

Reinfandt, Christoph. "Populäre Reaktionen auf den 11. September 2001." Christian Huck, Carsten Zorn, Hrsg. *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: VS Verlag, 2007: 117-142.

- Sénécal, Didier (2001): Interview avec Michel Houellebecq. In: Lire. Magazine littéraire. September. 28-38.
- Steinfeld, Thomas (Hrsg.) (2001): Das Phänomen Houellebecq. Köln: DuMont.
- Weitzmann, Marc (2005): orgasmes inc. In: Les Inrockuptibles: 74-78.

Populäre Reaktionen auf den 11. September 2001

Christoph Reinfandt

There was no sure way to know...
Loudon Wainwright III

Reaktionen auf die Ereignisse des 11. September 2001, die man als 'populär' bezeichnen kann, lassen sich in den unterschiedlichsten Medien beobachten. Ihre Bandbreite reicht von privat betreuten, strikt unkommerziellen Gedächtnis-Websites (vgl. etwa Mielke 2006) und zahlreichen inzwischen wieder verschwundenen Gedicht- und Songforen im Internet (vgl. dazu Cohen / Matsen 2003 und Helms / Phleps 2004) über die Nachrichtenberichterstattung in den Massenmedien (vgl. Eismann 2003) bis hin zu genuin populären Genres wie Film, Popmusik und Comics (vgl. für einen breiten Überblick Chermak et al. 2003).¹

Angesichts dieser Unübersichtlichkeit kann im Folgenden lediglich ein pragmatischer und höchst selektiver Zugriff erfolgen. Die besprochenen Beispiele aus den Bereichen Popmusik und Comics können aber dazu anregen, einige Aspekte der bisherigen Diskussion zur systemtheoretischen Konzeptualisierung des Populären neu und anders zu betonen. So wird insbesondere deutlich, dass bei aller Heterogenität der Reaktionen im einzelnen doch stets die Vermittlung zwischen individuellen Erfahrungshorizonten und größeren Zusammenhängen im Mittelpunkt populärer Strategien steht – deren integratives Potential insofern einen 'quer' zur funktionalen Differenzierung der modernen Gesellschaft liegenden öffentlichen Resonanzraum für persönliche Erfahrungsdimensionen schafft und so das moderne Individuum für dessen Ausschluss aus den modernen Funktionssystemen entschädigt (vgl. zu dieser Perspektivierung insbesondere Ruchatz 2001, 2004): Das Populäre erscheint hier in der Tat „als entgrenzende, universalistische Form von Kommunikation, die in modernen Gesellschaften letztlich auf die Inklusion aller zielt – auch wenn dieses Leitbild jenseits der Realisierung bleiben mag“

¹ Hinzu kommen noch Reaktionen in der Literatur wie etwa Paul Austers *The Brooklyn Follies* (2005, vgl. für Reaktionen in der deutschen Literatur Mergenthaler 2005), im akademischen Bereich (vgl. etwa die Sammelbände von Sielke 2002 und Bos 2003 sowie Lincoln 2003), und im Grenzbereich zwischen Politik und Publizistik (etwa Woodward 2002 oder Kean / Hamilton 2004), deren Rezeption angesichts der verbreiteten persönlichen Betroffenheit ebenso 'populär' ausfallen kann.

(Ruchatz 2005: 141). Sichtbar wird außerdem, dass 'populäre Reaktionen' jenseits der direkten und kaum beobachtbaren Kommunikation unter Anwesenden notwendigerweise medial überformt sind. Sie können jedoch wegen des vergleichsweise wenig spezialisierten Reflexionshorizonts relativ zügig und (zunächst) ohne große Verbindlichkeit erfolgen, und sie zeichnen sich dabei durch eine relativ leichte Zugänglichkeit aus, die aber keinesfalls mit Unmittelbarkeit oder 'Natürlichkeit' verwechselt werden darf. Sich mitunter ergebende punktuelle Affinitäten zu Funktionssystemen können dabei einerseits der 'Außendarstellung' dieser Systeme (etwa der Politik) dienen, die auf eine Nutzung populärer Formen angewiesen sind, um die Beteiligung von psychischen Systemen sicherzustellen, wie Urs Stäheli im Hinblick auf das Populäre als Inklusionstheoretische Kategorie wiederholt herausgearbeitet hat (vgl. zuletzt Stäheli 2005: 155-159). Denkbar ist aber umgekehrt auch eine kulturelle Aufwertung populärer Formen, eine Nobilitierung durch Übernahme in die Leistungsbereiche der Funktionssysteme gewissermaßen. Wie am Beispiel des Verhältnisses von Pop-Songs und Politik deutlich werden wird, ist es im Einzelfall zudem oft schwer, klar zwischen einer Funktionalität des Populären für 'das Innere' oder die 'Außendarstellung' von Systemen zu unterscheiden. In derartigen Interferenzen eröffnet sich die Möglichkeit einer Reflexion der Limitationen von Funktionssystemen aus einem allgemeineren Blickwinkel, was wiederum zu Irritationen und Variationen in den Systemen führen kann.

1. „No Sure Way“: Reaktionen in der Rock- und Popmusik

Loudon Wainwright

Geradezu paradigmatisch lassen sich die genannten Dimensionen an Loudon Wainwrights 9/11-Song „No Sure Way“ vorführen, der zuerst im April 2002 auf der von der Zeitung *Village Voice* initiierten CD-Kompilation *Love Songs for New York, Wish You Were Here* erschien, die eine Auswahl von 18 der insgesamt rund 800 von Amateuren und Profis auf den Aufruf der Zeitung hin eingesendeten Titel präsentiert, darunter Stücke von Größen wie Moby im Bereich der Popmusik („Memory Gospel“) und Uri Caine im Bereich des Jazz („New York, New York“; vgl. dazu Helms / Phleps 2004: 180, Christgau 2002, Wolk 2002). Wainwright, der in seiner seit den 1960er Jahren andauernden Karriere als Singer/Songwriter immer wieder Songs zu aktuellen Themen geschrieben hat und diese durchaus als legiti-

men Bestandteil seines Gesamtwerks ansieht,² spielte „No Sure Way“ für seine im Jahre 2005 erschienene CD *Here Come the Choppers* neu ein, so dass der Song auch jenseits der Vergänglichkeit der zumeist nur einmalig aufgelegten (und allesamt in kommerzieller Hinsicht nicht sehr erfolgreichen) 9/11-Kompilationen zugänglich ist.

Insgesamt, mit prominenter *steel guitar*, der Country-Stilistik verhaftet, erzeugt das auf *Here Come the Choppers* umgesetzte sorgfältige Band-Arrangement des Jazzgitarristen Bill Frisell einen seltsam schwebenden, traumartigen Eindruck, der die in den Lyrics vorgetragene Alltagserzählung mit einer nicht-alltäglichen Stimmung konfrontiert, die dann auch im Text selbst immer stärker in den Vordergrund rückt. Erzählt wird die Geschichte einer U-Bahn-Fahrt von Brooklyn nach Manhattan in der Zeit nach dem 11. September, und von der ersten Zeile an legt sich über das alltäglich-faktische eine zweite Bedeutungsebene, die den Song ganz im Sinne seines Titels in der Schwebe hält:

So I started out on High Street
And I travelled into town
Like some Orpheus descending
Through a turnstile underground
From Brooklyn Heights into Manhattan
Which was where I had to be
Now you have to take the 'A' train
There's no more service on the 'C'

Deutlich markiert das einleitende „so“ einen fließenden, auf dem Gebrauch der Umgangssprache beruhenden Übergang vom 'wirklichen' Leben zu dessen Wiedergabe im Lied, und der Weg von „High Street“, der letzten U-Bahn-Station in Brooklyn vor der Unterquerung des East River, zu einem Termin in Manhattan („where I had to be“) ist eigentlich ein ganz alltäglicher Vorgang. Und dennoch ist jetzt alles anders, wie das pathetische „Orpheus descending“ schnell deutlich macht: Geht es darum, Tote zurückzuholen?³ Hat das 'High' in „High Street“ eine

- 2 Vgl. etwa die im Jahre 1999 erschienene CD *Social Studies*, die eine ganze Reihe von für das amerikanische Frühstücksfernsehen komponierten Titeln mit aktuellem Bezug versammelt und dabei auch jenseits der Tagesaktualität satirische Schärfe und großen Wortwitz demonstriert. Bekannt ist Wainwright darüber hinaus für die schonungslose Aufarbeitung seines Privatlebens in scharfsinnig-witzigen Liedern. Eine Kostprobe des von ihm in diesem Bereich gepflegten Tonfalls bietet die autobiographische Skizze „My Cool Life (The Singer-Songwriter as Autobiographer)“ (vgl. Wainwright III 2004).
- 3 Ebenso möglich ist auch „Morpheus descending“ (eine gedruckte Fassung, die dieses eindeutig festlegen würde, ist weder im CD-Booklet noch im Internet zugänglich), was die traumartige Atmosphäre des Lieds noch einmal unterstreicht.

