

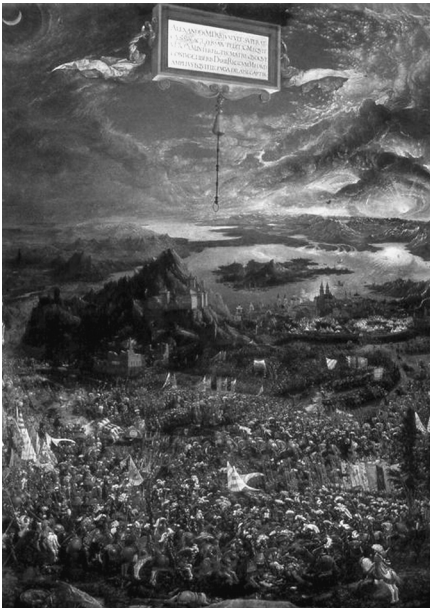
Ulrike Gehring

Der Angriff auf das singuläre Bild

Zur Medialisierung von Katastrophen im Zeitalter der modernen Zivilisation

Spricht man über die Geschichte der Darstellung von Katastrophen, Krieg und Terror, dann spricht man auch über die Geschichte ihrer bildlichen Verdrängung. Obwohl die Zahl der veröffentlichten Katastrophenbilder stetig zunimmt und die Zeit zwischen dem zu vermittelnden Ereignis und seiner bildlichen Übertragung immer geringer wird und manchmal schon in Echtzeit erfolgt, führen beide Faktoren weder zu größerer Transparenz noch zu tiefgründigeren Informationen. Stattdessen kommt es zu bildlichen Überlagerungen und Redundanzen, die in einer Hypervisualität münden, welche die Dekodierung des Einzelbildes nicht mehr vorsieht. Die Erkenntnis, daß ein Mehr an Bildinformation und ein zunehmender Detailreichtum nicht zwangsläufig zu einer gesteigerten Sichtbarkeit führen, ist dabei keineswegs neu und läßt sich bereits an frühen Kriegsdarstellungen wie Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* von 1529 belegen¹ (Abb. 1).

Trotz der miniaturhaften Details, die einen mikroskopischen Einblick in das Kampfgeschehen gewähren, verliert sich die Kriegswirklichkeit im bunten Ornament der Farbe. Obwohl sich die Formationen der gegnerischen Truppen blockweise oder im Halbrund gegenüberstehen, verschmelzen Täter und Opfer zu einer, der Landschaft einverleibten Masse, die das Individuum nicht weniger wirklich oder un-



1 Albrecht Altdorfer: *Alexanderschlacht*, 1529, Öl/Lw, 158,4 × 120,3 cm, Alte Pinakothek, München.



2 Brennende Türme des WTCs, Anonyme Aufnahme, ausgestellt in: *Here is New York*, 2001.

wirklich erscheinen läßt, als computergenerierte Statisten neuzeitlicher Kriegs- und Katastrophenfilme.² Handelt es sich hierbei noch um ein bildimmanentes Phänomen, dann tritt ihm angesichts der Berichterstattung des 11. Septembers die *Vermasung* der Bilder gegenüber. Warum beide Verfahren gleichermaßen zur Virtualisierung des Geschehens beitragen und die bildwissenschaftliche Dimension in der medienwissenschaftlichen Analyse unterzugehen droht, ist bislang nicht thematisiert worden (Abb. 2).

Überschaut man die zahlreichen Publikationen zu diesem Thema, dann kristallisieren sich zwei unterschiedliche Positionen heraus. Auf der einen Seite stehen Philosophen und Künstler wie Jean Baudrillard³ oder Peter Weibel⁴, die behaupteten, daß das mediale Ereignis des 11. Septembers nie zuvor gesehene Bilder hervorgebracht habe. Auf der anderen Seite gruppieren sich die Medientheoretiker, die eine Analogie zwischen den dokumentarischen Aufnahmen des Anschlags und den filmisch inszenierten Katastrophenbildern im zeitgenössischen Kino sehen. Zu letzteren gehören insbesondere Paul Virilo⁵, Georg Seeßlen und Markus Metz⁶. Sie glauben, daß die materiale Katastrophe in New York durch medial inszenierte Katastrophen im Film antizipiert wurde und der amerikanische Action- und Katastrophenfilm das terroristische Szenario vorgezeichnet und angeleitet habe. Warum beide Positionen zu relativieren sind und die Bildanalogien in ihrer Ursächlichkeit hypothetisch bleiben, soll im Folgenden gezeigt werden.

