

»THE SKY IS FALLING« – DER 11. SEPTEMBER IN DEN COMICS VON ART SPIEGELMAN UND PETER KUPER

JONAS ENGELMANN

»Das Schattenbild der Türme hallt nach und
behauptet durch die Schwärze seine Gegenwart.«
Art Spiegelman

Die größte Angst der unbeugsamen Gallier in den *Asterix*-Comics ist bekanntlich, dass ihnen der Himmel auf den Kopf fallen könnte. Doch die Götter meinen es gut mit ihnen: der Himmel bleibt wo er ist und dank des Zaubertranks können sie der weltlichen Gefahr durch die römische Besatzung trotzen.

»The Sky is Falling« betitelt Art Spiegelman das Vorwort zu seiner Auseinandersetzung mit dem 11. September und seinen Folgen in Comicform. Der Himmel ist für den New Yorker Künstler mit den Anschlägen eingestürzt und hat seine Bruchstücke in den Comic *In the Shadow of no Towers* einschlagen lassen. Keine Götter waren am Werk, sondern Terroristen, und anders als bei *Asterix*, wo weder Blut noch Tod zu finden sind und die verprügelten Römer nach der Schlacht wieder ihren Heimweg antreten können, meint der Einschlag der Realität in den Comic bei Spiegelman auch eine Auseinandersetzung mit der Realität des Todes.

Doch wie kann diese Realität des Todes und der Zerstörung in Bilder gefasst werden, ohne dabei die Klischees der Auseinandersetzung mit dem 11. September immer wieder zu reproduzieren? Wie kann mit den übermächtigen Bildern umgegangen werden, die 9/11 dominieren? Für das Bild-Medium Comic stellt sich die Frage, wie auf diese Übermacht der Bilder, aber auch auf die Diskussionen um die Macht der Bilder, zu reagieren ist, auf eine besondere Weise. Die beiden hier vorgestellten Versuche einer solchen Auseinandersetzung teilen zwei wichtige Aspekte: Beide Künstler, Peter Kuper wie Art Spiegelman, waren als Einwohner New Yorks unmittelbare Augenzeugen des Anschlags und beide ver-

suchen, in den daraus oder danach entstandenen Comics das eigene Verhältnis zu den Bildern, die Reflexion der Bilder, mitzuliefern. Beide Comics schließlich fragen nach dem Vorgang des Erinnerns, dem Verblasen der Erinnerung, Spiegelman auf den 11. September fokussiert, Kuper bezogen auf eine größere Zeitspanne amerikanischer Geschichte.

Ceci n'est pas une pipe

Stop Forgetting to Remember ist Kupers halb-fiktive Autobiographie betitelt – oder besser »auto-lie-ography«, wie er sie in einem Interview (mit sich selbst) bezeichnete.¹ Sie umfasst das Leben von Kupers alter Ego Walter Kurtz von 1995 bis 2005. Eingeschoben sind Erinnerungen, die bis ins Jahr 1972 zurückreichen und zum Teil aus Kupers 1995 erschienen Comic *Stripped* übernommen sind.² Diese Zeitspanne ist wichtig, da Kuper die 1970er als den Zeitpunkt beschreibt, an dem seine Politisierung in den Nachwehen der 68er-Generation und dem noch immer andauernden Vietnamkrieg begann; für 2005 wird dagegen ein Rückzug ins Private nach dem 11. September beschrieben. Dieser Kontrast eines Vorher/Nachher bildet auch den Rahmen des Comic: die Vorsatzpapiere des Buches am Anfang und Ende sind identisch, zeigen jeweils die Skyline New Yorks. Auf dem hinteren Vorsatzpapier sind allerdings die Zwillingstürme verschwunden, bereits eingestürzt, während vorne die Flugzeuge gerade im Anflug sind und jeden Moment in die Türme einschlagen werden. So wird bereits im Paratext des Albums klar: »Danach« gibt es kein »davor« mehr, die Zäsur 9/11 kontaminiert für den Künstler Kuper auch die Vergangenheit, die er versucht festzuhalten, ehe ihm die Erinnerung an sie entgleitet. *Stop forgetting to remember*.

Obwohl er die Geschichte gewissermaßen rahmt, spielt der 11. September als Ereignis im Gesamtkontext des Buchs inhaltlich keine zentrale Rolle, wohl aber die dadurch ausgelöste Frage nach dem Verhältnis von Abbild, Erinnerung und Wirklichkeit, die im Kontext »Autobiographie« natürlich ohnehin von entscheidender Bedeutung ist. Kuper zeichnet Kurtz wie er versucht, 9/11 in einem Bild festzuhalten. Er sieht durch das Fenster seines Ateliers die brennenden Türme, stürzt zu ihnen und beginnt ihre Zerstörung zu übermalen. Gerade weil das Medium Comic nicht vorgibt, die Realität wiederzugeben, sondern immer schon eine

1 Vgl. Peter Kuper: »Kuper remembers Kuper«, in: Publishers Weekly vom 17.4.2007.

2 Vgl. Peter Kuper: *Stripped. An Unauthorized Autobiography*, Seattle: Fantagraphics Books 1995.

Übertragungsleistung des Lesers voraussetzt, ermöglicht es diese Form der Umsetzung: Kurtz wird zum Riesen, der, obwohl er die Größe der Türme erreicht, ihre Zerstörung nicht aufzuhalten vermag, vor allem nicht mit dem einzigen Mittel, das ihm zur Verfügung steht: seinem Zeichenstift. Er scheitert, die Realität ist zu übermächtig, er kann nur eine Zerstörung als Bild festhalten. Seine hinzukommende Tochter versucht, diese Realität beziehungsweise das Abbild der Realität zu verstehen. »Hi Daddy, what are you drawing?«, fragt sie ihn. »A picture.« »A picture of what?« »Reality ...« »It's not very pretty.« (Vgl. Abb. 1) Solche Reflexionen über das Verhältnis von Abbildung und Realität im Kunstwerk selber hat es schon viele gegeben, zu den Bekanntesten zählt sicherlich Rene Magrittes *La trahison des images*. Genau dieses berühmte Bild, die Abbildung einer Pfeife und den Satz »Ceci n'est pas une pipe«, stellt Kuper seinem Comic als Motto voran.

