

Sebastian Baden

## Die Atlas-Methode. Hyperimages einer terroristischen Ikonografie

### Terrorismus und Bildkommunikation

Mit den Terroranschlägen des 11. September 2001 wurde ein substitutiver Bildakt vollbracht, der seither eine breite Debatte um die Wirkungsmacht von Bildern entfacht hat.<sup>1</sup> Vom „Krieg der Bilder“, vom „Bild als Waffe“ und von einer „Superikone“ ist die Rede, wenn versucht wird, den visuellen Effekt des Terrorismus und insbesondere jene Bilder von 9/11 in der politischen Ikonografie einzuordnen.<sup>2</sup> Hinzu kommt die Unfassbarkeit des Ereignisses, dem statt mit sprachlicher Erfassung mit Montagen und Collagen von statischen und bewegten Bildern begegnet wird. Diese Visualisierung erfolgt oft in Form von Fotoassemblagen, in welchen verschiedene „Schlagbilder“<sup>3</sup> zusammengefasst sind, um das thematische Spektrum des Terrorismusdiskurses zu veranschaulichen.

Terror bzw. Terrorismus indes sind höchst umstrittene Begriffe und definitorisch nicht genau festgelegt. Ihre Begriffsgeschichte geht zwar weit zurück in die Kulturgeschichte, dennoch hat sich der Neologismus Terrorismus erst als ein weltlicher Bewegungsbegriff seit der Moderne, zeitlich genau seit der Französischen Revolution bestimmbar, etabliert.<sup>4</sup> Trotz der zumeist synonymen Wortverwendung gilt es zwischen beiden Begriffen zu unterscheiden, besonders auch dann, wenn sie im Zusammenhang mit Bildern verwendet werden. Während Terror den psychischen Effekt der Gewaltandrohung oder -anwendung bezeichnet, steht Terrorismus für eine dezidiert ideologische, kulturkritische und gewalttätige Bewegung in der und gegen eine Gesellschaft, deren strukturelle Zerstörung systematisch bewirkt werden soll. Terrorismus ist darum unmittelbar an Kommunikationsstrategien gebunden und entspricht daher einer gezielten Kommunikationsstörung. Mit dieser und zugleich gegen diese Kommunikationsstörung arbeitet die Berichterstattung über Terrorismus, die einem weltweit vernetzten Publikum gezwungenermaßen die erschreckende Botschaft von Zerstörung und Tod übermittelt.

Der vorliegende Beitrag wendet sich deshalb einem gesonderten Aspekt des Terrorismusdiskurses zu. In Anbetracht des historischen Wandels des Terrorismusbegriffs und seiner zunehmenden Verwendung in den Medien der Tagespresse richtet auch die Kunstwissenschaft ihr Forschungsinteresse auf die Visualisierung der politischen Gewalt im Kontext terroristischer Akte. Bislang blieb bei den in der Terrorismusforschung verfassten Beiträgen die Visual History des Sujets sekundär, zumal den Bildern von Terroranschlägen gerade wegen der Ausnutzung ihres Bildüberlegenheitseffektes ohnehin viel Beachtung geschenkt wird. Die Bildpragmatik im Sinne einer semiotischen und ikonologischen Analyse von Terrorakten wurde deshalb vernachlässigt. Umso aufschlussreicher ist es dagegen, sich den jüngsten Entwicklungen der Bildgeschichte des Terrorismus mit dem von Felix Thürlemann erarbeiteten Instrumentarium zur Erschließung von Hyperimages und deren Struktur zu widmen.<sup>5</sup> Dies soll in dem vorliegenden Beitrag geschehen, der sich als Randbemerkung zu einer ausführlichen Studie über das Image des Terrorismus im Kunstsystem versteht.<sup>6</sup> Wie also lässt sich Terrorismus und das diesem Begriff zugeordnete Bildmaterial im Sinne einer effektiven Anwendung politisierter Hyperimages verstehen? Liefert diese Bildtheorie einen bisher noch nicht angewandten hermeneutischen Mehrwert bei der Analyse von Bildkonstellationen und kann sie zu einem besseren Verständnis hinsichtlich einer terroristischen Ikonografie Hilfe leisten?

Die von Felix Thürlemann vor einer Dekade aufgebrachte Diskussion um den kunstwissenschaftlichen Begriff des Hyperimage hat dazu beigetragen, die Eingrenzung des kunsthistorischen Kanons auf Meisterwerke zu revidieren und statt dessen erneut und vermehrt auf den Kontext von Bildern, die Kunst sind, einzugehen. In einer bisherige Thesen zum Hyperimage zusammenfassenden Studie hat Thürlemann seinen

Ansatz, dessen Vorläufer sowie einschlägige Beispiele in den drei Bereichen Sammlung, künstlerische Inszenierung und kunstwissenschaftliche Nachbereitung prägnant dargestellt. An diesen Thesen zu einer Theorie der Bildkonstellation knüpft auch die folgende Untersuchung an, die darauf abzielt, den Praxistest des Hyperimage an der terroristischen Ikonografie durchzuführen. Wichtig sind dabei die von Thürlemann bereits dargelegten Kategorien, die eine nach drei Perspektiven organisierte Analyse von Bildensembles vorgeben. Hier soll es nun vor allem darum gehen, ein sozio-politisches und transkulturelles Phänomen, dass unter dem Schlagwort „Terrorismus“ verhandelt wird, anhand seiner Bildlichkeit vorzuführen und kunsthistorisch angreifbar zu machen. Methodologisch wird im Folgenden eine vergleichende Studie unterschiedlicher Hyperimages über Terrorismus in einem kunstwissenschaftlichen Hyperimage zusammengetragen und gestaltet. Dazu werden neben den in der Kunst geschaffenen Hyperimages deren Pendanten herangezogen, Bilder der Tagespresse und der Populärkultur, die oft Vorlage und Inspiration für künstlerische Rekombinationen sind.

Spezifisch im Hinblick auf die Theorie des Hyperimage sei deshalb zu Beginn die erweiterte bildwissenschaftliche Perspektive dargelegt, die – wie Thürlemann bereits erläutert hat – Aby Warburgs methodologischen Ansatz erneut ins Feld führt und mit dem von Martin Warnke und Uwe Fleckner gestärkten Ansatz der politischen Ikonografie verbindet.<sup>7</sup> Diese Querverbindung zwischen der Theorie des Hyperimage und Warburgs pragmatischer Herangehensweise an die Ikonologie in seinem Mnemosyne Bild-Atlas wird dort fruchtbar, wo Bilder der politischen Ikonografie, die nicht ursprünglich zum Kunstsystem gerechnet werden, über künstlerische und kunstwissenschaftliche Vergleiche eingebunden werden können. Hyperimages halten kontroverse Bildkonstellationen zusammen und bilden das übergeordnete Pendant zum Prinzip der Interikonizität, die sich auf mise-en-abyme-Strukturen und Metabilder beziehen lässt.<sup>8</sup>

Vor diesem Hintergrund nun lässt sich ein Problemfeld erörtern, das für die aktuelle politische Ikonografie von besonderer Relevanz ist: Die Ästhetik des zeitgenössischen Terrorismus. Zum Begriff des Terrors hat Sven Beckstette im *Handbuch der politischen Ikonographie*

in einem Artikel umrissen, wie relevant die Visualisierung der politischen Gewalt für die Wahrnehmung und Verbreitung von Schrecken und Angst ist.<sup>9</sup> Der Eintrag berücksichtigt die Geschichte des internationalen Terrorismus seit den 1970er Jahren mit engem Bezug zur Geschichte der Mediatisierung vom Satellitenfernsehen bis hin zur Bildberichterstattung durch Amateure



Abb. 1: Thomas Hoepker, *Kontaktbogen, USA Brooklyn, New York. September 11, 2001*

in den Sozialen Medien. Trotz der im Handbuch aufgeführten funktionalen Symbiose von terroristischen Akten und ihrer Mediatisierung wird deren gegenseitige Bedingtheit und die in diesem Kontext wichtige Funktion von Hyperimages nicht berücksichtigt. Die Fokussierung auf die Terroranschläge am 11. September 2001 führt wie in den meisten bildwissenschaftlichen Beiträgen zu einer Reduktion der jüngeren Terrorismusdebatte auf das als „Medienikone“<sup>10</sup> verstandene Bild des Einschlags der United Airlines 175 in den Südturm des World Trade Centers. Diese zentrierte Wahrnehmung auf ein Bild bzw. eine Bildsequenz ist signifikant für die Bildgeschichte des modernen Terrorismus, insbesondere für dessen jüngste Entwicklung im 21. Jahrhundert.<sup>11</sup> Dabei wird oft nicht beachtet,

dass die Komplexität des Phänomens Terrorismus zu hoch ist, um sie nur auf der Basis von Einzelbildern in einer reduktionistischen Ereignishaftigkeit zu betrachten.

Eine Auswahl der Bilder fand bereits Eingang in den Magnum Fotoband *September 11*, der noch 2001 erschienen ist. Eine Serie von drei Fotos jedoch, die den Blick vom Ufer des East River in Brooklyn auf das



Abb. 2: Clément Chéroux, *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011

## 9/11 Titelbilder

Die Mediatisierung von 9/11 erfolgte umfassend auf Basis einer fotografisch und filmisch simultanen Dokumentation des Ereignisses. Zahlreiche internationale und professionelle Fotografen waren am 11. September in New York vor Ort und wurden Zeugen der Anschläge auf das World Trade Center. Auch Thomas Hoepker war neben anderen Mitgliedern der Fotoagentur Magnum Augenzeuge und erfasste an dem Tag die Zerstörung in zahlreichen Fotografien. (Abb. 1) Seine Dias sind als Kontaktbogen in einem Sammelband von Magnum Press publiziert worden.<sup>12</sup>

brennende World Trade Center wiedergeben, wurde erst 2005 nach einigem Zögern veröffentlicht.<sup>13</sup> Zu provokativ erschien die Szene der augenscheinlich so gelassen an der Uferpromenade sitzenden Menschen beim Anblick der Brandwolke am Horizont in *Blick von Williamsburg, Brooklyn, auf Manhattan, 11. September 2001*. Erst das 2011 als Kontaktbogen der Diapositive publizierte Hyperimage ermöglicht es, mehr als eine Dekade später, die Ansicht der gesamten Aufnahmen des Tages zu überblicken. Das Ensemble bringt den Vergleich zwischen den Fotos auf, es zeigt die Veränderungen der Bildausschnitte und Aufnahmeorte und der dramatischen Stimmung vor Ort. Au-

ßerdem gibt der Kontaktbogen zu erkennen, dass Hoepker zu jenem Zeitpunkt tatsächlich analog fotografierte und seine Diapositive akribisch sortiert und beschriftet hat. Dieser Einblick in das Archiv eines Fotografen, ja sogar in die Arbeit einer Agentur, die der ganze Bildband gewährt, ist außergewöhnlich und sehr aufschlussreich. Bezogen auf die Ikonografie von 9/11 bietet der Kontaktbogen mit Hoepkers Fotos nicht nur Erkenntnisse zur Situation und Arbeitsweise des Fotografen am 11. September, sondern auch zur Rezeptionsgeschichte einzelner Fotografien, gilt doch heute die kontrovers diskutierte Aufnahme der Uferpromenade in Williamsburg als eines der wichtigsten Bilder Hoepkers und der Beobachtung des Terroranschlags in New York.

Für sein Buch *Diplopie* hat Clément Chéroux analysiert, nach welchen Graden der Häufigkeit in der Berichterstattung über den 11. September ein bestimmtes Bildmotiv vorkommt, gestaffelt nach „Explosion“, „Wolke“, „Ruine“, „Flugzeug“, „Panik“ und „Flagge“.<sup>14</sup> Augenfällig ist laut Chéroux der hohe Anteil an Fotografien, welche entweder die Sequenz vom Einschlag des zweiten Flugzeugs (41%) oder die aus der Ferne beobachteten brennenden Türme des World-Trade Centers in New York (17%) zeigen. (Abb. 2) Detailaufnahmen, Bilder der Opfer oder Ansichten der beiden anderen Absturzstellen in Washington und in Pennsylvania wurden im Verhältnis zum Spektakel des Anschlags in New York kaum veröffentlicht. Eine nach Kategorien geordnete Übersicht seiner Studie hat Chéroux als bildwissenschaftliches Hyperimage gruppiert, so dass die Titelseiten der untersuchten Zeitungen vergleichbar nebeneinander stehen. Sehr deutlich wird in der Anordnung die Dominanz des häufigsten Motivs.

Der Künstler Hans Peter Feldmann hat seinerseits in einer umfangreichen Sammlung diese redaktionelle Bildpolitik vor Augen geführt. In der Arbeit *Front pages of newspapers, September 12th 2001* (2001) hat Feldmann eine Sammlung von 151 Zeitungstitelseiten zusammengestellt, die allesamt am 12. September 2001, also einen Tag nach den Anschlägen, erschienen sind. (Abb. 3) Der Künstler und Sammler hat mit dieser Arbeit eine bildanthropologische Beweisführung erbracht: Der Blick der Betrachter/innen auf das Ereignis wird über das Medium Bild kanalisiert, so dass sich

ein mentales Bild des Terrorismus einprägt, ein Image, das in der vom Künstler gewählten Präsentationsform syntagmatisch ein Hyperimage ergibt. Für den Gesamteindruck spielt die Anordnung der 151 Titelseiten keine Rolle. Ob in einer Reihe, in rechteckiger Ordnung, sortiert nach Ländern oder Sprachen oder nach der Größe ihrer Aufmacherbilder, immer ergibt sich aus dem Bildensemble eine neue, erhellende Perspektive auf die globale, flächendeckende Berichterstattung über 9/11. Weltweit hat die Presse am 12.09.2001 ihre Titelseite und deren Schlagzeilen auf die Ereignisse in Amerika ausgerichtet und den Angriff in diversen Metaphern verkündet, so etwa die Zeitung *El Caribe*, die mit „Golpe al corazón del mundo“ die berühmte Metaphern vom Anschlag auf das Herz des Staates globalisiert und die ganze Weltgemeinschaft von dem Angriff bedroht sieht.<sup>15</sup> Feldmanns Arbeit zeigt in serieller Form die weltweite Betroffenheit angesichts der in den USA verübten Terroranschläge.



