

»WHOSE SIDE ARE YOU ON?« ZUR ALLEGORISIERUNG VON 9/11 IN MARVELS *CIVIL WAR*-COMICS

STEPHAN PACKARD

Civil War ist der Titel einer umfangreichen und vierteiligen Erzählung in den Superheldencomics des Marvel-Verlags. Sie war als großformatiges ›Crossover-Event‹ angelegt, erstreckte sich also neben zwei neuen Serien und einigen einzelnen Publikationen auf zahlreiche laufende Heftserien und verband deren unterschiedliche Protagonisten und Antagonisten in gemeinsamen Handlungsfäden. Diese im Genre beliebte Form betont, daß die verschiedenen Serien vom selben fiktiven Universum berichten, entwickelt dabei besondere ästhetische Möglichkeiten und animiert zugleich Konsumenten zum Kauf weiterer Serien, die andere Teile der gemeinsamen Geschichte enthalten. Insgesamt dauerte die Publikation von *Civil War* zwischen 2006 und 2007 ein gutes Jahr und umfasste mit allen Ablegern in den verschiedenen Reihen die Arbeit von etwa 20 Textern und 40 Zeichnern in 25 Serien, 60 Heften und 1500 Comicseiten.¹

Die Handlung von *Civil War* zeigt wesentliche Ähnlichkeiten mit politischen Ereignissen und Diskussionen in den Vereinigten Staaten seit dem 11. September 2001: In dem kleinen Ort Stamford führen einige Superhelden und -schurken bei einem Kampf eine Explosion herbei, durch

1 Das Corpus orientiert sich an der von Marvel veröffentlichten »Civil War Checklist«, archiviert u.a. im Eintrag »Civil War (Comic Book)«, in: Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_War_\(comic_book\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Civil_War_(comic_book)), Fassung vom 21. 3. 2008 (zit. 1. 4. 2008). Es umfasst außerdem Fortsetzungen und Vorbereitungen in den angrenzenden Episoden der enthaltenen Serien, insbesondere die unmittelbar vorausgehenden Ausgaben von J. Michael Straczynski in *Amazing Spiderman* und *Fantastic Four* sowie die folgenden Ausgaben von Dwayne McDuffie in *Fantastic Four* und von Ed Brubaker in *Captain America*. Der Übersichtlichkeit halber wird jeweils nur der Name des Texters als Autor zitiert, was mit Hefttitel und -nummer für eine eindeutige Identifikation ausreicht.

die 600 Zivilisten, darunter zahlreiche Schulkinder, ums Leben kommen. Die Regierung nimmt dies zum Anlaß, einen ›Superhero Registration Act‹ einzuführen, der Superhelden zur amtlichen Registrierung ihrer Fähigkeiten und ihrer Geheimidentität zwingt und sie dabei zugleich für eine zentral gesteuerte Sicherheitsbehörde unter der Aufsicht der US-Regierung rekrutiert. Das Gesetz spaltet die Superhelden: Während einige die Regierung unterstützen – allen voran ›Iron Man‹, der in seiner zivilen Identität als Tony Stark ein vermögender Waffenproduzent ist –, weigern sich andere, dem SRA Folge zu leisten – so der in die amerikanische Flagge gehüllte ›Captain America‹, Heros der Vereinigten Staaten seit dem Zweiten Weltkrieg, der damit zum Anführer des Widerstands wird und den titelgebenden Bürgerkrieg unter den Superhelden beginnt.

Civil War erregte immer wieder Aufmerksamkeit weit über das regelmäßige Comicpublikum hinaus. Nachrichtenmedien berichteten wiederholt davon, politische Kommentatoren setzten sich mit der Serie auseinander und bezogen sie auf tagesaktuelle Kontroversen. Gerade dafür war die Erzählung offensichtlich gemacht: Der Plot bietet sich als Allegorie zu den Ereignissen des 11. Septembers und den folgenden Debatten an, in denen immer wieder Sicherheitsbedenken gegen Grundfreiheiten ausgespielt wurden.² Dabei handelt es sich bei weitem nicht um die einzige Reaktion des Genres auf 9/11. Es wird aber zu zeigen sein, daß *Civil War* innerhalb dieser Kunstform eine bislang einzigartige Rolle spielt: Nur hier gelingt gegenüber der sonst verbreiteten Darstellung des 11. Septembers als Einbruch, Suspension und unfassbares ereignishaftes Anderes eine Diskursivierung der Zäsur. Daher kann eine genauere Untersuchung dieser Erzählung erste, freilich spezifische Antworten auf einige zentrale Fragen zur kulturellen Behandlung von 9/11 bieten: Welche Mechanismen produzieren die Kohäsion eines zusammenhängenden post-9/11-Diskurses, der über die Referenz auf 9/11 hinausgeht und andere Themen wie den Krieg im Irak, die Einführung neuer Verhör- und Ermittlungsmethoden, den Hurrikan ›Katrina‹ und viele weitere implizit oder explizit mit der Zerstörung des World Trade Centers verbindet? Welche kulturellen Tendenzen und Bedingungen vor September 2001 machten die besondere rhetorische und ästhetische Konstitution des Ereignisses als Zäsur überhaupt möglich? Und welche Rolle spielt die Ver-

2 In den Worten des Autors Mark Millar handelt es sich um »a story where a guy wrapped in the American flag is in chains as the people swap freedom for security«. »Mark Millar's Civil War Post-Game Show«, in: Newsarama vom 26. 2. 2007, http://www.newsarama.com/marvelnew/CivilWar/millar_final.html (zit. 1. 4. 2008).

bindung von Historiographie und visuellen Medien im post-9/11-Diskurs?

Im Folgenden soll demonstriert werden, dass die *Civil War*-Erzählung eine Diskursivierung der ästhetischen Behandlung von 9/11 betreibt, indem sie ihr eine vermittelnde Regularität einschreibt; dass sie damit zum Zusammenhalt eines übergreifenden post-9/11-Diskurses beiträgt; und dass sie sich dabei einer ästhetischen Aufwertung von Kontiguitätserzählungen bedient, die schon in den 1990er Jahren vorbereitet wurde. Dazu werden zunächst auf der Folie der Darstellung von 9/11 als Einbruch, der keine diskursiven Anschlussmöglichkeiten bietet, semiotische Alternativen der Behandlung von Zäsuren diskutiert. Neben ikonischen und deiktischen Aufnahmen zeichnet sich *Civil War* demgegenüber insbesondere durch die groß angelegte Allegorisierung des 11. Septembers aus. Dabei nutzt die Erzählung das Irritationspotential von narrativer Irreversibilität im Superheldengenre als Chance für eine besondere ästhetische Signifikanz und Markierung.