Michel Foucault hat die Verwirrung hervorgehoben, die Magrittes Bild beim Betrachter erzeuge. »Das Verwirrende ist, dass es einerseits unvermeidlich ist, den Text auf die Zeichnung zu beziehen, und dass es andererseits unmöglich ist, die Ebene zu definieren, auf der der Satz für wahr, falsch oder widersprüchlich erklärt werden könnte.«³ Die sonst in der Malerei übliche Hierarchisierung von Text und Bild – die Unterteilung in Kunstwerk und Titel – wird unterlaufen; gleichzeitig wird der Aspekt der Repräsentation von Wirklichkeit in Frage gestellt. Magritte nötigt den Betrachter mit seinem Bild zu der Frage, wer einen Verrat begeht. Denn nicht der Malerei kann dies unterstellt werden, sondern nur dem Betrachter, wenn er glaubt, was er sieht: er sieht keine Pfeife sondern das Abbild einer Pfeife, welches wiederum darauf verweist, dass es eine bloße Frage der Konvention ist, die Pfeife eine Pfeife zu nennen. Der Titel »Verrat der Bilder« formuliert die Intention Magrittes, zu zeigen, dass unser Blick auf die Welt nur eine Möglichkeit darstellt, auf die Welt zu blicken. Die Aufforderung zur Reflexion dessen, was man sieht, der Bilder, die produziert werden, steht Kupers Comic somit als Motto voran: nicht die »Wahrheit« wird abgebildet, sondern subjektive Bilder, deren historische Entstehungsbedingungen mit aufgezeigt werden. Es geht Kuper dabei nicht um die Konstatierung von einem Ende der Wirklichkeit, wie dies beispielsweise Klaus Theweleit im Kontext des 11. September formuliert hat: »Es gibt die Wirklichkeit wohl nicht mehr

3 Michel Foucault: Dies ist keine Pfeife, übers. von Walter Seitter. Frankfurt/Main: Ullstein 1983, S. 12.

[...]. Es gibt nur mehr diese Begriffssysteme, die leer im Raum rotieren. Es gibt in dem Sinne auch nicht mehr das dokumentarische Bild.«⁴

Abbildung 1: Peter Kuper: *Stop Forgetting to remember*. S. 168. © Peter Kuper 2007.



4 Klaus Theweleit: *Der Knall*: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2002, S. 79.

Gerhard Scheit hat herausgearbeitet, wie die Leerstelle, wenn es die »Wahrheit« oder »Wirklichkeit« nicht mehr gibt, ohne weiteres von Verschwörungstheorien besetzt werden kann, die kurz nach dem 11. September schließlich auch zu grassieren begannen.⁵ Kuper, wie auch Spiegelman, versuchen dagegen nicht, hinter den Bildern, die nach den Anschlägen auf die Menschen einstürzten, andere Bilder, wahrere Bilder, herauszulesen. Vielmehr stellen sie Versuche dar, die Bilder, die Projektionen von Bildern, die Interpretationen der Bilder im Kontext des 11. September zu reflektieren, indem die eigene Konstruiertheit, die Bilder, mit denen das Ereignis abzubilden versucht wird, mit reflektiert werden.

No Towers

In besonderem Maße hat dies Art Spiegelman herauszuarbeiten versucht. Seine für verschiedene Zeitungen, darunter die jüdische Wochenzeitung *Forward* und die *Zeit* produzierten Folgen *In the Shadow of no Towers*, die im Gegensatz zu Kupers Comic 9/11 zum zentralen Thema haben, wurden 2004 auch in Buchform publiziert. Es stellt seine erste größere Arbeit seit der Vollendung von *Maus* (1991) dar. Das Unglück scheine seine Muse zu sein, bemerkt er an anderer Stelle. »Der Anschlag in meiner unmittelbaren Nachbarschaft war wie ein Memento mori für mich.«⁶

Der Kritiker Douglas Wolk bezeichnete das Buch als »god-awful mess«.⁷ Dem Album fehle der Sinn für »Drive« und ein Vorwärtstreiben der Handlung: »Spiegelman's drawing is overworked and overcomputerized, and there's no sense of drive or closure to it – it just kind of ends after a while.«⁸ Damit beschreibt er das Buch zwar ganz gut, koppelt in seiner Kritik aber Form und Inhalt völlig voneinander ab. Spiegelman behandelt nämlich genau die Frage, ob der 11. September im Comic repräsentiert werden kann, ein Erzählen des Ereignissen im »Comic-Drive« möglich ist und wie. Wie schon in *Maus* geht er von seiner persönlichen, familiären Ebene aus, um sich weitreichenderen Fragen anzunähern. Ging es in *Maus*, ausgehend von den Berichten seines Vaters, einem KZ-Überlebenden, um die Reflexion über das Verhältnis von Kunst und

5 Vgl. Gerhard Scheit: Suicide Attack. Zur Kritik der politischen Gewalt, Freiburg: ça ira 2004, S. 460f.

6 Art Spiegelman: Küsse aus New York, übers. von Waltraud Götting. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2003, S. 110.