über den Gegensatz zu „descending“ hinausgehende metaphorische Bedeutung, die den Wohlstand und die Selbstgefälligkeit der USA vor dem 11. September in den Blick rückt? Im Anschluss an derartige Überlegungen bekommt „where I had to be“ eine völlig andere, nicht-alltägliche Bedeutung, die die Wichtigkeit des Ortes der Anschläge für die Zukunft des amerikanischen Selbstverständnisses in den Mittelpunkt rückt. Und eine solche Doppelbödigkeit zeigt sich auch in dem Hinweis auf die Einschränkung des U-Bahn-Verkehrs im Gefolge der Anschläge auf das World Trade Center am Ende der Strophe: Mit einer Anspielung auf den Resonanzraum der nationalen populären Kultur wird hier eine Geste der Selbstvergewisserung inszeniert, die darauf besteht, dass das Wesentliche, der 'A' train aus Billy Strayhorns Komposition „Take the 'A' Train“ (die Duke Ellington 1941 zu einem Hit und zu einer Erkennungsmelodie New Yorks machte), seinen Betrieb nicht eingestellt hat.

Die zweite Strophe vertieft die in der ersten Strophe etablierten Bedeutungsebenen, indem sie in einer charakteristischen Doppelbewegung die etwas aufgesetzt wirkenden mythologischen Anspielungen fortspinnt und sie zugleich ins persönliche Bewusstsein zurücknimmt:

And when you are under water
Sometimes the mind plays tricks
And there beneath the East River
It felt like the River Styx
The first stop was Broadway-Nassau
A few passengers got in
We all sat, no one was standing
There somewhere we'd never been

Das Ungewöhnliche im Alltäglichen wird nochmals deutlich markiert („few passengers“, „no one was standing“) und am Ende der Strophe auf die Spitze getrieben: die scheinbar vertraute alltägliche Welt ist eine völlig neue („somewhere we'd never been“). Der folgende Refrain rückt diese Ort- und Ratlosigkeit dann in eine metaphysische Perspektive, die aber ausdrücklich nicht als die des Sprechers/Sängers dargestellt wird. Dessen Subjektivität und Individualität bleiben hier ausgeklammert und auf Distanz zu den dargestellten Gewissheiten, auch wenn das Arrangement durch die typische Verstärkung mit *backup vocals* auf sehr konventionelle Weise die Möglichkeit von Gemeinschaft und Kollektivität suggeriert:

They say
Heaven's high above us
Hell's not far below

In that subway tunnel
There was no sure way to know

Am Ende dieses ersten zusammenhängenden Textabschnitts steht also eine neuartige Unsicherheit des Einzelnen, der auch (oder gerade) den Verheißungen des Kollektivs skeptisch gegenüber steht, und eben diese Unsicherheit wird durch die auf den Refrain folgende längere, durchaus gefällige, aber melodisch recht unfokussierte Instrumentalpassage auch musikalisch illustriert.

Nach diesem Zwischenspiel setzt sich die Reise in die Unterwelt in einem zweiten zusammenhängenden Textabschnitt fort, wobei sich in Strophe 3 der im Refrain angesprochene Gegensatz zwischen kollektiver und individueller Erfahrung angesichts des Wissens um die Ruinen des World Trade Center noch verstärkt. Interessant ist hier, dass diese Doppelung von 'we' und 'I' mit Hilfe der auf den traditionellen und in jüngerer Zeit gerne nostalgisch verklärten amerikanischen Vergnügungsparks so beliebten Gruselkabinetten und Geisterbahnen illustriert wird („some House of Horrors ride“). So wie zahllose Fernsehzuschauer nach den Anschlägen das Gefühl hatten, es mit aus Katastrophenfilmen vertrauten Bildern zu tun zu haben, so zeigt sich hier an einem scheinbar harmloseren Beispiel, wie der 'Normalbetrieb' einer auf Unterhaltung und Spektakel ausgerichteten populären Kultur den Horror antizipiert:

Chambers Street, a closed-up station
Passing through we seemed to glide
Like prisoners inside compartments
On some House of Horrors ride
The walls were tiled, I hadn't noticed
They seemed so antiseptic and clean
But we knew what we were under
The lights were on – it seemed obscene

Die Fahrgäste erleben gemeinsam („we knew what we were under“), und doch bleibt die konkrete Reaktion den Wahrnehmungen des Einzelnen („I [...] noticed“) nachgeordnet („it seemed obscene“), die dann in der vierten Strophe endgültig die Oberhand gewinnen:

And there I saw the three initials
W, T and then C
I'd survived, somehow was living
But somewhere I shouldn't be
At the next stop, the doors opened
And I emerged above the ground

I was in another country
Elysian Fields? No, China Town

Der Kontinuität der individuellen und alltäglichen Erfahrung steht am Ende der Reise die Anerkennung einer radikal veränderten Wirklichkeit gegenüber („somewhere I shouldn't be“). Und es ist in diesem Zusammenhang sicher kein Zufall, wenn das 'andere Land', in dem sich der Sprecher/Sänger bei seiner Rückkehr an die Erdoberfläche wiederfindet, abschließend so deutlich (und unter ausdrücklicher Zurückweisung von differenzauhebenden Erlösungsphantasien) als multikulturell geprägt markiert wird. Das Lied endet mit dem zweifach wiederholten Refrain, der aus der Unsicherheit des Wissens nach dem 11. September eine Unsicherheit über die einzuschlagende Richtung ableitet:

They say
Heaven's high above us
Hell's not far below
Standing on Canal Street
There was no sure way to know
[...] [Wiederholung Z. 1-4]
There was no sure way to go

Im Hinblick auf die einleitend skizzierten Konturen des Populären lässt sich also feststellen, dass „No Sure Way“ auf charakteristische Weise eine Kontinuität zwischen Alltagswelt und kultureller Produktion postuliert, die dazu geeignet ist, die Erfahrung des Einzelnen in größere, Orientierung verheißende kulturelle Bezugsrahmen einzuordnen. Deren 'Format' ist hier – zwischen griechischer Mythologie (Orpheus, Styx), christlichen Vorstellungen (Himmel und Hölle) und amerikanischer Pop-Kultur (*the 'A' train*, *House of Horrors*) – zugleich westlich-universalistisch und amerikanisch-nationalistisch, und bleibt doch stets an den Horizont der individuellen Erfahrung zurückgebunden.

Dennoch ist „No Sure Way“, trotz oder gerade wegen der in ihm thematisierten und inszenierten Unsicherheit auch ein Akt der Selbstvergewisserung – auf vertrautem Terrain und in einem vertrauten musikalischen Genre. In weitaus stärkerem Maße noch gilt dies für Neil Youngs berühmten Aufruf zum Kampf gegen die Terroristen.

