. „[S]peculation about the consequences of a different result“ – laut Robert Schmunk das Herzstück aller *alternate histories*, findet hier nur ansatzweise statt. Während die „klassischen“ *alternate histories* in der Regel die Ursache-Wirkung-Beziehung historischer Ereignisse näher beleuchten und damit an den historischen Prozessen interessiert sind, konzentrieren sich die in der vorliegenden Studie untersuchten „Mainstream-*alternate histories*“ eher auf politisch-gesellschaftliche Zustände, also auf spezifische alternativ-geschichtliche Momente. Die eigentliche Funktion der kontrafaktischen Struktur, die, wie von Catherine Gallagher beschrieben, in Form des Buchstabens Y verläuft, bleibt damit zumindest mit Blick auf die geschichtlichen Prozesse häufig ungenutzt. In *The Plot*

Against America werden zwar noch Gründe dafür geliefert, warum Lindbergh die Präsidentschaft gewinnen konnte, aber alle weiteren politisch-geschichtlichen Ereignisse werden von Unsicherheiten und Spekulationen begleitet. In *The Yiddish Policemen's Union* wird zwar erklärt, wie es zur jüdischen Diaspora in Alaska gekommen ist, aber der Terroranschlag auf den Tempelberg bleibt innerhalb der Erzählung folgenlos. Die Konsequenzen dieses Anschlags haben für Chabon offensichtlich kaum Relevanz. Auch in *Inglourious Basterds* ist die eigentliche historische Zäsur, der Mord an der Nazielite im Jahr 1944, am Ende des Films angesiedelt. Hier liegt der Fokus weniger auf den Folgen solch einer historischen Abwandlung als vielmehr auf der Hinführung zu diesem Bruchpunkt. Der Film betont die Handlungsmacht von „Geschichtsverlierern“ im Kontext chaotischer historischer Verhältnisse. Die „Opfer“ der Geschichte können die Kontrolle über ihr Leben, aber auch über die politischen Prozesse wiedererlangen. Damit dient das kontrafaktische Setting in all diesen Texten als ein Mittel zur Verfremdung und nicht so sehr als Voraussetzung für historische Exploration.

Gerade jene vagen, nicht leicht zu definierenden Fragen danach, wie Geschichte verstanden werden kann, in welcher Beziehung Vergangenheit und Gegenwart zueinander stehen oder auch wie Realität definiert werden sollte, können mit dem *alternate history*-Genre erforscht werden. Durch die Konzentration auf historische Zustände statt auf historische Prozesse durchleuchten die hier untersuchten Texte noch stärker bekannte zeitgenössische Erfahrungen, Entwicklungen und Empfindungen. Wie sich in den Analysen gezeigt hat, eröffnet das kontrafaktische Genre dabei genügend Freiheiten, um verschiedenste Themen zu erforschen, aber hält im Vergleich zum Fantasy- und Science-Fiction-Genre die Bindungen zur Gegenwart des Lese- bzw. Filmpublikums stärker aufrecht, da die alternative Geschichte auch immer in Beziehung zu der etablierten Geschichte steht.

In diesem ästhetischen Rahmen aus thematischen bzw. formalen Freiheiten und Einschränkungen bewegen sich *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* und treten dabei in einen Dialog mit anderen zeitgenössischen Textsorten. Im Gegensatz zur *9/11 novel* können sie die aktuellen Eindrücke und Zustände beleuchten, ohne sie direkt mit den Anschlägen verbinden zu müssen. Das gibt ihnen die Freiheit das Ereignis „9/11“ zu ignorieren und gleichzeitig die gesellschaftlichen, diskursiven und kulturellen Erschütterungen, die es nach sich gezogen hat, in einem verfremdeten Setting und damit frei von moralischen Zwängen zu untersuchen. Im

Gegensatz zum realistischen Geschichts- oder Gegenwartsroman können sie sich außerdem von der Welt ihrer Leserinnen und Leser bzw. Zuschauerinnen und Zuschauer entfernen.

Gleichzeitig enthalten *alternate histories* häufig eine Metaebene, auf der sowohl der historische Verlauf als auch die literarische Verarbeitung selbstreflexiv kommentiert werden können. Neben den gattungsmäßigen Konventionen, durch die Vergangenheit und Gegenwart, Fakt und Fiktion und Kontinuität und Bruch miteinander verbunden werden, ermöglichen die metamedialen und metahistorischen Referenzen (wie beispielsweise Roths Aufgliederung von Geschichte in Ereignis und Dokumentation, Chabons kreative Verwendung der jiddischen Sprache oder Hans Landas Frage danach, was in den Geschichtsbüchern geschrieben stehen soll) darüber hinaus, den historischen und künstlerischen Entstehungsprozess zu kommentieren. In diesen Kontext lässt sich auch das Konzept der „counternarrative“ eingliedern – eine Textform, die als Gegenbild zur Publikumsrealität sowohl eine alternative Geschichte (Vergangenheit) als auch eine alternative Erzählung (Narrativ) bietet. Mit ihren *alternate histories* als Gegengeschichten thematisieren Roth, Chabon und Tarantino, was hätte passieren können. Sie brechen die Dominanz der (dokumentierten) Fakten und öffnen den Blick für alles, das abseits unserer eigenen – persönlichen, kulturellen, religiösen, politischen und geschichtlichen – Erfahrungen liegt. Auch wenn diese *alternate histories* nicht von 9/11 handeln, können sie dennoch Geschichten über die Welt nach 9/11 erzählen. Gleichzeitig weisen sie mit diesen Geschichten darauf hin, dass historische Erzählungen auch immer Konstruktionen sind.

Genau hierin zeigt sich, wie die analysierten Texte Geschichte, Gegenwart, Text und Sprache verstehen: Das Genre *alternate history*, speziell in seinem Verständnis als „counternarrative“, beinhaltet neben aller historischer Spekulation und literarischer bzw. filmischer Selbstreflexion am Ende doch einen Realitätsanspruch. *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* führen nicht nur einen Dialog mit der Vergangenheit; in ihrer Verarbeitung des 9/11-Diskurses kommunizieren sie mit ihrem Lese- und Filmpublikum außerdem über konkrete Realitäten. Denn betrachtet man diese Darstellung menschlichen Lebens im Zusammenhang mit der Genrewahl, so zeigt sich, dass auf inhaltlicher ebenso wie auf formaler Ebene die Bindung zu einer festen, identifizierbaren Bedeutungsebene nie ganz aufgegeben wird. Auf der inhaltlichen Ebene besteht diese aus der Betonung menschlicher Erfahrungen und der Beschäftigung mit konkreten, dem Lese- und Filmpublikum bekannten Themen des 9/11-Diskurses (Terrorismus, Fundamentalismus, Identitäten, Zäsuren, Traumata, Wirklichkeiten).