7 Douglas Wolk: Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean, Cambridge: Da Capo Press 2007, S. 346.

8 Ebd.

Auschwitz, so ist es diesmal eine persönliche Betroffenheit, die die eigene Auseinandersetzung in Gang setzt: am 11. September 2001 besuchte Spiegelmans damals 14-jährige Tochter Nadja eine High School am Fuße der Türme. Nach dem Anschlag eilten Spiegelman und seine Frau Françoise Mouly dorthin, um sie fortzuholen.⁹ »Es dauerte über eine Stunde, bis wir unsere Tochter im Chaos von 3000 konfusen Schülern in dem zehnstöckigen Gebäude gefunden hatten. Die Eltern einiger ihrer Klassenkameraden arbeiteten in den Türmen; einige hatten gesehen, wie vor ihren Fenstern Menschen in die Tiefe stürzten.«¹⁰

Für ihn sei der 11. September ein Punkt gewesen, an dem Weltgeschichte und persönliche Geschichte kollidierten, so Spiegelman im Vorwort, und keine dieser beiden Ebenen ist ohne die andere zu betrachten. Spiegelman thematisiert die historische Bedingtheit von Bildern wie jenen des 11. September und versucht eben nicht, diesen eigene Bilder entgegenzusetzen, sondern vielmehr die Machtverhältnisse zu analysieren, die Bilder immer durchdringen und jene des 11. September in besonderer Weise. Dies tut er unter anderem, indem er aufzeigt, woher die Bilder stammen, die er in seiner 9/11-Version heranzieht.

Das Album *In the Shadow of no Towers* baut sich aus komplex montierten Seiten auf, die mehrere Erzählstränge neben-, unter- und übereinander laufen lassen und so keine Einheit ergeben. Versteht man Montage im Sinne Adornos nicht als rein technischen Begriff, sondern als Stilmittel, das sich auf formaler Ebene mit der Sinnkrise auseinandersetzen kann, so ist dieses Verständnis auch bei Spiegelman zu erkennen. Und angesichts der einstürzenden Türme ergeben Adornos Ausführungen auch einen ganz handfesten Sinn: »Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einlässt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert«, schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*.¹¹

Spiegelmans fragmentarische Gedanken werden von einem Bild leitmotivisch vorangetrieben: dem aufglühenden Gerüst eines der beiden Türme, kurz vor dem Einsturz. Dieses Bild bezeichnet er im Vorwort als sein »traumatisches 9/11-Bild«¹², das sich in seinen Kopf eingebrennt hat und dieses Motiv ist dann auch der Schlüssel zu tiefer liegenden Schich-

9 Vgl. Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon 2004, S. 3.

10 A. Spiegelman: *Küsse aus New York*, S. 81.

11 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 232.

12 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, unpaginiert.

ten in Spiegelmans Auseinandersetzung mit dem Anschlag. Seine Reaktion ist von zwei Faktoren beeinflusst: Er ist nicht nur direkter Augenzeuge von 9/11, sondern auch sekundärer Zeuge der Shoah. Es gibt nun mehrere Ebenen, an denen diese beiden Faktoren aufeinandertreffen.

Jens Balzer und Martin tom Dieck beschreiben den Comic generell, aufgrund seiner Verschränkung von Bild- und Textebene, als Medium einer ungleichzeitigen Gegenwart, »als Topographie einer zerstreuten Erzählung, die in der Verschränkung verschiedener Zeitlichkeiten die Form des Gedächtnisses erhält. Es ist das Gedächtnis des Raums.«¹³ *Maus* nutzt diese Möglichkeit der ungleichzeitigen Gegenwart für die Verschränkung der verschiedenen Zeitebenen, die Verlinkung von Vergangenheit und Gegenwart. Diese ungleichzeitige Gegenwart bildet das Erklärungsmuster für die Traumatisierungen des Vaters. Die Traumatisierungen korrespondieren teilweise mit den Deformationen des Sohnes, und färben den Bericht ein, wodurch deutlich wird, wie die traumatische Vergangenheit nicht nur die Überlebenden betrifft, sondern eben auch ihre Kinder. In *Maus* wird die Verknüpfung der Zeitebenen beispielsweise über die metonymische Nachahmung des Krematoriumsrauchs in der Gegenwartsebene durch Arts Zigarettenrauch vollzogen, wodurch die Präsenz des Holocaust von einer Zeitebene in eine andere überführt.¹⁴ In *the Shadow of No Towers* zitiert nicht nur an einigen Stellen den *Maus*-Comic, sondern auch gerade diese Verlinkung der Zeitebenen über den Rauch. Dies geschieht einmal inhaltlich, wenn Spiegelman sagt: »I remember my father trying to describe what the smoke in Auschwitz smelled like. The closest he got was telling me it was ... indescribable. That's exactly what the air in lower Manhattan smelled after Sept. 11!«¹⁵ Jedoch auch die Verwendung des Rauchs wird wiederholt: Er nimmt immer mehr Raum ein, nimmt sich sogar den der Schrift zugewiesenen Ort der Sprechblasen und überlagert die Schrift. Der Kunsthistoriker David Carrier hat sich intensiv mit den Sprechblasen im Comic auseinandergesetzt. Er betont, dass die Worte in Sprechblasen die seltsame Position haben, sowohl inner- wie auch außerhalb der Panels zu stehen.¹⁶ Die Worte in den Sprechblasen sind nicht Elemente im Bild, aber dennoch sind die Worte nicht außerhalb des Bildes; sie repräsentieren Gedanken in den

13 Jens Balzer/Martin tom Dieck: »Nicht versöhnt: Bilder und Texte im Comic«, in: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 51 (1998), S. 47-50, hier S. 48.