Die Aufnahmen brennender Hochhäuser sind uns aus Filmen wie *Flammendes Inferno* (1974) oder *Armageddon* (1998), die von Terroristen initiierten Flugzeugentführungen und -abstürze aus *Airport* (1970) und die panische Flucht unkontrollierbarer Menschenmassen aus *Independance Day* (1996) bekannt⁷ (Abb. 3). Nachweislich hat das zeitgenössische Kino, insbesondere aber das Genre des Katastrophenfilms, alle nur erdenklichen Formen von Angriffen, Attacken und Gewaltscenarien in Bilder umgesetzt.⁸ Vor diesem Hintergrund schienen die Ereignisse des 11. Septembers nicht nur vorstellbar, sondern seit langem möglich. Gerald Matt geht anläßlich der Ausstellung *Attack* sogar so weit zu behaupten, daß filmisch produzierte Katastrophenbilder prototypische Bilder erzeugen, die stilbildend auf das Handeln nachfolgender Kombattanten einwirken.⁹



3 Filmausschnitt aus: *Armageddon*, 1998, Regie: Michael Bay (USA).

Die These liegt nahe und ist in dieser einfachen Kausalität dennoch nicht haltbar. Weder haben Katastrophenfilme das Ereignis von New York antizipiert, noch haben entsprechende Bilder als Handlungsanweisung für terroristische Anschläge gedient. Vielmehr initiierten islamistische Terroristen Bilder, deren Wahrnehmung uns in einer Weise vertraut schien, daß wir das Ereignis nur schwerlich der Fiktion entreißen und als real begreifen konnten. Eine bildliche Entsprechung läßt sich demnach allein für die Wirkung, nicht für die Ursache nachweisen.

Eine Erklärung, warum die Bilder den filmischen Konventionen entsprachen, war die ihnen zugrundeliegende Dramaturgie der Abfolge. Von Beginn der Übertragung an zeichneten sich zwei parallel verlaufende Handlungsstränge ab. Zum einen die Bilder, die um die technische Rekonstruktion des Attentates bemüht waren, zum anderen jene, die von ersten Einzelschicksalen am Fuße des World Trade Centers berichteten. Der vermeintliche *plot* baute seine Spannung zwischen der Illusion des Unfalls, nach dem ersten Einschlag, und der Gewißheit um einen Terroranschlag, beim zweiten Einschlag, auf. Apokalyptische Vorstellungen an himmlische Kataklysmen, qualvolles Massensterben und panische Flucht, die Francis Ford Coppola in *Apokalypse Now* inszeniert hatte, schienen nun Wirklichkeit zu werden.¹⁰ Daß die Typologie sich in diesem Falle keinem Arrangement der Bilder verdankte, sondern dem Ereignis selbst innewohnte, war zum Zeitpunkt der Katastrophe nicht zu erkennen.

Die Fülle simultaner Einzelbilder, die am 11. September in kürzester Zeit unzensuriert über den Bildschirm ging, sorgte für eine Wiedererschaffung des filmischen Katastrophenbildes und für eine neue Form der Berichterstattung im Fernsehen.

Der Wechsel zwischen Nahaufnahme und Totale führte ebenso wie das unablässige Wiederholen der immergleichen Filmsequenzen dazu, daß in Echtzeit übertragene Bilder von ihren eigenen Wiederholungen überlagert wurden und mit jedem Replay an Authentizität verloren. Indem sie beliebig oft und lange rezipiert und in verschiedenen Ausschnitten konsumiert werden konnten, wurden die Bilder der Wirklichkeit entfremdet und virtualisiert. Der Betrachter nahm das reale Geschehen als Fiktion wahr. Er blickte auf eine Katastrophe, die sich in einem anderen Land ereignete, und machte jene »moderne Erfahrung, zu der uns seit mehr als hundertfünfzig Jahren spezialisierte Berufstouristen verhelfen, die wir Reporter nennen. Kriege sind inzwischen auch Bilder und Töne, die uns im Wohnzimmer erreichen. Informationen über etwas, das anderswo geschieht.«¹¹

Der *Ent-Wirklichung* der Bilder steht seitens der Attentäter die *Ver-Wirklichung* der Bildziele gegenüber. Berücksichtigt man die Möglichkeiten digitaler Technik, dann kann der Pilot eines modernen Kampffjets heute kaum mehr zwischen einem erzwungenen Angriff im Flugsimulator und dem Angriff gegen ein reales Ziel unterscheiden.