Darüber hinaus ist in den Texten die Vergangenheit-Gegenwart-Beziehung der Figuren immer von materiellen, körperlichen und emotionalen Spuren bestimmt. In Roths Roman tragen die Figuren offensichtliche körperliche und seelische Narben davon: Alvin hat nach der Amputation seines Beines eine Prothese und Seldon wird nach den Erlebnissen in Ohio selbst zu einem seelischen „stump“ (Roth 362). In Chabons Roman sind die geographischen, klimatischen und lebensweltlichen Gegensätze zwischen dem Heiligen Land und dem Distrikt Sitka so groß, dass sie von den Figuren kaum miteinander in Einklang gebracht werden können. Die Hauptfigur des Romans leidet außerdem stark unter den Folgen seiner Vergangenheit, dem Selbstmord des Vaters, dem Tod der Schwester, der Abtreibung seines Kindes und der Trennung von seiner Frau. Auch in Tarantinos Film werden die Figuren von den Geschehnissen der Vergangenheit heimgesucht. Hier wandeln sich die gemachten Erfahrungen jedoch zu exzessiver Gewalt und körperlicher Verstümmelung. Die Betonung menschlicher Realitäten in allen drei Texten deutet an, dass sie ein fester Kern individueller Existenz und zugleich kultureller Repräsentation ist.

Auf der Gattungsebene zeigt sich diese Bindung zur Realität in dem immer implizit vorhandenen Wissen der Leser und Zuschauer, dass sie es mit einer Alternative zu ihrer eigenen Welt zu tun haben. Denn im Gegensatz zur Utopie/Dystopie bzw. Science-Fiction, die in der Regel keinen Anspruch auf mögliche Verwirklichung in der Gegenwart in sich tragen, signalisieren – man könnte beinahe sagen zelebrieren – kontrafaktische Texte ihre eigene Fiktionalität, ihr Anderssein von der Realität. Doch gerade in diesem Anderssein ist die Norm, also das dem Publikum Bekannte, immer schon enthalten, selbst wenn sich der Text inhaltlich von der Norm distanziert. Mit der Wahl des kontrafaktischen Genres kann mehr als in vielen anderen Textformen fiktional experimentiert werden, aber immer innerhalb festgelegter, dem Publikum bekannter literarischer bzw. filmischer Grenzen. Postmoderne Beliebigkeit hat in dieser Struktur wenig Platz.

Etablierte Autoren wie Roth, Chabon und Tarantino haben diese Qualität von *alternate history* für sich erkannt, das Genre adaptiert und mit Hilfe des 9/11-Diskurses für ihre Zwecke transformiert. Denn das kontrafaktische Format gibt der Darstellung chaotischer geschichtlicher Prozesse, die in allen hier untersuchten Texten zu finden ist und die über die Verarbeitung des 9/11-Diskurses verdeutlicht wird, einen äußeren Rahmen und unterwirft damit das inhaltliche Chaos einer formalen Ordnung. Der modernistischen Sehnsucht nach Ordnung und vergangenen Zeiten und der

postmodernistischen Akzeptanz von Unordnung und Chaos stellen *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* Darstellungen entgegen, die beides miteinander vereinen. Damit setzen sie sich als post-9/11-Texte von den klassischen 9/11-Romanen ab. Während letztere eher an den konkreten Auswirkungen der Terroranschläge vom 11. September 2001 interessiert sind, versuchen erstere, den zeitgenössischen Moment in einem größeren historischen und philosophischen, aber auch kulturtheoretischen und literarisch-filmischen Rahmen zu betrachten.

Wie die vorliegende Studie gezeigt hat, nimmt 9/11 in dieser größeren Entwicklung den Platz eines markanten geschichtlichen Ereignisses ein, an dessen Auswirkungen sich die Suche nach Darstellungsformen erforschen lässt. Die vorliegende Arbeit bietet damit eine mögliche Antwort auf das von Birgit Däwes diagnostizierte strukturelle und ethische Dilemma, das die Terroranschläge und ihre Folgen aufgeworfen haben: „How could these signifiers, which had been hijacked first by Islamist perpetrators, and later by the conservative discourses of patriotism, retaliation and war, be translated into aesthetic formats without merely repeating the choreography of terror?“ (*Ground Zero Fiction* 96). Auch wenn die hier untersuchten Texte nicht direkt von den Anschlägen handeln, so geben sie doch Aufschluss darüber, wie dem von Däwes beschriebenen Dilemma (bestehend aus der künstlerischen Repräsentation von Terror und 9/11-Diskurs und der Gefahr einer einfachen Nachahmung ihrer Inhalte und Strukturen) außerhalb der 9/11-Fiktion entgegnet werden kann. Mit Hilfe des *alternate history*-Genres können sich die Texte von den Ereignissen des 11. September 2001 entfernen und ihrem Lese- und Zuschauerpublikum Alternativen zu einer politischen und historischen Realität bieten, die nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 in vielerlei Hinsicht zweidimensional schien. *The Plot Against America*, *The Yiddish Policemen's Union* und *Inglourious Basterds* tun dies, wie oben dargestellt, auf unterschiedliche Weise. Allen gemein ist jedoch, dass sie, indem sie die Vielfältigkeit des Genres für 9/11-spezifische Erfahrungen nutzen, auch die Wirkmacht kontrafaktischer Texte erweitern.

Was Ramón Saldívar für die „postrace fiction“ festgestellt hat, kann in ähnlicher Weise auch für „Mainstream-*alternate histories*“ gelten: „[T]he representation of the Real and its constitutively associated states of fantasy comes with a specific set of formal requirements, introducing amalgamations of novelistic form and generic styles that by virtue of their surface complexities inaugurate a new stage in the history of the novel“ (594). Damit sind die hier analysierten *alternate histories* nicht nur Teil einer größeren

Strömung von Texten, die allesamt auf der Suche nach angemessenen Darstellungsformen aktueller gesellschaftlicher, politischer und kultureller Erfahrungen sind; sie nutzen außerdem eine neue Mischung aus inhaltlichen und strukturellen Strategien, um das Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Individuum und Fakt und Fiktion vor dem Hintergrund des 9/11-Diskurses zu erforschen. Damit bieten sie keine radikal neuen Formen und können kaum als Beweis für eine kulturelle Zäsur dienen; sie zeigen aber doch, dass es zu Transformationen im kulturellen Gefüge gekommen ist. Mit ihrer Verbindung von kontrafaktischen und nicht-kontrafaktischen Darstellungsformen helfen sie dabei, Zeit/Geschichte – zeitgenössische und historische Erfahrungen in ihrer zeitlichen Dimension – neu zu begreifen.

6. Literaturverzeichnis

- Adamson, Jane, Hg. *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy and Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Print.
- Aldiss, Brian W. „Alternate Worlds and Alternate Histories.“ *The New Encyclopedia of Science-Fiction*. Hg. James Gunn. New York: Viking, 1988. 13-15. Print.
- Alexander, Jeffrey C. „Toward a Theory of Cultural Trauma.“ *Cultural Trauma and Collective Identity*. Hg. Alexander et al. Berkeley: U of California P, 2004. 1-30. Print.
- Alkon, Paul. „Alternate History and Postmodern Temporality.“ *Time, Literature and the Arts: Essays in Honor of Samuel L. Macey*. Hg. Thomas R. Cleary. Victoria: U of Victoria, 1994. 65-85. Print.
- . „Alternate History.“ *Encyclopedia of Time*. Hg. Samuel L. Macey. New York: Garland, 1994. 11-12. Print.
- Almond, Kyle. „Bin Laden’s Death Brought 9/11 ‘Closure’.“ *CNN.com*. Turner Broadcasting System, 12. Apr. 2012. Web. 1. Juni 2012.
- Amis, Kingsley. *The Alteration*. New York: Viking, 1977. Print.
- Apple, R.W. Jr. „A Day of Terror: News Analysis; Awaiting the Aftershocks.“ *NYTimes.com*. New York Times, 12. Sept. 2001. Web. 12. Aug. 2011.
- Aristoteles. *Poetik*. Übers. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982. Print.
- Aronson, Elliot, Timothy D. Wilson und Robin M. Akert. *Sozialpsychologie*. 4. Auflage. München: Pearson Studium, 2004. Print.
- Auster, Paul. *The Brooklyn Follies*. New York: Holt, 2006. Print.
- Baker, Nicholson. *Checkpoint*. New York: Knopf, 2004. Print.
- Baldick, Chris. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford UP, 2008. Print.
- Baudrillard, Jean. *The Spirit of Terrorism and Other Essays*. Übers. Chris Turner. London: Verso, 2003. Print.
- Berger, Alan L. und Gloria L. Cronin. Hgg. *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Postmodern World*. Albany, NY: State U of New York P, 2004. Print.