14 Vgl. Art Spiegelman: *Maus II. And here my troubles began*, London: Penguin 1992, S. 69.

15 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 3.

16 Vgl. David Carrier: *The Aesthetics of Comics*, University Park: Pennsylvania State University Press 2000, S. 40.

Köpfen der Figuren. Wenn nun die metonymische Verlängerung des Rauchs auch diesen Ort der Repräsentation der Gedanken einnimmt, der in der Regel im Comic unangetastet bleibt, so zeigt Spiegelman auf einer weiteren Ebene, dass eben genau dies, seine Gedanken, nicht unabhängig sind und angegriffen von der Geschichte, von Traumatisierungen, die nun wieder zum Vorschein kommen. Der Rauch seiner Zigarette, der über den Rauch von Auschwitz reflektiert, wird zur Reflexion über den Rauch und die Asche des WTC. Ebenso reflektieren seine gezeichneten Repräsentationen der Türme, bzw. deren Schatten, über das Verschwinden der realen Türme. Dass es Spiegelman dabei nicht darum geht, den 11. September und die Shoah zu vergleichen wird klar, wenn man, ähnlich wie bei Peter Kuper, die Paratexte des Comic mit in Betracht zieht.

Gerahmt wird das Album von dem Titelblatt der New Yorker Tageszeitung *The World* vom 11. September 1901. Ein anderes kollektives Trauma Amerikas wird über diesen Bezug angesprochen: Die Ermordung eines Präsidenten. Der 25. Präsident der USA, William McKinley, wurde am 6. September 1901 angeschossen und starb am 14.9. Am 11.9. meldeten die Zeitungen, dass seine Wunden neu geöffnet werden müssen, um sie zu reinigen: der Artikel trägt die Überschrift: *President's Wound Reopened*. Um den konkreten Fall geht es Spiegelman hier vermutlich nicht, sondern vielmehr um den 11. September 2001 als neuestes Ereignis eines fortschreitenden Traumas seiner persönlichen Geschichte, das die Wunden, die die Familiengeschichte in ihm hinterlassen haben, wieder öffnet.¹⁷ Spiegelman, der sich im Zuge seiner Arbeit an Maus intensiv mit dem Komplex Trauma bei KZ-Überlebenden wie seinen Eltern, aber auch mit der Thematik transgenerationaler Traumatisierungen bei deren Nachkommen auseinandergesetzt hat, dürfte die Wortherkunft von Trauma aus dem griechischen für ›Wunde‹ nicht unbekannt gewesen sein.¹⁸

Diese Lesart bestätigt sich an einer weiteren Stelle, an der sich Vergangenheit und Gegenwart verschränken und über diese Verschränkung reflektieren: »He keeps falling through the holes in his head, though he no longer knows which holes were made by Arab terrorists way back in 2001, and which ones were always there ...«¹⁹

17 Vgl. Kristiaan Versluys: »Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers: 9/11 and the Representation of Trauma«, in: *Modern Fiction Studies* 52/4 (2006), S. 980-1003, hier S. 982.

18 Vgl. Gertrud Koch: »Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust«, in: Gertrud Koch (Hg.), *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 295-313, hier S. 299.

19 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 6.

Diese Worte begleiten den fallenden Spiegelman vor dem traumatischen Leitmotiv des Buches, dem aufglühenden Gerüst eines Turmes. Im Moment des Aufpralls auf den Boden verwandelt sich der gezeichnete Spiegelman in eine Figur der Comic-Geschichte, den »Happy Hooligan« des Zeichners Frederick Burr Oppen. Während dieser Metamorphose distanziert sich Spiegelman zusätzlich durch ein Sprechen in der Dritten Person von seinem gezeichneten Ebenbild, wodurch er eine plumpe Identifikation mit den Opfern vermeidet: »He is haunted now by the images he didn't witness... images of people tumbling to the streets below...«²⁰ Spiegelman wird verfolgt von dem, dessen Zeuge er eben nicht geworden ist; und dies betrifft wieder beide Ebenen, die Toten der deutschen Konzentrationslager wie die Toten des 11. September. Die sich öffnende Wunde reicht weiter zurück.

Oppen entstammt wie Spiegelman einem jüdischen Elternhaus, wenn dies auch für seine Comics keine Rolle gespielt hat.²¹ Seine Figur des »Happy Hooligan«, die auch im weiteren Verlauf von Spiegelmans Comic einen zweiten Auftritt hat – er »repräsentiert« Spiegelman bei einem Radio-Interview, sagt zu deutlich seine nicht erwünschte Meinung und wird daher aus dem Studio geworfen – ist ein Tramp (den Charlie Chaplin sich zum Vorbild nahm), dem das Leben eine Katastrophe nach der anderen liefert, der sich aber dennoch nicht unterkriegen lässt und nach jedem Unglück wieder von neuem beginnen kann.²² Dieser Charakter ist nur einer von vielen Bezügen Spiegelmans auf die Tradition des Zeitungscomic vom Beginn des 19. Jahrhunderts. Gerade diese Kontrastierung einer historischen Comicfigur mit bestimmten, festgelegten Attributen, zu denen auch eine Resistenz gegenüber dem Tod gehört, und seiner eigenen Person, auf die als Comicfigur die Trümmer der Realität einschlagen, lässt den Comic zu einer mehrschichtigen Auseinandersetzung mit dem 11. September im Kontext einer jüdischen Biographie des 20. Jahrhunderts werden. Das Sterben ist im Zeitungscomic kein Thema, der Happy Hooligan und seine Kollegen haben den Tod nicht zu fürchten, vielmehr wird ihre Unsterblichkeit abgebildet: In jeder Episode beginnen die Protagonisten von der gleichen Ausgangssituation, egal wie sehr es sie zuletzt gebeutelt hat. Spiegelman spielt mit diesem Episodenhaften und dem Motiv der Unsterblichkeit, lässt aber dagegen den Tod Einzug

20 Ebd.

21 Vgl. Helena Frenkil Schlam: »Contemporary Scribes: Jewish American Cartoonists«, in: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies 20/1 (2001), S. 94-112.