Das eigentlich Neue an der Berichterstattung des 11. Septembers aber war, daß die Bilder von den Anschlägen einer visuellen Kriegserklärung gleichkamen, die sich unmittelbar an das Medium Fernsehen richtete. Diese verfügte weder über einen Forderungskatalog noch über einen Absender, sie hatte keinen Text, sondern war alleine Bild. Sie hatte keine diskursive Ursache und verfolgte keine rationalen Absichten und schien damit in genau der Sprache verfaßt, die der westlichen Welt zu eigen ist. Daß ein solch bildbasierter Terror aus dem ikonoklastischen Islamismus hervorgeht, zeigt, wie sehr man sich der Mittel des Gegners zu bedienen wußte.¹²



4 Fiehende Passanten, Anonyme Aufnahme, ausgestellt in: *Here is New York*, 2001.

Mit der Inszenierung und Übertragung der Anschläge verfolgten die Terroristen eine Strategie der Sichtbarkeit, während die Amerikaner am Konzept der Unsichtbarkeit festhielten. Sie sendeten nicht nur die immergleichen Loops der von den Attentätern initiierten Bilder, sondern reagierten auf die sichtbare Katastrophe mit einem unsichtbaren, weil für die Weltöffentlichkeit weitgehend bilderlosen Krieg.¹³

Eine weitere Spezifik der Aufnahmen vom 11. September ist deren Subjektlosigkeit. Subjektlos waren sie, weil sie ein Bild vom Terror entwarfen, ohne Bilder von den Terroristen zu zeigen. Damit blieben nicht nur die Opfer, sondern auch die Täter ungesehen. Einzig die fliehenden Einwohner Manhattans wurden gezeigt, jene indirekten Opfer, die in ihrer Hilflosigkeit zu umherirrenden Identifikationsfiguren für die zuschauende Weltöffentlichkeit wurden (Abb. 4). Ihnen stand das Entsetzen ins Gesicht geschrieben, obgleich sie der weiße, alles überdeckende Staub in einer Weise ästhetisierte, als seien sie nicht von dieser Welt. Die blutige Seite der Anschläge thematisieren diese ikonenhaften Bilder nicht.

Gleiches gilt für die Aufräumarbeiten. Gezeigt wurden magisch illuminierte Trümmer, die wie Überreste einer romantischen Architekturkulisse in den Himmel ragen (Abb. 5). Die Feuerwehrleute, welche die unsichtbaren Opfer bargen, schienen im Widerschein der nächtlichen Scheinwerfer dem Leben ähnlich entrückt, wie die Staub überzogenen Passanten.

Sobald man die Kontrolle über das Bild wieder hatte, wurden sie zu Helden stilisiert; weniger im Bemühen, ihre Arbeit zu würdigen, als in der Hoffnung, ein Gegenbild nationaler Identität und Geschlossenheit zu entwerfen. Was der Weltöffentlichkeit vorenthalten blieb, waren die Toten. Getroffen – so die Bilder – wurde



5 Aufräumarbeiten an Ground Zero, Anonyme Aufnahme, ausgestellt in: *Here is New York*, 2001.

nicht das Individuum, sondern Amerika. Damit versuchte man die Aporie der Visualisierung von Anbeginn an zu unterlaufen. Hatte man am Beispiel des Holocausts erfahren, daß Ereignisse, je intensiver sie erforscht, medial aufbereitet und vervielfältigt werden, in dem Augenblick undarstellbar werden, je präsenter die namentlich individualisierten Opfer sind, so vermied man angesichts der Ereignisse des 11. Septembers jede unmittelbare Personalisierung von Leid.¹⁴

Umso schockierender wirkten die Amateuraufnahmen, die anlässlich der Ausstellung *Here is New York*¹⁵ auftauchten und Menschen zeigten, die sich kurz nach der Explosion aus den Türmen stürzten, um der Hitze zu entfliehen (Abb. 6). Daß ihre hinabschnellenden Körper mit dem Anschlag in Verbindung zu bringen waren, erklärte sich allein über die gerasterte Fassade des World Trade Centers im Hintergrund. Das Foto selbst sagte nichts über die Ursächlichkeit des Sprunges aus. Es zeigte weder die Flammen noch den Tod, sondern das Sterben jener Opfer, die in ihrer Anonymität heute eine traurige Stellvertreterfunktion für alle anderen Toten eingenommen haben.