- Bergmann, Ina. „‘To You, Perceptive Reader, I Bequeath my History’: Die Renaissance des historischen Romans im 21. Jahrhundert.“ *Domsch* 56-77.
- Berman, Paul. „The Plot Against America.“ *NYTimes.com*. New York Times Book Review, 3. Okt. 2004. Web. 25. Nov. 2011.
- Birke, Dorothee, Michael Butter, und Tilmann Köppe. „England Win.“ Introduction. *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Hgg. Birke, Butter und Köppe. Berlin: De Gruyter, 2011. 1-11. Print.
- Bond, Lucy. „Compromised Critique: A Meta-critical Analysis of American Studies after 9/11.“ *Journal of American Studies* 45.4 (2011): 733-756. Print.
- Boswell, Matthew. *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*. London: Palgrave Macmillan, 2012. Print.
- Brokaw, Tom. *The Greatest Generation*. New York: Random House, 1998. Print.
- Brown, William Lansing. „Alternate Histories: Power, Politics, and Paranoia in Philip Roth’s *The Plot Against America* and Philip K. Dick’s *The Man in the High Castle*.“ *The Image of Power in Literature, Media, and Society*. Hgg. Will Wright und Steven Kaplan. Pueblo: Colorado State U, 2006. 107-111. Print.
- Bülow, Andreas von. *Die CIA und der 11. September: Internationaler Terror und die Rolle der Geheimdienste*. München: Piper, 2003. Print.
- Bus, Heiner. „Jüdisch-amerikanische Literatur.“ *Amerikanische Literaturgeschichte*. Hg. Hubert Zapf. Stuttgart: J. B. Metzler, 1997. Print.
- Bush, George W. „Address to A Joint Session of Congress Regarding the Terrorist Attacks of September 11.“ *National Center.org*. National Center for Public Policy Research. Web. 12 August 2011.
- . *The George W. Bush Foreign Policy Reader: Presidential Speeches and Commentary*. Hg. John W. Dietrich. Armonk, NY: Sharpe, 2005. Print.
- Butler, Christopher. *Postmodernism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2002. Print.
- Butler, Judith. *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2006. Print.
- Butter, Michael. „Zwischen Affirmation und Revision populärer Geschichtsbilder: Das Genre alternate history.“ Korte und Paletscheck 65-82.
- Calhoun, Craig, Paul Price, und Ashley Timmer, Hgg. *Understanding September 11*. New York: New Press, 2002. Print.
- Caruth, Cathy. Introduction. *Trauma: Explorations in Memory*. Hg. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. 3-12. Print.

- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Print.
- Casteel, Sarah Phillips. „Jews among the Indians: The Fantasy of Indigenization in Mordecai Richler’s and Michael Chabon’s Northern Narratives.“ *Contemporary Literature* 50.4 (2009): 775-810. Print.
- Chabon, Michael. *The Yiddish Policemen’s Union*. New York: Harper, 2007. Print.
- . *Maps and Legends: Reading and Writing Along the Borderlands*. San Francisco: McSweeney’s, 2008. Print.
- . „Jews on Ice.“ Interview by Sarah Goldstein. *Salon.com*. Salon Media Group, 4. März 2007. Web. 27. April 2011.
- Chamberlain, Gordon B. “Afterword: Allohistory in Science-Fiction.” *Alternative History: Eleven Stories of the World as It Might Have Been*. Hgg. Charles G. Waugh and Martin H. Greenberg. New York: Garland, 1986. 281-300. Print.
- Chapman, Edgar L., Hg. *Classic and Iconoclastic Alternate History Science-Fiction*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2003. Print.
- . „Three Stages of Alternate History Fiction and the ‚Metaphysical If‘.“ Introduction. *Classic and Iconoclastic Alternate History Science-Fiction*. Hg. Edgar L. Chapman. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2003. 1-28. Print.
- Cauchon, Dennis, und Martha Moore. „Desperation Forces a Horrific Decision.“ *USAToday.com*. USA Today, 2. Sept. 2002. Web. 7. April 2011.
- Chomsky, Noam. *9-11*. New York: Seven Stories Press, 2001. Print.
- Cohen, Patricia. „The Frozen Chosen.“ *NYTimes.com*. The New York Times, 29. April 2007. Web. 14. April 2011.
- Collins, William Joseph. „Paths not Taken: The Development, Structure and Aesthetics of Alternative History.“ Diss. U of California, Davis, 1990. Print.
- Conroy, Robert. *1945*. New York: Ballantine, 2007. Print.
- . *1942*. New York: Ballantine, 2009. Print.
- Cooper, Alan. „It Can Happen Here, or All in the Family Values: Surviving *The Plot Against America*.“ *Phillip Roth: New Perspectives on an American Author*. Hg. Derek Parker Royal. Westport, CT: Praeger, 2005. 241-254. Print.
- Cooperman, Alan. „Openly Religious, to a Point: Bush Leaves the Specifics of his Faith to Speculation.“ *WashingtonPost.com*. Washington Post Company, 16. Sept. 2004. Web. 31. März 2012.

- Croft, Stuart. *Culture, Crisis and America's War on Terror*. Cambridge: Cambridge UP, 2006. Print.
- Crownshaw, Richard. „The Limits of Transference: Theories of Memory and Photography in W. G. Sebald's Austerlitz.“ *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Eds. Astrid Erll and Anne Rigney. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2009. 67-90. Print.
- C.S.A.: *Confederate States of America*. Dir. Kevin Wilmott. Prod. Spike Lee. Hodcarrier, 2006. DVD.
- Cunningham, Michael. *Specimen Days*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005. Print.
- Däwes, Birgit. „On Contested Ground (Zero): Literature and the Transnational Challenge of Remembering 9/11.“ *Amerikastudien* 52.4 (2007): 517-545. Print.
- . „‘The Obliging Imagination Set Free’: Repräsentation der Krise – Krise der Repräsentation in der U.S.-amerikanischen 9/11 novel.“ *Irsliger und Jürgensen* 67-87.
- . *Ground Zero Fiction: History, Memory, and Representation in the American 9/11 Novel*. Heidelberg: Winter, 2011. Print.
- Dannenberg, Hillary P. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: U of Nebraska P, 2008. Print.
- Davidson, Roger H. „Americans' Beliefs about Themselves, the World, and War: Before and After 9/11.“ *Transforming the American Polity: The Presidency of George W. Bush and the War on Terrorism*. Hg. Richard S. Conley. Upper Saddle River: Pearson, 2005. 23-39. Print.
- Davis, J. Madison. „Mix and Match: Michael Chabon's Imaginative Use of Genre.“ *World Literature Today* 82.6 (2008): 9-11. Print.
- Death of a President*. Dir. Gabriel Range. Prod. Simon Finch. Borough Films, 2006. DVD.
- De Camp, L. Sprague. *Lest Darkness Fall*. New York: Ballantine, 1974. Print.
- DeLillo, Don. „In the Ruins of the Future.“ *Harpers.org*. Harper's Magazine Foundation, Dez. 2001. Web. 8. März 2010.
- . *Falling Man*. New York: Scribner, 2007. Print.
- Demandt, Alexander. *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn . . . ?*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984. Print.
- Demantowsky, Marko. „Geschichtsbild.“ *Wörterbuch Geschichtsdidaktik*. Hgg. Ulrich Mayer et al. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2006. Print.