Abb. 3: Hans-Peter Feldmann, *Front pages of newspapers, September 12th 2001*, 2001

Seine künstlerische Anordnung von *objets trouvés* ergibt ein sich verstärkendes und zugleich in seiner Diversität beeindruckendes Ensemble, das die interkulturelle und kommunikative Dimension eines terroristischen Aktes mittels Bildern und Peritexten in einem die Welt repräsentativ umfassenden Atlas vor Augen führt – und zwar anhand des analogen Mediums Tageszeitung, dessen physische Präsenz und Papiergröße die Ereignisbilder vergrößert in die Hände der Leserschaft legt. Schon in einer früheren Arbeit, *Die Toten* (1998), ordnete Feldmann die Bilder der damals jüngsten Terrorismusgeschichte neu an und präsentierte anhand von einzelnen, rekontextualisierten Fotografien die Opfer und Toten der terroristischen Gruppe Rote Armee Fraktion (RAF). In dem Künstlerbuch und der mit ihm verbundenen Ausstellung der Einzelblätter

rerer Ebenen. Nicht nur, dass Richter sich auf fotografische Vorlagen aus seiner Pressebildsammlung bezieht, es sind auch die Topoi der Wiederholung und Verdopplung, sogar der Verdreifachung in der Reihe von 15 Gemälden zu finden, die ihrerseits als Ensemble ohne vorgegebene Reihenfolge angelegt ist. In *18. Oktober 1977* findet sich demnach ein Hyperimage par excellence, das wie sein semiotischer Pate, der Hypertext, auf einer semiologischen Kettenreaktion beruht. Bilder über Bilder, Appropriation und Übermalung, Auswahl und Wiederholung, sogar die Reproduktion der Reproduktion kommt in diesem, Richters wohl wichtigstem Werk, zur Anwendung. So hat der Künstler die Fotovorlagen erneut reproduziert und sogar die Gemälde seines Zyklus fotografisch abgelichtet und in seinen sogenannten *Atlas* integriert (Tafeln 470–



Abb. 4: Gerhard Richter, *Baader-Meinhof Fotos* (18. Oktober 1977), 1989

kommen in zurückhaltendem Schwarz-Weiß die Distanz und die Trauer zur Geltung, die im Umgang mit der tödlichen Gewalt in terroristischen Konflikten vorherrschen. Anders als die Einzelbilder und deren Arrangement in *Die Toten* steht die Reihe der *Front pages* für den Terror im Vierfarbdruck und die unpersönliche, weil ohne Identifikation der Opfer auskommende Betrachtung eines mediatisierten Terroraktes.

Ähnlich wie Feldmann hat vor ihm bereits Gerhard Richter die mediale Rezeptionsgeschichte des Terrorismus der RAF in seiner Kunst verarbeitet. Sein berühmter Zyklus *18. Oktober 1977* (1988) bestätigt die theoretischen Annahmen eines Hyperimages auf meh-

479).<sup>16</sup> (Abb. 4) Dieses Vorgehen ist insofern ungewöhnlich, weil der Künstler sonst nur ausgewählte Fotovorlagen abfotografieren lässt und erst in den Atlas übernimmt, um sie dann im Anschluss daran in seine Malerei zu übertragen. Für die Atlas-Versionen seiner Vorlagen- und Reprofotos zum RAF-Zyklus griff Richter zusätzlich zum Mittel der Unschärfe, um der historischen und medialen Distanz, die er als Künstler einzunehmen beansprucht, Ausdruck zu verleihen.

Bei seiner Gemäldeversion zu 9/11 wiederum ging Richter wie gewohnt vor und sortierte zunächst eine dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* entnommene Fotografie in seinen Atlas ein, bevor er darauf basie-

rend das kleinformatische Gemälde *September* (2005) sowie dessen fotografische Reproduktion als Fotoedition schuf.<sup>17</sup> Das Septemberbild ist bedeutend, weil sich Richter damit erneut der künstlerischen Verpflichtung des Historienmalers unterwarf, ein zeitgeschichtliches Foto in das Medium Malerei überführte und so zu einem eindeutig kunsthistorischen Motiv erklärte. In

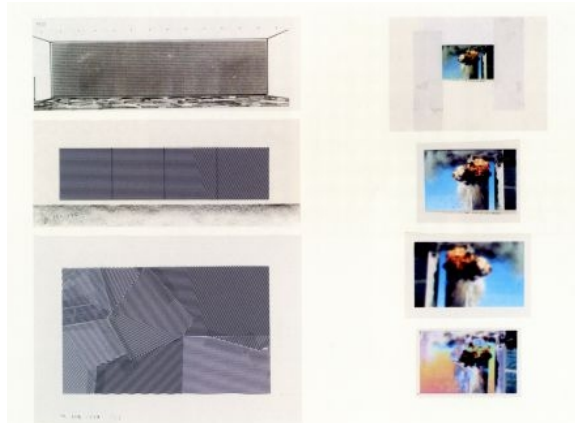


Abb. 5: Gerhard Richter, *Streifen/WTC*, 2006

Anlehnung an das „Monitorstadium“,<sup>18</sup> für welches 9/11 repräsentativ am Übergang zur Ära des Internets steht, hat Richter das Format eines gewöhnlichen TV- oder PC-Bildschirms gewählt. Sein „Hyperikon“<sup>19</sup> ist in Öl verewigt, doch hat es als Reproduktion erneut in den digitalisierten Bilderkreislauf zurück gefunden. Auffällig im Hinblick auf Richters *Atlas* und das Bild *September* ist allerdings eine andere Konstellation, die von dem Künstler sicherlich kalkuliert ist: Die vier Variationen des ikonischen Bildes von 9/11, die am Feuerball des Anschlags zu erkennen sind, werden auf Tafel 744 des *Atlas* drei abstrakten Streifenbildern korrespondierend gegenüber gestellt. (Abb. 5) So erzielt Richter den Effekt der Abstraktion und betont die ikonische Differenz, der zufolge ein Bild seine Gemachtheit als Gemälde zeigt.<sup>20</sup> Die Tatsache, dass der Künstler dem Bild *September* mit dem Rakel das indexikalische *punctum* genommen hat und damit auch den Pathos-effekt des Feuerballs verwischte, zeugt von Richters bewusstem Umgang mit der Konstellation des Hyperimage, auf die sich *September* – ähnlich wie schon der *18. Oktober 1977* – vielschichtig bezieht. So verwandelt der Maler die Vorlage des Hyperimage in ein Hyperikon, das er als künstlerisches Metabild inszeniert.

Richters und Feldmanns Auseinandersetzung mit der Bildgeschichte des Terrorismus basiert auf dem alltäglichen Umgang der Künstler mit Medien, d. h. mit der sogenannten „Realität der Massenmedien“.<sup>21</sup> Dem selbstverständlichen Umgang mit den Massenmedien halten die Künstler ihre Versionen von Hyperimages entgegen, um sich als reflektiert und der Realität gegenüber in souveräner Beobachungsposition zu beweisen. Aber auch die Massenmedien demonstrieren ihre Gemachtheit und verhehlen nicht, wie sich visuell und textlich Inhalte konstruieren und konnotieren lassen, insbesondere zum Thema Terrorismus.

### Feindbild Osama bin Laden

Weil Terrorismus als Begriff in seiner Definition umstritten ist, seine Begriffsgeschichte einem immensen Wandel unterliegt und das Wort auch synonym mit Terror gebraucht wird, dienen meistens Bilder dazu, eine visuelle Markierung im Diskurs über die politische Gewalt zu setzen, die hier zur Diskussion steht. So hat *Der Spiegel* in der Ausgabe vom 24.09.2001 die Unfassbarkeit des Phänomens Terrorismus visualisiert und personifiziert. (Abb. 6) Auf der Titelseite ist die Personifikation des Terrorismus, das Konterfei des als *spiritus rector* der Anschläge vom 11. September verdächtigten und als Terrorist gesuchten Mannes Osama bin Laden zu erkennen. Die Schlagzeile „Das Netz des Terrors“ gibt dem Ensemble aus montierten Einzelbildern seine Sinnstiftung. Das Arrangement aus Pressefotografien, die alle Aufnahmen aus dem Kontext des 11. September zeigen, generiert eine neues Gesamtbild, genauer: ein Porträt. Die verschiedenen Helligkeitswerte der Fotos sind so zusammen gepuzzelt, dass sie Osama bin Ladens bärtig umrahmtes Gesicht und einen hellen Turban generieren. Auf den winzigen Fotos selbst ist bin Laden nicht zu sehen, sondern nur Bilder der Katastrophe des 11. September, darunter die Sequenz des Anschlags in New York, der Rauch des in Flammen stehenden World Trade Centers, Rettungsmannschaften, Nachrichtensprecher, Trümmer und Trauernde. Die *Spiegel*-Bildredaktion hat für dieses Cover ein Fotocluster des Terrorismus erstellt, um darin die Erscheinung des zu diesem Zeitpunkt meist gesuchten Terroristen der Welt

auftauchen zu lassen, der sich offenbar in Afghanistan versteckt hielt und dessen Organisation al-Qaida für die verübten Anschläge verantwortlich gemacht werden konnte. Das Titelbild entsteht aus dem Hyperimage eines Bildrasters von Pressefotos. Auch hier passt Thürlemanns Begriff für einen Plural der Bilder, zumal die „Syntagmatisierung“<sup>22</sup> auf eine wichtige politische Aussage hinausläuft: Das Bildensemble korrespondiert mit der Metapher des Netzes, womit wiederum das internationale Netzwerk der al-Qaida bezeichnet ist – obgleich es sich mehr um eine Terrororganisation handelt, die nicht wie ein Netzwerk um Knoten strukturiert ist, sondern eine organisierte Systematik mit Hier-

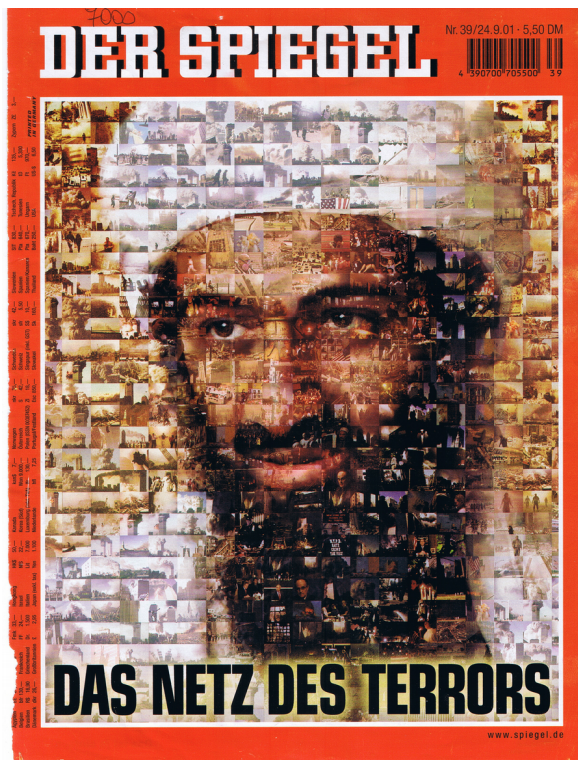


Abb. 6: „Das Netz des Terrors“, Der Spiegel, Nr. 39, 24.09.2001

archie aufweist.<sup>23</sup> Das Ganze wird auf Osama bin Laden als Personifikation des Terrors übertragen. Damit suggeriert die Collage, dass die Person des Terroristen eine große Unbekannte und damit eine willkommene Projektionsfläche für jegliche ihren Mythos stärkende Vorurteile und Beschuldigungen bietet. Auffälligerweise hat auch der Verlag Free Press ein Porträtfoto

bin Ladens aus dem Ensemble zahlreicher gleicher Miniaturen eines einzigen Bildes generiert, um so das Konterfei des Terroristen als Hyperimage zu gestalten. (Abb. 7) Es ziert die von Peter Bergen verfasste Monografie *The Osama bin Laden I know*, mit der eine ausführliche biografische und das persönliche Netzwerk bin Ladens vorstellende Beschreibung der Person vorliegt. Anders als der Spiegeltitel demonstriert das Buch von Peter Bergen eine dezidiert persönliche Annäherung und beschreibt seine Erfahrungen als Journalist mit Interviews, die bin Laden lange vor 2001 gab – in denen er sich aber schon unverhohlen zu seiner Feindschaft gegenüber den USA äußerte.<sup>24</sup>

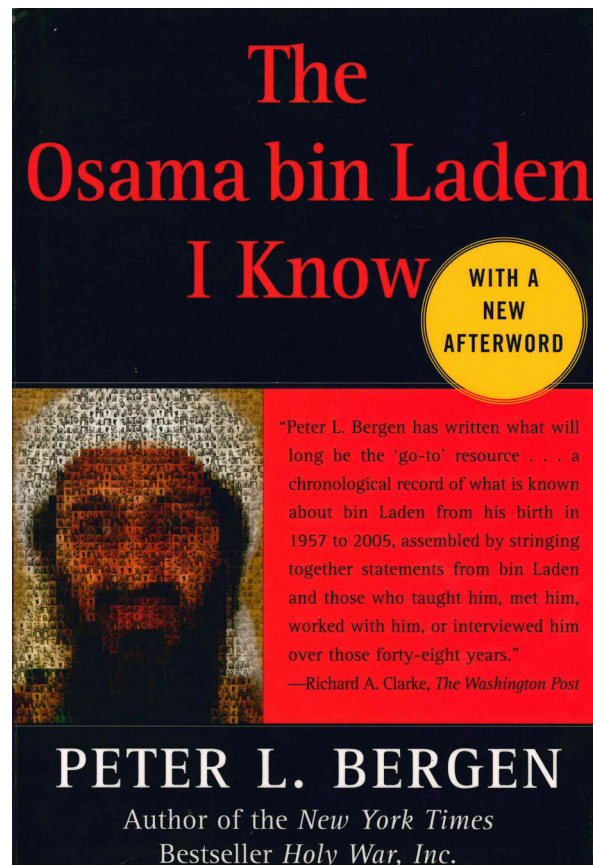


Abb. 7: Peter Bergen, *The Osama bin Laden I know. An oral history of al-Qaeda's leader*, New York 2006

Seither ist das Konterfei des al-Qaida Führers regelmäßig auf den Titelseiten von Zeitungen aufgetaucht und dort zumeist in Hyperimages eingebettet. Über kontextualisierende Bilder lässt sich so ein in den Massenmedien gezeichnetes Schandbild und damit

explizit negatives Image des Terroristen erfassen. Für ein *Spiegel special* zum Thema *Terror: Der Krieg des 21. Jahrhunderts* (2004) wurde Osama bin Laden erneut in ein Hyperimage montiert, diesmal allerdings im erweiterten Feld einer Bildgeschichte des Terrorismus, die von der palästinensischen Gruppe Schwarzer September und der RAF über die italienischen Roten Brigaden und al-Qaida bis zur irakischen Nachfolgeorganisation Muntada al-Ansar reicht, aus der sich letztlich der sogenannte Islamische Staat (IS) entwickelte. (Abb. 8) Die Sonderausgabe des *Spiegel* versuchte mit Hilfe dieses Bildensembles möglichst viele Schlag-

Herbst 2007, wird mit Hilfe eines Hyperimage das 30-jährige Gedenken an das „Terrorjahr 1977“ und die „Geschichte der RAF“ hervorgehoben. (Abb. 9) Es sind bekannte historische Aufnahmen, darunter Fahndungsbilder der führenden RAF-Mitglieder, der entführte Arbeitgeberpräsident Hanns Martin Schleyer sowie das entführte Lufthansa-Flugzeug „Landshut“ zu sehen. Über der Collage prangt aufdringlich das Logo der RAF mit rotem Stern und Maschinenpistole, das die Bildredaktion als Eyecatcher und Hinweis auf die in Serie gehende Titelstory für das Marketing des Hefes appropriiert hat.