9/11 bricht ein

Vor allem in den ersten beiden Jahren nach den Anschlägen erschienen zahlreiche avancierte³ ebenso wie populäre⁴ Comics, die sich mit den Geschehnissen um den 11. September 2001 auseinandersetzten. Ihnen allein ist gemein, dass die Anschläge und der Zusammensturz der Türme des WTC als Kollaps oder Suspension gewöhnlicher Genre-, Form- und Denkmuster, als unerklärliches, ultimativ ereignishaftes Anderes und

-
- 3 U.a. Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon Books 2004 [2001-2]. Peter Kuper: *Stop Forgetting to Remember. The Autobiography of Walter Kurtz*, New York: Crown 2007. Elein Fleiss: *Septembre*, Paris: Onestar 2002. Vgl. dazu auch Ole Frahm: »Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September 01«, in: Matthias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 169-182, sowie den Beitrag von Jonas Engelmann in diesem Band.
 - 4 Vgl. besonders die Anthologie des Marvel-Konkurrenten DC: Paul Levitz (Hg.): *9-11. The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember*, New York: DC 2002, sowie John Ney Rieber/John Cassaday: *Captain America. The New Deal*, New York: DC 2003.

damit als Einlösung des oft zitierten Einbruchs eines Realen in imaginäre und symbolische Ordnungen⁵ inszeniert wurden.

J. Michael Straczynski hat bald nach dem 11. September ein Heft in Marvels Reihe *Amazing Spider-Man* vorgelegt,⁶ das der Auseinandersetzung mit 9/11 gewidmet ist und die Suspensionsästhetik paradigmatisch vorführt. Auf das vollständig schwarze Cover der sogenannten ›Black Issue‹ folgt eine wiederum schwarze erste Seite, in deren Mitte nur der kurze Blocktext steht: »We interrupt our regularly scheduled program to bring you the following Special Bulletin.«⁷

Der Satz zitiert zum einen die Einleitung typischer Fernseh- und Rundfunkberichte über die Anschläge. Zum anderen erklärt er das Heft, das er eröffnet, zur Ausnahme: Die Handlung der folgenden Seiten hat keinen Platz im fiktiven Marvel-Universum, es ist anderen Ereignissen im Leben des Protagonisten weder zeitlich noch kausal vor- oder nachgeordnet. Als Tribut und erste Aufarbeitung der Ereignisse steht das Heft für sich, und gerade aus der Betonung dieses Bruchs mit der Serienform zieht es eine erste rhetorische Markierung: Was folgt, ist so außerordentlich, dass es die Erzählkonventionen von *Spider-Man* außer Kraft setzt. Auf den nächsten Seiten wird schnell klar, dass die Regeln des fiktiven Universums ebenso suspendiert sind: So erscheinen Spider-Man und zahlreiche weitere Marvel-Helden deutlich schwächer als gewohnt, sie stehen der Zerstörung zweier Wolkenkratzer fast hilflos gegenüber und können nur unter erheblichem Kraftaufwand einzelnen Verschütteten und Verletzten das Leben retten. Damit wird einerseits die Grenze zwischen Realität und Fiktion verhandelt, indem eine unplausible und gerade deshalb sublimierbare Antwort auf die naheliegende Frage gegeben wird, wie in einer Welt mit Superhelden Katastrophen und Angriffe wie diese überhaupt geschehen können, ohne dass einer der Helden sie verhindert: »You cannot hear us for the cries, but we are here.«⁸ kommentiert Spider-Mans Ich-Erzählung in weiteren Blocktexten das Fehlen der Helden in der Krise. Straczynski verbindet damit die fiktionale Grenze um das Genre mit dem Thema des Leids vom 11. September und stellt die Abwesenheit der Retter in den Kontext eines unfassbaren Erhabenen. Auf dem seitenfüllenden Makropanel zeigt Zeichner John Romita Jr. dabei

5 Vgl. Slavoj Žižek: *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London u.a.: Verso 2002.

6 Vgl. J. Michael Straczynski: *Amazing Spider-Man* 2.36, New York: Marvel 2001.

7 Ebd., S. 1. – Zu einem ähnlichen Verfahren in der TV-Serie *The West Wing* vgl. den Beitrag von Sascha Seiler in diesem Band.

8 Ebd., S. 8.

Spider-Man in den Ruinen des WTC, gebeugt unter dem Gewicht eines überdimensionalen Stahlträgers. Wie in allen vorausgehenden und folgenden Illustrationen sind die Helden klein gegenüber riesigen Darstellungen der Zerstörung gezeichnet, sie werden von hinten oder von der Seite in passiven oder angestrengten, fast unbewegten Körperhaltungen gezeigt, und stets ist ihr Blick nach oben gerichtet, auf die sie umgebenden und überragenden Ruinen. Den Eindruck des Erhabenen unterstützt neben der Größe auch die Architektur der Trümmer: Mehrmals sind die Mauerreste, abgebrochenen Fundamente und zersplitterten Möbelstücke eher Kathedralen mit gotischen Spitzbögen, Galerien und kleinteiligen Kirchenfenstern nachempfunden als den tatsächlichen Bestandteilen des WTC.