Was die Bilder auszeichnet, ist die darauf ersichtliche Singularität des Augenblicks. Sie erzwingen die Konfrontation des einen Betrachters mit dem einen Opfer, auch wenn dieses im Ornament des Hintergrunds zunächst unterzugehen scheint.

Anders als Andy Warhols dreißig Jahre zuvor entstandener Siebdruck *Suicide* (1963) (Abb. 7), der vor allem unter medienästhetischen Gesichtspunkten empörte, weil der Künstler das Zeitungsfoto eines namentlich bekannten Selbstmörders in den ästhetischen Kontext überführte und die Bildsprache der Printmedien jener der Kunst anglich, schockierten die New Yorker Aufnahmen wegen des dem Sturz immanenten Ereignisses. Insofern steht der Konkretion des Einzelschicksals bei War-



6 Hinabstürzende vor dem WTC, Anonyme Aufnahme, ausgestellt in: *Here is New York*, 2001.



7 Andy Warhol: *Suicide*, 1963, Acryl/Lw, 72,4 x 57 cm, Estate of Andy Warhol.

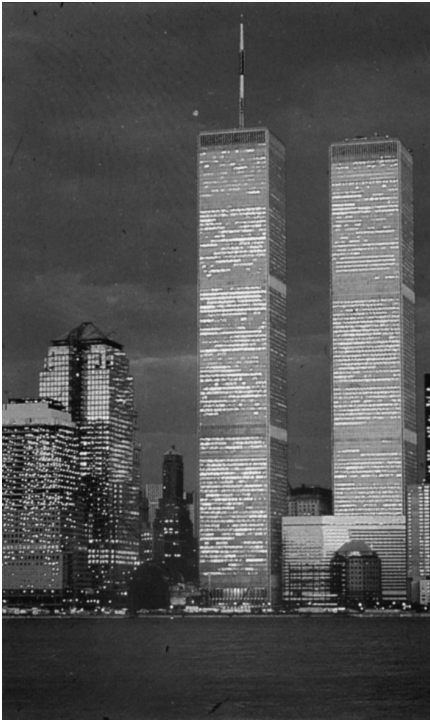
hol die durch das Einzelschicksal repräsentierte Diversität der Opfer in New York gegenüber.

Die eigentliche Perversion der Bilder bestand darin, daß die darauf ersichtliche Ermordung der Menschen im World Trade Center zum »Kollateraleffekt einer explosiven Kreation des Bildes«¹⁶ wurde. Das Ereignis fand nicht wegen der Bilder statt, sondern war das Bild. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Ziele ein solch bilderzeugender Terror verfolgt und welche Bedeutung dabei dem Ort des Geschehens zukommt?

Zunächst bleibt festzuhalten, daß der symbolische Akt der einstürzenden Twin Towers an zeichenhafter Wirkung kaum zu überbieten war (Abb. 8). Mit dem World Trade Center wurde ein in seiner Bedeutung weit über New York hinausgehendes Symbol westlicher Zivilisation zerstört. Der Ort des Geschehens war Manhattan, das Ziel des Angriffs, die christliche Welt.

Der Verlauf der Katastrophe schien weniger durch Filme als durch die christliche Apokalyptik vorgeprägt. Der Anschlag gegen die Hure Babels zielte nicht auf New York, sondern auf die Hybris des globalisierten, kapitalistischen Systems. Im Visier standen nicht die Twin Towers, sondern die technischen und urbanen Errungenschaften der modernen Zivilisation.