Abb. 8: „Terror: Der Krieg des 21. Jahrhunderts“, Spiegel special, Nr.2/2004

bilder zu summieren, um die besondere Gefahr eines Zeitalters des Terrorismus zu illustrieren und diese Argumentation am Ereignis 9/11 zu verankern. So wird in den Massenmedien ein Hyperimage des Terrorismus konstruiert, in dem Osama bin Laden als Feindbild aus Collagen von historischen Fotos herausragt und prominent zu einer Personifikation des Terrorismus stilisiert wird.

In einer anderen Titelillustration, diesmal des *Stern* im



Abb. 9: *Die Geschichte der RAF*, Stern, Nr. 13, 22.03.2007

Der Einsatz von Hyperimages in den Massenmedien führt diverse Bilder aus der Geschichte des modernen Terrorismus seit den 1970er Jahren zusammen. Auf diese Weise sollen eine Kontinuität der politischen Gewalt visuell dargestellt und unterschiedliche, zum Teil sogar autonome Kontexte in einen Zusammenhang gebracht werden. Für die Leserschaft bedeuten solche Bildcollagen unterhaltsame visuelle Spektakel. Die Bildberichterstattung bettet den Terrorismus so in ein



mythologisches Umfeld ein, dem nur kritische Texte eine Korrekturhilfe bieten können.

Auf diese Konstellation von Bild und Peritext geht das künstlerische Werk von Willem de Rooij ein, der über einen Zeitraum von mehr als zwei Jahren zwischen Januar 2000 und Juli 2002 ein selektives Presseclipping vorgenommen hat. Die aus 18 Tafeln bestehende Serie *Index: Riots, Protest, Mourning and commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)*<sup>25</sup> zeigt in zeitlich zusammengefassten Gruppen Fotografien aus Tageszeitungen, die sich thematisch mit Protesten, Gewalt, Trauer und Gedenken befassen. (Abb. 10) Einen Zusammenhang gibt es nur hinsichtlich der offensichtlichen Pathosformeln der Pressefotos, die formal den gemeinsamen Nenner aller Bilder ausmachen. Aus den Figurationen der Bilder lässt sich herauslesen, wie sich aus der Dynamik von



Abb. 10: Willem de Rooij, *Index: Riots, Protest, Mourning and commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)*, 2003

Menschengruppen geballte Gewalt formt und wie sich anschließend die Trauer über Tod und Ohnmacht in intimen Beziehungen ausdrückt. Willem de Rooij verfolgt mit diesen Ausschnitten eine visuelle Kartografie aktueller Pathosformeln und gruppiert so den zeitgenössischen „Leidschatz der Menschheit“,<sup>26</sup> um eine Vokabel Warburgs aufzugreifen, nach dem Ordnungsmuster des Mnemosyne-Atlas. Im Unterschied zu Warburg nimmt de Rooij aber keine kunsthistorischen Überlieferungsketten in seine Serie auf, sondern belässt das Bildensemble in einem zeitlich eingegrenzten Rahmen. Der Zufall will es, dass seine ikonografische Momentaufnahme zu Beginn des 21. Jahrhunderts ge-

nau in die Zeit der Anschläge am 11. September 2001 fällt. Aufnahmen der brennenden Twin-Towers finden sich jedoch nicht in seinem Index, dagegen die indirekten Auswirkungen der Anschläge. Auf der hier ausgewählten Tafel sind Fotos zu sehen, auf denen das Porträt von Osama bin Laden im Kontext von Demonstrationen zu entdecken ist. Somit liegen „Metabilder“ vor, die als Beobachtung zweiter und dritter Ordnung künstlerisch die Verschachtelung von Bildern im Bild vorführen. W.J.T. Mitchell bezeichnet diese Intermedialität als „Metabilder [...], die uns verdeutlichen, was Bilder sind, wie sie wirken, wo sie lokalisiert sind, und am buchstäblichsten sehen wir sie in dem vertrauten Anblick von Bildern-in-Bildern, in der ‚Schachtelung‘ eines Bildes in einem anderen Bild.“<sup>27</sup> Metabilder und Hyperimage fallen hier in eins. In de Rooijs Serie tritt das von Thürlemann bestimmte Hyperimage in mehreren Facetten hervor: Es ist zum einem das künstlerische und zugleich bildwissenschaftlich komparatistische Arrangement von autonomen Fotografien, die in einer Rekontextualisierung entsprechend der thematischen Suche angeordnet wurden. Zum anderen zeigen die Bildkonstellationen den Verweischarakter der Fotos, wenn etwa Bildzitate wie das bin Laden-Porträt vorkommen. De Rooij katalogisiert mit seiner Serie eine weltpolitische Kontroverse, denn die in der vorliegenden Auswahl vorkommenden Bilder führen Sympathisanten vor, die eine amerikanische Flagge verbrennen, für bin Laden demonstrieren oder auf einem Banner „Osama is our herrow“ verkünden – zwar mit orthografischem Fehler, aber eindeutig eine sich zu dem als Terrorist gesuchten Mann bekennende Verehrung signalisierend. Willem de Rooij präsentiert die Bildtafeln von *Index: Riots, Protest, Mourning and commemoration* ohne Text im Bild, die Fotografien sind damit autonom und geben nur preis, was ihrem *studium* zu entnehmen ist.<sup>28</sup> Erst in einem nächsten Schritt bietet der Künstler einen Index an, der im Ausstellungsraum bereit liegt und akribisch die Bildquellen auflistet. So gewinnen die vor dem leeren weißen Hintergrund zusammengestellten Fotos des Hyperimage ihren Kontext zurück und das Publikum findet zu seiner Orientierung im Weltgeschehen anhand der chronologisch und geographisch aufgelisteten Metadaten.

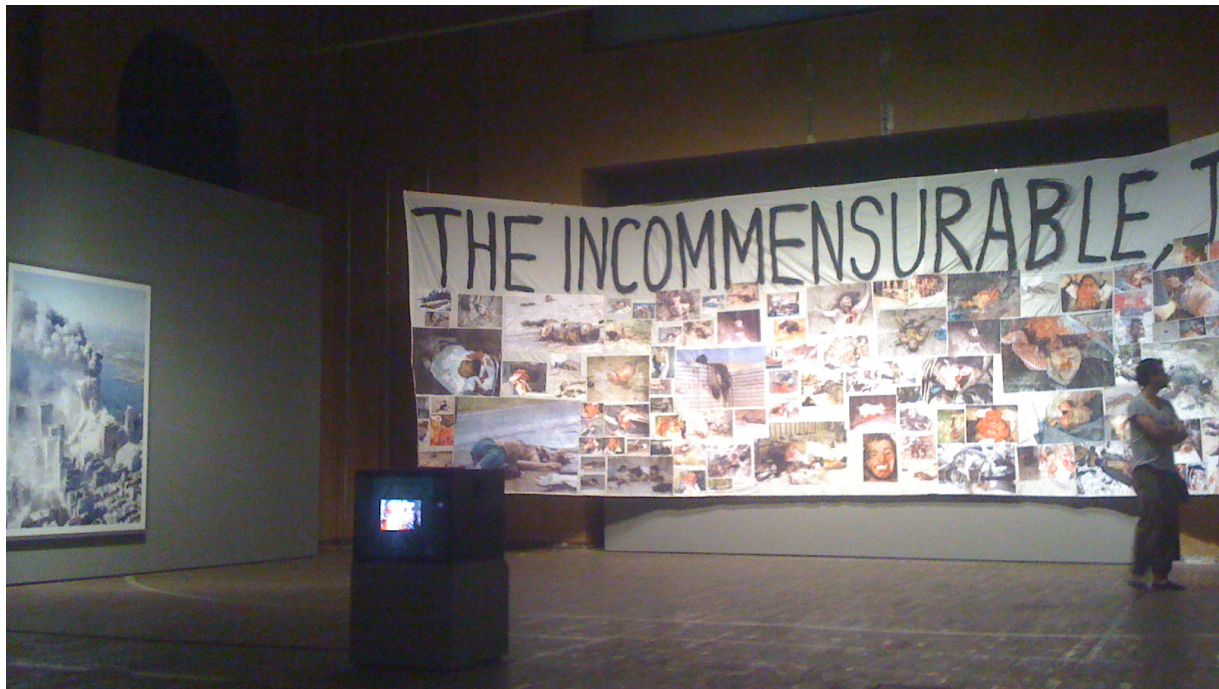


Abb. 11: Thomas Hirschhorn, *The Incommensurable Banner*, 2007

In der Liste der Bildunterschriften, die zur Einordnung der Fotos ausliegt, sind die Paratexte zu den abgebildeten Pathosformeln zu lesen. Durch diese semiotische und räumliche Teilung der Zeichen, durch die Trennung von Text und Bild, macht Willem de Rooij anschaulich, wie sehr diese alltäglichen Bilder kommentarbedürftig sind und durch Text legitimiert werden.<sup>29</sup> Innerhalb des Panels, das zeitlich den 11. September 2001 einrahmt, sind trauernde Menschen zu sehen, dazu gibt die Bildlegende bekannt, dass das Foto vor dem 11. September an der New Yorker Börse aufgenommen wurde. So unterbricht der Künstler die stereotypisierte Bildwahrnehmung, die sich ausnahmslos auf die Terroranschläge konzentriert und jedes andere Leid, das damit nicht in Zusammenhang steht, entweder ausklammert oder ausschließlich darauf bezieht. Der Fokus von de Rooijs Bildauswahl liegt auf den betroffenen Menschen und deren Körpersprache im Bild. Der Künstler setzt damit einen Kontrapunkt zu den bekannten Titelseiten, die in den Tagen nach 9/11 vornehmlich die brennenden oder kollabierenden Hochhaustürme des WTC zeigten. Mit seiner objektivierenden, vergleichenden Geste macht de Rooij klar, wie ähnlich sich die Pathosformeln global doch sind

und wie stark sie inhaltlich differenziert werden müssen. Seine Arbeit ist eine Steilvorlage für die ikonologische Bedeutungsschöpfung, die das Bild nicht ohne seinen Kontext interpretieren kann.

### **Der „War on Terrorism“**

Auf extremere Weise als Willem de Rooij wurden von Thomas Hirschhorn in einem als wandfüllende Installation konzipierten *Incommensurable Banner* die grausamen Szenen menschlicher Gewalt und des sogenannten *War on Terrorism* collagiert. Hirschhorn hat für dieses Werk wie für viele seiner Arbeiten eine semiotische Internetrecherche angestellt und dabei online veröffentlichte Bilder von Opfern aus Kriegen und terroristischen Anschlägen gesammelt. Seine klassische Collage vereint verschieden groß geplottete Fotos, auf denen eher mehr als weniger detailreich die Grausamkeit kriegerischer Gewalt zu erkennen ist. Bilder schrecklich verstümmelter Leichen, zerfetzte Gliedmaßen, blutverschmierte Körper und umstehende Helfer oder Schaulustige sind en masse übereinander geklebt und ergeben zusammen ein überwältigen-

des und abstoßendes Ensemble. (Abb. 11) Anders als in den Tafeln Willem de Rooijs, deren Aufgeräumtheit einen ruhigen analytischen Blick erlaubt und gerne Details entdecken lässt, legt es Hirschhorns *The Incommensurable Banner* darauf an, abschreckend zu sein und das Publikum zwischen Ekel und Schaulust zu bannen. Die Trash-Ästhetik macht keinen Hehl daraus, dass der Künstler sich in einem raschen, auf möglichst garstige Aufnahmen konzentrierten Selektionsprozess Internetfotos angeeignet hat, um daraus ein Hyperimage unansehnlicher Gewaltdarstellungen zu generieren. Der Werktitel nennt entsprechend die Unmöglichkeit, Vergleichbares zu zeigen – und deutet als weiter ausrollbares Banner zugleich an, wie unendlich sich die grausige Bildfolge noch weiterführen ließe. Hirschhorn verzichtet auf Quellenangaben oder Beschriftung. Sein Hyperimage wirkt aufgrund der Masse an fotografisch bezeugten, schrecklichen Kriegsverletzungen, die hier sichtbar sind und zumeist den Charakter der Amateurfotografie tragen. Die Bilder verweisen auf das Genre der Snuff-Fotografie, der unterstellt wird, authentische Szenarios real stattgefundener Gewalt- oder Sexualakte zu dokumentieren. Dieses Vertrauen in den Index des fotografischen Mediums führt Hirschhorns *The Incommensurable Banner* vor und greift dafür auf die Technik des Hyperimage zurück, die es erlaubt, ein Arrangement von dichter visueller Überwältigung zu schaffen. Insgesamt veranschaulicht das Werk die unästhetische und erschreckende Bildlichkeit des Todes, spezifisch verursacht durch terroristische Gewalt und Kriegshandlungen, die selbige zu unterdrücken versuchen. So führt der Künstler anhand der visuellen Darstellung der Opfer und Kollateralschäden des *War on Terrorism* die völlige Absurdität kriegerischer Akte vor Augen.