Wiederholt auch der intern fokalisierte Bericht Spider-Mans im Schrifttext die Einschätzung des Ereignisses als unvorstellbar, unerklärlich und überwältigend, so wird diese Evaluation schließlich auch von einer Gruppe Superschurken gestützt, die mit den Helden gemeinsam über das Ausmaß der Vernichtung staunen: Dr. Doom, der in der jüngeren Geschichte des Marvel-Universums mehrmals ganze Planeten mit schrecklichen Waffen entvölkert hat, steht vor dem Angriff auf New York in hilfloser Ergriffenheit:

»Even those we thought our enemies are here. Because some things surpass rivalries and borders. Because the story of humanity is written not in towers but in tears. In the common coin of blood and bone. In the voice that speaks within even the worst of us, and says *This Is Not Right!* Because even the worst of us, however scarred, are still human. Still feel. Still mourn the random death of innocents.«⁹

Über drei seitenbreite Panels hinweg fährt die Einstellung näher an Dooms Gesicht heran, und in den Augenlöchern seiner metallenen Gesichtsmaske stehen Tränen. Wurde diese Pathetik, die im Rückblick und losgelöst von den Konventionen des Genres kaum ernst genommen werden kann, von zahlreichen Lesern und Rezensenten akzeptiert und mit Hochschätzung honoriert,¹⁰ so dürfte dies nicht nur durch die zeitliche Nähe zu den Anschlägen, sondern ebensosehr durch die markierte Brechung der Genre- und Formerwartungen zu erklären sein, die erfolgreich die Suspension und Irritation gewohnter Strukturen in eine ästhetische Erfahrung eines Erhabenen wendet, in dem Spider-Man und die anderen übermenschlichen Figuren für die Leser das wahrnehmen, und an der be-

9 Ebd, S. 9.

10 Vgl. u.a. die zahlreichen unter <http://marvel.com> (am 3.3.2008) bibliographierten Rezensionen.

grifflichen Bewältigung dessen scheitern, was diesen damit erst als Ende der Semiose und Überstieg ihrer sinnlichen Erkenntnismöglichkeiten präsentiert wird.¹¹

Dem entspricht auch die direkte Anrede der gewöhnlichen Sterblichen: »You cannot hear us...«, denen die Superhelden an der Grenze des Vorstellbaren gegenüberstehen und damit einen Bereich abstecken, in dem gewöhnliche Menschen zu Helden werden dürfen: »We stand blinded«, so Spider-Mans innerer Monolog weiter, »by the light of your unbroken will. Before that light, no darkness can prevail.«¹² Doch in einem anderen Teil desselben Hefts kündigt sich mit einem Wechsel in der Redehaltung noch eine ganz andere Perspektive an. Denn außer in der direkten Anrede kommen Menschen ohne Superkräfte noch in einer zweiten Funktion vor: Als Kinder, über die in der dritten Person gesprochen wird. »What do we tell the children? [...] Perhaps we tell them that we are sorry. Sorry that we were not able to deliver unto them the world we wished them to have.«¹³ In dem angesprochenen und verfehlten Anspruch, die Welt für jene Dritten zu gestalten, über die die Mächtigen miteinander kommunizieren, kehrt bereits die sonst genretypische Sonderrolle der aktiven, die Welt formenden, und über das Schicksal der Normalsterblichen bestimmenden Übermenschen wieder. Wenn *Civil War* wenige Jahre später das Thema rediskursiviert, das hier noch zur Suspension des gewöhnlichen Diskurses führt, wird diese Position entscheidend.

Kleine Semiotik der Zäsur

Um diese Positionsänderung besser verstehen zu können, bedarf es einer groben Typologie semiotischer Möglichkeiten im Umgang mit Zäsuren (Abb. 1). Ob und inwiefern kulturell, psychologisch oder gar faktisch eine Zäsur vorliegt, soll dabei gegenüber der Frage in den Hintergrund treten, wie in Zeichenvorgängen ausdrückliche Repräsentationen oder spezifische semiotische Verweisverfahren Zäsuren ausdrücken können. Es bietet sich eine grundlegende Differenzierung entlang den Kategorien der Ersttheit, Zweitheit und Drittheit im Sinne von Charles Sanders Peirce' trichotomischer Zeichentheorie an.¹⁴

11 Vgl. Neil Hertz: *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York: Columbia UP 1985, bes. Kap. 10.

12 J.M. Straczynski: *Amazing Spider-Man* 36, S. 14.

13 Ebd., S. 21.

14 Vgl. z.B. Charles Sanders Peirce: »A Guess at the Riddle«, in: *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*, hrsg. von Peirce Edition Project: Max H. Fisch u.a., Bloomington: Indiana UP 1982-, hier Bd. VI, S.

Flugzeug. An den emphatisch ästhetischen Darstellungen des WTC vor den Anschlägen orientiert, die die ohnehin doppelte Turmgestalt sich nicht selten noch einmal im Wasser vor Manhattan spiegeln lassen, sind diese Darstellungen wiederum endlos wiederhol- und spiegelbar, in Farbbildern, Schattenrissen und noch in abstrakten Doppelrechtecken. Diese Ikons identifizieren den konstituierten Gegenstand mit seinem Zeichen auf Leinwänden und Schirmen, so dass das Reale das Imaginäre gerade nicht unterbricht, sondern mit ihm gleichgesetzt wird: Das äußerste Maß an semiotischer Isolation erfährt 9/11 nicht als Trauma einer plötzlichen Faktizität, sondern als Ideologie seines Bildes.¹⁵

Eine solche bildhafte Isolation des Ereignisses 9/11 als Ausschnitt der fortlaufenden Zeichenkette erlaubt über die Suspension hinaus in der weiteren Kette ikonische Zeichen für die Zäsur: Eben jene weiteren Bilder, die dieselbe Qualität nach dem Ereignis in ähnlicher Form und unter ständigem Rückbezug auf die Zäsur wiederholen. Genauso ist die Antizipation von 9/11 in ähnlichen Bildern schon vor dem 11. September möglich, und es gehört gerade zur besonderen Markierung dieses Bildes, dass es in verschiedenen populären Darstellungen zerstörter Wolkenkratzer von *Fight Club* bis *Independence Day* vorbereitet zu sein scheint.¹⁶ Diese ikonischen Darstellungen schreiben der Zäsur ästhetische, teilweise erhabene Qualitäten zu und lassen generell optisch-metaphorische Wiederaufnahmen¹⁷ und Annäherungen wie in den Lichtinstallationen am Ground Zero oder in den vagen Umrissen der fehlenden Türme auf neueren New York-Postkarten zu; die Form des Abwesenden kann dabei

-
- 15 Vgl. Stephen Heath: *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana UP 1981, bes. Kap. 1 und 10. – Die Unterscheidung zwischen 9/11 als Trauma und als Ideologie bedarf einer eingehenderen Untersuchung. In diesem Rahmen kann stattdessen nur auf die weithin belegte Wiederkehr der Ikons vom 11. September als Phänomen verwiesen werden, das nicht ignoriert werden kann.
- 16 Vgl. Bernd Scheffer: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Mathias N. Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische medial und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 81-103.
- 17 Metapher, Metonymie und schließlich Allegorie werden hier im Sinne der französischen Psychoanalyse mit Peirce' semiotischen Kategorien verknüpft. Vgl. dazu Jacques Lacan: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *Écrits. Le champ freudien*, Paris: Seuil 1966, S. 493-528, sowie zur Verknüpfung von Semiotik und Psychoanalyse in Bildmedien Stephan Packard: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen: Wallstein 2006, v.a. Kap. 1 und 6.

zur Form des Bildes selbst werden, insofern sich das Zeichen auf die Bildform beschränkt.