Neil Young

„Let's Roll“, schon im November 2001 als Single-CD erschienen und dann im April 2002 auf dem Album *Are You Passionate?*, übernimmt als Titel und Refrain den Schlachtruf des Passagiers Todd Beamer von *United Airlines* Flug 93 – Beamer stell-

te sich gemeinsam mit anderen Passagieren den Entführern seines Flugzeugs entgegen, so dass dieses abstürzte, bevor es sein eigentliches Ziel, das Weiße Haus, erreichen konnte. Per Mobiltelefon aus dem Flugzeug übertragen, aufgezeichnet und vielfach gesendet, fand der Ausruf „Let's Roll“ Eingang in das kollektive Bewusstsein Amerikas und wurde schnell zu einer Parole des Widerstands gegen den neuen Feind sowie des neuen amerikanischen Selbstverständnisses im Sinne der Bush-Administration (auch wenn der Film *United 93* (2006) diese politische Indienstnahme wieder zugunsten einer Würdigung der konkreten Situation der Passagiere zurückzudrängen trachtet.) Youngs Song nun nimmt diesen Weg von Beamers Ausruf (von der konkreten Situation zum allgemeinen politischen Handlungsaufwurf) vorweg und liefert damit ein besonderes Beispiel der für Rock- und Popsongs so charakteristischen Tendenz zur Universalisierung individueller Perspektiven.⁴

Aus einem unheilvollen atmosphärischen Brummen mit unheilsschwangeren 'Schicksalsschlägen' im Hintergrund heraus ertönt am Anfang von „Let's Roll“ zunächst der Klingelton eines Mobiltelefons, bevor mit einem 'schweren' Gitarrenriff, Bass, Schlagzeug und Hammondorgel das Genre *classic rock* aufgerufen wird. Die Lyrics nehmen dann zunächst die Perspektive Todd Beamers ein und zeichnen dessen letztes Telefonat nach, in dem er seiner Partnerin die Beweggründe der zum Angriff entschlossenen Passagiere darlegt:

I know I said I love you
I know you know it's true
I got to put the phone down
And do what we gotta do

One standing in the aisle way
Two more at the door
We got to get inside there
Before they kill some more

Time is runnin' out
Let's roll

Schon hier ist in der Bewegung vom individuellen 'I' zum kollektiven 'we' die Verallgemeinerung vorgezeichnet, während zugleich typische Formeln der amerikanischen populären Kultur („do what we gotta do“) und der größere

4 Die Dokumentation von Lyrics-'O-Tönen' in Helms / Phleps 2004 (109-130) listet zwölf weitere Verwendungen der Parole 'Let's Roll' in aus Anlass des 11. September entstandenen Songs auf (120).

Bezugsrahmen der in den USA so verbreiteten millennialistischen Diskurse („Time is running out“) (vgl. dazu Engler et al. 2002, Reinfandt 2004, Werner 2007) aufgerufen werden. Allerdings wird diese Bewegung in einer zweiten Abfolge von Strophen und Refrain zunächst noch einmal umgekehrt, so dass der Text zur individuellen Perspektive Todd Beamers zurückkehrt:

No time for indecision
We got to make a move
I hope that we're forgiven
For what we've got to do

How this all got started
I'll never understand
I hope someone can fly this thing
And get us back to land

Time is runnin' out
Let's roll

Erst danach setzt mit einem musikalisch deutlich markierten Mittelteil die endgültige Universalisierung und Verabsolutierung der aus der konkreten Situation gewonnenen Einsichten ein, die Neil Young vor dem Hintergrund des „*War on Terror*“ der Bush-Administration so viel Kritik eingebracht hat. Anders als in „*No Sure Way*“, das die sich aus den Anschlägen ergebende Unsicherheit und Orientierungslosigkeit in den Mittelpunkt stellt, entscheidet sich „*Let's Roll*“ in seinen Schlusstrophen für eine plakative Handlungsanweisung. Auch wenn wohl niemand ernsthaft etwas gegen die Ideale 'Freedom', 'Love', 'Justice' und 'Truth' hat: im damaligen politischen Kontext (und für Neil-Young-Fans völlig überraschend) konnte diese Anweisung nur als Kriegsaufruf mit den für George W. Bush so typischen metaphysischen Untertönen („*Axis of Evil*“) verstanden werden⁵:

No one has the answer
But one thing is true
You got to turn on evil
When it's comin' after you

You got to face it down

5 Vgl. dazu auch den Gegensatz zwischen den auf der individuellen Ebene die Titelfrage variierenden Strophen des auf „*Let's Roll*“ folgenden Titelsongs der CD, „*Are You Passionate?*“, und dem traumartig-apodiktischen Mittelteil des Liedes: „Once I was a soldier / I was fighting in the sky / And the gunfire kept comin' back on me / So I dove into the darkness / And I let my missiles fly / And they might be the ones / That kept you free“.

And when it tries to hide
You gotta go in after it
And never be denied
[...]
Let's roll for Freedom
Let's roll for Love
We're goin' after Satan
On the wings of a Dove
Let's roll for Justice
Let's roll for Truth
Let's not let our children
Grow up fearful in their youth

Time is runnin' out
Let's roll

Das im Populären angelegte Bedürfnis nach kollektiver Ab- und Angleichung von individuellen Erfahrungshorizonten gerät hier in einen Kurzschluss mit dem politischen System.⁶ Erst vier Jahre später versucht Young dann mit seiner Anti-Bush-CD *Living with War* (2006) dieser Assoziation wieder zu entkommen – zu einem Zeitpunkt, als die bis dahin erstaunlich zurückhaltende Rock- und Popmusik in den USA sich insgesamt wieder auf ihr kritisches Potential und die Tradition der *invisible republic* unabhängiger Individuen (Greil Marcus) besinnt (vgl. Gross 2006 mit Verweis auf Paul Simons *Surprise*, Bruce Springsteens *We Shall Overcome*, Bush-kritische Stücke von Pink und Peaches, und Konzerte von Patti Smith).⁷ Im Hinblick auf dieses kritische Potential zeigt sich allerdings deutlich, dass letztlich „[d]ie symbolischen Plebiszite des Pop [...] auf einem anderen Terrain als die offizielle Politik [spielen], wo es zwar um Mehrheiten geht, aber auch um Lobbyismus und interne Rechenspiele.“ (ebd.)

6 Eine knappe Skizze zur historischen Genese dieser Verflechtung bietet Witt-Stahl 2004.

7 Dabei scheint, wie Gross beobachtet, der kritische Impuls vom 'Establishment' auszugehen: „Mit wenigen Ausnahmen ist es die Generation der in den Sechzigern Sozialisierten, die sich zu Wort meldet [...] Die etwas später geborenen Springsteen und Smith sind Figuren, die das Rock-'n'-Roll-Ethos der Sechziger auf Umwegen namens Punk und Folk verinnerlichten. Allesamt verstehen sie Rockmusik als Idiom der Freiheit, das es gegen Machtmissbrauch und autoritäre Rückbildungen der Demokratie zu bewahren gilt.“ Zu den Mechanismen des politischen und/oder kommerziellen Drucks auf die Musiker in der Zeit nach dem 11. September 2001 vgl. Rohr 2004.

Bruce Springsteen

Insgesamt fällt auf, dass es im Bereich der Rock- und Popmusik, abgesehen von zahlreichen Einzelliedern und Kompilationen einerseits und anfänglichen Solidaritäts- und Wohltätigkeitskonzerten andererseits, kaum programmatische Reaktionen in größerem Umfang gibt (vgl. Hamm 2003 und Phleps 2004). Eine Ausnahme bildet lediglich Bruce Springsteens Album *The Rising* (2002), das, so will es die Legende, entstand, nachdem der von einer langjährigen Schreibblockade geplagte Springsteen kurz nach dem 11. September auf der Straße mit einem knappen „We need you!“ angesprochen wurde (vgl. z. B. *Rolling Stone* 2003). Springsteen reagierte auf diese Aufforderung, indem er seine E-Street-Band reaktivierte und ein ganz auf die Ereignisse des 11. September ausgerichtetes Rockalbum einspielte. Dabei griff er allerdings auf einige Songs zurück, die bereits vorher entstanden waren, darunter erstaunlicherweise auch das Schlussstück der Platte, eine Gospel-Ballade mit dem prophetischen Titel „My City of Ruins“, in dem die völlige Abwesenheit jeglicher Art von Spiritualität und Glaube in den Innenstädten Amerikas beklagt wird, bevor die Zuhörer mit der Aufforderung „Come on, rise up!“ dazu ermuntert werden, ihr alltägliches Handeln in dieser Hinsicht auf eine neue (oder wiederbelebte) Grundlage zu stellen und dabei ganz konkret („with these hands“) zuzupacken. Welcher Art die geforderte Spiritualität sein sollte, wird dabei nicht ausdrücklich gesagt, doch deuten sechs weitere Songs ohne direkten 9/11-Bezug die Richtung an. Titel wie „Waitin’ on a Sunny Day“, „Countin’ on a Miracle“, „Let’s Be Friends“, „Further On (Up the Road)“, „The Fuse“ und „(Meet Me at) Mary’s Place“ verweisen allesamt auf zukünftige Erfahrungen der innerweltlichen Erlösung, die allerdings, vor allem vor dem Hintergrund des 11. September, mit apokalyptischen Untertönen metaphysisch angereichert scheinen. Musikalisch hingegen sind die Lieder mit ihren Evokationen des Rock ‘n’ Roll der 1950er Jahre („Waitin’“), des Stadion-Rock der 1980er („Countin’“, „The Fuse“), von Motown („Let’s“), Blues/R’n’B/Hard Rock („Further“) und Sam Cooke („Mary’s Place“) eher rückwärtsgerichtet und verströmen eine gewisse nostalgische Nestwärme.