Die Metaphorik des *War on Terrorism* ist jedoch nicht neu, auch wenn sie eine entschiedene Radikalität behauptet. Sie speist sich aus einem politisch provozierten Kulturkampf, der auf Gegenseitigkeit beruht und sowohl in den frühen Reden Osama bin Ladens wie auch in den Stellungnahmen westlicher und besonders US-amerikanischer Politiker die Rhetorik dominiert. Die Begriffe „Kreuzfahrer“ und „Terrorist“ werden auf weltpolitischer Bühnen gegeneinander ausgespielt und greifen auf eine mehr als tausendjährige religiöse und kulturelle Konfliktsituation zurück, die strukturell

betrachtet mit internationalen Machtinteressen verknüpft ist.<sup>30</sup> Hinzu kommen die kolonialen und postkolonialen Konflikte im Nahen Osten. In so gegensätzlichen Büchern wie Frantz Fanons *Die Verdammten dieser Erde*, in Samuel P. Huntingtons *Kampf der Kulturen* und Arjun Appadurais *Geographie des Zorns* sind die theoretischen Fundamente einer bis zum Terrorismusbegriff reichenden Debatte nachzulesen, deren Aktualität ungebrochen ist.<sup>31</sup> Der Künstler Kader



Abb. 12: Kader Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil #1*, 2013

Attia greift mit einer raumfüllenden Installation auf diese Topik eines hysterischen und machtpolitisch motivierten Kulturkampfes zurück, dessen Mediatisierung er unter dem Werktitel *The Culture of Fear: An Invention of Evil #1* (2013) in ein begehrtes Display überträgt. Für diese Arbeit hat Kader Attia eine gigantische Sammlung an illustrierten historischen Journalen, aktuellen Zeitschriften und wissenschaftlichen Publikationen zum Thema Islam und Terrorismus zusammengetragen, um auf diese Weise die Bildgeschichte einer stereotypisierten Feindbildkonstruktion auf Basis eines im 19. Jahrhundert entstandenen Klischees des Orien-

talismus begreifbar zu machen. (Abb. 12) Auf einer variablen Anzahl hoher Schwerlastregale sind die gesammelten internationalen Publikationen, Poster, Titelseiten und historischen Illustrationen verteilt.<sup>32</sup> Sie demonstrieren alle zusammen ein aufregendes und polemisches Ensemble aus Text- und Bildkonstellationen, die koloniale Gewalt, Feindbilder, Terrororganisationen und Metaphern für Krieg und Gefahr versammeln. Die von Attia zusammengestellten Schriften und Bildzeugnisse dokumentieren einen vornehmlich westlichen Blick auf den islamistisch motivierten Terrorismus der al-Qaida und mit ihm verbundene Persönlichkeiten und stellen eine semantische Brücke zur Vergangenheit her, die über die Geschichte der RAF bis zurück zu den grauenhaften Gewalt Narrativen der französischen Kolonialzeit in Afrika reichen und wieder in die Gegenwart des IS führen. Kader Attia akkumuliert in *The Culture of Fear* eine Vielzahl unterschiedlicher, aber analoger Bild- und Textformate, die zur Erzeugung von Angst, Feindschaft und Unsicherheit in der Gesellschaft beitragen. Anders als Hirschhorn nutzt er keine ad hoc zusammengestückelte Internetrecherche zur Gestaltung seiner Ikonografie des Terrors, sondern übernimmt die wissenschaftliche Methodologie, nachvollziehbare Quellen vergleichend zusammenzustellen. Attia macht jedoch auch nicht mehr als das, denn sein Archiv ist zwar Ergebnis einer langjährigen Recherche, deren Fragmente in stets neuem Arrangement ausgestellt werden. Er bietet aber keine Anleitung zu deren Deutung an. Das hybride Modell seiner Arbeit kombiniert kunstwissenschaftliche, kulturhistorische und künstlerische Strategien einer Annäherung an den Terrorismusbegriff, wobei dem Künstler im Titel seiner Arbeit daran gelegen ist, die Konstruiertheit eines Image des Terrorismus vorzuführen. Mit den Schlagworten Angst, Kultur und der Erfindung des Bösen signalisiert er eine kritisch hermeneutische Distanz zum Terrorismusbegriff. Seine als Hypertext und Hyperimage konstruierte Installation schafft ein räumliches, immersives und haptisches Erlebnis, das die überbordende mediale Auseinandersetzung mit dem *War on Terrorism* und der Figur Osama bin Laden im Kontext der Kunst beobachtbar macht.

## Beobachtung des Situation Room

Nach der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts, die von den kriegerischen Interventionen in Afghanistan und im Irak mit dem Zweck eines *War on Terrorism* geprägt wurde, fand die Jagd nach dem zu einem ständigen Feindbild stilisierten al-Qaida-Führer Osama bin Laden ein vorläufiges Ende. Am 1. Mai 2011 tötete eine Spezialeinheit der US-Navy Seals den gesuchten Terroristen in einem Haus nahe der pakistanischen Stadt Abbottabad, wo sich bin Laden über Jahre hinweg erfolgreich versteckt gehalten hatte. Die Tötung bin Ladens löste heftige ethische Debatten in der internationalen Gemeinschaft aus, denn es schien bei der Aktion kein Versuch unternommen worden zu sein, den Mann lebend zu verhaften, während dagegen der Eindruck einer gezielten militärischen Exekution vorherrscht.<sup>33</sup> Vor dem Hintergrund dieser offiziellen Auffassung untersagte die US-Regierung die Veröffentlichung von Bildern, die am Tatort gemacht wurden. Desgleichen liegen keine Schandbilder vor, die den Tod bin Ladens qua Index bestätigen würden. Gegen die internationale Schaulust und das Bedürfnis einer fotografischen Bestätigung des Todes von bin Laden wurde eine deeskalierende Pressestrategie eingesetzt. Keine Bilder der Leiche, sondern nur Aufnahmen aus dem sogenannten *Situation Room* im Weißen Haus in Washington, in dem eine Delegation militärischer und politischer Berater/innen um US-Präsident Barack Obama eng gedrängt zusammen sitzt.<sup>34</sup> Die von Pete Souza geschossene Bilderserie wurde zur Veröffentlichung freigegeben, um weltweit ein souveränes Signal zu setzen: Die USA haben einen Sieg im *War in Terrorism* errungen und die Exekution einer politischen Entscheidung durchgesetzt. Die Bilder des *Situation Room* erlauben nur die Beobachtung dieser Entscheidung und die Beobachtung dritter Ordnung, denn schon Pete Souzas Fotografie ist ein Zeugnis von Augenzeugenschaft, dass auf eine Kette an Beobachtungen verweist. Die um Obama versammelten Menschen sind in jenem fotografisch festgehaltenen Augenblick offenbar Zeugen der geheimen Militäraktion, die zur Liquidierung Osama bin Ladens führte. Die narrative Lücke des Bildes ist jedoch eklatant: Was die zu sehenden Personen wirklich gesehen haben, bleibt für die Betrachter/innen der Fotografie aus-

gespart. Dieses „elliptische“ Bild, wie Michael Diers die Fotografie des *Situation Room* genannt hat,<sup>35</sup> motivierte zahlreiche Künstler zu einer kompensatorischen und kommentierenden eigenen Bildfindung.

Zu den bedeutendsten Reaktionen auf die von Pete Souza gemachten Fotos zählt die vierteilige Installation *May 1, 2011* (2011) des chilenischen Konzeptkünstlers Alfredo Jaar.<sup>36</sup> Dessen Werk befasst sich seit vielen Jahren mit politischer Ikonografie und hat sich in verschiedenen Formen der essentiellen Verknüpfung von Bildern und Peritexten gewidmet. Gerade das in Kriegsberichterstattungen und diese begleitenden Bildern sichtbare Grauen und Leid verhandelt der Künstler mit ikonologischer Kritik, indem er das Logo dem Ikon vorzieht und dafür die Imagination provoziert. In *May 1, 2011* (2011) sind zwei Flachbildschirme nebeneinander zwischen zwei sie einrahmenden Drucken in einer Reihe anordnet. (Abb. 13) Auf den beiden LCD-Monitoren ist die visuelle Ellipse des *Situation Room* Bildes sichtbar gemacht: Rechts wird das Standbildfoto des *Situation Room* gezeigt, auf dem linken Bildschirm klafft eine narrative Lücke in

Form des leuchtend weißen Bildschirms. Jaar formuliert mit der Installation den *horror vacui*, eine Projektionsfläche, in deren Leere Ängste und Feindbilder projiziert werden können. Daneben sind auf den Grafiken korrespondierende Inhalte zu sehen: Das linke Papier bleibt blank, die rechte Grafik erklärt schematisch die Anordnung der im *Situation Room* anwesenden Personen. Die Bildkonstellation eröffnet als künstlerische Pendantschmückung und gemäß der Theorie des Hyperimage eine plurale Ergänzungsmöglichkeit: Durch die Imagination des Publikums füllt sich der weiße Bildschirm wie eine leere Leinwand mit Vorstellungen und Assoziationen in Ergänzung der rechts leuchtenden Presseikone.<sup>37</sup> Alfredo Jaar will mit dieser provozierenden Bildfindung die Bildpolitik der US-Regierung kritisieren und die Exekution von Osama bin Laden als völkerrechtswidrigen Akt markieren. „*May 1, 2011* hopes to create a little crack, a fissure in the sanitized image we have been offered.“<sup>38</sup> Der sauberen Bildkampagne der Obama-Regierung will Jaar ein künstlerisches Korrektiv entgegensetzen. Dabei hilft ihm die Konstruktion eines Hyperimage, denn sie ermöglicht



Abb. 13: Alfredo Jaar, *May 1st, 2011*, 2011

eine Vielzahl imaginärer Anknüpfungspunkte, ohne diese bildlich zeigen zu müssen. Der offensive Leer- raum auf dem linken Bildschirm seiner Installation lässt die historischen Vorbilder imaginär aufscheinen und damit ein mentales Hyperimage entstehen. Jaar verweist selbst auf ein für ihn wichtiges Vorbild, Goyas berühmtes Gemälde über die Erschießung der spanischen Guerilla durch napoleonische Truppen mit dem Titel *El 3 de mayo en Madrid (Die Erschießung der Aufständischen, 814)*.<sup>39</sup> Ebenso ist Goyas berühmte Grafikserie *Los Desastres de la Guerra* zu den Ikonen einer Geschichte der Anti-Kriegsbilder zu rechnen, in die Jaar sich einreihet.<sup>40</sup> Und weiter führt Jaar auch



Abb. 14: Franz Reimer, *The Situation Room*, 2013

Richters Zyklus *18. Oktober 1977* an, um dessen Arbeit mit fotografischen Vorlagen in den Kontext seiner eigenen Auseinandersetzung mit der Ikonografie des Terrorismus zu bringen. Gegenüber der malerischen Unschärfe und künstlerisch distanzierten Verunklärung

historischer Bildzeugnisse in Richters Zyklus stellt Jaar zwei Extreme gegeneinander. Er eignet sich das ursprüngliche, digitale Bild von Pete Souza an, um es mit der semantischen Leere des Ungesagten, den offenen Fragen und verschwiegenen, unsichtbaren Details der „Operation Geronimo“, so der offizielle Codename, zu kontrastieren.<sup>41</sup>

Die Herausforderung der regierungsgesteuerten Pressekampagne im Anschluss an die Tötung von Osama bin Laden wurde auch von Franz Reimer angenommen, der sich in seiner künstlerischen Abschlussarbeit an der Berliner Universität der Künste dem Sujet widmete. In seiner szenisch angelegten Raum-Installation *The Situation Room* (2013) hat der Künstler die Kulisse für ein Re-enactment der berühmten Fotovorlage eingerichtet und in eine Closed Circuit-Video-Installation eingebettet.<sup>42</sup> Die Ausstellungsbesucher können darin die Position der auf Pete Souzas Foto abgebildeten Personen einnehmen und finden zudem Modell der auf dem Tisch sichtbaren Gegenstände vor. Reimers künstlerische Simulation des *Situation Room* ist auf Partizipation angelegt. Die teilnehmende Beobachtung wird jedoch in eine hermeneutische Sackgasse gelenkt. Auch hier wird nicht gezeigt, was der illustre Personenkreis um Barack Obama in jener Situation wirklich sehen konnte. Vielmehr spielt die Closed Circuit-Installation über einen Bildschirm nur die Selbstbeobachtung der Szene zurück. Es gibt kein Außen der Beobachtung, sondern nur die geschlossene Selbstreflexion.<sup>43</sup> Um dennoch den Kontext der Beobachtung ins Spiel zu bringen, hat der Künstler auf der Rückwand der Kulisse ein Poster eingerahmt, das seine Bildrecherche zum Thema in schematischer Anlehnung an die Titelseite einer Tageszeitung aufbereitet.<sup>44</sup> (Abb. 14) Franz Reimer ließ der Konstruktion von *The Situation Room* eine bildwissenschaftliche Erforschung aktueller Presseberichte aus der Dekade des *War on Terrorism* vorausgehen, für die er sich methodologisch ebenfalls am Design von Warburgs Mnemosyne-Atlas orientierte. Eine Abbildung des Atlas integrierte er auch in die rechte Spalte des Zeitungsformats auf dem Poster. Reimer übernahm folglich Warburgs kunsthistorische Spurensuche als Modell zur Erstellung seines eigenen Hyperimage, das das klassische Bild- und Textensemble einer Titelseite der Tagespresse zitiert. Pete Souzas Presseikone ist in der