Ganz anders die Repräsentation von 9/11 als Index. Gegenüber der ideologischen Identifikation des Geschehens mit seinem Bild ist bereits die kausale Einordnung des 11. Septembers und die Kombination seiner Form mit konkreter Faktizität ein Schritt zur Rediskursivierung: Wo immer schon das Bild als das Reale erscheint, kann eine zusätzliche reale Kausalität die Zeichenrelation redifferenzieren; denn diese Zweitheit kommt zur generell vorhandenen Erstheit des Bildes immer schon als weitere Komplexität hinzu. Deiktische Zeichen können auf dieses durch seine Ereignishaftigkeit zunächst isolierte Andere über die Möglichkeit des unmittelbaren Verweises, durch kausale Verknüpfungen des Geschehens mit Ursachen und Wirkungen, vor allem aber auch durch die metonymische Ersetzung des 11. Septembers durch seine Gründe oder Folgen referieren. Degeneration dieser Zeichen erlaubt es insbesondere überall dort, wo das ikonische Bild von 9/11 bereits zur Verfügung steht, weitere konkrete Gegenstände und Geschehen in einer Trope als kausales Pendant zu präsentieren, auch wenn der kausale Zusammenhang nicht explizit hergestellt werden kann: So in dem in Karikaturen wiederkehrenden Motiv der Türme vor dem überschwemmten New Orleans.¹⁸ Diese Option erlaubt es außerdem auch noch, Ereignisse vor dem 11. September nicht nur als Ursachen mit der Zäsur zu verknüpfen, sondern apokalyptische Antizipationen vor den Anschlägen als deren Wirkung in der Vergangenheit zu präsentieren, als ›Symptom, das aus der Zukunft zurückkehrt‹.¹⁹

Symbolische Vollständigkeit können Darstellungen der Zäsur allerdings erst erreichen, wenn ein vermittelndes drittes Moment, etwa eine Regel der Anwendung, ihre Repräsentation regiert. Dazu ist die Beobachtung einer Differenz als Idee einer Zäsur zwischen durch sie unterschiedenen Zeit- und Bezeichnungsräumen notwendig, die mit den Ereignissen vom 11. September konkret wird. Diese Beobachtung tritt daher als dritte Instanz aus der bidirektionalen Linie der Geschehnisse heraus, um an ihr eine Qualität zu beobachten, die sich mit der Zäsur ändert. Ihre im vollen Sinne diskursive Repräsentation urteilt aus einer dritten Perspektive über die primäre Semiose und versteht dabei Zäsuren als referenzierbare Gegenstände wie alle anderen, die Aussagen über den Un-

18 Vielleicht erstmals in Steve Bells Karikatur »The Spirit of 9/11« im Guardian vom 12. 9. 2005, in der zwei Türme mit den Gesichtern von Präsident Bush und Vizepräsident Cheney im Wasser stehen. Sprechblase von Bush: »It's time to declare war on wet people!«

19 Vgl. u.a. Žižek: Welcome to the desert of the real.

terschied zwischen ihrem Vorher und ihrem Nachher erlauben und dabei denselben Diskursregeln unterworfen sind wie andere darstellbare Urteile. Die bildhafte Qualität der Erstheit und das faktische Moment der Zweitheit werden dann durch Regularität miteinander verbunden und in der Zeichenfolge aufgehoben. Die Semiose schließt sich damit um die repräsentierte Zäsur und trennt sie von ihrem isolierten, unzugänglichen Realen: Die Darstellung kann allegorisch werden, indem jede noch so explizite Referenz auf das Geschehen schon von einem anderen reden muss, weil vom isolierten Gegenstand an sich nicht geredet werden kann. Eine solche Allegorie kann simulierend heißen: Waren dissimilierende Allegorien in künstlerischen Bearbeitungen kurz nach dem 11. September häufig, die statt von den Anschlägen auf das WTC von anderen faktischen oder fiktiven Ereignissen sprachen,²⁰ wird nach einer zweiten Phase mit scheinbar direkten, degeneriert ikonischen und indexikalischen Bezugnahmen auf das isolierte Ereignis nun die Erzählung von den Anschlägen selbst zur Allegorie.

In Marvels Superheldencomics läßt sich eine Progression von ästhetisch aufbereiteten ikonischen Bildern über deren deiktische Koordination bis zur allegorischen Bewältigung der Zäsur als regulärer Differenz nachzeichnen: Folgen schon bald nach der ikonisch isolierten Black Issue von *Amazing Spider-Man* komplexere Bildkonstellationen, beginnt *Civil War* mit einer deiktischen Veränderung eine systematische Rediskursivierung der Ereignisse.

Ikonische und deiktische Aufnahmen

Nach der Black Issue setzt Straczynski die gewohnte Handlung um Spider-Man Episode für Episode fort. Während die Ereignisse des 11. Septembers suspendiert bleiben und nicht Teil der Fortsetzungsgeschichte werden, leben Peter Parker und die anderen Figuren nun zunehmend in einem Amerika, das 9/11 erlebt hat. Zwischen der Black Issue und dem Beginn von *Civil War* ergeben sich immer wieder Gelegenheiten, auf die Anschläge Bezug zu nehmen: Aber sie werden nicht mehr als radikale Suspension der Erzählung inszeniert, sondern nach und nach in verschiedener Weise in die Handlung und die Darstellung eingeordnet und dadurch kommentiert.