In diesen allgemein gehaltenen kompensatorischen Kontext fügen sich die Lieder, die in Reaktion auf den 11. September entstanden sind, nahtlos ein. Das Eröffnungsstück „Lonesome Day“ etwa wendet sich rasch von der klischeehaften Trivialität des Liebeskummers in der ersten Strophe ab, um in apokalyptischer Bildlichkeit mögliche Reaktionen auf die Anschläge in den Blick zu nehmen:

Hell’s brewin’, dark sun’s on the rise
This storm will blow through by and by
House is on fire, viper’s in the grass
A little revenge and this too shall pass

Am Ende steht jedoch mit einer direkten Anspielung auf millennialistische Diskurse ein Aufruf zur Zurückhaltung, der sich aus Erlösungszuversicht speist:

Better ask questions before you shoot
Deceit and betrayal’s bitter fruit
It’s hard to swallow, come time to pay
That taste on your tongue don’t easily slip away

Let kingdom come, I’m gonna find my way
Through this lonesome day

Es ist diese Zuversicht, die im Mittelteil des Liedes und in seiner Koda mit der gospelartig anmutenden Wiederholung von „It’s alright“ den versöhnlichen Ton des Albums etabliert, der schließlich in das abschließende, sehr innerweltliche „Come on, rise up!“ mündet. Innerhalb dieses Rahmens zeichnen sich die zwischen die ‘neutraleren’ Lieder eingestreuten 9/11-Songs durch einen sanfteren, mittels akustischer Instrumente als introspektiv und ‘authentisch’ markierten Ton aus. Die meisten dieser Lieder inszenieren einfühlsam die Reaktionen derjenigen, die einen geliebten Menschen verloren haben („Into the Fire“, „Empty Sky“, „You’re Missing“) oder aber direkt mit dem Schrecken konfrontiert waren wie der heimkehrende Feuerwehrmann in „Nothing Man“. „Worlds Apart“ hingegen bewegt sich mit seiner Schilderung einer interkulturellen Liebesgeschichte auf einer weniger erfahrungsgesättigten Ebene, die allerdings, trotz oder gerade wegen der Einbeziehung von Asif Ali Khan & Group für die Umsetzung des auf die musikalische Tradition der Sufi-Mystik zurückgreifenden Arrangements, zu sehr wie eine Geste der politischen Korrektheit mit exotistischen Nebenwirkungen anmutet.

Insgesamt verbinden die ersten zwölf Lieder von *The Rising* Annäherungen an die Ereignisse des 11. September mit den kompensatorischen Leistungen der klassischen Rockmusik, die, wie ein Kritiker andeutet, am Beginn des 21. Jahrhunderts schon leicht nostalgisch verklärt erscheinen: „[H]e’s still trying to cross that bridge – the one connecting people in commonality and shared experience – and at this point no one does it better.“ (Pyndus 2002) Diese ‘populäre’ Entgrenzung individueller Erfahrungshorizonte findet dabei in dem typisch amerikanischen Resonanzraum millennialistisch-metaphysischer Motive statt, den man als einen *discourse of redemptionism* beschreiben kann, der ebenso wie das Populäre der Gesellschaft ‘quer’ zu deren funktionaler Differenzierung liegt (vgl. dazu Reinfandt 2004). In diesem Resonanzraum lauert, wie insbesondere Neil Youngs „Let’s Roll“ deutlich gemacht hat, immer die Gefahr hurra-patriotisch-einseitiger Lesarten, die sogar dann greifen können, wenn neben dem kompensatorischen auch das (auf *The Rising* nicht sehr ausgeprägte) kritische Potential der Rockmusik realisiert wird, wie

Springsteen im Hinblick auf die von Ronald Reagan beabsichtigte Verwendung seines Songs „Born in the USA“ aus dem Jahre 1984 im Wahlkampf erfahren musste.⁸ Dies gilt insbesondere für den Titelsong von *The Rising*, der die Zuhörer ähnlich wie „Born in the USA“ 19 Jahre zuvor in einem großen kollektiven Gesang vereint, dessen Erlösung verheißende Reichweite allerdings in Anerkennung der begrenzten Wirksamkeit von Erzeugnissen der populären Kultur in einer charakteristischen reflexiven Wendung auf die spezifische Konzertsituation beschränkt bleibt: „Come on up for the rising tonight“.

Diese Skepsis wird durch den vorletzten Song des Albums, „Paradise“, eindrücklich bestätigt. In einem originellen und durchaus riskanten Zug stellt Springsteen hier neben das Bewusstsein eines Selbstmordattentäters, der über seine bevorstehende Ankunft im Paradies nachdenkt, ohne jede Überleitung das Bewusstsein eines über den Verlust einer geliebten Person trauernden Amerikaners:⁹

Where the river runs to black
I take the schoolbooks from your pack
Plastics, wire and your kiss
The breath of eternity on your lips
In the crowded marketplace
I drift from face to face
I hold my breath and close my eyes (2x)
And I wait for paradise (2x)

The Virginia hills have gone to brown
Another day, another sun goin' down
I visit you in another dream (2x)
I reach and feel your hair
Your smell lingers in the air
I brush your cheek with my fingertips
I taste the void upon your lips

- 8 Obwohl die Lyrics von „Born in the USA“ eine kritische Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Vietnam-Trauma entfalten, legen Titel und Refrain ebenso wie das (ironische?) Arrangement der Originalaufnahme diese Alternative nahe: „If you set your troubled examination of Vietnam's after-effects to the sort of fanfare last heard when an all-conquering Caesar returned to Rome, bellow it in a voice that suggests you are about to leap offstage and punch a communist, then package it in a sleeve featuring the Stars and Stripes and a pair of Levi's, it's no good getting huffy when people seize the wrong end of the stick.“ (Petridis 2002)
- 9 Den risikoreichen Versuch, die Weltsicht der Fundamentalisten in einem Song einzufangen, unternimmt auch Richard Thompson in dem kurz nach dem 11. September erstmals aufgeführten „Outside of the Inside“, das lediglich in den Schlusszeilen des Refrains eine distanzierte Perspektive (und die Vergeblichkeit des in den Strophen inszenierten Strebens nach Reinheit) andeutet: „And when I get to heaven / I won't realize I'm there“ (Studiofassung erschienen auf Richard Thompson, *The Old Kit Bag*, 2003).