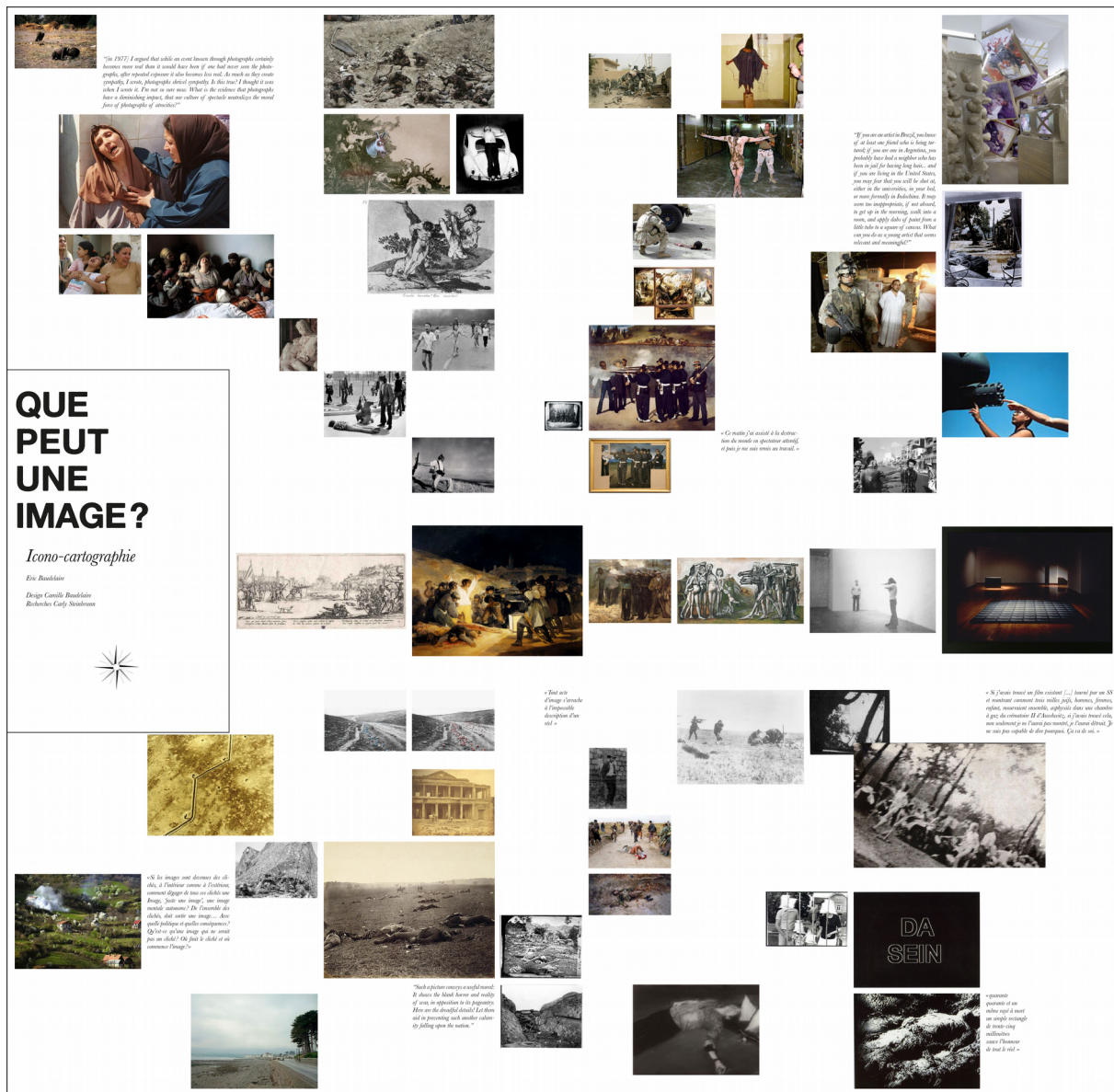


Abb. 15: Eric Baudelaire, „Que peut une image? Icono-cartographie“, In: Hypertexte No. 2. Principes de plaisir, principes de réalité, Oct 7, 2009

Mitte als Aufmacherbild platziert, darüber steht in Großbuchstaben „The Situation Room“ als Schlagzeile zu lesen. In der oberen Bildzeile des Posters hat Reimer eine Ansammlung bekannter ikonischer Fotos arrangiert, die vom 11. September 2001 über den Folterskandal von Abu Ghraib, die Hinrichtung Saddam Husseins bis zur Exekution von Osama bin Laden reichen. In der linken Spalte ist eine Gruppe von parodistischen Adaptionen des *Situation Room*-Bildes aufgereiht, die für die populäre Bildkritik an dem Foto ste-

hen. Mit seiner komparatistischen und genealogischen Bildgestaltung hat Franz Reimer eine weitere künstlerische Variante zum Hyperimage der terroristischen Ikonografie beigetragen und kann so verdeutlichen, welche Visual History hinter der Aufnahme des *Situation Room* verborgen ist.

In die gleiche Richtung wie das Posterlayout von Reimer geht die grafische Aufbereitung der politischen Ikonografie des Bilderkrieges in einer Kollaboration von Éric und Camille Baudelaire und Carly Steinbrunn.

Zu dritt haben sie sich für ihre Konzeption einer „Icono-Cartographie“ die Frage nach der Deutungsmacht von Bildern vorgenommen: „Que Peut Une Image?“ und referenzieren damit W.J.T. Mitchells berühmte Hypothese „Was will das Bild?“ aus dessen Schrift über visuelle Kultur.<sup>45</sup> Das bislang als Sonderbeilage der Zeitschrift Hypertexte No. 2 und als PDF vorhandene Poster wurde im Oktober 2009 veröffentlicht (Auflage 1000).<sup>46</sup> (Abb. 15) Die beidseitige Gestaltung des Posters trennt den Bildteil mit 51 Abbildungen und acht Textkommentaren von den Bildunterschriften und Quellenangaben auf dessen Rückseite. Auch in diesem Fall steht die kanonische Konzeption des Bilderatlas Pate für die Konstruktion eines künstlerischen Hyperimage, das sich noch mehr als die bisher erwähnten Beispiele an der Deixis von Warburgs Idee orientiert. Das Poster entstand noch zu Lebzeiten bin Ladens – und klammert die Figur des Terroristen auch völlig aus. Bilder von 9/11 oder anderen terroristischen Akten sind nicht zu sehen. Die politische Ikonografie der „Icono-Cartographie“ fokussiert die Nachwirkungen des 11. September und konzentriert sich auf das Kriegsgeschehen und Folterbilder im *War on Terrorism* sowie auf kunsthistorische Vorbilder, von barocken Radierungen eines Jacques Callot, den bereits genannten Werken Francisco de Goyas, Edouard Manets *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko (1868/1869)*, über Fotografien des Holocaust, Gerhard Richters RAF-Zyklus, Jeff Walls cinematografischer Fotoinszenierung *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a red Army patrol near Moquor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) und Pressefotos leidender Kriegesopfer. Eric und Camille Baudelaire haben eine vielseitige und weit verzweigte ikonografische Assemblage zur Geschichte des Bilderkrieges geschaffen, die sowohl naheliegende wie auch entfernte Bildvergleiche anstellt, um so die Mediologie der Kriegsberichterstattung in ihren Facetten überschaubar zu machen. Ihre Bildauswahl legt ein Cluster vor, das nicht spezifisch zwischen Medien und Genres differenziert, sondern auf inhaltliche und kompositorische Merkmale Wert legt, also eine Presse- und Kunstbilder vergleichende Ikonografie vorlegt. Ergänzend sind Zitate aus Texten etwa von Susan Sontag, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman oder Claude Lanzmann in die Zwischenräume eingefügt. Das Poster „Que Peut

Une Image?“ ist als Visualisierung eines Künstlervortrages entstanden, und gibt nicht in linearer, sondern in zum Hyperimage angeordneter Bildkonstellation den Horror des Krieges anhand seiner bildnerischen und künstlerischen Rezeptionsgeschichte wieder. Baudelaire streitet allerdings jede wissenschaftliche Methodik ab, fälschlicherweise annehmend, damit dem Anspruch einer vergleichbaren Forschungsperspektive entgegen zu können.<sup>47</sup> Dabei macht seine ausdrückliche Orientierung an Warburg deutlich, wie sehr sich kunsthistorische und künstlerische Herangehensweisen gerade beim kuratorisch wissenschaftlichen Umgang mit einem Bilderpool überschneiden. Während man bei Warburgs Mnemosyne-Atlas weiß, wie der Kunsthistoriker mit seinen versammelten „Bildfahrzeugen“ umging und deren Bedeutung im Kontext von Vorträgen erläuterte,<sup>48</sup> lässt Baudelaires künstlerisches Cluster die Angabe von Auswahlkriterien vermissen. Allein durch die ikonografische Anordnung wird deutlich, welchen Verzweigungen einer Bildgeschichte des Krieges die drei Gestalter/innen gefolgt sind. Eine deutliche Ausnahme bildet in dem Hyperimage das Bild *Erschossener II* aus Gerhard Richters Zyklus *18. Oktober 1977*. Über diese Abbildung des Toten Andreas Baader wird das Raster des Krieges der Icono-Cartographie auch mit dem Terrorismusdiskurs verbunden. Die konzeptuelle Arbeit von Baudelaire hebt die hier zuvor aufgeführten Hyperimages von Willem de Rooij, Thomas Hirschhorn, Franz Reimer oder Alfredo Jaar nicht auf, aber sie führt verschiedene Strategien der Theorie des Hyperimage zusammen, von der Sammlung über die Pendantbeziehung bis zur Systematik einer Mindmap. Damit steht Baudelaire dem kunstwissenschaftlichen Vorbild Warburgs am nächsten.

Das politische verhängte Bilderverbot konnte die mediale Präsenz von Osama bin Laden nach dessen Tötung durch das US-Militär nicht unterbinden. Im medialen Gedächtnis taucht der liquidierte Terrorist immer wieder auf und bleibt so auch dem sozialen Gedächtnis erhalten. Das bärtige Gesicht mit Turban ist zu einer Medienikone avanciert, die in bestimmten Regionen der Welt ähnlich verehrt wird wie das berühmte Konterfei Che Guevaras. „Osama bin Laden war kein Che, aber er war eine extrem charismatische Gestalt und ein Meister der Ikonopolitik, der sein Image, das



uns noch lange begleiten wird, penibel gestaltete und kontrollierte.<sup>49</sup> Der US-Regierung gelang es nicht, den Mythos bin Ladens zu entkräften, statt dessen hat seine Tötung für eine immer wiederkehrende mediale Auferstehung gesorgt, die sein Porträt der *damnatio memoriae* entziehen konnte.<sup>50</sup> Weltweit wurde Osama bin Laden in Hyperimages entweder als Schandbild oder in Verehrung dargestellt. Der getötete Osama bin Laden erlebt posthum seine Re-Animation in Form von Devotionalien, Internet-Memes in sozialen Netzwerken oder durch Einschreibungen in die Kunstgeschichte.<sup>51</sup> In der Populärkultur der globalisierten Welt hat das Porträt bin Ladens ikonischen Status und wird als visueller Anker in Hyperimages eingesetzt. Während westliche Medien den Terroristen mit einer ausschließlich negativen Konnotation erwähnen, kommt sein Porträt in Ländern wie Nigeria oder Kenia auf Postercollagen zur Geltung, die ihn auch positiv darstellen. Matthias Krings hat untersucht, wie die Verwertungskette des bin Laden-Image in Nigeria fortgeführt wird.

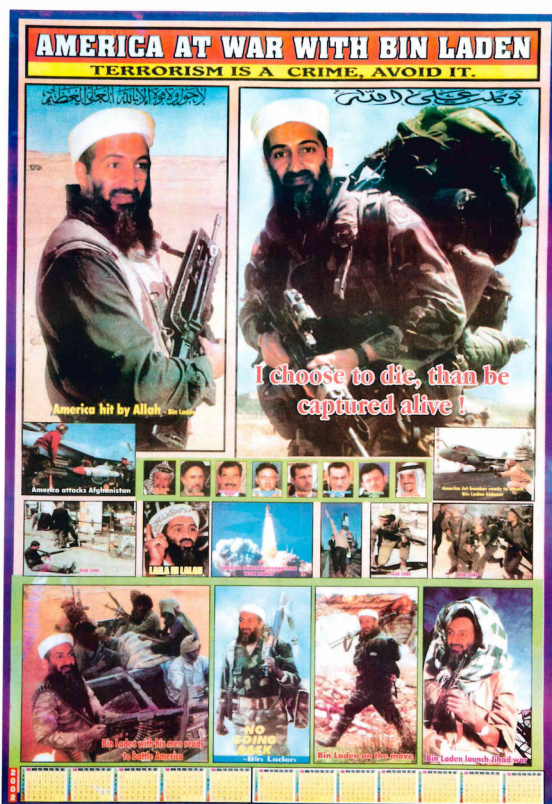


Abb. 16: Anonym, „America at War with Bin Laden“, Poster-Kalender, Nord-Nigeria, 2001/02