In ASM 2.43 vom Juli 2002 will Peter Parker in seiner zivilen Identität mit dem Flugzeug von New York zur Westküste reisen. Bei der Si-

20 Vgl. dazu die Beiträge von Véronique Porra, Ursula Hennigfeld, Heide Reinhäkel und Christoph Deupmann in diesem Band.

cherheitsüberprüfung am Flughafen wird er aufgehalten: Geräte aus seinem Spider-Man-Kostüm in seinem Gepäck haben den Metalldetektor ausgelöst, Parker, sein Gepäck und seine Begleitung werden einer intensiven Überprüfung durch zwei Sicherheitsbeamte unterzogen. 9/11 wird von keiner der handelnden Figuren erwähnt, aber an der Wand hinter den Beamten ist ein gerahmtes Plakat zu sehen: Der grobe, rechteckige Umriss der beiden Wolkenkratzer und der Schriftzug »Never forget«.²¹ Dass Parker wegen seines Kostüms bei einer Überprüfung in Schwierigkeiten gerät, war in der fiktiven Welt der Serie schon immer möglich. Doch diesmal wird eine thematische Verbindung zum Amerika post-9/11 angespielt, ohne dass sie je explizit zum handlungsrelevanten Element würde. Die Anspielung gelingt, indem die gleiche ikonische Form mehrmals wiederholt wird: Das Bild vom einzigartigen Geschehen wird nicht nur an der Wand wiederholt, das Plakat wiederholt sich auch in mehreren Panels. Die rechteckige Umrisslinie der doppelten Türme auf dem Plakat entspricht der Gestalt des rechteckigen Plakats selbst, ebenso wie der Panelgestalt zweier aufeinander folgender, senkrechter, schmaler Panels, die wiederum an die Türme erinnern. Ist in dem Rahmen um das Plakat an der Wand dann ein Echo des »Rinnsteins«, des Freiraums zwischen den Panels zu erkennen, erscheinen die beiden großgewachsenen, dünnen Beamten schließlich auch als Wiederaufnahmen derselben ungefähren Form.

Diese ikonische Aufnahme unterstreicht einerseits die etablierte Ästhetik des sich unbegrenzt wiederholenden und spiegelnden Bildes von 9/11. Andererseits aber wird die damit aufgerufene Ästhetik gebrochen, indem sie in die Folge der Panels, den fortgesetzten Gang der Handlung und damit die Sequenz des Comics aufgenommen wird. Die immerfort gespiegelte ikonische Form steckt auf der Comicseite zahlreiche weitere Formen an; zugleich aber wird sie der Sequenz unterworfen, die die Kunstform auszeichnet, und den Blicken der Figuren, die die einzelnen Elemente im Comicbild regieren.

Auch die neue Deixis, die die Erzählhaltung von *Civil War* erst ermöglicht, nutzt die Blickführung²² durch die Cartoons im Comic, um die allgegenwärtigen Bilder vom 11. September aufzunehmen, dann aber neuen Gesetzmäßigkeiten und Relationen zu unterwerfen, die ihre Isolation auflösen. Als zentrales Zeichen in so vielen Comics, und insbesondere in den maskenbesessenen Erzählungen von Superhelden, ist der von

21 J. Michael Straczynski: *Amazing Spider-Man* 2.43, New York: Marvel 2002, S. 11f.

22 Vgl. zum Folgenden Packard: *Anatomie des Comics* (2006), S. 161ff.

Scott McCloud beschriebene²³ Cartoon als reduzierte Wiedergabe von menschlichen Gesichtern und Körpern der erste Referenzpunkt für jede Gliederung von Panels: Er orientiert zugleich die Aufteilung der Darstellung, die Rolle der einzelnen Gegenstände, die Reihenfolge und Wertigkeit der Betrachtung und die soziale Orientierung der dargestellten Figuren.

In der Black Issue standen Spider-Man, andere Helden sowie einige Schurken klein, hilflos und passiv vor den riesigen Zeugnissen der Zerstörung. Spider-Mans innerer Monolog paßte zu den anderen Charakteren, die vereinzelt oder beziehungslos neben- und vor allem hintereinander standen: Das ›you‹ richtete sich an gewöhnliche Sterbliche, die unter den Ereignissen litten oder den Comic lasen. Ganz anders die erste Darstellung der Zerstörung, mit der die Handlung von *Civil War* einsetzt. Die erste Ausgabe der gleichnamigen Reihe²⁴ wird nach einem kurzen Prolog von einem doppelseitigen Makropanel von Zeichner Steve McNiven eröffnet, auf dem über dem Schriftzug mit dem Serientitel das Trümmerfeld von Stamford zu sehen ist. Aber diesmal schaut die Perspektive von schräg oben auf die Ruinen, und sie blickt dabei den Superhelden über die Schulter, die teils vom Himmel herangeflogen kommen, teils groß und im Vordergrund stehend gezeichnet sind, wie sie auf die Trümmer unter ihnen deuten und sich miteinander unterhalten. Aus der passiven Stimme, die im ›you‹ den Menschen ohne Superkräfte anspricht, ist sowohl im Bild als auch im Text eine selbstbewusste erste Person geworden, die für eine Gemeinschaft spricht: Und diesem ›we‹ stehen die einfachen Sterblichen und ihre zerstörten Gebäude als dritte Person gegenüber, auf die der Zeigefinger Iron Mans zeigt, um Captain Americas Blick auf sie zu lenken. ›What will we tell them?‹, die aus dem Rahmen fallende Frage nach den Kindern in der Black Issue, wird jetzt zur deiktischen Orientierung für die ganze Erzählung von einem ›we‹ der Superhelden und der die Blickführung regierenden Cartoons, das über das ›them‹ der verwalteten einfachen Bürger entscheidet, die von den ums Leben gekommenen Kindern nicht mehr zu unterscheiden sind:

»I'm told they've got a lead [...].«

»Does it matter? All these children, Tony. The F.E.M.A. chief said there could be eight or nine hundred casualties [...].«

»They should have called us [...], they] knew they were out of their league.«²⁵

23 Vgl. Scott McCloud: *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Collins 1994, hier S. 29ff.

24 Vgl. Mark Millar: *Civil War 1*, New York: Marvel 2006, S. 8f.

25 Ebd., S. 10.

Und in Antizipation des Superhero Registration Act: »They'll be coming after us with torches and pitchforks.«²⁶ Hier und da wiederholt sich in den folgenden Ausgaben auch das Bild des kleinen Superhelden im Vordergrund, der passiv nach oben sieht: Aber dann begegnet ihm dort kein überwältigendes Bild menschlichen Leids, sondern der zu ihm herabschauende Blick eines mächtigeren Helden, so etwa der von Captain America, der als riesige leibgewordene amerikanische Flagge Peter Parkers Blick auffängt und eine patriotische Rede hält, die einerseits seinen Standpunkt für Freiheit und gegen totalitäre Tendenzen einer Regierung betont, dies andererseits erreicht, indem die Regierung gemeinsam mit den übrigen gewöhnlichen Bürgern zu jenen ›they‹ werden, über die sich die Helden – und mit ihnen die Erzählperspektive – erheben:

»Doesn't matter what the press says. Doesn't matter what the politicians or the mobs say. Doesn't matter if the whole country decides that something wrong is something right. This nation was founded on one principle above all else: The requirement that we stand up for what we believe. No matter the odds or the consequences. When the mob and the press and the whole world tell you to move, your job is to plant yourself like a tree beside the river of truth, and tell the whole world – ›No, you move.‹«²⁷

Durch die veränderte Deixis werden sowohl die Ereignisse, die 9/11 allegorisch wiedergeben, als auch die bekannten Reaktionen zu einem Gegenstand gemacht, auf den sich ein weiterer Diskurs beziehen und über den dieser urteilen kann. Denn während die gewöhnlichen Sterblichen der fiktiven Welt in die thematisierte dritte Person wechseln, folgt der Leser den Blicken und Kommunikationen der Helden, die seinem Blick begegnen und ihre Rede seiner Lektüre anbieten. Der Diskurs ihrer Gemeinschaft ergibt gerade die Stimme der Erzählung, zu deren Partizipation der Leser – noch vor jeder im engeren und naiven Sinne identifizierenden Lesart – eingeladen ist.

Diskursivierung

Ist Captain Americas Rede eine emphatische Verurteilung der auf Sicherheit konzentrierten Politik einer regierungstreuen Gegenseite, so gehört es zu den wesentlichen Regeln von *Civil War*, dass jeder Argumentation für die eine Seite ein Gegenstandspunkt folgt. Die dramatis perso-

26 Ebd., S. 12.

27 J. Michael Straczynski: *Amazing Spider-Man 1.537*, New York: Marvel 2007, S. 14.

nae sind nicht in Helden und Schurken aufgeteilt, sondern die beliebtesten Protagonisten und Autoren, deren Comics Marvel verlegt, beziehen unterschiedlich Stellung. Dass gerade Captain America gegen die US-Regierung aufsteht, ist zwar eine ironische Pointe; ihm stehen jedoch mit Iron Man, Reed Richards und anderen ebenso etablierte Sympathieträger gegenüber, die die Geltung des demokratisch verabschiedeten Gesetzes, die Sicherheit der Bürger und die Einheit der Nation (auf deren historische Gefährdung der Titel der Serie ja verweist) höher schätzen als die Freiheit des einzelnen Superhelden, weiterhin anonyme Selbstjustiz zu üben. »Whose Side Are You On?« fragen die gelben Banderolen, mit denen die Serie auf den Heftcovern beworben wird: Es bleibt dem Leser überlassen, die dichotomische Darstellung zu entscheiden. Was der Text ihm liefert, ist die Darstellung der Differenz als solcher, in der die Unterscheidung zwischen dem Vorher und dem Nachher der Anschläge zugleich zur Binarität des politischen Streits wird: Nach 9/11 leben heißt, mit einer Spaltung der öffentlichen Meinung konfrontiert zu sein, hinter die es ebensowenig ein Zurück gibt wie hinter die Zäsur selbst. Diese Grenze ist damit ebenso unüberwindbar wie die Grenze des Diskurses, die ihn semiotisch von dem kurz aufgeschienen, nun verlorenen Realen der Anschläge trennt.

Stattdessen beweist sich der Diskurs gerade in seiner nahtlosen Fortsetzung über die Zäsur hinweg. Eine entscheidende thematische, aber auch ästhetische Rolle spielt dabei eine historiographische Tendenz, die in *Civil War* nicht weniger dominant ausgeprägt ist als in den meisten avancierten Comicreaktionen auf 9/11: Während Art Spiegelman in *In the Shadow of No Towers* im Ringen um eine Form, die 9/11 angemessen sein könnte, die Comic Strips der Tageszeitungen um die letzte Jahrhundertwende zitiert, paraphrasiert und parodiert, aus denen die heutige Kunstform entstanden ist, wendet sich *Civil War* auf die Geschichte und Vorgeschichte seiner Helden, seiner Publikationsform und ebenso sehr seiner Zeichenkunst. In der Episode *Captain America* 1.25, in die die *Civil War*-Handlung mündet,²⁸ rekapituliert Ed Brubaker in Rückblenden noch einmal die Ursprungsgeschichte seines Helden in den Jahren des Zweiten Weltkriegs. Anders als so viele Neuerzählungen des »secret origin«, die den Konventionen des Genres voll entsprechen, verweist der Sepiafarbton von Steve Eptings Panels auf alte Photographien und damit auf eine dokumentarische Haltung, die in dem erzählten Ursprung keine allgemeingültige Präsenz mehr sieht, sondern gerade eine Vergangenheit, die von der Gegenwart absticht. Indem er darin außerdem den Stil früherer Captain America-Zeichner, vor allem Jack Kirbys, zitiert, läßt er die-

28 Vgl. Ed Brubaker: *Captain America* 25, New York: Marvel 2007.

ses Geschichtsbewusstsein über die Fiktion hinaus auf die Vergangenheit des Genres weisen.

An zahlreichen anderen Stellen werden Tropen eingesetzt, um die Allegorie mit 9/11 zu verbinden, zugleich aber weitere Themen und andere Ereignisse zu einem damit konstituierten Ganzen zu kombinieren. So findet sich einer der in die Geschehnisse von Stamford verwickelten Superhelden in einem Gefangenenlager wieder, das optisch und durch einige namentliche Anspielungen offensichtlich Guantanamo Bay entsprechen soll: Die wiederum heftig umstrittene Gefangenhaltung dort wird metonymisch als Folge der Ereignisse um Stamford und damit um 9/11 präsentiert.²⁹ In einem weiteren, lyrischen Comic von Paul Jenkins überblendet Zeichner Kei Kobayashi in jedem Panel Motive aus dem gegenwärtigen Bürgerkrieg der Superhelden mit Abbildungen aus amerikanischen Internierungslagern für japanische Bürger aus dem zweiten Weltkrieg sowie mit der Abbildung eines amerikanischen Bürgers japanischer Abstammung mit seinem Sohn in der Gegenwart, der sich an seine Internierung erinnert. In Blocktexten wird ein anonymes Gedicht wiedergegeben, das 1943 in den Lagern geschrieben wurde.³⁰ Das Auseinandertreten des Abgebildeten und des in der fiktiven Welt Sichtbaren nimmt als optische Metapher gerade jene Ikonizität wieder auf, die in der ideologischen Darstellung von 9/11 gegenüber jeder anschließenden Semiose isoliert war. Eine andere, diskursive Ideologie ersetzt die frühere Repräsentation von 9/11 als uneinholbar einzigartiges Ereignis durch zahlreiche Verbindungen mit historischen und aktuellen politischen Geschehnissen. *Civil Wars* verschiedene politische Standpunkte und Deutungen zeigen die Variabilität und Biegsamkeit dieser diskursiven Ideologie, aber auch ihren semiotischen Hunger, der zahlreiche Themen und Geschehnisse in einen größeren Zusammenhang stellt: In einen symbolischen Monolith, der ganz zum Komplex post-9/11 zu gehören scheint, ohne dass dafür Gründe außerhalb des Diskurses referenziert werden.³¹