- Denby, David. „Americans in Paris.“ *The New Yorker*. 24. August (2009): 82. Print.
- Dent, Guy. *Emperor of the If*. London: Heinemann, 1926. Print.
- Der Derian, James. „9/11: Before, After, and In Between.“ Calhoun, Price und Timmer 177-190.
- Deupmann, Christoph. „Versuchte Nähe. Vom Ereignis des 11. September zum Ereignis des Textes.“ Poppe und Schüller 139-162.
- Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen*. Göttingen: Hogrefe, 2003. Print.
- Dick, Philip K. *The Man in the High Castle*. London: Penguin Classics, 2001. Print.
- Didion, Joan. *Fixed Ideas: America since 9.11*. New York: NY Review of Books, 2003. Print.
- . „Politics in the ‘New Normal’ America.“ *The New York Review of Books* 51.16 (2004): 64-73. Print.
- D’Israeli, Isaac. „Of a History of Events Which Have Not Happened.“ *Curiosities of Literature*. Hg. D’Israeli. London: Routledge, 1866. Print.
- Doležel, Lubomír. *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2010. Print.
- Domsch, Sebastian, Hg. *Amerikanisches Erzählen nach 2000: Eine Bestandsaufnahme*. München: Edition Text und Kritik, 2008. Print.
- . Vorwort. *Amerikanisches Erzählen nach 2000: Eine Bestandsaufnahme*. Hg. Domsch. München: Edition Text und Kritik, 2008. 9-17. Print.
- Donadio, Rachel. „Promotional Intelligence.“ *NYTimes.com*. New York Times, 21. Mai 2006. Web. 4. Sept. 2012.
- DuBois, Brendan. *Resurrection Day*. London: Warner Books, 1999. Print.
- Dudziak, Mary L., Hg. *September 11 in History*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- . Introduction. *September 11 in History*. Dudziak . Durham: Duke UP, 2003. 1-9. Print.
- Duncan, Andy. „Alternate History.“ *The Cambridge Companion to Science-Fiction*. Hgg. Edward James und Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Durst, Uwe. „Zur Poetik der parahistorischen Literatur.“ *Neohelicon* 31.2 (2004): 201-220. Print.

- . „Drei grundlegende Verfremdungstypen der historischen Sequenz.“ *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2 (2009): 337-358. Print.
- Duvall, John N., und Robert P. Marzec. „Narrating 9/11.“ *Modern Fiction Studies* 57.3 (2011): 381-400. Print.
- Edwards, John. „After the Fall.“ *Discourse & Society* 15.2-3 (2004): 155-184. Print.
- Engler, Bernd und Kurt Müller, Hgg. *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn: Schöningh, 1994. Print.
- „Ereignis.“ *Duden*. 25. Aufl. 2009. Print.
- Faludi, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. New York: Metropolitan Books, 2007. Print.
- Fay, Brian. „Unconventional History.“ *History and Theory* 41.4 (2002): 1-6. Print.
- Feeley, Gregory. „The Way It Wasn't: How What-If History Grew from a Minor Literary Curiosity to a Bestselling Genre of Popular Fiction.“ *The Weekly Standard*. The Weekly Standard LLC, 6. Sept. 2004. Web. 10. Dez. 2009.
- Ferguson, Niall, Hg. *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. London: Picador, 1997. Print.
- . „Virtual History: Towards a 'Chaotic' Theory of the Past.“ Introduction. *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Hg. Ferguson. London: Picador, 1997. 1-90. Print.
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. New York: Houghton Mifflin, 2005. Print.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Übers. Ulrich Köppen. Frankfurt: Suhrkamp, 1990. Print.
- . Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. Print.
- Franco, Dean J. *Race, Rights, and Recognition: Jewish American Literature since 1969*. Ithaca, NY: Cornell UP, 2012. Print.
- Franzen, Jonathan. „Talk of the Town.“ *NewYorker.com*. The New Yorker, 24. Sept. 2001. Web. 8. März 2010.
- Friedländer, Saul. *Kitsch und Tod: Der Widerschein des Nazismus*. Übers. Michael Grendacher. Frankfurt: Fischer, 1999. Print.
- „From the Editors: The Times and Iraq.“ *NYTimes.com*. New York Times, 26. Mai 2004. Web. 8. März 2010.

- Fry, Stephen. *Making History*. London: Hutchinson, 1996. Print.
- Füger, Wilhelm. „Streifzüge durch Allotopia. Zur Topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums.“ *Anglia* 102 (1984): 348-391. Print.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992. Print.
- . *America at the Crossroads: Democracy, Power, and the Neoconservative Legacy*. New Haven: Yale UP, 2006. Print.
- Gallagher, Catherine. „When Did the Confederate States of America Free the Slaves?“ *Representations* 98 (2007): 53-61. Print.
- . „War, Counterfactual History and Alternate-History Novels.“ *Field Day Review* 3 (2007): 53-65. Print.
- . „The Way It Wasn't: The Uses of Counterfactual Pasts.“ *jyu.fi*. University of Jyväskylä, 9. Juni 2007. Web. 14. Jan. 2008.
- . „Telling It Like It Wasn't: PAMLA Plenary Address.“ *Pacific Coast Philology* 45 (2010): 12-25. Print.
- . „What Would Napoleon Do? Historical, Fictional and Counterfactual Characters.“ *New Literary History* 42.2 (2011): 315-336. Print.
- Gallagher, Catherine, und Stephen Greenblatt. *Practicing New Historicism*. Chicago: U of Chicago P, 2000. Print.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London: Routledge, 2004. Print.
- Geoffroy-Château, Louis-Napoléon. *Napoléon apocryphe. 1812-1832: Histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle*. Rev. Hg. Paris: Paulin, 1841. Print.
- Geraci, Ginevra. „The Sense of an Ending: Alternative History in Philip Roth's *The Plot Against America*.“ *Philip Roth Studies* 7.2 (2011): 187-204. Print.
- Gerber, Robin. *Eleanor vs. Ike*. New York: Avon, 2008. Print.
- Gerhard, Ute et al. „Diskurs und Diskurstheorien.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2004. 117-120. Print.
- Gessen, Keith. „His Jewish Problem.“ *NYMag.com*. New York Magazine. 27. Sept. 2004. Web. 25. Nov. 2011.
- Gilbey, Ryan. „Days of Gloury.“ *Sight and Sound: The International Film Magazine* 9 (2009): 16-21. Print.