And I wait for paradise (2x)

Beide Perspektiven richten sich mit völlig unterschiedlichen Anliegen auf das Jenseitige, das allerdings dennoch, und trotz der menschenverachtenden Stoßrichtung des ersten Verses, die Möglichkeit universell geteilter menschlicher Existenzbedingungen andeutet. Die dritte Strophe allerdings erteilt diesen Phantasien dann eine klare Absage, indem sie die Ankunft im Paradies im Bild des Untertauchens im Wasser des trennenden Flusses zu Ende denkt:

I search for you on the other side
Where the river runs clean and wide
Up to my heart the waters rise (2x)
I sink 'neath the water cool and clear
Drifting down I disappear
I see you on the other side
I search for the peace in your eyes
But they're as empty as paradise
They're as empty as paradise

Das Paradies, so zeigt sich hier, ist völlig leer, ein Nichts, und es ist sicherlich kein Zufall, dass die Melodie von „Paradise“ stark an Paul Simons „The Sound of Silence“ erinnert. Was bleibt, ist das Hier und Jetzt, und „Paradise“ endet mit den Zeilen

I break above the waves
I feel the sun upon my face

Im Lichte dieser Absage an transzendental-metaphysische Erlösungshoffnungen erscheint das dann in der Koda des Schlusslieds „My City of Ruins“ inszenierte Gebet „for the strength [...] for the faith [...] for your love, Lord“ als Ausdruck der Hoffnung auf eine *immanente* Erlösung durch das gemeinsame, und doch zugleich individuelle Handeln „with these hands“.

Diese Beispiele aus dem Bereich der Rock- und Popmusik verdeutlichen, dass das Populäre – insofern es stets mindestens zwei Perspektiven zu verflechten versucht – doppelt oder gar mehrfach kodiert ist. Während einerseits individuelle Perspektiven den Ausgangs- und Mittelpunkt der für die behandelten Songs charakteristischen Vertextungs- und Inszenierungsperspektiven ausmachen, ohne dass dabei spezifische Sozialisationen in Funktionssystemen aufgerufen werden, geht es doch immer zugleich auch um die Entgrenzung dieser Perspektiven in Richtung auf eine größere Gemeinschaft von ähnlich, aber unabhängig voneinander denkenden Individuen, die lediglich *im Vollzug der populären Kultur zusammen-*

finden – in dieser Hinsicht erscheint das Populäre in der Tat eher als 'Form' im Sinne von Hahn und Werber (2004) denn als eigenständiges Funktionssystem, wie dies von Fuchs und Heidingsfelder (2004) vorgeschlagen wurde. Der Letzthorizont dieser Entgrenzung erweist sich dabei, insbesondere im amerikanischen Kontext, häufig als religiös grundiert. Zugleich aber deutet sich andererseits immer wieder eine Rücknahme der damit verbundenen Strategien in die Immanenz reflexiver ästhetischer Strukturen an, die die Begrenztheit der angedeuteten Hoffnungen anerkennen (vgl. dazu ausführlicher Reinfandt 2004: 468-479). Am Ende dieses Beitrags wird darauf einzugehen sein, inwieweit sich diese Rückzugsbewegung als „romantisches Erbe“ des Populären und besondere Affinität zum Kunstsystem verstehen lässt. Doch zuvor sei der Blick noch auf ein weiteres produktives Feld populärer Reaktionen auf den 11. September 2001 gerichtet.

2. Response, Remembrance, Relief: Reaktionen in der Welt der Comics

Während im Bereich der Rock- und Popmusik, jenseits der Tribut- und Gedenkkonzerte, letztlich Einzelreaktionen dominieren, erwecken die Bände *Heroes* und *Moments of Silence* von Marvel Comics, *9-11: Artists Respond (Vol. 1)* von Dark Horse Comics und *9-11: Stories to Remember (Vol. 2)* von DC Comics sowie *9-11: Emergency Relief* von Alternative Comics den Eindruck einer konzertierten Reaktion der *Comics Community* (vgl. Miller 2002 und Nyberg 2003). Im Mittelpunkt steht dabei ein Verständnis von Comics als derjenigen Spielart populärer Kultur, die neben Rock/Pop und Jazz (vgl. zu letzterem Hoffmann / Mützelfeldt 2004) am stärksten mit der nationalen Identität der Vereinigten Staaten verwoben ist, so dass man sogar von einer *Comic Book Nation* sprechen kann (Wright 2003; vgl. auch Lovell 2003). Das Spektrum der Annäherungen an die Ereignisse vom 11. September ist dabei sehr weit: Schon einen Monat nach den Anschlägen versammelte der Band *Heroes* weitgehend wortlose gezeichnete 'Schnappschüsse' von Wut und Trauer. Sowohl *Moments of Silence* als auch *9-11: Emergency Relief* erweitern dieses Format zu *true stories* bzw. „personal non-fiction accounts of [cartoonists'] experiences related to the tragedy,“ wie es der Umschlagtext zu letzterem formuliert.

Emergency Relief

In *9-11: Emergency Relief [ER]* werden eine Vielzahl von Einzelerfahrungen versammelt und auf pointierte Weise zugänglich gemacht, wobei neben dem Bemühen um eine angemessene Reaktion auch der Wunsch nach Bewahrung der Erinnerung im Mittelpunkt steht, wie insbesondere die am Anfang und am Ende des

Buches in Epitaphform abgedruckten Zitate von Byron¹⁰ und Montaigne¹¹ deutlich machen. Auch die Comics leisten damit ihren Beitrag zu der nach den Anschlägen vom 11. September 2001 entstehenden neuartigen *Culture of Commemoration*.¹² Neben die Erfahrung der Unsicherheit (die im ersten Beitrag von *9-11: Emergency Relief*, Harvey Pekar's und Tony Millionaires „News“, mit dem Satz „I bet it don't get any easier from here on ...“ lakonisch auf den Punkt gebracht wird (ER 1)) treten dabei in ähnlicher Weise wie in Loudon Wainwrights „No Sure Way“ zahlreiche Hinweise auf das Neue, Unheimliche und Ungewöhnliche im Alltäglichen nach dem 11. September, Bezugnahmen auf die populäre Kultur Amerikas (etwa in Josh Neufelds Parallelführung der Lyrics von „New York, New York“ mit den Ereignissen des Tages in „Song for September 11th“ (ER 89-91)) sowie Reflexionen zum Verhältnis von Patriotismus und Kritik (wie Jeff Smiths „My First Flag“ (ER 2-3)). Am Ende des Bandes steht in einem „oh god ... no ...“ überschriebenen Strip von Neil Vokes die Auflösung eines verschiedene emotionale Stadien durchlaufenden Mannes, bis nur noch seine Konturen übrig sind, die allerdings klarer und gefasseter erscheinen als die Zustände zuvor (ER 189). Insgesamt ergibt sich auf diese Weise eine Bestandsaufnahme des Zustands der Nation nachdem, wie es Nick Bertozzi in seinem „T.“ betitelten Strip eindringlich vorführt, die Flugzeuge in den Köpfen eingeschlagen sind (ER 138-142). Der Schwerpunkt liegt dabei auf individuell-persönlichen Wahrnehmungen, und der in schwarz-weiß gehaltene Band kommt, sieht man von dem mit Flaggen und heldenhaften Helfern farbig illustrierten Umschlag ab, weitgehend ohne große heroische, patriotische oder gar martialische Gesten aus.

Artists Respond & Stories to Remember

Dies gilt nicht für die beiden von Dark Horse Comics und DC Comics veröffentlichten Sammelbände *9-11: Artists Respond (Vol. 1) [AR]* und *9-11: Stories to Remember (Vol. 2) [SR]*, die die gesamte Bandbreite der amerikanischen Comic-Ästhetik

10 „It is singular how soon we lose the impression / of what ceases to be constantly before us. / A year impairs, a luster obliterates. / There is little distinct left without an effort of memory, / then indeed the lights are rekindled for a moment – / but who can be sure that the / Imagination is not the torch-bearer?“

11 „Nothing fixes a thing / so intensely in the memory / as the wish to forget it.“

12 Vgl. zu diesem Begriff Simpson 2006, der die politischen und ideologischen Indienstnahmen des kollektiven Erinnerns im Gefolge des 11. September kritisch hinterfragt, ohne allerdings auf den Begriff des Populären einzugehen. Im Mittelpunkt der *Culture of Commemoration* stehen Strategien der Universalisierung individueller Erfahrung, die den hier beschriebenen Grundzügen des Populären sehr nahe kommen.