Dort wird bin Laden nach dem 11. September 2001 besonders im muslimischen Norden sehr verehrt und sein Porträt auf Fan-Artikeln vermarktet. „Ein Thema wie 9/11, das die Welt in Atem hielt, und eine Figur wie bin Laden, die sich sowohl zur Identifikationsfolie für Muslime als auch zur Schreckgestalt für Christen eignete, verlangten der kulturindustriellen Logik entsprechend geradezu nach kommerzieller Verwertung.“<sup>52</sup> Krings beschreibt, wie der „Poster Boy“ bin Laden auf einfachen Plakaten in Collagen als Sensationsfigur repräsentiert wird. Die Grafiker und Gestalter der Fanposter verstehen sich als Bildjournalisten, sie gestalten Berichte und adaptieren dafür Bilder und Texte aus anderen Massenmedien. (Abb. 16) Nura Ibrahim erläutert in einer weiteren Studie zu bin Laden-Posterkalendern in Nord-Nigeria, das Design der Poster diene dem Image „to convey a sense of sincerity and commitment.“<sup>53</sup> Ibrahim hat einige Poster der Osama bin Laden-Verehrung in Kalenderform bzw. als Poster zusammengestellt, darunter Titel wie „The Best of Osama Bin Laden in action“. Die Struktur der Hyperimages mit volkskünstlerischen Elementen orientiert sich am politischen Dualismus zwischen Osama bin Laden und George W. Bush bzw. Barack Obama. In den Collagen tauchen absurde Figuren auf, wenn etwa der Kopf bin Ladens auf die Körper von Soldaten montiert ist.<sup>54</sup> Krings wiederum zeigt, wie auf bin Laden durch die Gestaltung der volkstümlichen Medienkunst Macht übertragen wird. Der Terrorist wird Teil einer Ikonografie der „muslimische[n] Sozialrebelln der Weltgesellschaft“ und sogar als Guerilla inszeniert.<sup>55</sup> So erscheint Osama bin Laden wie ein postkolonialer Befreiungskämpfer gegen die als hegemonial verdamnte westliche Kultur. Trotz der Liquidation bin Ladens durch US Navy Seals am Morgen des 1. Mai 2011 regiert sein Porträt den bildlichen Terrorismusdiskurs und wird jüngst erst von der starken Internetpräsenz des Islamischen Staates überlagert, der die Projektionsfigur durch eine generierte Identität des schwarzen Mannes ersetzt hat, wie er etwa als „Jihadi John“ vermummt im Internet kursiert.<sup>56</sup>

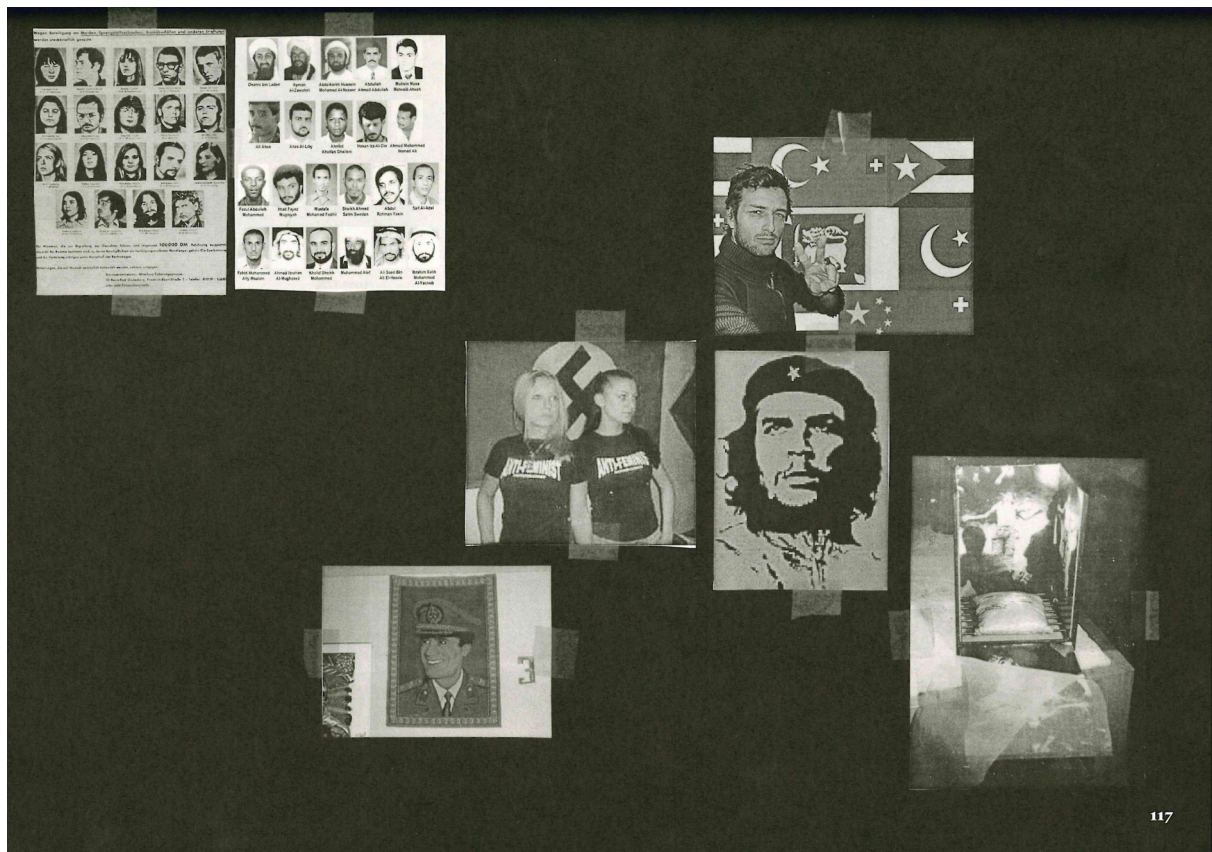


Abb. 17: Costa Vece, *Dark Days*, 2004

### Aspekte der Selbstinszenierung

Diese Identität des Terroristen und dessen positiv konnotiertes Pendant, den Guerilla, greift der Künstler Costa Vece in einer Werkserie auf. Vece benutzt wie viele zeitgenössische Kunstschaaffende für seine Arbeit zum Topos des Revolutionärs und des Terroristen das schier unendliche Archiv des Internets und des globalen Nachrichtenservice. Aus diesem medialen Gedächtnis entnimmt er Bilder, die er sich für seine Kunst aneignet und in thematische Cluster sortiert, um sie in Ausstellungen und Künstlerbüchern zu präsentieren.<sup>57</sup> Diese Archiv-Ästhetik kleiner schwarz-weißer Reproduktionen evoziert ebenfalls die Erinnerung an Warburgs Mnemosyne-Atlas, aber auch an die von Thürlemann genannten Ursprünge ikonografischer Doppelprojektion in der Kunstgeschichte, als nur schwarz-weiß Reproduktionen möglich waren und deshalb umso deutlicher auf stilistische Eigentümlichkeiten der Bildkompositionen geachtet werden konnte.<sup>58</sup> Eine be-

wusst enge Anlehnung an Warburgs Atlas-Methode gelingt Costa Vece zusammen mit dem Grafikerteam Iza Hren und Georg Rutishauser für den Katalog zur Ausstellung *Dark Days* im Kunstmuseum Solothurn 2006. Großzügig sind auf den schwarzen Katalogseiten weiß gehöhte Reproduktionen der Fotovorlagen abgedruckt. Das Layout ist einem Skizzenbuch nachempfunden und die Abbildungen erwecken den Anschein, als seien sie nur provisorisch mit Klebestreifen befestigt. Die Bildauswahl wurde thematisch getroffen und so stehen verummte Kämpfer mit Maschinenpistolen, Autobombenwracks, Großbrände, Schiffe, Exekutionsszenen, Fahndungsposter, Flaggen und Werk- bzw. Installationsansichten sowie Selbstporträts des Künstlers in Clustern geordnet. Es ergeben sich überraschende Zusammenhänge, wie die Kombination aus RAF-Logo und Schweizer Nationalflagge, die hier als heraldische Komposition gelistet ist.<sup>59</sup>

In einer anderen Konstellation steht ein Selfie, für das sich der Künstler vor einem Patchwork aus verschie-

denen Nationalflaggen fotografiert hat, darunter der Türkei, der Schweiz, Palästinas und Chinas.<sup>60</sup> (Abb. 17). Für das Foto posierte Vece mit zum Victory-Zeichen erhobener linker Hand wie ein Guerilla-Kämpfer – besonders der frühere Palästinenserpräsident Arafat war für diese Geste vor der Weltpresse bekannt. Im gleichen Cluster tauchen die Fahndungsplakate zur RAF und zu den Attentätern des 11. September auf, darunter auch Osama bin Laden, ein Che Guevara-Poster, zwei vor einer Hakenkreuzfahne posierende Rechtsextremistinnen und der Lybische Diktator Muammar Gaddafi. Auf weiteren Collagen sind eine Installationsansicht der *Bomb*-Serie, Unfallfotos, Flugzeugwracks und Explosionen oder Bilder von bewaffneten Kämpfern zu einem Hyperimage zusammengestellt.<sup>61</sup> Vece kombiniert so diverse Pathosformeln und stereotypisierte Figuren unter dem Topos der Gefahr und des politischen Kampfes. Seine De-Kontextualisierung des Künstlerimages inmitten von Extremisten nutzt die Praxis des Hyperimage, um die Semantik des Kriegs-, Guerilla- und Extremismuskurses als Feindbildkonstruktion in einen gemeinsamen Kontext zu zwingen.

Was auf den ersten Blick indifferent anmutet, zeigt bei einer ikonologischen Examination der Bildkombinationen das sensible Gespür des Künstlers für strukturelle Gewalt, terroristische Familienähnlichkeiten und provokante Ikonografien. Über den Begriff der „Pathosformel“ und das Modell des Mnemosyne-Atlas lassen sich auch in Costa Veces Bildarchiv kunsthistorische und transkulturelle Verbindungen anhand von ikonografischen Vergleichen in Einklang bringen. Die Themenwahl und Bildersuche des Künstlers ist dabei schwerpunktmäßig auf die Neuzeit fokussiert. Seine Sammlung von Fotos, Filmstills, Skizzen, Dokumenten und Ideen dient allerdings weniger einer dezidiert kunsthistorischen Methode wie der von Panofsky entwickelten Ikonologie, auf die Sabine Rusterholz im gleichen Zusammenhang hinweist. Es ist mehr ein Sammelsurium für die Neuinterpretation eigener Bildkonstellationen durch den Künstler, der aus seiner individuellen Ikonografie keine textlastige Weltanschauung herausarbeitet, sondern aus Kartonage und Fundstücken gesampelte skulpturale und installative Displays herstellt, die einen begehbaren Schauplatz im Museum konstituieren. Oft sind diese Installationen

kombiniert mit Videoprojektionen, die dem wilden Materialfundus eine thematisch rahmende Erzählung implementieren. Der Künstlerkatalog dient als Ergänzung zum Hyperimage im Display der Ausstellung. Entscheidend für die künstlerische Selbstdarstellung und Interpretation des Schaffens von Costa Vece ist eben jener Umstand, dass der Künstler Aufnahmen eigener Werke in den Kontext seiner Vorbilder und Motivvorlagen einspeist.

Die in Veces Werk sichtbare Selbstbezüglichkeit des Hyperimages in Bezug auf die Person des Künstlers fungiert als Metadiskurs, der den Künstler in einen überzeitlichen historischen Kontext stellt. Dass sich Vece mit den Topoi des Krieges und revolutionärer Gewalt beschäftigt und diese sowohl im Künstlerbuch als auch in Ausstellungen in Hyperimages arrangiert, verweist auf die Relevanz der politischen Begriffe im Werk des Künstlers. Die Polemik seiner Arrangements artikuliert das Bedürfnis, als Künstler eine Kritik der Zeichen im politischen Diskurs zu implementieren.

Bereits 1997 hat Costantino Ciervo mit seiner Installation *Gefangener der Kunst* ein Hyperimage gestaltet, das im Rückblick und zeitlich vor dem Terrorismuskurs nach 9/11 speziell die Geschichte des deutschen Linksterrorismus der RAF einbezieht und eine ähnliche semantische Kritik verbildlicht, wie sie Costa Vece in seinem Bild-Atlas formulierte. (Abb. 18) Ciervo hat eine multimediale Arbeit aus zwei digital bearbeiteten Fotografien und neun Monitoren zusammengestellt.<sup>62</sup> In symmetrischer Anordnung – und damit wie ein Vorläufer der Installation *May 1st, 2011* von Alfredo Jaar – hängen die Minimonitore in jeweils einer Dreierreihe vor der Wand. Dazwischen sind ein breites Querformat und ein hochformatiges Foto montiert. Für die linke Fotografie hat Ciervo ein Pressebild überarbeitet, das den Tatort der Schleyer-Entführung am 5. September 1977 in Köln zeigt. In die stark vergrößerte und kontrastreiche Schwarz-Weiß-Abbildung hat der Künstler ein Selbstporträt montiert. Mit fast nacktem Körper, nur mit weißer Unterhose und schwarzen Handschuhen bekleidet, liegt Ciervo in stabiler Seitenlage auf dem Boden. Auf dem rechten Foto hat Ciervo sich ebenfalls selbst inszeniert. Vor dem Logo der RAF posiert er mit einem von Hand beschrifteten Poster und dem darauf lesbaren Text: „8.11.1997/Gefangener der Kunst“. Mit seiner Re-Inszenierung kon-