- Gingrich, Newt, und William R. Forstchen. *Gettysburg: A Novel of the Civil War*. New York: St. Martin's, 2003. Print.
- Glaser, Amelia. „From Polylingual to Postvernacular: Imagining Yiddish in the Twenty-First Century.“ *Jewish Social Studies: History, Culture, Society* 14.3 (2008): 150-164. Print.
- Graham, T. Austin. „On the Possibility of an American Holocaust: Philip Roth's *The Plot Against America*.“ *Arizona Quarterly* 63.3 (2007):119-149. Print.
- Gray, Richard. „Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis.“ *American Literary History* 21.1 (2009): 128-148. Print.
- . *After the Fall: American Literature since 9/11*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. Print.
- Greenfield, Jeff. *Then Everything Changed: Stunning Alternate Histories of American Politics; JFK, RFK, Carter, Ford, Reagan*. New York: Putnam, 2011. Print.
- Gross, Andrew S., und MaryAnn Snyder-Körper. „Trauma's Continuum – September 11th Reconsidered.“ Introduction. *Amerikastudien* 55.3 (2010): 369-384. Print
- Halliwell, Martin, und Catherine Morley. „The Next American Century?“ Introduction. *American Thought and Culture in the 21st Century*. Hgg. Halliwell und Morley. Edinburgh: Edinburgh UP, 2008. 1-17. Print.
- Hamid, Mohsin. *The Reluctant Fundamentalist*. Orlando: Harcourt, 2007. Print.
- Hampson, Rick. „Minute by Minute, Fear Envelops the Country.“ *USAToday.com*. USA Today, 12. Sept. 2001. Web. 12. Aug. 2011.
- Handler, Daniel. „Republic of Fear: Roth Imagines an America Where Charles Lindbergh Becomes President.“ *www.sfgate.com*. San Francisco Chronicle. 3. Okt. 2004. Web. 25 Nov. 2011.
- Harap, Louis. *Creative Awakening. The Jewish Presence in Twentieth-Century American Literature, 1900-1940s*. Westport: Greenwood P, 1987. Print.
- Hardesty, William H., III. „Toward a Theory of Alternate History: Some Versions of Alternative Nazis.“ Chapman 71-88.
- Harris, Elizabeth A. „Amid Cheers, A Message – ‚They Will Be Caught‘.“ *NYTimes.com*. New York Times, 2. Mai 2011. Web. 1. Juni 2012.
- Harris, Robert. *Fatherland*. London: Random House, 1993. Print.
- Hartwig, Marcel. *Die traumatisierte Nation? „Pearl Harbor“ und „9/11“ als kulturelle Erinnerungen*. Bielefeld: transcript, 2011. Print.

- Haselstein, Ulla, Andrew Gross, und MaryAnn Synder-Körber. „Returns of the Real.“ Introduction. *The Pathos of Authenticity: American Passions of the Real*. Hgg. Haselstein, Gross und Synder-Körber. Heidelberg: Winter, 2010. 9-31. Print.
- Heilemann, John. „What if 9/11 Never Happened?“ *NYMag.com*. New York Media, 14. Aug. 2006. Web. 8. März 2010.
- Helbig, Jörg. *Der parahistorische Roman: Ein literarhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung*. Frankfurt: P. Lang, 1987. Print.
- Hellekson, Karen. „Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre.“ *Extrapolation: A Journal of Science-Fiction and Fantasy* 41:3 (2000): 248-56. Print.
- . *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent: Kent State UP, 2001. Print.
- Hitchens, Christopher. „Be Careful What You Wish for.“ *Newsweek.com*. Newsweek. N. d. Web. 11. Feb. 2012.
- Hodges, Adam, und Chad Nilep, Hgg. *Discourse, War and Terrorism*. Amsterdam: Benjamin, 2007. Print.
- Hodges, Adam. *The „War on Terror“ Narrative: Discourse and Intertextuality in the Construction and Contestation of Sociopolitical Reality*. New York: Oxford UP, 2011. Print.
- . Introduction. *Discourse, War and Terrorism*. Hg. Hodges und Nilep. Amsterdam, Benjamin, 2007. 1-16. Print.
- Hoffmann, Gerhard, und Alfred Hornung, Hgg. *Ethics and Aesthetics: The Moral Turn of Postmodernism*. Heidelberg: Winter, 1996. Print.
- Holloway, David. *Cultures of the War on Terror: Empire, Ideology, and the Remaking of 9/11*. Montréal: McGill-Queen's UP, 2008. Print.
- Hornung, Alfred. „‘Flying Planes Can Be Dangerous’: Ground Zero Literature.“ *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction*. Hgg. Peter Freese und Charles B. Harris. Essen: 2004. 383-403. Print.
- Hunt, Michael H. „In the Wake of September 11: The Clash of What?“ *History and September 11th*. Meyerowitz 8-21.
- Huntington, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. London: Free Press, 2002. Print.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.

- Linda Hutcheon. „Beginning to Theorize Postmodernism.“ *Textual Practice* 1.1 (1987): 10-31. Print.
- . „The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction.“ *Essentials of the Theory of Fiction*. Hgg. Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy. Durham: Duke UP, 1996. 473-495. Print.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2000. Print.
- Ickstadt, Heinz. „Bilder des Terrors und der Terror der Bilder in den Romanen Don DeLillos.“ Sielke 97-110.
- Inglourious Basterds*. Dir. Quentin Tarantino. Perf. Brad Pitt, Christoph Waltz, Eli Roth, Diane Kruger, Melanie Laurent. Universal, 2010. DVD.
- Irsigler, Ingo, und Christoph Jürgensen, Hgg. *Nine Eleven: Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg: Winter, 2008. Print.
- Isikoff, Michael. „The Impeachment of Al Gore.“ *Newsweek.com*. Newsweek. N. d. Web. 11. Feb. 2012.
- Jackson, Richard. *Writing the War on Terrorism: Language, Politics and Counter-Terrorism*. Manchester: Manchester UP, 2005. Print.
- Jacobi, Martin J. „Rhetoric and Fascism in Jack London’s *The Iron Heel*, Sinclair Lewis’s *It Can’t Happen Here*, and Philip Roth’s *The Plot Against America*.“ *Philip Roth Studies* 6.1 (2010): 85-103. Print.
- Johnson, Chalmers. *Blowback: The Costs and Consequences of American Empire*. London: Little Brown, 2000. Print.
- Kahn, Paul W. „Criminal and Enemy in the Political Imagination.“ *The Yale Review* 99.1 (2011): 148-168. Print.
- Kaplan, Amy. „Homeland Insecurities: Transformations of Language and Space.“ *September 11 in History*. Dudziak 55-69.
- Kellman, Steven G. „It Is Happening Here: *The Plot Against America* and the Political Moment.“ *Philip Roth Studies* 4.2 (2008): 113-124. Print.
- Keniston, Ann, und Jeanne Follansbee Quinn, Hgg. *Literature after 9/11*. New York: Routledge, 2008. Print.
- Keniston, Ann, und Jeanne Follansbee Quinn. „Representing 9/11: Literature and Resistance.“ Introduction. *Literature after 9/11*. New York: Routledge, 2008. 1-15. Print.
- King, Stephen. *11/22/63*. New York: Scribner, 2011. Print.