22 Vielen Dank an Andreas C. Knigge und Christian Maiwald für Denkanregungen zur Figur des »Happy Hooligan«.

halten in den Zeitungscomic, so wie er mit 9/11 in sein Leben getreten ist. Ebenso wenig ist der Tod von seinem Leben als Sohn von Auschwitzüberlebenden zu trennen. Der Tod und das Sterben werden zu zentralen Themen in Spiegelmans Neuinterpretation der traditionellen Zeitungscomics.

Neben diesem fallenden ›Happy Spiegelman‹ ist eine Episode aus Spiegelmans Alltag montiert, die antisemitische Reaktionen auf den Anschlag beschreibt. Konkret die Begegnung mit einer Obdachlosen, die nach dem 11. September, anders als vorher, wo sie lediglich unverständliche Laute gebrabbelt hatte, Spiegelman als Juden bedroht: »Dirty Jew. We'll hang you from the lamp posts, one by one!«²³ Wieder also werden verschiedene Ebenen verknüpft: Der Anschlag ist für Spiegelman nicht ohne seinen jüdischen Hintergrund und die antisemitischen Implikationen, die er beinhaltet, lesbar: »I mean, it's not like I love the way my nose looks... I just don't want somebody ramming a damn plane into it!«²⁴, fasst er seine Gedanken zusammen.

»Kein Antisemit, dem es nicht im Blute läge, nachzuahmen, was ihm Jude heißt. Das sind immer selbst mimetische Chiffren: die argumentierende Handbewegung, der singende Tonfall [...], die Nase, das physiognomische principium individuationis, ein Schriftzeichen gleichsam, das dem Einzelnen den besonderen Charakter ins Gesicht schreibt«, formulieren Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung*.²⁵ Das antisemitische Klischee der jüdischen Nase weist auf die Konstruiertheit des Bildes des Juden, das »zum Juden gemacht werden«, wie beispielsweise Jean Améry es beschrieben hat.²⁶ Damit spielt es auch erneut auf *Maus* und die Darstellung der Juden als Mäuse an. Spiegelman hatte mit dieser Form der Darstellung auch deutlich zu machen versucht, dass das System Konzentrationslager das Individuum, wie Adorno formulierte, des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war, beraubte, nämlich seiner Individualität, indem es zum Exemplar, zum Juden, gemacht wurde²⁷: Alle Mäuse sehen gleich aus, sowohl diejenigen in den deutschen Konzentrationslagern, wie auch jene im New York der Gegenwart. So werden diese beiden Zeiten wiederum verknüpft, die New Yorker Juden der

23 A. Spiegelman: In the Shadow of No Towers, S. 6

24 Ebd., S. 2.

25 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 208.

26 Jean Améry: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München: dtv 1988, S. 105.

27 Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997, S. 355.

Gegenwart an den Holocaust rückgebunden, wie Axel Dunker herausgearbeitet hat.²⁸

Spiegelman zeichnet seine eigene Person in *In the Shadow of no Towers* mal als Karikatur, mal als Maus und mal mit Maus-Maske. Damit verdeutlicht er die unterschiedlichen Blickwinkel, die zum einen der Anschlag ihn einnehmen lässt und zum anderen auf ihn geworfen werden, mal als New Yorker Künstler und Intellektueller, mal als New Yorker Jude mit der Vergangenheit als Nachkomme von Auschwitz-Überlebenden und mal als derjenige, der gewissermaßen zum Juden gemacht wird. An einer Stelle bildet er gar über drei Panels hinweg seine eigene Verwandlung vom Menschen in eine Maus ab, um einmal mehr zu verdeutlichen, wie sehr die Vergangenheit und die Ereignisse der Gegenwart für ihn zusammenhängen.

Black Paintings

Hinter dem Sichtbaren bleibt ein Rest, eine Unsicherheit: »It's almost two years later and most New Yorkers seem to have picked up the rhythms of daily life ... but right under the surface, we're all just a bunch of stunned pigeons«²⁹, schreibt Spiegelman. Nicht nur die Schrift der Sprechblasen und damit die Gedankenwelt der Personen ist wie beschrieben belastet von der Vergangenheit, auch die Substanz des Comic selber, das »Unter der Oberfläche«, bleibt von 9/11 nicht unangetastet. Der Hintergrund, das »Gutter«, ist im Comic nicht neutral, als passives Element zu lesen, vielmehr konstituiert er einen markanten visuellen Anteil, wird zu einem aktiven Bestandteil der Bilder, wie Carrier in seiner Ästhetik des Comic formuliert.³⁰

Bei Spiegelman nun liegen hinter den Bildern weitere Bilder, oder vielmehr Schatten von Bildern, gebildet aus den die Türme repräsentierenden Panels. Sie materialisieren sich zu den Türmen des World Trade Center, indem sie sich zu drehen beginnen und eine Dreidimensionalität vorgeben, die in der Lage ist Schatten zu werfen. Doch auch dies sind nur Abbilder von Türmen und diese Bilder werfen Schatten hinter die