Abb. 18: Costantino Ciervo: Gefangener der Kunst, 1997

struiert Ciervo eine Überschreibung der bekannten Presseikone vom 6. September 1977, als die RAF den entführten Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer fotografierte, um ihn als Geisel der Öffentlichkeit zu präsentieren und die Freilassung der in Stammheim inhaftierten RAF-Führungskader Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe, Andreas Baader und Irmgard Möller zu erpressen. Schleyer hält auf den Fotos, die im Laufe der langen Geiselnahme in variiert Form an die Presse gingen, jeweils ein Poster in den Händen, das ihn mit dem entsprechenden Datum versehen als Gefangenen der RAF ausgibt. Schleiers Entführung gilt bis heute als Wendepunkt des politischen Kampfes zwischen der RAF und den Behörden der BRD, da die Opferrolle der Geisel das Ansinnen der Terroristen delegitimierte. Damit war es für die RAF auch unmöglich, sich auf seine Rolle als SS-Offizier während der NS-Zeit zu berufen, um damit ihren Kampf gegen den Staat und gegen eine angebliche Wiederkehr des Faschismus in Deutschland zu begründen. Costantino Ciervo fügt nun zu seiner Selbstinszenierung eine neue semiologische Bedeutungskette hinzu: Aus-

drücklich spielt er auf den drei mittleren Monitoren Leni Riefenstahls Propagandafilm *Triumph des Willens* (1935) ein, um die Ästhetik der nationalsozialistischen Herrschaft als historischen Hintergrund und als Gegenbild zu seiner Arbeit bemerkbar zu machen. Parallel dazu läuft auf den seitlichen sechs Monitoren ein vom Künstler produzierter Film ab, der völlig kontextbefreit zufällig ausgewählte lexikalische Begriffe wie „Specialist“, „Rubber“, „Norm“, „Memory“, „Luminous“, „Labile“, usw. aufleuchten lässt und diese mit einem weiblichen Voiceover begleitet.<sup>63</sup> Die multimediale Installation ergibt ein künstlerisch zusammengefügt Hyperimage mit der Absicht, äußerst divergente Kontexte zu vereinen. Dazu zählt etwa der Umstand, dass die RAF Teil einer in der deutschen Nachkriegszeit unerledigten Vergangenheitsbewältigung ist.<sup>64</sup> Costantino Ciervo stellt dem linken Terrorismus der RAF die Propaganda des rechten Naziregimes zur Seite und zielt darauf, die historischen Beweggründe des „Deutschen Herbstes“ zu beleuchten. Der Künstler irritiert die politische Ikonografie mit seinem biografischen Bezug, der ihn als Künstler in einer persönli-

chen, post-traumatischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der RAF vorführt. Seine Überidentifikation mit Schleyer als Geisel der RAF, gepaart mit den semantisch disparaten Videoeinspielungen, sorgt für einen Verfremdungseffekt, der leicht mit Zynismus verwechselt werden kann. Die Ambivalenz der Arbeit zwischen Sympathisantentum mit der RAF und künstlerischer Kritik am öffentlichen Umgang mit der deutschen Kriegsvorgangheit verleiht dem Hyperimage einen provokanten Status als Werk. Als „Gefangener der Kunst“ macht der Künstler seine historische Nachträglichkeit und Distanz deutlich, ein Jahr vor der offiziellen Auflösungserklärung der RAF 1998. Sein der Bildgeschichte des Terrorismus gewidmetes Hyperimage beweist, dass das Prinzip des multimedialen Ensembles zwar die Offenheit des Werkes begünstigt, zugleich aber auch in diesem politisch brisanten Fall nicht der Genauigkeit historisch notwendiger Differenzierung genügt. Das Arrangement eines Hyperimage führt hier – ähnlich wie in den Bildclustern von Costa Vece – zur Verwirrung, denn der relativen Harmlosigkeit einer im Kunstsystem „gefangenen“ Selbstpositionierung steht die tragische Rolle des wirklichen RAF- und Terrorismus-Opfers entgegen. Die Montagen beider Künstler bleiben in einer Aporie gefangen. Sie demonstrieren jedoch das individuelle Bedürfnis der Kunstschaffenden, sich in den Bilddiskurs der terroristischen Ikonografie einzuschreiben und darin Täter- und Opferrollen zu fingieren. Ihre so formulierte Polemik bezeugt, dass das Hyperimage des Terrorismus einer ständigen Beobachtung und Kritik bedarf.

Mein Beitrag untersuchte anhand von ausgewählten Beispielen fotografische Aufnahmen, die Gestaltung internationaler Titelcollagen und Poster sowie künstlerische Werke, um den seit dem 11. September erneut virulenten Terrorismusdiskurs und dessen Begriffswandel zu visualisieren. Anhand der besprochenen Hyperimages konnte im Zentrum der Analyse deren je unterschiedliche Vereinnahmung von Osama bin Laden als Terrorist und Feindbild bzw. als Guerillakämpfer und Idol vergleichbar gemacht werden. Dazu eignen sich die entsprechenden Begriffe des „Hyperikon“ als einem Metabild im Sinne von W.J.T. Mitchell bzw. das von Felix Thürlemann definierte „Hyperimage“, um mit den Methoden der Kunstwissenschaft eine Annäherung an den Bildkomplex „Terrorismus“ zu ermögli-

chen. Es hat sich gezeigt, dass bildende Künstler vielseitige Möglichkeiten gefunden haben, sich dem Terrorismusbegriff anzunähern und dessen Image aus ihrer Perspektive visuell zu gestalten. Dabei kommt es, wie am Beispiel von Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas erläutert, zu einer fortgeführten Variation der Atlas-Methode, die sowohl künstlerische als auch Pressebilder sowie populäre und volkstümliche Abbildungen umfasst. Aufschlussreich ist der Umstand, dass die Geschichte des Terrorismus an viele Begriffe der politischen Ikonografie anknüpft und sogar einen eigenen, übergreifenden Terminologiestatus beansprucht, dessen Ikonografie in Hyperimages syntagmatisch anschaulich wird.

## Endnoten

1. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010, S. 197f.
2. Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München/Paderborn 2004; ders., *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“*, Göttingen 2005; ders. (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bd. 2, 1949 bis heute*, Göttingen 2008, S. 29; ders., *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013; Hanno Rauterberg, *Unirsale Zeichen. Warum die Bilder des 11. Septembers uns nicht loslassen*, in: *Die Zeit*, Nr. 37, 07.09.2006, S. 48.
3. Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1997.
4. Walter Laqueur, *Terrorismus*, Kronberg/Taunus 1977; Franz Würdemann, *Terrorismus. Motive, Täter, Strategien*, München/Zürich 1977; Rudolf Walther, *Terror, Terrorismus*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 6, Stuttgart 1990, S. 323–444; Bruce Hoffman, *Terrorismus – der unerklärte Krieg. Neue Gefahren politischer Gewalt* (engl. 1998), Frankfurt am Main 2008.
5. Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), *Les hermènetiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel*, Löwen/Paris 2004, S. 223–247; David Ganz/Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010; Felix Thürlemann (Hg.), *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2013.
6. Der vorliegende Text basiert auf der überarbeiteten und erweiterten Fassung eines Kapitels der Dissertation des Autors (vgl. Sebastian Baden, *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*, München 2017 (in Vorbereitung)).
7. Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2011. Thomas Hensel hat dargelegt, wie Warburgs Methode der Bildanschauung die Kunstgeschichte zur Bildwissenschaft führte (Thomas Hensel, *Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. Ein Bildervehikel zwischen Holztafel und Zelluloidstreifen*, in: Sabine Flach/Inge Münz-

- Koenen/Marianne Streisand (Hg.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München, Paderborn 2005, S. 221–250; ders., *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2009.
8. Die Begriffe „Interbildlichkeit“ oder „Interikonizität“ beziehen sich ebenfalls auf ein Montageverfahren, das ähnlich wie Zitate und Palimpseste Überlagerungen und Verschachtelungen im kulturellen Bildgedächtnis benutzt (vgl. Aby Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig*, Frankfurt am Main 2010, S. 614; Andreas Böhn (Hg.), *Formzeit und Intermedialität*, St. Ingbert 2003 sowie Christoph Zuschlag, *Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität*, in: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–10.
  9. Sven Beckstette, *Terror*, in: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, Bd. 2., München 2001, S. 416–423.
  10. Den Begriff der Medienikone erläutern Kathrin Fahlenbrach und Reinhold Viehoff, *Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte*, in: Michael Beuthner et al. (Hg.), *BILDER DES TERRORS - TERROR DER BILDER? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September* (Band zur gleichnamigen Tagung im Warburghaus im November 2002), Köln 2003, S. 42–59; dies., *Medienikonen des Krieges. Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung*, in: Thomas Knieper/G. Müller (Hg.), *War Visions. Bildkommunikation und Krieg*, Köln 2005, S. 356–387.
  11. Vgl. zur Geschichte des Terrorismus Sonja Glaab (Hg.), *Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung*, Berlin 2007; Stephan Alexander Weichert, *Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal: Das mediatisierte Krisenereignis 11. September*, in: Beuthner u. a. 2003, *BILDER DES TERRORS*, S. 74–102; ders., *Aufmerksamkeitsterror 2001. 9/11 und seine Inszenierung als Medienereignis*, in: Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, Göttingen 2008, Bd. 2, S. 686–693.
  12. *Magnum. Contact sheets, Kontaktbögen*, hg. von Kristen Lubben und Magnum Photos Inc. (New York, NY), München 2011, S. 458–462.
  13. Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, *Thomas Hoepker. Photographien 1955–2005*, hg. v. Ulrich Pohlmann, München 2005.
  14. Clément Chéroux, *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011, S. 24 u. 26f.; ders., *Das Déjà-Vu des 11. September*, in: Ausst.-Kat. c/o Berlin, *Unheimlich vertraut/ The Uncanny Familiar. Bilder vom Terror / Images of Terror*, hg. v. Felix Hoffmann, Köln 2011, S. 260–287.
  15. Vgl. George Lakoff, *Metaphors of Terror*, 16.09.2001; URL:<http://www.press.uchicago.edu/sites/daysafter/911/akoff.html> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017); Susanne Kirchhoff, *Krieg mit Metaphern. Mediendiskurse über 9/11 und den „War on Terror“*, Bielefeld 2010.
  16. *Gerhard Richter. Atlas*, hg. v. Helmut Friedel, München, Köln 2006.
  17. Robert Storr, *September. Ein Historienbild von Gerhard Richter*, Köln 2010.
  18. Vgl. Gerhard Johann Lischka, *Über die Mediatisierung: MEDIEN UND RE-MEDIEN*, Bern 1988, S. 40.
  19. W.J.T. Mitchell, *Bildtheorie*, hg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, S. 190; vgl. ders., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1987, S. 6.
  20. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 11–38, hier: S. 30.
  21. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, 2. Auflage, Opladen 1996.
  22. Thürlemann 2004, *Vom Einzelbild zum Hyperimage*, S. 242, 246.
  23. Vgl. Sebastian Lange, *Provokante Kommunikation: strategische Optionen im politischen Umgang mit transnationalem Terrorismus*, Berlin, Humboldt-Universität, Dissertation 2014, S. 97f.
  24. Vgl. Peter L. Bergen, *The Osama bin Laden I know. An oral history of al-Qaeda's leader*, New York 2006, S. 182f.
  25. Das Werk wurde ausgestellt in der Schau *September 11* im MoMA PS1 in New York, vgl., Ausst.-Kat. MoMA PS1, Long Island City, *September 11*, hg. v. Peter Eleey, New York 2011, S. 224.
  26. Martin Warnke, *„Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“*, in: ders./Werner Hofmann/Georg Syamken, *Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, S. 113–186, hier: S. 130.
  27. W.J.T. Mitchell, *Bildwissenschaft*, in: Gottfried Boehm/Horst Bredekamp (Hg.), *Ikonologie der Gegenwart*, München/Paderborn 2009, S. 99–113, 103; Michael Diers nennt diesen bildinternen Verweis die Interikonizität „selbst- und medienbewusst[e] Bilder“, in Anlehnung an Victor I. Stoichitas Thesen zur Meta-Malerei (vgl. Michael Diers, *War Cuts. Über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie*, in: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, *Covering the real – Kunst und Pressebild von Warhol bis Tilmans*, hg. v. Hartwig Fischer, Basel/Köln 2005, S. 36–45, hier: S. 45; Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Über die Ursprünge der Meta-malerei*, München 1998).
  28. Zum Begriff des *studium* bei der Betrachtung von Fotografie vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1989, S. 33.
  29. Vgl. Peter Eleey, *A Lollipop/Two Branches*, in: New York 2011, *September 11*, S. 36–72, hier: S. 61.
  30. *Text of World Islamic Front's Statement Urging Jihad against Jews and Crusaders*, in: *Al Quds al Arabi*, 23. Februar 1998, übersetzt von Foreign Broadcast Information Service, zitiert nach: *9/11 Commission Report 2004*, S. 47, 466, Anm. 1. Zur Biografie Osama bin Ladens vgl. Pohly/Durán 2001, S. 66 u. 69f.; Siehe auch den Band: *Die Reden des Osama bin Laden*, hg. v. Marwan Abou-Taam/Ruth Bigalke, Kreuzlingen/München 2006.
  31. Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde* (frz. 1961), Frankfurt am Main 1981; Samuel P. Huntington, *Der Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert* (amer. 1996), 5. Aufl., München, Wien 1997; Arjun Appadurai, *Die Geographie des Zorns*, Frankfurt am Main 2009.
  32. Vgl. Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, *Salon der Angst*, hg. v. Nicolaus Schaffhausen/Cathérine Hug, Kunsthalle Wien, Wien 2013, S. 3; die Installation wurde 2016 von den Galerien Lehmann Maupin und Nagel/Draxler im Sektor Unlimited der Kunstmesse Art Basel angeboten; erstmals ausgestellt hat Kader Attia die Auftragsarbeit 2013 im Witte de With Contemporary Art Museum in Rotterdam, wo sie 2014 in der Ausstellung *The crime was almost perfect* in einer erweiterten Fassung präsentiert wurde; ([http://www.wdw.nl/en/our\\_program/events/kader\\_attia\\_the\\_culture\\_of\\_fear\\_a\\_construction\\_of\\_evil7](http://www.wdw.nl/en/our_program/events/kader_attia_the_culture_of_fear_a_construction_of_evil7). (zuletzt abgerufen am 03.2017).