- Kingsbury, Karen. *One Tuesday Morning*. Grand Rapids: Zondervan, 2003. Print.
- Kirby, Alan. „The Death of Postmodernism And Beyond.“ *PhilosophyNow.org*. Philosophy Now. Nov. 2006. Web. 28. Juli 2010.
- Korte, Barbara, und Sylvia Paetschek, Hgg. *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript, 2009. Print.
- . „Geschichte in populären Medien und Genres: Vom historischen Roman zum Computerspiel.“ *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Korte und Paetschek. Bielefeld: transcript, 2009. 9-60. Print.
- Korthals, Holger. „Spekulation mit historischem Material: Überlegungen zur alternate history.“ *Allgemeine Literaturwissenschaft – Grundfragen einer besonderen Disziplin*. Hg. Rüdiger Zymner. Berlin: Schmidt, 2001. 157-69. Print.
- . „Es ist müßig, aber doch interessant...: Alternate Histories als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Betrachtung.“ *DOGILMUNHAK. Koreanische Zeitschrift für Germanistik*. 90.2 (2004): 312-322. Print.
- Kravitz, Bennett. „The ‘Aquatic Zionist’ in *The Yiddish Policemen’s Union*.“ *Studies in Popular Culture* 33.1 (2010). 95-112. Print.
- Kunkel, Benjamin. „Dangerous Characters.“ *NYTimes.com*. The New York Times. 11. Sept. 2005. Web. 28. Juli 2010.
- Lagouranis, Tony, und Allen Mikaelian. *Fear Up Harsh: An Army Interrogator’s Dark Journey through Iraq*. New York: NAL, 2007. Print.
- Lawrence, Edmund. *It May Happen Yet: A Tale of Bonaparte’s Invasion of England*. N.p. 1899. Print.
- Lear, Edward. „The Jumblies.“ *The Complete Verse and Other Nonsense*. Hg. Vivien Noakes. London: Allen Lane, 2001. 253-255. Print.
- Lewis, James. „The Ultimate PC Novel.“ *Americanthinker.com*. American Thinker. 5 Juli 2008. Web. 28 Nov. 2011.
- Lieven, Anatol. *American Right or Wrong: An Anatomy of American Nationalism*. London: HarperCollins, 2004. Print.
- Livius, Titus. *Römische Geschichte, Buch VII-X. Fragmente der zweiten Dekade*. Hg. Hans Jürgen Hillen. Zürich: Artemis, 1994. 269-278. Print.
- Lola rennt*. Dir. Tom Tykwer. Perf. Franka Potente, Moritz Bleibtreu. X-Filme, 1998. Film.
- Loose Change*. Dir. Dylan Avery. 2005-2009. Film

- López, José, und Garry Potter, Hgg. *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. London: Athlone, 2001. Print.
- Lorenz, Matthias N., Hg. *Narrative des Entsetzens: Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004. Print.
- Lough, Loree. *From Ashes to Honor*. Nashville: Abington, 2011. Print.
- Lukács, Georg. *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau, 1955. Print.
- Madell, Marc. „Bin Laden Death: Can the US Find Closure over 9/11?“ *BBC.co.uk*. BBC, 5. Mai 2011. Web. 1. Juni 2012.
- Maurer, Yael. „‘If I didn’t see it with my own eyes, I’d think I was having a hallucination’: Re-Imagining Jewish History in Philip Roth’s *The Plot Against America*.“ *Philip Roth Studies* 7.1 (2011). 51-63. Print.
- McAlister, Melani. „A Cultural History of the War without End.“ *History and September 11th*. Meyerowitz 94-116.
- McEwan, Ian. „Beyond Belief.“ *Guardian.co.uk*. Guardian News and Media, 12. Sept. 2001. Web. 8. März 2010.
- . *Saturday*. New York: Doubleday, 2005. Print.
- McGough, Michael. „If Gore Had Won . . . : Would Civil Liberties Be Much Better?“ *LATimes.com*. Los Angeles Times. 23. Aug. 2007. Web. 11. Feb. 2012.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987. Print.
- McInerney, Jay. *The Good Life*. New York: Knopf, 2006. Print.
- McKnight, Edgar V. *Alternative History: The Development of a Literary Genre*. Diss. U of North Carolina, Chapel Hill, 1994. Print.
- Meyerowitz, Joanne, Hg. *History and September 11th*. Philadelphia: Temple UP, 2003. Print.
- . Introduction. *History and September 11th*. Hg. Meyerowitz. Philadelphia: Temple UP, 2003. 1-7. Print.
- Meyssan, Thierry. *11. September 2001: Der inszenierte Terrorismus. Auftakt zum Weltenbrand?* Übers. Michel Billot. Kassel: De Facto, 2002. Print.
- Michaels, Walter Benn. „Plots Against America: Neoliberalism and Antiracism.“ *American Literary History* 18.2 (2006): 288-302. Print.
- Mishra, Pankaj. „The End of Innocence.“ *Guardian.com*. The Guardian. 19. Mai 2007. Web. 1. Juni 2012.

- Monahan, Brian A. *The Shock of the News: Media Coverage and the Making of 9/11*. New York: New York UP, 2010. Print.
- Moore, Ward. *Bring the Jubilee*. London: Gollancz, 2001. Print.
- Morgan, Matthew J., Hg. *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day That Changed Everything?* New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- . *The Impact of 9/11 on Politics and War: The Day That Changed Everything?* New York: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Morley, Catherine. „Memories of the Lindbergh Administration: Plotting, Genre, and the Splitting of Self in *The Plot Against America*.“ *Philip Roth Studies* 4.2 (2008): 137-152. Print.
- . „‘How Do Write about This?’ The Domestic and the Global in the Post-9/11 Novel.“ *Journal of American Studies* 45.4 (2011): 717-731. Print.
- Myers, D. G. „Michael Chabon’s Imaginary Jews.“ *The Sewanee Review* 116.4 (2008): 572-588. Print.
- Nardin, Terry, und Daniel J. Sherman. Introduction. *Terror, Culture, Politics: Rethinking 9/11*. Hg. Sherman und Nardin. Bloomington: Indiana UP, 2006. 1-11. Print.
- Natoli, Joseph. „The Deep Morals of *Inglourious Basterds*.“ *Senses of Cinema* 52 (2009): n. pag. Web. 30. Apr. 2012.
- Nedeljković, Aleksandar [Nedelkovich, Aleksandar B.]. „British and American Science-Fiction Novel, 1950-1980 with the Theme of Alternative History: An Axiological Approach.“ Diss. Belgrad, 1999. Print.
- Neelakantan, Gurumurthy. „Philip Roth’s Nostalgia for the *Yiddishkayt* and the New Deal Idealisms in *The Plot Against America*.“ *Philip Roth Studies* 4.2 (2008): 125-136. Print.
- Neumann, Birgit. „Trauma und Literatur.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 2004. 669-670. Print.
- Nichols, John. „What if Al Gore Had Won the US Presidential Election of November 2000?“ *President Gore . . . : And Other Things that Never Happened*. Hg. Duncan Brack. London: Politico’s Publishing, 2006. 305-322. Print.
- Nünning, Ansgar. „‘Beyond the Great Story’: Der postmoderne historische Roman als Medium revisionistischer Geschichtsdarstellung, kultureller Erinnerung und metahistoriographischer Reflexion.“ *Anglia. Zeitschrift für Englische Philologie* 117.1 (1999). 15-48. Print.