ausnutzen. Neben Aufrufen zum Widerstand wie Paul Chadwicks „Sacrifice“ (AR 15-18), dessen Ausgangspunkt wie in Neil Youngs „Let's Roll“ die Ereignisse an Bord von Flug United 93 sind, und Aufrufen zur Rache wie in Stan Lees und Marie Severins kinderbuchartigem „The Sleeping Giant. A Hitherto Undiscovered Aesop's Fable“ (SR 177-180), überwiegen jedoch auch hier die Aufrufe zum pragmatischen Handeln und zur Mäßigung, wobei generell zu gelten scheint: Je näher das Dargestellte am konkreten Erleben ist, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass vereinfachende Handlungsmuster und Lösungsvorschläge vermieden werden. Insgesamt wird jedoch mit der spezifisch amerikanischen Tradition der Superhelden zwar liebevoll, aber durchaus skeptisch umgegangen: Wie Spiderman in einer der ersten regulären Comic-Episoden, die auf die Ereignisse des 11. September Bezug nimmt, fassungslos vor den Ruinen des World Trade Center steht und lediglich ein „God ...“ hervorbringt (*The Amazing Spider-Man* 2:36, Dezember 2001, vgl. Wright 2003: 287, 330), so erkennt auch Superman in „Unreal“ von Steven T. Seagle, Duncan Rouleau und Aaron Sword, dem Eröffnungstrip von *9-11: Stories to Remember*, seine Grenzen, wenn er nach einer langen Aufzählung (und Vorführung) seiner Superkräfte feststellt:

But unfortunately ... the one thing I can *not* do ... is break free from the fictional pages where I live and breathe ... become *real* in times of crisis ... and right the wrongs of an unjust world. A world, *fortunately*, protected by heroes of its own. (SR 15-16, 16, Herv. i. Orig.)

Auf der Titelseite des Bandes verneigt er sich dementsprechend in ironischer Umkehr eines berühmten Coverbildes, auf dem ein Junge mit Hund vor einem Gruppenbild der versammelten Superhelden der amerikanischen Comictadition steht und „Wow!“ sagt, mit einem ebensolchen „Wow“ samt Hund mit Cape vor den Helden des 11. September (Abb. 1), und in einem Strip von Tim Sale tauscht ein kleiner Junge sein Superman-T-Shirt gegen eines des *Fire Department of New York* aus (SR 70, Abb. 2; vgl. dazu Nyberg 2003: 179-180).

Diese Projektion fiktionaler Stärke in die Wirklichkeit geht einher mit einer durchaus ausgeprägten kritischen Komponente, die der Komplexität der Wirklichkeit unvoreingenommen gerecht zu werden trachtet. „Which one is real?“ fragen etwa Bob Harris und Gregory Ruth, und zählen jeweils zwei gegensätzliche Dimensionen von George W. Bush, Jerry Falwell und Oliver North, der CIA, des NYPD, der Taliban, und Amerikas insgesamt auf, um dann zu dem Ergebnis zu kommen: „ALL OF IT. ALL of it is real. Good and bad. All of it. God bless America. And God help us all...“ (AR 94-95).



Abb. 1: *Unreal and Real Heroes* (1)



Abb. 2: *Unreal and Real Heroes* (2)

Darko Macan prangert in „An Expert Opinion“ auf humorvolle Weise die potentielle Scheinheiligkeit pazifistischer Positionen an (AR 40), und Pat Moriarty lässt Uncle Sam ein Stoßgebet zum Himmel schicken: „Dear God, Allah, Supreme Spaceman, Great Pumpkin, whoever you are – please stop the cycle of hatred!“ (AR 58) Frank Miller hingegen verweigert sich auf radikale Weise allen größeren Sinnvorgaben, indem er über abstrakt anmutende, sehr grobe Schwarzweißdarstellungen eines Sterns, eines Kreuzes und der Reste des World Trade Center folgende Texte legt: „I'M SICK OF FLAGS.“ „I'M SICK OF GOD.“ „I'VE SEEN THE POWER OF FAITH.“ (AR 64-65) Doug TenNapels „Pop-Grief“ hinterfragt die Rolle der populären Kultur, die seine Hauptfigur einerseits für ihre emotionale Abstumpfung verantwortlich macht („Pop-culture has a bastard child called 'news as entertainment.' I'm accustomed to seeing horrible things happen to everyday [sic] people while feeling nothing.“), bis schließlich der im Radio gespielte Beatles-Klassiker „Let It Be“ eben diese aufgestauten Emotionen freisetzt (AR 33-34), und in ähnlicher Weise prangert „No Sale“ von Jennifer Moore und Jill Thompson die durch eine allgegenwärtige Kommerzialisierung bewirkte Entfremdung an, der aber dennoch unentfremdete Bereiche („Try a Little Tenderness“!) entgegengesetzt werden (SR 125-126). Andere Beiträge schließlich widmen sich der Differenz zwischen medialer Repräsentation und 'wirklicher' Wirklichkeit, sei es implizit durch Übernahme eines Zeitungslayouts, in das die Comics integriert werden wie in R. Sikoryaks „New York Report“ (AR 92-93), oder explizit und geradezu plakativ wie in einem Strip von Robert Kirkman und Tony Moore, in dem ein völlig verängstigtes kleines Mädchen vor dem Fernseher mit seinen sich ständig wiederholenden Bildern von 9/11 sitzt, um dann anschließend vor ihrer Haustür eine idyllische Vorstadtstraße mit spielenden Kindern vorzufinden (AR 164). Und auf wiederum andere Weise artikuliert sich diese Differenz in „9 A.M. EST“ von Dan Abnett, Andy Lanning, Yanick Paquette und Jim Royal, in dem New York, London, Rom, Jerusalem, Kapstadt, Moskau, Kalkutta und Peking simultan per Fernsehen Zeugen der Ereignisse vom 11. September werden, während in Kabul ein Berg zerstörter Fernseher auf der Straße liegt (SR 119, Abb. 3).



Abb. 3: World Wide Media

3. Romantik und populäre Kultur

Wie dieser knappe (und sehr selektive) Überblick deutlich macht, lässt sich die These, dass das Populäre der Gesellschaft darauf abzielt, das individuelle Erleben jedes Einzelnen in einen größeren, kollektiv geteilten Rahmen einzurücken, mit den genannten Beispielen gut illustrieren. Neben Bezugnahmen auf kulturelle Traditionen (sowohl aus dem Bereich des Populären als auch aus den Sinnhorizonten bestimmter Funktionssysteme wie etwa Religion, Politik und Kunst/Literatur) können dabei auch selbstgestiftete Zusammenhänge treten – wie etwa die von Neil Gaiman in seiner *Sandman*-Serie (1988-1996) entworfene Mythologie der *Endless* (vgl. dazu Bender 1999 und Rauch 2003), auf die er sich mit seinem post-9/11-Beitrag „The Wheel“ (SR 181-185, Graphik von Chris Bachalo) bezieht. In dieser kurzen Geschichte wird in den einleitenden Sätzen die Autorfigur in einen jugendlichen Erzählerprotagonisten überführt: „I made this story up to make me feel better. Now I’m writing it down. It’s not true. It’s about how, one day in late October when everything was gray and there was nobody about, I climbed over a wire fence, and then I climbed over another wire fence“ (SR 181). Im Folgenden wird der Junge dann durch zwei rätselhafte Gestalten vom Selbstmord abgehalten, die einerseits auf die Figuren aus der *Sandman*-Serie und andererseits auf die Einbildungskraft des Protagonisten selbst verweisen: „So, no, I don’t know who turned on the wheel, who turned on the lights. I guess I must have made up the people in the car, because if they had ever been there, they weren’t any more.“ (SR 185) Gerade der Kurzschluss zwischen Autor und Protagonist illustriert hier eindrücklich, wie das kompensatorisch-konstruktive Potential der Imagination in kulturelle Produktivität überführt werden kann, auch wenn im Gefolge des Realitätsschocks vom 11. September ein starkes Bedürfnis nach einer ausdrücklichen Rückbindung kultureller Aktivitäten an eine vorgängige Wirklichkeit deutlich wird.