33. Thomas Darnstädt u. a., *Ende eines Massenmörder*, in: *Der Spiegel*, Nr. 19/7, Mai 2011, S. 76-91, hier: S. 81; BNN/dpa, *Der größte Feind der USA ist to*, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 3. Mai 2011, S. 1.
34. Brian Montopoli, *Obama: I won't release bin Laden's death photos*, in: *CBS News*, 5. Mai 2011; URL: <http://www.cbsnews.com/news/obama-i-wont-release-bin-laden-death-photos/> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
35. Michael Diers, „Public Viewing“ oder das elliptische Bild aus dem „Situation Room“ in Washington, in: Berlin 2011, *Unheimlich vertraut*, S. 308–331.
36. Ausst.-Booklet KW Institute for Contemporary Art, *Seeing is Believing*, hg. v. Susanne Pfeffer, Berlin 2011; vgl. Ausst.-Kat. Nykytaiteen museo Kiasma, Helsinki, *Alfredo Jaar: Tonight No Poetry Will Serve*, hg. v. Patrik Nyberg/Jari-Pekka Vanhala, Helsinki 2014, S. 292f.
37. Berlin 2011, *Seeing is Believing*; vgl. Helsinki, 2014, *Alfredo Jaar*, S. 292f.
38. Matthew Schum/Alfredo Jaar, *Image Decomposed: Alfredo Jaar's May 1, 2011*, in: *warscapes magazine*, 25. Februar 2015; URL: <http://www.warscapes.com/conversations/image-decomposed-alfredo-jaar-s-may-1-2011> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
39. Goyas Gemälde wurde wegen der Dramatik der heroischen und verzweifelten Geste zu einer Inkunabel der Antikriegspropaganda. (Vgl. Manuela B. Mena Marqués, *3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños, El [Goya]*, in: Museo del Prado. Enciclopedia, URL: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-de/f0f52ca5-546a-44c4-8da0-f3c2603340b5> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017); Werner Busch, *Das Pathos der Sinnlosigkeit. Moderne Geschichtserfahrung in Francisco Goyas „Erschießung der Aufständischen“*, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, S. 221-234; Hans Holländer, *Francisco de Goya. Der 3. Mai 1808 in Madrid: Die Erschießung der Aufständischen*, in: Wieland Schmied (Hg.), *Harenberg Museum der Malerei. 525 Meisterwerke aus sieben Jahrhunderten*, Dortmund 2002, S. 432; Karoline Künkler, *Schrecken ohne Ende. Goyas moderne Grottesk-Visionen vom Krieg*, in: Sebastian Baden (Hg.), *Terminator – die Möglichkeit des Endes. Bewältigung und Zerstörung als kreative Prozesse*, Karlsruhe, Bern 2007, S. 74–81).
40. Vgl. Schum/Jaar 2015, *Image Decomposed*.
41. Vgl. Charlotte Klonk, *Warum wir trotzdem Bilder brauchen. Fotos der „Operation Geronimo“*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 112/14.05.2011, S. 34; URL: <http://www.faz.net/-gqz-z7c6> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
42. Vgl. Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin, *Schwindel der Wirklichkeit – Closed-Circuit-Videoinstallationen und Partizipation – ein Reader*, hg. v. Anke Hervol/Wulf Herzogenrath/Johannes Odenthal, S. 76 u. 164–169. Der Künstler hat eine Dokumentation der Arbeit online: [http://franzreimer.de/kunst\\_mediaworks\\_installation\\_situation.html](http://franzreimer.de/kunst_mediaworks_installation_situation.html) (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
43. Michael Diers, *Trugbild, Bluff und Augenschein. Die Videoinstallation The Situation Room von Franz Reimer*, in: Berlin 2015, *Schwindel der Wirklichkeit*, S. 45–52, hier: S. 51.
44. Vgl. *Hillarys Hand? Ein Besuch bei Franz Reimer im Atelier. Interview im Kontext der Ausstellung „Schwindel der Wirklichkeit“*, November 2014, URL: [http://franzreimer.de/kunst\\_presse.html](http://franzreimer.de/kunst_presse.html) (zuletzt abgerufen am 27.03.2017); vgl. Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld 2014.
45. Im Original „What do Pictures want?“; vgl. W.J.T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Theorie einer visuellen Kultur*, München 2008, S. 46f.
46. Eric Baudelaire, *Iconocartographie*, in: *Hypertexte*, No. 2. Principes de plaisir, principes de réalité, Oct 7, 2009, S. 44–45, <http://baudelaire.net/extras/info/Iconocartographie.pdf> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017); Muriel Berthou Crestey/Éric Baudelaire, *Des faits aux effets de réel*, Blogeintrag vom 15.03.2011; <https://regard.hypotheses.org/464> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
47. „Rien de scientifique ici – simplement des tracés par lesquels des images sont liées, une histoire de l'art mnémotechnique et fragmentaire retraçant l'évolution des postures d'artistes, ou du statut des images, face à l'horreur de la guerre.“ (Vgl. Baudelaire 2009, *Iconocartographie*, S. 45).
48. Martin Warnke, *Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bildfahrzeuge*, in: ders./Werner Hoffmann/Georg Syamken, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, S. 53–83; vgl. die neuesten Forschungen der Gruppe 8. Salon e. V. über den Bilderatlas Mnemosyne: [www.8salon.net/?cat=17](http://www.8salon.net/?cat=17) und <http://zkm.de/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
49. David Levi Strauss, *Über Bin Ladens Leiche. Das Zurückhalten und Ersetzen von Bildern – von Abu Ghraib bis Abbottabad und darüber hinaus*, in: Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, *Bild-Gegen-Bild/Image Counter Image*, hg. v. Patrizia Dander/Julienne Lorz, Köln 2012, S. 62–70, hier: S. 62; siehe auch die Bezeichnung „Der Che Guevara des globalen Terrorismus“ in Dominique Eigenmann, *Der Che Guevara des globalen Terrorismus*, in: *Der Bund*, 3. Mai 2011, S. 4–5, hier: S. 4.
50. Vgl. Uwe Fleckner, *Aus dem Gedächtnis verbannt. Funktion und Ästhetik zerstörter Bildnisse*, in: Uwe Fleckner u. a. (Hg.), *Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin 2011, S. 15–31.
51. Andy Capper, *Trinkets of Terror. Osama bin Laden Collectibles are where it's at*, in: *VICE MAG*, Vol. 18, No. 6/2011, S. 34–37, hier: S. 34. Eine Studie zur 9/11-Rezeption in der Popkultur Afrikas, speziell in Nigeria, zeigt noch weitere Merchandise-Produkte zum bin Laden-Kult (vgl. Heike Behrend/Tobias Wendl (Hg.), *9/11 and its Remediations in Popular Culture and Arts in Africa*, Berlin 2015; Matthias Krings, *Marke „Osama“: Über Kommunikation und Kommerz mit Bin-Laden-Bildern in Nigeria*, in: *Peripherie*, Nr. 113, Jg. 29/2009, S. 31–55).
52. Krings 2009, *Marke „Osama“*, S. 35.
53. Nura Ibrahim, *9/11, Islam and the Visual Media in Northern Nigeria: A semiotic Analysis of two selected Pre and Post 9/11 Posters*, in: Behrend/Wendl 2015, *9/11 and its Remediations*, 2015, S. 58–83, hier: S. 73, besonders auch 70 u. 80 f.
54. Krings 2009, *Marke „Osama“*, S. 37f., 40.
55. Ebd., S. 48.
56. Raniah Salloum, *IS-Terrorist. Die rätselhafte Radikalisierung des „Jihadi John“*, in: *Spiegel Online*, 03.03.2015; URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/is-und-jihadi-john-die-wichtigsten-fakten-a-1021303.html> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017); Tim Fenton, *ISIS – Press Playing Along*, in: *zelo-street*/3.09.2014, URL: <http://zelo-street.blogspot.de/2014/09/isis-press-playing-along.html> (zuletzt abgerufen am 27.03.2017).
57. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, *Costa Vece, Dark Days*, Zürich 2006.
58. Vgl. Ganz/Thürlemann 2010, *Das Bild im Plural*, S. 25f; Thürlemann 2013, *Mehr als ein Bild*, S. 75f., 95, 97f.

59. Soluthurn 2006, *Costa Vece. Dark Days*, S. 91.  
 60. Ebd., S. 117.  
 61. Vgl. ebd., S. 83, 87.  
 62. Olaf Müller, *Interview of Costantino Ciervo*, in: Ausst.-Kat. Fondazione Mudima, Milano, *Costantino Ciervo: Radical Theory*, Milano 2007, S. 90–108, hier: S. 102.  
 63. Vgl. Müller 2007, *Interview of Costantino Ciervo*, S. 96f., 106f.  
 64. Vgl. Klaus Theweleit, *Bemerkungen zum RAF-Gespenst. „Abstrakter Radikalismus“ und Kunst*, in: ders.: *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 13–99.

## Abbildungen

- Abb. 1: Thomas Hoepker, *Kontaktbogen, USA Brooklyn, New York. September 11, 2001*. In: *Magnum. Contact sheets, Kontaktbögen*, hg. von Kristen Lubben/Magnum Photos Inc. (New York, NY), München 2011, S. 458–462, © Thomas Hoepker/Magnum Photos.
- Abb. 2: Clément Chéroux, *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*, Konstanz 2011, S. 26f, © Clément Chéroux.
- Abb. 3: Hans-Peter Feldmann, *Front pages of newspapers, September 12th 2001*, 2001. In: Hans-Peter Feldmann, *Another Book/noch'n Buch*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Parasol Unit, London; Malmö Konsthall; Kunsthalle Düsseldorf, ed. Helena Tatay, London 2010, o. S., Courtesy Hans-Peter Feldmann und 303 Gallery New York, © VG Bild-Kunst, Bonn.
- Abb. 4: Gerhard Richter, *Baader-Meinhof Fotos (18. Oktober 1977)*, 1989. In: *Gerhard Richter. Atlas*, hg. v. Helmut Friedel, München, Köln 2006, Tafeln 477f. © Gerhard Richter.
- Abb. 5: Gerhard Richter, *Streifen/WTC*, 2006. In: ebd., Tafel 744, © Gerhard Richter.
- Abb. 6: „Das Netz des Terrors“, *Der Spiegel*, Nr. 39, 24.09.2001, © Der Spiegel.
- Abb. 7: Peter Bergen, *The Osama bin Laden I know. An oral history of al-Qaeda's leader*, New York 2006, © Peter Bergen.
- Abb. 8: „*Terror: Der Krieg des 21. Jahrhunderts*“, *Spiegel special*, Nr.2/2004, © Der Spiegel.
- Abb. 9: *Die Geschichte der RAF*, *Stern*, Nr. 13, 22.03.2007, © Stern.
- Abb. 10: Willem de Rooij, *Index: Riots, Protest, Mourning and commemoration (as represented in newspapers, January 2000 – July 2002)*, 2003, 18 framed panels containing newspaper clippings, and an appendix containing captions, each 177,8 x 134,6 cm, (detail), Private Collection, Frankfurt am Main, © Willem de Rooij.
- Abb. 11: Thomas Hirschhorn, *The Incommensurable Banner*, 2007, verschiedene Materialien, 400 x 1800 cm, Installationsansicht, Aust. *Unheimlich vertraut/The Uncanny Familiar. Bilder vom Terror/Images of Terror*, c/o Berlin, 10.09.–04.12.2011; © VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Sebastian Baden.
- Abb. 12: Kader Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil #1*, 2013, Schwerlastregale, Bücher, Zeitschriften, Poster, Installationsansicht Art Basel 2016, Courtesy Galerie Lehmann Maupin/New York, Nagel Draxler, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Sebastian Baden.
- Abb. 13: Alfredo Jaar, *May 1st, 2011*, 2011, two LCD monitors and two framed prints, Original White House photograph by Pete Souza, Installationsansicht, Courtesy Galerie Lelong, New York, kamel mennour, Paris, Galerie Thomas Schulte, Berlin and the artist, New York, © VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Alfredo Jaar.
- Abb. 14: Franz Reimer, *The Situation Room*, 2013, Poster, © VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Franz Reimer, [http://franzreimer.de/kunst\\_mediaworks\\_installation\\_situation.html](http://franzreimer.de/kunst_mediaworks_installation_situation.html)
- Abb. 15: Eric Baudelaire, „Que peut une image? Iconocartographie“, In: *Hypertexte No. 2. Principes de plaisir, principes de réalité*, Oct 7, 2009, S. 44–45, <http://baudelaire.net/extras/info/iconocartographie.pdf>, © Eric Baudelaire.
- Abb. 16: Anonym, „*America at War with Bin Laden*“, Poster-Kalender, Nord-Nigeria, 2001/02, National Museum of World Culture, collection no. TM 6014-1, The Netherlands. In: Heike Behrend und Tobias Wendl (Hg.), *9/11 and its Remediations in Popular Culture and Arts in Africa*, Berlin 2015, S. 78, © National Museum of World Culture.
- Abb. 17: Costa Vece, *Dark Days*, 2004, Fotocollage. In: Ausst.-Kat. Kunstmuseum Solothurn, *Costa Vece. Dark Days*, Zürich 2006, S. 117, © Costa Vece.
- Abb. 18: Costantino Ciervo: *Gefangener der Kunst*, 1997, Videoinstallation, 9 Monitore, 2 Fotos, 1 original VHS-Video *Vivisection* von Costantino Ciervo, 1 VHS-Kopie von Leni Riefenstahl: *Triumph des Willens* (1935), Maße: 100 x 330 x 50 cm, Courtesy the artist, © Costantino Ciervo.

## Zusammenfassung

Die Bildgeschichte des Begriffs Terrorismus wird im 21. Jahrhundert gerne in Hyperimages dargestellt. Über die Assemblage diverser Kontexte entstehen so Bildensembles, die den Eindruck vermitteln, als handle es sich bei Terrorismus um eine historische zusammenhängende Visual History. Dabei werden bestimmte Figuren wie etwa Osama bin Laden besonders hervorgehoben und einschlägige Bilder wie jene der Anschläge vom 11. September 2001 als Medienikonen und Diskursmarker in Hyperimages eingesetzt. Sowohl in den Massenmedien als auch in der Kunst wird die Bezugnahme zum Terrorismus gerne über plurale Bildkonstellationen hergestellt. Der folgende Beitrag verfolgt die Anwendung der „Atlas-Methode“ nach Warburg und im Kontext der von Felix Thürlemann aufgestellten Theorie des Hyperimage anhand von Fotografien, Bildclustern und Ausstellungsdisplays von Thomas Hoepker, Clément Chéroux, Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, Peter Bergen, Der Spiegel, Stern, Willem de Rooij, Thomas Hirschhorn, Alfredo Jaar, Postern aus Nigeria, Kader Attia, Costa Vece und Costantino Ciervo.



**Autorin/Autor**

Sebastian Baden (\*1980 in Kaiserslautern) studierte Kunsterziehung und Literaturwissenschaft sowie Freie Kunst in Karlsruhe und Bern. Von 2010 bis 2016 war er akademischer Mitarbeiter im Fachbereich Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) Karlsruhe. Seit Oktober 2016 Tätigkeit als Kurator für zeitgenössische Kunst und Skulptur an der Kunsthalle Mannheim. Seine Promotion zum Thema „Das Image des Terrorismus im Kunstsystem“ wurde 2014 abgeschlossen und erscheint 2017 im Verlag Silke Schreiber. Er ist Mitglied und im Vorstand des Netzwerk-Terrorismusforschung e.V.

**Titel**

Sebastian Baden, *Die Atlas-Methode. Hyperimages einer terroristischen Ikonografie*, in: *Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung 2*, kunsttexte.de, Nr. 1, 2017, hg. von Sabine Bartelsheim (25 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).