Im Ergebnis führte die Implosion der Türme zum kalkulierten Chaos, das die Fragilität westlicher Ordnungen vor Augen führte. Die Türme verloren binnen weni-



8 Das World Trade Center vor dem Anschlag.

ger Sekunden ihr symbolisches Erscheinungsbild und blockierten als Trümmer den innerstädtischen Bewegungsfluß. Sie waren nicht länger Zeichen eines kulturellen Wertes und Inbegriff der westlichen Zivilisation, sondern pure Bausubstanz, die den Weg zu den Opfern versperrte. Was der christlichen Welt als apokalyptisches Szenario gewahr wurde, konterkarierte die islamische Welt mit ihrem Apokalypsebegriff, die im Glauben an den Heiligen Krieg und das Märtyrertum dem Konflikt ähnlich symbolkräftige und glaubhafte Bilder abzurufen vermochte wie der Westen.¹⁷

Die Diskussion, warum gerade die Twin Towers attackiert wurden, ist bis heute nicht abgeschlossen. Zweifelsohne hätte es andere Orte wie die Börse, gegeben, die von vergleichbarer Symbolkraft waren.

Wichtiger als der ökonomische Faktor schien den Terroristen der symbolische, prägte doch kein anderes Gebäude das Stadtbild und die Silhouette Manhattens so sehr wie die Twin Towers. In ihrer Doppelung bildeten die Türme nicht nur ein autonomes Ensemble früherer Avantgarde-Architektur, sondern sie repräsentierten zugleich ein – wie Baudrillard es nennt – »System blind kommunizierender Röhren; in ihrer Doppelung sind die Türme in höchstem Maße selbstreferentiell. Sie stellen das Ende jeder ursprünglichen Referenz dar, da sich hier das Monopol selbstgenügsam im Doppel austarieren kann.«¹⁸

Hinzu kommt ein ungerm genanntes, medienstrategisch aber wichtiges Argument. Erst die Dopplung der Türme ermöglichte im Unterschied zu anderen Hoch-

hausikonen Manhattans, eine zeitliche Entzerrung der minutiös geplanten Anschlagsdramaturgie.

Während der Einschlag des ersten Flugzeugs noch als Vorwarnstufe diente, mittels derer man die (journalistische) Aufmerksamkeit auf das Ereignis lenkte und die Stadt in Alarmbereitschaft versetzte, kulminierte die Katastrophenhandlung im zweiten Einschlag, den bereits mehrere Millionen Zuschauer am Fernsehen mitverfolgten. Es bedurfte keiner Prophetie, um vorauszusagen, daß auf diesem Wege initiierte Bilder weder kontrollierbar noch zensierbar waren. Amerika blieb nichts, als die visuelle Kriegserklärung einzulösen und seine Ohnmacht der Weltöffentlichkeit vor Augen zu führen. Dabei richteten sich die Anschläge nicht so sehr gegen die ökonomische Prädominanz der westlichen Welt, sondern gegen die Zuversicht, oder, wie der Soziologe Ulrich Beck es formuliert, gegen den »kollektiven Optimismus, der auch eine verunsicherte Weltwirtschaft wieder aus ihrer Krise herausholen kann, in die sie auf Grund der terroristischen Bedrohung gestürzt ist«. ¹⁹ Die brennenden Türme wurden zum infernalisches Zeichen eines neuen Terrorismus. Das Symbol, für das sie standen, war der optimistische Glaube an das Funktionieren des dahinterstehenden Systems.

Dem Triumph der Bilder haben die Amerikaner bis heute nichts entgegenzusetzen. Statt dessen wiederholen sie die von Terroristen erzeugten Katastrophenbilder und zeigen Videobänder, auf denen Bin Laden sich in prophetischer Weise selbst inszeniert. Bedenkt man, wie widerstandslos die Aufnahmen in die westlichen Medien und unser kollektives Bildgedächtnis einfließen, dann werden selbst radikale Positionen, wie das von Peter Sloterdijk eingeforderte Bilderverbot nachvollziehbar. Seiner Ansicht nach wäre der terroristische Akt mit dem Verbot der Bilder null und nichtig, nicht existent gewesen. Hätte man keines der Bilder gezeigt, wäre der islamische Terrorismus erledigt gewesen. Insofern sieht Sloterdijk im Verbot der Ausstrahlung, der Rückkehr zur Zensur aus politischem Kalkül, die einzige geeignete Strategie gegen die Magie des Bildes. ²⁰

Sicherlich ist das Verbot der Bilder eine ebenso inadäquate wie im Zeitalter des Internets undurchführbare Reaktion. Um beides weiß Sloterdijk. Worauf er abzielt, ist der kritische Umgang mit den Bildern, der einen maßvollen Einsatz voraussetzt und die verantwortungsvolle Vermittlung von Informationen mahnt.