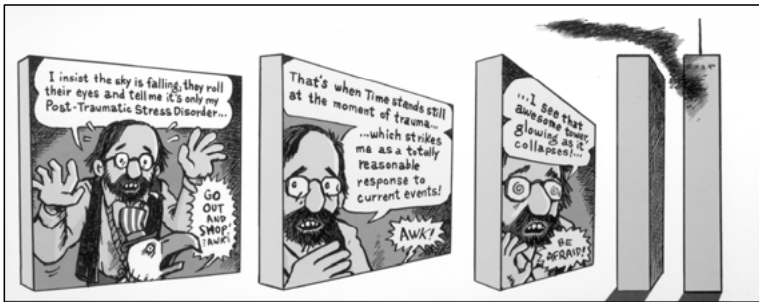
28 Vgl. Axel Dunker: »Time flies«. Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmans Holocaust-Comic »Maus«, in: Matías Martínez (Hg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld: Aisthesis 2004, S.79-98, hier S. 87.

29 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 9.

30 Vgl. D. Carrier: *The Aesthetics of Comics*, S. 55.

Panels, die Versuchen, das Ende der Türme, ihre Zerstörung abzubilden. Der Titel *In the Shadow of No Towers* und die Covergestaltung, die, ähnlich der, die Spiegelman für die erste Ausgabe des »New Yorker« nach den Anschlägen entwarf,³¹ zwei schwarze Türme vor schwarzem Hintergrund zeigt, geben diesen Interpretationsrahmen bereits vor. Stilistisch sind die beiden Cover angelehnt an die so genannten »Black Paintings« des New Yorker Avantgarde-Künstlers Ad Reinhardt.

Abbildung 2: Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 2. © Art Spiegelman 2004.



In seinem Vorwort zu *Küsse aus New York*, einer Zusammenstellung von Spiegelmans Arbeiten für den *New Yorker*, weist Paul Auster ebenfalls auf diese Parallele hin und beschreibt Reinhardts Bilder als aufs Äußerste abstrahierte und minimalistische Antiberbilder, »mit denen er das Malen an die Grenzen des Möglichen geführt hat.«³² Damit habe Spiegelman seine Form der Auseinandersetzung mit dem 11. September gefunden: »Nicht im Schweigen, sondern in der Sublimierung.«³³

Reinhardts mit verschiedenen Schwarztönen arbeitende Bilder der 1960er-Jahre hat die Kunsthistorikerin Stefanie Rosenthal als »Bausteine seines Manifests der großen Verweigerung«³⁴ bezeichnet. Auch Spiegelman verweigert sich mit diesen Coverentwürfen: Er verweigert sich

31 Vgl. A. Spiegelman: *Küsse aus New York*, S. 83.

32 Ebd., S. 7.

33 Ebd.

34 Stefanie Rosenthal: Die Farbe Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko. http://kups-ub.uni-koeln.de/volltexte/2005/1465/pdf/Dr._Rosen_formatiert-DRUCK.pdf, S. 176.

Abbildung 3: Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 10. © Art Spiegelman 2004.



den Bildern der einstürzenden Türme, die die meisten anderen Bücher und Zeitschriften zum Thema reproduzieren, ebenso verweigert er sich patriotischen Stellungnahmen.³⁵

Keine Türme werfen einen Schatten, bleiben lediglich als Nachbild, das sich in seinen Kopf im wahrsten Sinne des Wortes eingebrannt hat, wie auch die letzten drei Panels des Comic deutlich machen, die noch einmal das glühende Gerüst zeigen, das langsam verblasst, bis wiederum nur noch, wie auf dem Cover, ein schwarzer Abdruck zurückbleibt. Verblässende, jedoch nicht vergehende Erinnerung: »The towers have come to loom far larger than life... but they seem to get smaller every day... Happy Anniversary.«³⁶

Diese drei letzten Panels im Gesamtkontext der Seite erfüllen noch eine weitere Funktion: sie sind Teil der sich zu den Türmen formierenden Panels, die attackiert werden, während neben der Familie Spiegelman mit Maus-Masken viele andere Figuren der Comic-Geschichte versuchen, sie zu verlassen.³⁷

Über einen weiteren Bezug zur Tradition des Zeitungscomic verweist Spiegelman gleichzeitig auf die Angst vieler New Yorker vor einem weiteren Anschlag, den »second shoe to drop«. Entschlüsseln lässt sich dieses Bild des Schuhs, die auch buchstäblich auf die fliehenden Menschen herabregnen, nur über die Kenntnis des Motivs bei früheren Comic-Autoren. Spiegelman zitiert dieses klassische Motiv an anderer Stelle in seinem Comic unter dem ironischen Titel »Etymological Vaudeville« und stilistisch an die Ästhetik der klassischen Zeitungscomics angelehnt ausführlicher: Ein Mann lässt vor dem Zubettgehen den ersten Schuh neben seinem Bett mit einem lauten Knall zu Boden fallen, stellt den zweiten dagegen leise ab, woraufhin sich die Nachbarn beschweren, dass das Warten auf den Knall des zweiten Schuhs sie nicht einschlafen lasse. Das Warten und die Angst vor einem weiteren Anschlag wird so wiederum über den Bezug auf ein klassisches Comic-Motiv aufgerufen. Der Schuh wird mit dieser Bedrohung und Stimmung nach dem 11. September aufgeladen, ein neutrales Motiv mit einer neuen Bedeutung versehen, die bei seiner Abbildung nun immer wieder aufgerufen wird.³⁸

35 Vgl. 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. September 2001*, Königshausen & Neumann 2005, S. 169-182, hier S. 171.