Ausdrücklich thematisiert wird dieses Bedürfnis in Brian Vaughans Strip „For Art’s Sake“ (SR 120-124, Graphik von Pete Woods und Keith Champagne), in dem ein jüngerer Comiczeichner an seinen „meaningless stories about imaginary heroes“ (SR 121) verzweifelt und Rat bei seinem Vater sucht, der ebenfalls Comiczeichner ist. Dieser besteht auf der Legitimität ihres Berufes, indem er dem emphatischen, aber durch die Ereignisse scheinbar diskreditierten Selbstverständnis des Jüngeren („But America doesn’t need good artists right now, Dad. We’re at war. We need people who are going to defend life, not discuss the meaning of it“; SR 123, Herv. i. Orig.) einen pragmatisch-funktionalen Ansatz entgegenstellt:

We help our country cope with tragedies like this one. We make people think, we help them laugh again, or maybe we just give ‘em [sic] a place to escape for a little while.

Nothing wrong with that. We just have to find a way to keep doing what it is we do ... and do it the best we can. (SR 124)

Und der Anfang dieses Weges liegt, wie die letzten Bilder des Strips in einer selbstbezüglichen Wendung deutlich machen, charakteristischerweise in einem Rückgriff auf die unmittelbare Erfahrung: Hier zeigt sich, dass der Vater soeben jene Szene zu Papier gebracht hat, die dem Leser gerade im Medium des Comics vor Augen geführt worden ist (Abb. 4).



Abb. 4: Selbstreflexion im Comic

Das für die beiden letztgenannten Beispiele charakteristische Oszillieren zwischen Imagination, Referenz und Selbstbezüglichkeit macht ebenso wie der gerade im Bereich der Comics immer wieder hergestellte Bezug zum Kunstsystem deutlich, wie sehr das Populäre der modernen Gesellschaft in einer Kontinuität mit denjenigen kulturellen Strategien steht, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts etablieren und rückblickend als 'romantisch' charakterisiert werden. Im Mittelpunkt dieser Strategien steht dabei die Frage, wie sich die für die moderne Kultur konstitutive Dimension der subjektiven Erfahrung von Individuen kulturell legitimieren und Relevanz und Autorität beanspruchen kann. Die sich hieraus ergebende Entwicklung ist durchaus zwiespältig (vgl. dazu ausführlich Reinfandt 2003): Einerseits etabliert sich mit der Romantik ein auf die semantische Herleitung von Autonomiepostulaten aus Subjektivität im Sinne von Originalität und Kreativität gegründetes System moderner Kunst und Literatur, das einen Freiraum zum Durchspielen subjektiver Sinnentwürfe und -problematiken eröffnet und diese zugleich in den öffentlichen Raum überführt. Der so entstehende, in besonderem Maße auf die Sinnbedürfnisse psychischer Systeme unter modernen Bedingungen zugeschnittene Kommunikationsbereich setzt jedoch andererseits durch das für ihn geltende Innovationspostulat eine Dynamik frei, die zu einer wachsenden Entfremdung der für das System charakteristischen Kommunikationsformen von den Gepflogenheiten der alltagsweltlichen Kommunikation und Interaktion führt. Die Anfänge dieser Differenzierung erblickt Luhmann einerseits bereits in der Entstehung des Bühnentheaters in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das als „eigenständige Inszenierung, die als nur vorgetäuscht erlebt wird, [...] *in sich selbst* das Spiel von Täuschung und Durchschauen, von Unkenntnis und Kenntnis [...] nochmals wiederholt“ einerseits (1996: 103), und andererseits in der Entstehung des Romans aus dem Journalismus in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der die Notwendigkeit zugrunde liegt, „im Blick auf gedruckte Publikationen Tatsachen und Fiktionen zu unterscheiden.“ (ebd.: 104) Bereits hier deutet sich ein Reflexivität fördernder Einfluss der „Technologie [...], die es ermöglicht, Druckerzeugnisse herzustellen“ (ebd.) an, der dann später in die formale Entfremdung des ausdifferenzierten Kunst- und Literatursystems von den Bedürfnissen psychischer Systeme übergeht, die im Modernismus ihren Höhepunkt erreicht. Die Entstehung und Entwicklung des Populären der modernen Gesellschaft erscheint vor diesem Hintergrund dann als re-integrative Gegenbewegung, die den vergleichsweise konstanten, romantisch geprägten Rezeptionshaltungen psychischer Systeme unter modernen Bedingungen auch nach der zunehmenden Spezialisierung des Kunstsystems einen kulturellen 'Ort' bietet (vgl. Reinfandt 2003: 273-294).

Die Übergänge zwischen Kunst und dem Populären sind dabei durchaus fließend, wie der wohl anspruchsvollste Beitrag zu den 9/11-Sammelbänden zeigt, der

am Ende von 9-11: *Artists Respond* (Vol. 1) steht. Alan Moore, der mit Neil Gaiman, Frank Miller, Grant Morrison und anderen zu den Vorreitern der ästhetisch ambitionierten *graphic novel*-Bewegung gehört (vgl. Alderman 2004), bietet in „This Is Information“ (AR 185-190, Graphik von Melinda Gebbie) eine verblüffende Meditation über die Ereignisse des 11. September im Lichte des grundlegenden und potentiell entropischen Zusammenhangs von Materie und Information. Moore verbindet dazu Reflexionen über das jeweils spezifische Informationspotential von Worten und Bildern mit Elementen seines persönlichen Erfahrungshintergrunds und der Geschichte seiner Familie in Northampton, England (das wiederum, vermittelt über die Familien von Washington und Franklin, eine besondere Beziehung zur amerikanischen Geschichte hat) und fügt schließlich noch die im Hinblick auf die Vor- und Nachgeschichte der Anschläge vom 11. September besonders relevante Geschichte der Kreuzzüge hinzu. „This Is Information“ plädiert dabei einerseits nachdrücklich und durchaus kunsthaft dafür, die gegenwärtige Welt in ihrer ganzen Komplexität anzuerkennen, wie mit einem ironischen Seitenhieb auf das eigene Medium und die nicht-reflexiven Tendenzen des Populären allgemein betont wird:

Now it's the 21st century. We have a *lot* of information. Whether we like it or not, things are *very* complex now. The gameboard's unrecognisable, the rules and objectives changed. Dangerous, now, to simplify, to trade reality's moral grey for comic-book black and white. (189; Herv. i. Orig.)

Andererseits stellt sich „This Is Information“ dem Auseinanderklaffen von Komplexitätsanerkennung und Erfahrungsebene:

Does suggesting a wider context justify the slaughter? Insult its victims? Christ, no. We all wept. I'm weeping now. Any single human life has more complexity, more energy bound up in it, than our tallest towers. And any death simplifies all that, horribly. (190)

Am Ende dieser durch drei visuelle Leitmotive – das Erstellen und wiederholte Zusammenbrechen eines Turms aus Spielkarten, eine Tarotkarte, ein Schachspiel – symbolisch unter dem Vorzeichen des Spiels entfalteteten Meditation werden zwei vorher getrennt eingeführte Motive zusammengeführt: In deutlicher Anspielung auf die Ereignisse des 11. September wird die schon auf der ersten Seite aus dem Schutt eines zerstörten Gebäudes ragende Hand auf den letzten Bildern dann von der Hand des (im Zuge der Meditation vielschichtig konturierten) „we“ ergriffen. Dieser Händedruck greift zugleich das Motiv zweier sich ergreifender Hände unterschiedlicher Hautfarbe auf, das zuvor im Laufe des Textes in deutlicher Anspielung auf die schrecklichen Bilder von paarweise aus dem World Trade Center

springenden Menschen eingeführt wurde. Auf diese Weise wird sowohl die Solidarität mit den Opfern als auch die zwischenmenschliche und interkulturelle Verständigung als unhintergehbare Grundvoraussetzung des menschlichen Daseins etabliert: „We're with you. Whoever you are. Squeeze once if you understand. This is information.“ (190) In diesem romantisch-humanistischen (Re-)Integrationspostulat verbinden sich kompensatorische mit kritischen Funktionen, und es ist vielleicht nicht abwegig anzunehmen, dass die globalisierte moderne Weltgesellschaft ohne diese Dimension ihrer Kultur nicht nur undenkbar, sondern geradezu unerträglich wäre.