- Obama, Barack. „Remarks by the President on Osama bin Laden.“ *Whitehouse.gov*. The White House. 2. Mai 2011. Web. 30. April 2012.
- O’Brien, Jim. „The Contested Meaning of 9/11.“ *Radical History Review* 111 (2011): 5-28. Print.
- O’Neill, Joseph. *Netherland*. London: Fourth Estate, 2008. Print.
- Opération Lune [Dark Side of the Moon bzw. Kubrik, Nixon und der Mann im Mond]*. Dir. William Karel. Arte France, 2002. Film.
- Ozick, Cynthia. *The Shawl*. New York: Vintage, 1990. Print.
- Patton, Phil. „Lee Defeats Grant.“ *Americanheritage.com*. American Heritage Publishing Company. Sept. 1999. Web. 8. März 2010.
- Petersen, Christer. „Tod als Spektakel: Skizze einer Mediengeschichte des 11. September.“ Irsigler und Jürgensen 195-218.
- Pidgin, Charles Felton. *The Climax; or, What Might Have Been: A Romance of the Great Republic*. C.M. Clark, 1902. Print.
- Podhoretz, Norman. *World War IV: The Long Struggle Against Islamofascism*. New York: Doubleday, 2007. Print.
- . „The Not-So-Amazing Adventures of Chabon and Obama.“ *Commentarymagazine.com*. Commentary. 4. Feb. 2008. Web. 28. Nov. 2011.
- Pomper, Gerald M. „Die Präsidentschaftswahlen 2000.“ *Supermacht im Wandel: Die USA von Clinton zu Bush*. Hgg. Hans-Jürgen Puhle et al. Frankfurt: Campus, 2004. 13-56. Print.
- Poppe, Sandra und Thorsten Schüller, Hgg. *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld: transcript, 2009. Print.
- Rakoff, David. „If Gore Had Won.“ *Newsweek.com*. Newsweek. N. d. Web. 11. Feb. 2012.
- Ransom, Amy J. „Alternate History and Uchronia: Some Questions of Terminology and Genre.“ *Foundation: The International Review of Science-Fiction* 32:87 (2003): 58-72. Print.
- „Realität.“ *Brockhaus Enzyklopädie*. 21. Aufl. 2006. Print.
- Redfield, Marc. *The Rhetoric of Terror: Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham UP, 2009. Print.
- . „The ‘Cultured Nazi’ and the Cut of the Shibboleth: *Les Bienveillantes*, *Inglourious Basterds*, and the Globalization of English.“ [Bisher unveröffentlichtes Manuskript].

- Points of Departure: Festschrift for Samuel Weber*. Evanston: Northwestern UP. Im Erscheinen.
- Reinsford, Glen. *Age of Tolerance: A Novel of Alternate History from Al to Allah*. Atlanta: Yukon, 2005. Print.
- Renouvier, Charles. *Uchronie (l'utopie dans l'histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris: Fayars, 1988. Print.
- Rich, Frank. „President Lindbergh in 2004.“ *NYTimes.com*. New York Times Company. 23. Sept. 2004. Web. 25. Nov. 2011.
- Rickli, Christina. „Trauer- oder Traumgeschichten? Amerikanische Romane nach 9/11.“ Poppe und Schüller 103-120.
- Robersons, Chris. *The Dragon's Nine Sons*. Nottingham: Solaris, 2008. Print.
- Rodiek, Christoph. *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt: V. Klostermann, 1997. Print.
- Rogers, Mike. „In the Arts, a New Seriousness: The End of Irony and a Shift toward New York.“ *msnbc.msn.com*. msnbc. 5. Sept. 2002. Web. 8. März 2010.
- Roosevelt, Franklin D. *Four Freedoms Speech*. n.p.: Project Gutenberg, n.d. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 Mar. 2013.
- Rosenbaum, Jonathan. „Recommended Reading: Daniel Mendelsohn on the New Tarantino.“ *jonathanrosenbaum.com*. Sun-Times Media. 17. Aug. 2009. Web. 20. April 2012.
- Rosenbaum, Thane. „Art and Atrocity in a Post-9/11 World.“ *Jewish American and Holocaust Literature: Representation in the Postmodern World*. Hgg. Alan L. Berger und Gloria L. Cronin. Albany, NY: State U of New York P, 2004. 125-138. Print.
- Rosenblatt, Roger. „The Age of Irony Comes to an End.“ *Time.com*. Time Inc., 24. Sept. 2001. Web. 8. März 2010.
- Rosenfeld, Gavriel. *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Print.
- . „Why Do We Ask ‘What If?’: Reflections on the Function of Alternate History.“ *History and Theory* 41 (2002): 90-103. *JSTOR*. Web. 25. Juni 2008.
- Ross, Marc Howard. „The Political Psychology of Competing Narratives: September 11 and Beyond.“ *Understanding September 11*. Calhoun, Price und Timmer 303-320.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. 1969. London: Vintage, 1999. Print.

-
- . *The Counterlife*. New York: Farrar Straus Giroux, 1987. Print.
- . *Deception*. New York: Simon and Schuster, 1990. Print.
- . *Operation Shylock: A Confession*. London: Cape, 1993. Print.
- . *American Pastoral*. New York: Vintage, 1997. Print.
- . *I Married a Communist*. New York: Vintage, 1998. Print.
- . *The Human Stain*. New York: Vintage, 2000. Print.
- . *The Plot Against America*. New York: Vintage, 2004. Print.
- . „The Story Behind ‘The Plot Against America’.“ *NYTimes.com*. New York Times, 19. Sept. 2004. Web. 13. Feb. 2012.
- Rothberg, Michael. „A Failure of the Imagination: Diagnosing the Post-9/11 Novel: A Response to Richard Gray.“ *American Literary History* 21.1 (2009): 152-158. Print.
- Rothstein, Edward. „Connections; Attacks on U.S. Challenge the Perspectives of Postmodern True Believers.“ *NYTimes.com*. New York Times, 22. Sept. 2001. Web. 8. März 2010.
- Rovner, Adam. „Alternate History: The Case of Nava Semel’s *IsraIsland* and Michael Chabon’s *The Yiddish Policemen’s Union*.“ *Partial Answers* 9.1 (2011): 131-152. Print.
- Ruff, Matt. *The Mirage*. New York: Harper, 2012. Print.
- Runciman, David. *Politics of Good Intentions: History, Fear and Hypocrisy in the New World Order*. Princeton: Princeton UP, 2006. Print.
- Rushdie, Salman. *Step Across this Line: Collected Non-Fiction 1992-2002*. New York: Random House, 2002. Print.
- Said, Edward W. *From Oslo to Iraq and the Road Map*. New York: Pantheon, 2004. Print.
- Saldívar, Ramón. „Historical Fantasy, Speculative Realism, and Posttrace Aesthetics in Contemporary American Fiction.“ *American Literary History* 23.3 (2011): 574-599. Print.
- Scanlan, Margaret. *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Charlottesville: UP of Virginia, 2001. Print.
- . „Strange Times to be a Jew: Alternative History after 9/11.“ *Modern Fiction Studies* 57.3 (2001): 505-531. Print.