36 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 10

37 Vgl. ebd.

38 In doppelter Weise verweist dieses Motiv des Schuhs auch wiederum auf Auschwitz, in dessen Motivgeschichte die Schuhberge, neben Haaren, Zü-

Was Spiegelman hiermit reflektiert ist, dass die Bilder des 11. September nicht ohne den biographischen wie historischen Hintergrund, vor dem sie entstanden sind, gelesen werden können. Dem entgegen setzt er eine Analyse der Machtverhältnisse, die die Bilder durchdringen. Diese Reflexion hat für ihn sowohl die Anschläge selber, wie auch die traumatischen Bilder im Kopf und die Reaktionen auf die Anschläge zu umfassen, seine persönlichen, wie auch die politischen. Im Vorwort hat er beschrieben, wie er nach den Anschlägen instinktiv und nur für einen kurzen Augenblick der Meinung war, hinter diesen Anschlägen müsse die amerikanische Regierung stecken; erst als er im Radio arabische Amerikaner die Juden hinter den Anschlägen vermuten hörte, wurde ihm die Dimension einfacher Erklärungsmuster klar: Antisemitische Projektionen arbeiten damit, »den Juden« nach ihren Vorstellungen zu modellieren – »I mean, it's not like I love the way my nose looks...« – um in ihm all die Bedrohungen auszumachen, die sie in ihm sehen wollen, wie Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* herausgearbeitet haben. Auch sie betonten die Körperlichkeit in der Bestimmung des Bildes des Juden, in der »das bloße Wort Jude als die blutige Grimasse [erscheint], deren Abbild die Hakenkreuzfahne [...] entrollt; daß einer Jude heißt, wirkt als die Aufforderung, ihn zuzurichten, bis er dem Bilde gleicht.«³⁹ Auch Spiegelman versuchte dies bereits im Kontext von *Maus* mit den Tier-Masken klar zu machen: Es gibt hinter den Masken kein wahres Ich, nur Zuschreibungen, wie Ole Frahm in seiner Dissertation über *Maus* gezeigt hat.⁴⁰ Und ebenso gibt es hinter den Bildern in Spiegelmans Comics keine wahren Bilder. Gegen pathische Projektionen gibt es keine Gegenmittel, keine »wahren Bilder«, weil die Projektionen hinter den Zeichen immer eine Erklärung suchen und diese auch finden, es keine Reflexion der Bilder mehr gibt: »Das zwanghaft projizierende Selbst kann nichts projizieren als das eigene Unglück, von dessen ihm selbst einwohnendem Grund es doch in seiner Reflexionslosigkeit abgeschnitten ist.«⁴¹ Hinter den Bildern bei Spiegelman gibt es nur die Schatten gezeichneter Türme.

gen, etc, eine eigene Bedeutung aufgebaut haben und metonymisch für den Gesamtkomplex »Auschwitz« stehen. Dieser Bezug ist bei Spiegelman nicht zufällig. Zur Motivgeschichte des Schuhs im Comic vgl. Adam Gopnik/Kirk Varnedoe: *High & Low. Moderne Kunst und Triviale Kultur*, München: Prestel 1990, S. 322.

39 T.W. Adorno/M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 195.

40 Vgl. Ole Frahm: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale*, Paderborn: Fink 2006, S. 40 ff.

41 T.W. Adorno/M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 201.

Auch der Bezug auf die Comic-Tradition des Zeitungscomics ist in einer doppelten Weise zu lesen: Spiegelman hat dem Buch eine Reihe von Tafeln mit Auszügen aus historischen Zeitungscomics von Anfang des letzten Jahrhunderts beigelegt, um dem Leser die zahlreichen Zitate verständlicher zu machen: Die Beispiele reichen von Lionel Feiningers *The Kin-der-Kids* über Winsor McCays *Little Nemo* bis zu Herrimans *Crazy Cat*. Inhaltlich behandeln die abgebildeten Comics Themen wie Patriotismus,⁴² die arabische Welt,⁴³ Stadtarchitektur,⁴⁴ oder einstürzende Türme.⁴⁵ Zu letzterem Beispiel, »Bringing up Father« von George McManus, bemerkt Spiegelman in seinen Erläuterungen zu den Tafeln: »This episode takes place in a dreamland where cartoon characters can keep towers from tumbling.«⁴⁶ Die Zeitungscomics des frühen 20. Jahrhunderts bilden für ihn einen Fluchtpunkt. Für ihn selbst, der ja mit seiner Arbeit *In the Shadow of No Towers* genau an jene Tradition des Zeitungscomics anknüpft, ist jedoch klar, dass es diese unbefangene Darstellung nicht mehr geben kann. Den Einsturz der Türme kann bei ihm niemand stoppen. Genau wie seine Gegenwart durch die Vergangenheit seiner Familie belastet ist, sind diese Bilder der Comic-Vergangenheit für ihn nun durch die Ereignisse der Gegenwart belastet. Zwar schöpft sich seine persönliche Auseinandersetzung mit dem 11. September, sein Versuch sich dem Anschlag im Comic reflexiv anzunähern, aus diesem Bild-Fundus und kann daher nicht ohne diesen Hintergrund gelesen werden. Aber gleichzeitig fordert er damit auch beim Betrachter eine Reflexion über die »Wahrheit« von Bildern ein, über die Bedeutung von Bild und Projektion.