Literatur

- Alderman, Nathan (2004): „The Tide Turns for Graphic Novels“, http://www.zwire.com/site/news.cfm?newsid=13518150&BRD=2318&PAG=461&dept_id=484045&rfi=6 (9.6.2006).
- [AR] = 9-11: *Artists Respond* (Vol. 1). Milwaukie, Oregon: Dark Horse Comics, Januar 2002.
- Bender, Hy (1999): *The Sandman Companion*. New York: Vertigo Books.
- Blaseio, Gereon, / Pompe, Hedwig / Ruchatz, Jens (Hrsg.) (2005): *Popularisierung und Popularität*. Köln: DuMont.
- Bos, Ellen (Hrsg.) (2003): *Neue Bedrohung Terrorismus. Der 11. September 2001 und die Folgen*. Münster: LIT.
- Chermak, Steven / Bailey, Frankie Y. / Brown, Michelle (Hrsg.) (2003): *Media Representations of September 11*. Westport, CT: Praeger.
- Christgau, Robert (2002). „Rock&Roll&Room for the Occasion: Working Professionals Defeat Doom on Two Benefit Comps“, <http://www.villagevoice.com/music/0212.christgau,33196,22.html> (22.5.2006).
- Cohen, Allen / Matsen, Clive (Hrsg.) (2002): *An Eye for an Eye Makes the Whole World Blind. Poets on 9/11*. Oakland, CA: Regent Press.
- Crivellari, Fabio et al. (Hrsg.) (2004): *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Konstanz: UVK.
- Eisman, April (2003): *The Media of Manipulation. Patriotism and Propaganda – Mainstream News in the United States in the Weeks Following September 11*. In: *Critical Quarterly* 45:1-2. 55-72.
- Engler, Bernd / Fichte, Joerg O. / Scheiding, Oliver (Hrsg.) (2002): *Millennial Thought in America: Historical and Intellectual Contexts, 1630-1860*. Trier: WVT.
- [ER] = 9-11: *Emergency Relief*. Gainesville: Alternative Comics, 2002.
- Fuchs, Peter / Heidingsfelder, Markus (2004): *MUSIC NO MUSIC MUSIC. Zur Unhörbarkeit von Pop*. In: *Soziale Systeme* 10.2. 292-324.
- Gross, Thomas (2006): *Flammender Protestfrühling. Die Popmusik bläst zum Sturm auf das Weiße Haus – im Namen eines besseren Amerika*. In: *Die ZEIT* (Nr. 22, 24. Mai 2006). 53.
- Hahn, Thorsten / Werber, Niels (2004): *Das Populäre als Form*. In: *Soziale Systeme* 10:2. 347-354.
- Hamm, Mark S. (2003): *Agony and Art: The Songs of September 11*. In: Chermak et al. (2003): 201-219, 249-250.
- Helms, Dietrich / Phleps, Thomas (Hrsg.) (2004): *9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11. September 2001*. Bielefeld: transcript.
- Hoffmann, Bernd / Mützelfeldt, Karsten (2004): „Musicians consider themselves peacemakers.“ Die US-amerikanische Jazzszene und der 11. September. In: Helms / Phleps (2004): 99-108.
- Kean, Thomas H./Hamilton, Lee H. (Hrsg.) (2004): *The 9/11 Report*. New York: St. Martin's Press.
- Keck, Annette / Pethes, Nicolas (Hrsg.) (2001): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld: transcript.
- Lincoln, Bruce (2003): *Holy Terrors. Thinking about Religion after September 11*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lovell, Jarret (2003): *Step Aside, Superman ... This is a Job for [Captain] America! Comic Books and Superheroes Post September 11*. In: Chermak et al. (2003): 161-173/244-246.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. 2. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mergenthaler, Volker (2005): *Katastrophenpoetik. Max Goldts und Ulrich Peltzers literarische Auseinandersetzungen mit Nine-Eleven*. In: *Wirkendes Wort* 55:2. 281-294.
- Mielke, Victoria (2006, ongoing project): „9/11: Pop Culture & Remembrance“, <http://septterror.tripod.com/aboutsite.html> (5. April 2006).
- Miller, Michael S. (2002): „Comic Book View on 9/11“, http://www.lightingthefuse.com/artman/publish/article_29.shtml (17.10.2005).
- Nyberg, Amy Kiste (2003): *Of Heroes and Superheroes*. In: Chermak et al. (2003): 175-185, 246-247.
- Petridis, Alexis (2003): *Review of The Rising*, http://www.guardian.co.uk/friday_review/Story/0,3605,762904,00.html (28.8.2003).
- Phleps, Thomas (2004): *9/11 und die Folgen in der Populärmusik IV. Eine Auswahldiskographie*. In: Helms / Phleps (2004): 175-208.
- Pyndus, David (2002): *Review of The Rising*, <http://www.popmatters.com/music/reviews/s/Springsteenbruce-rising.shtml> (26.8.2003).
- Rauch, Stephen (2003): *Neil Gaiman's The Sandman and Joseph Campbell: In Search of the Modern Myth*. Holicong: Wildside Press.
- Reinfandt, Christoph (2003): *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*. Heidelberg: Winter.
- Reinfandt, Christoph (2004): *Power, Poetics and the Popular: American Reactions to 9/11 and the Discourse of Redemptionism*. In: *Anglia* 122:3. 457-479.
- Rohr, Christiane (2004): *Musiker unter Druck: Zensorische Maßnahmen im Irakkrieg*. In: Helms / Phleps (2004): 67-79.
- Rolling Stone* (Dt. Ausg.) 5 (2003): *It's Boss Time*. 51-66.
- Ruchatz, Jens (2001): *Personenkult. Elemente einer Mediengeschichte des Stars*. In: Keck et al. (2001): 331-350.
- Ruchatz, Jens (2004): *Geschichte der Individualität. Eine medienwissenschaftliche Perspektive*. In: Crivelli et al. (2004): 163-180.
- Ruchatz, Jens (2005): *Der Ort des Populären*. In: Blaseio et al. (2005): 139-145.
- Sielke, Sabine (Hrsg.) (2002): *Der 11. September 2001. Fragen, Folgen, Hintergründe*. Frankfurt a. M. etc.: Lang.
- Simpson, David (2006): *9/11. The Culture of Commemoration*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Springsteen, Bruce: *The Rising* (CD, Juli 2002).
- [SR] = 9-11: *Stories to Remember* (Vol. 2). New York: DC Comics, 2002.
- Stäheli, Urs (2005): *Das Populäre als Unterscheidung*. In: Blaseio et al. (2005): 146-167.
- Thompson, Richard: „Outside of the Inside.“ Auf: *The Old Kit Bag* (CD, 2003).
- Wainwright III, Loudon [2004]. „My Cool Life (The Singer-Songwriter as Autobiographer)“, <http://www.rosebudus.com/wainwright/LiteraryFes.html> (23.5.2006).

- Wainwright III, Loudon: „No Sure Way.“ Auf: *Love Songs for New York, Wish You Were Here* (CD, April 2002)/*Here Come the Choppers* (CD, 2005).
- Werner, Florian (2007). *Rapocalypse. Der Anfang des Rap und das Ende der Welt*. Bielefeld: transcript.
- Witt-Stahl, Susann (2004). Beats für die Heimatfront: „Let's Get Loud“. Die Kulturindustrie mobilisiert für den Krieg. In: Helms / Phleps (2004): 33-43.
- Wolk, Douglas (2002). „Clichés for a Reason: Not Knowing What Else to Do, Singers Sing 9-11 Songs“, <http://www.villagevoice.com/music/0204,wolk,31692,22.html> (22.5.2006).
- Woodward, Bob (2002): *Bush at War*. London: Simon and Schuster (updated edition 2003).
- Wright, Bradford W. (2003): *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Young, Neil: „Let's Roll.“ (Single-CD, November 2001). Auf: *Are You Passionate?* (CD, April 2002).

II. Das Individuum des Populären