- Schaper, Donna. „Finding Closure in Osama bin Laden’s Death.“ *HuffingtonPost.com*. Huffington Post, 2. Mai 2011. Web. 1. Juni 2012.
- Schechner, Richard. „9/11 as Avant-Garde Art?“ *PMLA* 124.5 (2009): 1820-1829. Web. 1. Juni 2012.
- Schmunk, Robert. *Uchronia: The Alternate History List*. Robert B. Schmunk. n.d. Web. 21. April 2008.
- Schopp, Andrew, und Matthew B. Hill. „The Curious Knot.“ Introduction. *The War on Terror and American Popular Culture: September 11 and Beyond*. Hgg. Schopp und Hill. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2009. 11-42. Print.
- Schüller, Thorsten. „Kulturtheorien nach 9/11.“ Poppe und Schüller 21-38.
- Schüller, Thorsten, und Sascha Seiler, Hgg. *Von Zäsuren und Ereignissen: Historische Einschnitte und ihre mediale Verarbeitung*. Bielefeld: transcript, 2010. Print.
- Schütz, Erhard. „Der kontaminierte Tagtraum: Alternativgeschichten und Geschichtsalternative.“ *Keiner kommt davon: Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Hgg. Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. 47-73. Print.
- Schwens-Harrant, Brigitte. „Erzählen nach dem Entsetzen. Literatur über den 11. September 2001 und seine Folgen.“ *Stimmen der Zeit* 224: 2 (2006). 125-137. Print.
- Seltzer, Mark. „Wound Culture: Trauma in the Pathological Sphere.“ *October* 80 (1997): 3-26. Print.
- Shiffman, Dan. „*The Plot Against America* and History Post-9/11.“ *Philip Roth Studies* 5.1 (2009): 61-75. Print.
- Shippey, Tom A. „Alternate Historians: Newt, Kingers, Harry and Me.“ *Journal of the Fantastic in the Arts* 8:1 (1997): 15-23. Print.
- Shostak, Debra. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia, UC: U of South Carolina P, 2004. Print.
- Sielke, Sabine, Hg. *Der 11. September 2001: Fragen, Folgen, Hintergründe*. Frankfurt am Main: 2002. Print.
- . „Das Ende der Ironie? Zum Verhältnis von Realem und Repräsentation zu Beginn des 21. Jahrhunderts.“ Sielke 255-273.
- . „Why ‘9/11 is [not] unique,’ or: Troping Trauma.“ *Amerikastudien* 55.3 (2010): 385-408. Print.
- Simpson, David. *9/11: The Culture of Commemoration*. Chicago: U of Chicago P, 2006. Print.

- Singles, Kathleen. „‘What If?’ and Beyond: Counterfactual History in Literature.“ *The Cambridge Quarterly* 40.2 (2011): 180-188. Print.
- Sliding Doors*. Dir. Peter Howitt. Perf. Gwyneth Paltrow, John Hannah. Intermedia Films, 1998. Film.
- Smith, Christopher B. „The Development of the Reimaginative and Reconstructive in Historiographic Metafiction: 1960-2007.“ Diss. Ohio State U, 2010. Print.
- Sokoloff, Naomi. „Reading for the Plot? Philip Roth’s *The Plot Against America*.“ *AJS Review* 30.2 (2006): 305-312. Print.
- Sontag, Susan. „Talk of the Town.“ *NewYorker.com*. The New Yorker, 24. Sept. 2001. Web. 8. März 2010.
- Spedo, Giampaolo. *The Plot Against the Past: An Exploration of Alternate History in British and American Fiction*. Diss. *PaduaResearch.cab.unipd.it*. Padua Digital University Archive, 2009. Web. 15. Aug. 2012.
- Squire, J. C., Hg. *If It Had Happened Otherwise*. St. Martin’s, 1974. Print.
- Stanzel, Franz. „Historie, Historischer Roman, Historiographische Metafiktion.“ *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft* 26.1 (1995): 113-123. Print.
- Stocchetti, Matteo. „The Politics of Fear: A Critical Inquiry into the Role of Violence in 21st Century Politics.“ *Hodges und Nilep* 223-241.
- Stockhausen, Karlheinz. „Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg.“ *Stockhausen.org*. Web. 22. Aug. 2011.
- Sturken, Marita. „Memorializing Absence.“ *Calhoun, Price und Timmer* 374-384.
- Sullivan, Andrew. „The Good News is 9/11 never Happend. The Bad News?“ *NYMag.com*. New York Magazine, 14. Aug. 2006. Web. 11. Feb. 2012.
- Suvin, Darko. „Victorian Science-Fiction, 1871-85: The Rise of the Alternative History Sub-Genre.“ *Science-Fiction Studies* 10 (1983): 148-169. Print.
- Thunert, Martin. „Die US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen vom 7. November 2000 – kein Sieg Bushs, sondern eine Niederlage Gores.“ *Zeitschrift für Parlamentsfragen* 32.3 (2001): 630-645. Print.
- Turtledove, Harry. *How Few Remain*. New York: Del Rey, 1997. Print.
- Updike, John. *Terrorist*. New York: Knopf, 2006. Print.
- . *Due Considerations: Essays and Criticism*. New York, NY: Knopf, 2007. Print.

- Versluys, Kristiaan. *Out of the Blue: September 11 and the Novel*. New York: Columbia UP, 2009. Print.
- Virtual JFK: Vietnam If Kennedy Had Lived*. Dir. Koji Masutani. Global Media, 2008. Film.
- Wade, Stephen. *Jewish American Literature since 1945: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1999. Print.
- Walters, Ben. „Debating *Inglourious Basterds*.“ *Film Quarterly* 63.2 (2009): 19-23. Print.
- Weber, Myles. „Whose War Is This?“ *New England Review* 27.4 (2006): 206-211. Print.
- Wenzel, Peter. „Gattung, literarische.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2004. Print.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam: Benjamins, 1991. Print.
- Whately, Richard. *Historic Doubts Relative to Napoleon Buonaparte*. *Gutenberg.org*. The Project Gutenberg. 30. März 2006. Web. 5. Juni 2008.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. 1973. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975. Print.
- . *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. Print.
- Widmann, Andreas Martin. *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung: Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr*. Heidelberg: Winter, 2009. Print.
- Will, George. „The End of Our Holiday from History.“ *JewishWorldReview.com*. Jewish World Review, Sept. 12. 2001. Web. 26. Juli 2010.
- Williams, F. P. *Hallie Marshall: A True Daughter of the South*. New York: Abbey, 1900. Print.
- Winthrop, John. „A Model of Christian Charity.“ *The Norton Anthology of American Literature*. 6th Hg. Vol. A. Hg. Nina Baym. New York: Norton, 2003. 206-217. Print.
- „Wirklichkeit.“ *Brockhaus Enzyklopädie*. 21. Aufl. 2006. Print.
- Wisse, Ruth. „*The Yiddish Policemen’s Union* by Michael Chabon.“ *commentarymagazine.com*. Commentary. Juli 2007. Web. 28. Nov. 2011.

Yardley, Jonathan. „Homeland Insecurity.“ *Washingtonpost.com*. The Washington Post. 3. Okt. 2004. Web. 25. Nov. 2011.

Young, Marilyn B. „Ground Zero: Enduring War.“ *Dudziak* 10-34.

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002. Print.