Ambivalenzen

Interessant ist, dass sowohl Kuper wie auch Spiegelman sich recht ambivalent den Folgen des 11. September gegenüber positionieren. Kuper, der sich wie Spiegelman als Vertreter eines linken Amerika versteht, bezieht in dem von ihm mitherausgegebenen Magazin *World War 3 Illustrated* eindeutige Position gegen die Regierung Bush wie auch gegen den Irak-

42 Vgl. Richard F. Outcault: »Hogan's Alley«.

43 Vgl. Frederick Burr Oppen: »Happy Hooligan«.

44 Vgl. Winsor McCay: »Little Nemo in Slumberland«.

45 Vgl. George McManus: »Bringing up Father«.

46 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, unpaginiert.

Krieg.⁴⁷ Auch Spiegelman äußerte sich an verschiedenen Stellen hierzu: »I've worn an peace button since Sept. 12, 2001... upside down, like a flag on some sinking ship.«⁴⁸ Dennoch ist deutlich geworden, dass beide Autoren im Kontext des 11. September diese eindeutigen Positionen zumindest in der Ästhetik ihrer Comics aufgegeben haben und gerade auf die Ambivalenz scheinbar objektiver Bilder (oder Meinungen) hinweisen: »Ceci n'est pas une pipe«.

Wenn man im Kontext des 11. September von einer Zäsur sprechen möchte, so ist diese wohl vor allem in der Infragestellung eindeutiger Positionierungen zu finden. Gerade Spiegelman setzt diese Forderung in einer verstörenden Weise um, die viele Fragen offen lässt, und viele offene Enden produziert, was eher für den Comic spricht als gegen ihn. Insofern kann man für Spiegelman und seine Annäherung an den 11. September sicherlich von einer Zäsur sprechen. Für ihn bedeutet 9/11, die Frage nach der Dar- bzw. Undarstellbarkeit, die ihn bereits in *Maus* beschäftigte, neu zu stellen. Das bemängelte Fehlen von ›Drive‹ jedenfalls kann man *In the Shadow of No Towers* nur zugute halten.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Améry, Jean: Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten, München: dtv 1988.
- Balzer, Jens/Martin tom Dieck: »Nicht versöhnt: Bilder und Texte im Comic«, in: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 51 (1998), S.47-50.
- Carrier, David: The Aesthetics of Comics, University Park: Pennsylvania State University Press 2000.
- Dunker, Axel: »›Time flies‹. Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmans Holocaust-Comic ›Maus‹«, in: Matías Martínez (Hg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-

47 Vgl. World War 3 Illustrated #36 (2005). Edited by Ryan Inzana and Peter Kuper.

48 A. Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, S. 7; vgl. auch Art Spiegelman: »›Ich bin nicht das Gewissen des Holocaust‹. Art Spiegelman im Gespräch mit Barbara Mauersberg und Martin Scholz«, in: Frankfurter Rundschau vom 13.4.2002, Magazin S. 4f.

- Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik, Bielefeld: Aisthesis 2004, S.79-98.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/Main: Ullstein 1983.
- Frahm, Ole: »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. September 2001, Königshausen & Neumann 2005, S. 169-182.
- Frahm, Ole: Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS – A Survivor's Tale, Paderborn: Fink 2006.
- Gopnik, Adam/Varnedoe, Kirk: High & Low. Moderne Kunst und Trivalkultur, München: Prestel 1990.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.
- Koch, Gertrud: »Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust«, in: Gertrud Koch (Hg.), Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1999, S. 295-313.
- Kuhlman, Martha: »The Traumatic Temporality of Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers«, in: The Journal of Popular Culture 40/5 (2007), S. 849–866.
- Kuper, Peter: »Kuper remembers Kuper«, in: Publishers Weekly vom 17.4.2007.
- Kuper, Peter: Stop Forgetting to Remember, New York: Crown Publishers 2007.
- Kuper, Peter: Stripped. An Unauthorized Autobiography, Seattle: Fantagraphics Books 1995.
- Rosenthal, Stefanie: Die Farbe Schwarz in der New York School. Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella und Mark Rothko. http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2005/1465/pdf/Dr._Rosen_formatiert-DRUCK.pdf
- Scheit, Gerhard: Suicide Attack. Zur Kritik der politischen Gewalt, Freiburg: ça ira 2004.
- Schlam, Helena Frenkil: »Contemporary Scribes: Jewish American Cartoonists«, in: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies 20/1 (2001), S. 94-112.
- Spiegelman, Art: »Ich bin nicht das Gewissen des Holocaust«. Art Spiegelman im Gespräch mit Barbara Mauersberg und Martin Scholz«, in: Frankfurter Rundschau vom 13.4.2002, Magazin S. 4f.

- Spiegelman, Art: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon 2004.
- Spiegelman, Art: *Küsse aus New York*, übers. von Waltraud Götting, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2003.
- Spiegelman, Art: *Maus I. My father bleeds history*, London: Penguin 1986.
- Spiegelman, Art: *Maus II. And here my troubles began*, London: Penguin 1992.
- Theweleit, Klaus: *Der Knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2002.
- Versluys, Kristiaan: »Art Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*: 9/11 and the Representation of Trauma«, in: *Modern Fiction Studies* 52/4 (Winter 2006), S. 980-1003
- Wolk, Douglas: *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*, Cambridge: Da Capo Press 2007.
- World War 3 Illustrated #36*, hrsg. von Ryan Inzana und Peter Kuper, Portland: Top Shelf 2005.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Peter Kuper: *Stop Forgetting to Remember*, New York: Crown Publishers 2007, S. 168. © Peter Kuper 2007.
- Abb. 2: Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon 2004, S. 2. © Art Spiegelman 2004.
- Abb. 3: Art Spiegelman: *In the Shadow of No Towers*, New York: Pantheon 2004, S. 10. © Art Spiegelman 2004.