Die Strategie verwendet die dichotomische Logik der Zäsur, um den Diskurs gegen die Einbrüche des Realen zu schließen: Aus dem totalen Vorher/Nachher wird die regulär vermittelte Erfahrung einer Differenz auf dieser Seite der Grenzen der Semiose. Die Irreversibilität, die zum

29 Vgl. Paul Jenkins: *The Accused*, in: *Civil War Frontline 2*, New York: Marvel 2007, S. 15-24.

30 Vgl. Paul Jenkins: [Ohne Titel], in: *Civil War Frontline 1*, New York: Marvel 2006, S. 30-33.

31 Was natürlich weder heißt, daß es solche Gründe nicht gibt, noch dass sie tatsächlich vorliegen. Entscheidend ist hier die Analyse der semiotischen Strategie, mit der diese Frage von vornherein umgangen und 9/11 zugleich zum verfügbaren Element produktiver Zeichenprozesse gemacht wird.

Wesen der Zäsur gehört, scheint an anderen, produktiv dem fortgesetzten Diskurs zuarbeitenden Stellen neu auf: In der Unausweichlichkeit der ubiquitären Herausforderung, eine Seite zu wählen, was zugleich konstitutiv unmöglich gemacht wird; in der Unzugänglichkeit des hinter der Allegorie nur mehr indirekt referenzierten historischen Ereignisses; in der Uneigentlichkeit der metonymischen und metaphorischen Mechanismen, die die Kohäsion des neuen Diskurses garantieren; und in der Fremdheit, mit der die fiktive und künstlerische Geschichte des Comics in seine eigene Textoberfläche wiedereintritt.

Die Irritation, mit der diese Irreversibilität verbunden ist, wird dabei zum Genremerkmal der Comicserien selbst. Und gerade in diesem Aspekt wird die Strategie durch Genveränderungen begünstigt, die schon seit den späten 80er und massiv in den 90er Jahren diese besondere semiotische Darstellung einer Zäsur vorbereitet haben. Denn spätestens seit den ersten beiden großen Crossover-Events in Superheldencomics, seit DCs *Crisis on Infinite Earths* (1985) und Marvels *Secret War* (1984), kreist gerade das Interesse an der Zusammenfügung zahlreicher Serien zu einem kohärenten fiktiven Universum um die Brüche und Probleme, die damit aufgeworfen werden. Sie sind zweifach: Zum einen sind Widerstände zwischen den einzelnen Serien zu überwinden. Zum anderen widerspricht die fortlaufende Progression von irreversiblen Ereignissen einigen Gesetzen, die für populäre Serien bis dahin unverrückbar schienen: Jede Episode sollte demnach jeder anderen gleichgestellt sein; die Ausgangssituation für jede Folge musste identisch sein, damit nicht nur neue und unregelmäßige Leser leicht in die Lektüre finden, sondern auch, damit regelmäßige Fans sicher sein konnten, eine weitere Geschichte nach jenem Schema präsentiert zu bekommen, das sie an die Serie band. Und damit musste jede mögliche Geschichte im Wesentlichen zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren.

War damit Serialität lange Zeit auf Similarität festgelegt, vermehrte sich in den letzten 20 Jahren in Comics wie in Spielfilmserien, Fernsehserien und Computerspielen die Faszination für Kontiguität als Strukturprinzip: Einzelne Episoden wurden als besonders bedeutsam ausgezeichnet, indem sie den Status Quo tatsächlich ändern durften – wenigstens für einige Zeit, für einen kurz- oder mittelfristigen Handlungsbogen oder ›story arc‹.³² Die Vermählung, Veränderung oder der Tod einer Hauptfi-

32 Vgl. dazu allgemein Stephan Packard: »Homerische Intentionen. Notizen über Continuity«, in: Bernd Scheffer/Oliver Jahraus (Hg.), *Wie im Film, Bielefeld: Aisthesis* 2004, S. 165-200, sowie Steven Johnson: *Everything Bad is Good for You. How Popular Culture is Making Us Smarter*, London/New York: Berkley 2005.

gur zeichneten diese Episoden aus, die man gesehen haben musste, um der Serie weiter folgen zu können. Zunehmend wurden die irreversiblen Ereignisse die Regel; heutige populäre Serien setzen häufig für jede Episode ein umfangreiches Vorwissen voraus und kehren nur noch zyklisch und asymptotisch zur allgemeinen Form ihrer Standarderzählung zurück. Zunehmend gilt in den späteren 90er Jahren in populären Serien genau dasjenige Ereignis als erzählenswert, »nach dem nichts mehr so sein wird, wie es vorher war« – was gerade die Form beschreibt, in der 9/11 als Zäsur beobachtet wird. Insofern die diskursive Behandlung von 9/11 just die Form einer intensiven Irreversibilität für einen story arc ausnutzt, könnte die Tendenz zu dieser Form vor 2001 geradezu als kulturelle Erwartung einer solchen Zäsur gelesen werden; sie mag durchaus zu der großen Menge der Möglichkeitsbedingungen oder günstigen Voraussetzungen für die entsprechende Deutung des 11. Septembers gezählt werden.