Wollte man also heute, drei Jahre nach den Anschlägen, ein vorläufiges Resümee ziehen, dann bleibt jenseits der politischen Bewältigung solcher Ereignisse zu hoffen, daß die Kunst wieder starke Bilder hervorbringt und ihr Monopol nicht denen überläßt, die sie zu funktionalisieren versuchen. ²¹ Daß ein Großteil der Künstler bislang schweigt, und sein Entsetzen nicht in Bildern wie *Guernica* zum Ausdruck bringt, sondern sich vor allem auf die Dokumentation der Ereignisse zurückzieht, scheint verständlich, langfristig aber nicht akzeptabel.

Anmerkungen

1 Vgl. hierzu: Thomas Noll: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit, Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500. München 2004.

2 Vgl. hierzu: Konrad Lischka: Spieler zu Prozessoren. Ein Kampf prägt die Entwicklung der Kriegsspiele und gespielten Kriege auf dem Computer. In: Kunstforum Interna-

- tional, Kunst und Krieg, Bd. 165 (2003), S. 155-165.
- 3 Jean Baudrillard: *L'Esprit du Terrorisme*. Paris 2002.
 - 4 Peter Weibel: Magie und Bild. In: *Kunstforum International, Das Magische*, Bd. 163 (2003), S. 151-157.
 - 5 Paul Virilo: *Ground Zero*, New York. Paris 2002.
 - 6 Georg Seeßlen, Markus Metz: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges, Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit. Berlin 2002.
 - 7 Vgl. hierzu: Peter Brinkemper, Angstbekämpfung im Militainment, Krieg und Terror als Action-Kinomix. In: *Kunstforum International, Kunst und Krieg*, Bd. 165 (2003), S. 116-145.
 - 8 Vgl. Peter Weibel: Von Zero Tolerance zu Ground Zero. Zur Politik der Visibilität im panoptischen Zeitalter, in: Heinz-Peter Schwerfel, *Kunst nach Ground Zero*. Köln 2002, S. 87-105.
 - 9 Gerald Matt: Attack, Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien. Göttingen 2003, S. 9ff.
 - 10 Vgl. hierzu: Otto Karl Werckmeister: Ästhetik der Apokalypse. In: Bazon Brock, Gerline Koschik (Hrsg.): *Kunst und Krieg*. München 2002, S. 195-207.
 - 11 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003 (dt. Übers: *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003, S. 25).
 - 12 Vgl. hierzu: Seeßlen/Metz (wie Anm. 6), S. 20.
 - 13 Vgl. Werckmeister (wie Anm. 10), S. 195-207.
 - 14 Vgl. Valentin Groebner: *Ungestalten. Die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*. München 2003, S. 23.
 - 15 Vgl. hierzu den Bildband: *Here is New York, A Democracy of Photographs*, New York 2002.
 - 16 Florian Rötzer: Wartainment: der Krieg als Medienspektakel. In: *Kunstforum International, Kunst und Krieg*, Bd. 165 (2003), S. 39-65.
 - 17 Vgl. hierzu Werckmeister (wie Anm. 10), S. 195-207, und Helmut Minkowski: *Vermutungen über den Turm zu Babel*. Freren 1991.
 - 18 Jean Baudrillard: Requiem pour les Twin Towers. In: ders., *L'Esprit du Terrorisme*. Paris 2002, S. 41, (Übers. d. Verf.).
 - 19 Ulrich Beck: *The Cosmopolitan State, Towards a Realistic Utopia*, Internetveröffentlichung vom 5. Dezember 2001 unter: <http://www.eurozine.com/article/2001-12-05-beck-en.html>.
 - 20 Peter Sloterdijk: Erschütterung des Erschütterungs-Managements. In: *Ausbruch aus der Kunst, Politik und Verbrechen II*. Berlin 2003, S. 56-86, sowie ders. *Krieg und Lichtung*. In: Bazon Brock, Gabriele Koschik (Hrsg.), *Kunst und Krieg*. München 2002, S. 295f.
 - 21 Vgl. Werner Hofmann (Hrsg.): *Schrecken und Hoffnung, Künstler sehen Krieg und Frieden*, Hamburg 1987 und Paul Virilo: *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001.