Gehörte die Irreversibilität der Zäsur vom 11. September bereits zu den Grundlagen der Erzähllogik und der Ästhetik von *Civil War*, so endet die Erzählung in der Niederlage und schließlich im Tod von Captain America mit einem noch entschiedeneren Signal, das die Irritation der neuen Erzählweise betonte und noch einmal Aufmerksamkeit für Marvels Comics in den Nachrichtenmedien und bei politischen Kommentatoren erzielte. So wurde allenthalben sofort anerkannt, dass damit ein pointierter Kommentar zur Tagespolitik vorlag; ob es sich allerdings um eine Anklage gegen »the toxic state of Bush and Cheney's America« oder um das Symbol für den Ruin einer Nation handelte, »that has been hijacked by liberalism and is slowly being destroyed by democrat-ick socialism [...], the acceptance of atheism and the homosexual agenda«, konnte im Sinne von *Civil Wars* Leitfrage: »Whose Side Are You On?« verschiede beantwortet werden.³³

Entscheidend ist, dass mit dem weiterhin ambivalenten, aber eindeutig als Allegorie aufs Tagesgeschehen bezogenen³⁴ Tod Captain Ameri-

33 Die Zitate stammen aus: Ari Emanuel: »Did Bush and Cheney Kill Captain America?«, in: Huffington Post vom 8. März 2007, http://www.huffingtonpost.com/ari-emanuel/did-bush-and-cheney-kill-_b_42967.html (zit. 30. März 2007), sowie Michael John McCrae: »Captain America, the Death of a Republic«, in: The Conservative Voice vom 8. März 2007, <http://www.theconservativevoice.com/article/23328.html> (zit. 30. März 2007).

34 Diesen allegorischen Bezug dürfte ein Kommentator auf Fox News am 8. März 2007 gemeint haben, der Marvel für Captain Americas Tod mit dem verblüffenden Verweis auf seinen Realismus kritisierte: »Comic books sell

cas der Handlungsbogen von *Civil War* an einer Stelle endet, die das Modell der irreversiblen Zäsur ein weiteres Mal wiederholt, indem sie sie in die fortgesetzte Produktivität des anschließenden Diskurses wendet: Denn Captain America ergibt sich inmitten eines abermals zerstörten, an 9/11 gemahnenden New York, nachdem der Kampf der beiden Parteien weite Teile von Manhattan in Schutt und Asche gelegt hat. Die Zerstörung wird wiederum aus einer Vogelperspektive gezeigt,³⁵ die diesmal allerdings auch den Helden als verfügbares Detail zwischen den Trümmern präsentiert; in den folgenden Panels blickt der Leser jeweils von oben auf sein Gesicht, das zu ihm aufschaut. Und die Reihe *Captain America* erscheint weiterhin, bis jetzt mehr als ein Jahr nach dem Tod des Protagonisten. Ihr gleichbleibender Titel zeigt als ihr Thema die zurückliegende Zäsur an, die die Erzählung antreibt, statt sie zu suspendieren.

Literatur

- Brubaker, Ed: Captain America 25, New York: Marvel 2007.
- Emanuel, Ari: »Did Bush and Cheney Kill Captain America?«, in: Huffington Post vom 8. März 2007, http://www.huffingtonpost.com/ari-emanuel/did-bush-and-cheney-kill-_b_42967.html (zit. 30. März 2007).
- Fleiss, Elein: Septembre, Paris: Onestar 2002.
- Frahm, Ole: »Dreierlei Schwarz. Art Spiegelmans und Elein Fleiss' Interpretationen des 11. September 01«, in: Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens* (2004), S. 169-182.
- Heath, Stephen: *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana UP 1981.
- Hertz, Neil: *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York: Columbia UP 1985.
- Jenkins, Paul: [Ohne Titel], in: *Civil War Frontline 1*, New York: Marvel 2006, S. 30-33.
- Jenkins, Paul: *The Accused*, in: *Civil War Frontline 2*, New York: Marvel 2007, S. 15-24.
- Johnson, Steven: *Everything Bad is Good for You. How Popular Culture is Making Us Smarter*, London/New York: Berkley 2005.

because they are somewhat realistic. [...] My point is, you should not kill Captain America while we're at war.«

35 Mark Millar: *Civil War 7*, New York: Marvel 2007, S. 20.

- »Mark Millar's Civil War Post-Game Show«, in: Newsarama vom 26. 2. 2007, http://www.newsarama.com/marvelnew/CivilWar/millar_final.html (zit. 1. 4. 2008).
- McCrae, Michael John: »Captain America, the Death of a Republic«, in: The Conservative Voice vom 8. März 2007, <http://www.theconservativevoice.com/article/23328.html> (zit. 30. März 2007).
- Millar, Mark: Civil War 1, New York: Marvel 2006.
- Millar, Mark: Civil War 7, New York: Marvel 2007.
- Kuper, Peter: Stop Forgetting to Remember. The Autobiography of Walter Kurtz, New York: Crown 2007.
- Lacan, Jacques: »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: Écrits. Le champ freudien, Paris: Seuil 1966, S. 493-528.
- Levitz, Paul (Hg.): 9-11. The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember, New York: DC 2002.
- Lorenz, Matthias N. (Hg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. Septembers 2001, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- McCloud, Scott: Understanding Comics. The Invisible Art, New York: Harper Collins 1994.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik, 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- Packard, Stephan: »Homerische Intentionen. Notizen über Continuity«, in: Bernd Scheffer/Oliver Jahraus (Hg.), Wie im Film, Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 165-200.
- Packard, Stephan: Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse, Göttingen: Wallstein 2006.
- Peirce, Charles Sanders: »A Guess at the Riddle«, in: Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition, hg. v. Peirce Edition Project: Max H. Fisch u.a., Bloomington: Indiana UP 1982-, hier Bd. VI, S. 166-210.
- Rieber, John Ney/Cassaday, John: Captain America. The New Deal, New York: DC 2003.
- Scheffer, Bernd: »...wie im Film«. Der 11. September und die USA als Teil Hollywoods«, in: Lorenz (Hg.), Narrative des Entsetzens (2004), S. 81-103.
- Spiegelman, Art: In the Shadow of No Towers, New York: Pantheon Books 2004 [2001-2].
- Straczynski, J. Michael: Amazing Spider-Man 2.36, New York: Marvel 2001.
- Straczynski, J. Michael: Amazing Spider-Man 2.43, New York: Marvel 2002.

Straczynski, J. Michael: *Amazing Spider-Man 1.537*, New York: Marvel 2007.

Žižek, Slavoj: *Welcome to the desert of the real! Five essays on September 11 and related dates*, London u.a.: Verso 2002.