

INHALT

1. Einleitung und Darstellung

des Untersuchungsverlaufs | 9

1.1 Einleitung | 9

1.2 Darstellung des Untersuchungsverlaufs | 16

2. 9/11 als Bildereignis | 21

2.1 Bild und Erfahrung in der Postmoderne | 27

2.1.1 Jean-François Lyotard: Das Erhabene als Ausdruck
des Bruchs | 28

2.1.1.1 Das Sublime in der abstrakten Kunst: Die Werke
Barnett Newmans | 39

2.1.2 Jean Baudrillard: Das Bild zwischen Realität und Virtualität | 44

2.1.2.1 Der 11. September als „symbolisches“ (Bild-) Ereignis | 49

2.1.3 Paul Virilio: Echtzeit-Bild und Echtzeit-Ereignis | 58

2.2 Zäsur 9/11: Bildereignis und Schreckenserfahrung | 69

3. Schrecken und Hoffnung: Der öffentliche Bilderkanon des 11. September | 89

3.1 Das *Schrecklich-Erhabene* in Edmund Burkes *Philosophischer
Untersuchung* (1757) | 93

3.2 Das Erhabene als Vehikel zur Schreckensbewältigung:
Immanuel Kants *Analytik des Erhabenen* (1790) | 103

3.2.1 Das *Mathematisch-Erhabene* | 107

3.2.2 Das *Dynamisch-Erhabene* | 108

3.3 Die Aktualität von Burke und Kant für das Erlebnis der
Bilder des 9/11 | 112

3.4 Thomas E. Franklin: *Raising the Flag at Ground Zero*
(11.09.2001) | 122

3.4.1 Das Motiv der Flaggenhissung in der US-amerikanischen
Kultur: Joe Rosenthals *The Raising of the Flag on Iwo Jima*
(23.02.1945) | 128

3.4.2 Die Medienikone als Repräsentantin historischer Ereignisse | 134

3.4.2.1 Exkurs: Die traditionelle byzantinische Ikone und der
mittelalterliche Bilderstreit | 137

3.4.3 Das Reportagebild als 9/11-Ikone | 145

- 3.5 „You are heroes“: Die Heroisierung der New Yorker
Feuerwehrmänner | 166
- 3.5.1 Die Darstellung des Erhabenen in der Tragödie: Friedrich
Schillers Dramentheorie *Vom Pathetischen und Erhabenen*
(1803) | 171
 - 3.5.1.1 Das *Pathetischerhabene* und dessen Darstellung in der
tragischen Kunst | 175
 - 3.5.1.2 Laokoon als Paradigma des leidenden Helden und
Chiffre des *Pathetischerhabenen* | 181
- 3.5.2 „New York’s Bravest“: Konstruktion und Inszenierung der
FDNY-Helden | 187
 - 3.5.2.1 Held oder Opfer? (Themengruppe 1) | 191
 - 3.5.2.2 Der Held im aktiven Widerstand gegen das Ausmaß der
Katastrophe (Themengruppe 2) | 205
 - 3.5.2.3 Der Held als politische Leitfigur (Themengruppe 3) | 210
 - 3.5.2.4 „Hunks“, Pin-ups und Superhelden: *FDNY Calendar of
Heroes 2003* (Themengruppe 4) | 217
- 3.5.3 Fazit zu den Heldendarstellungen: Der Held im
Informationszeitalter | 227

4. Verschwindende Bilder und Bilder des Verschwindens | 233

- 4.1 Das Verschwinden der Stürzenden | 235
 - 4.1.1 Richard Drew: *Falling Man* (11.09.2001) | 251
- 4.2 Bilddokumente des Verschwindens | 265

5. Schlussdiskussion und Ausblick | 277

- 5.1 Schlussdiskussion | 277
- 5.2 Ausblick | 285

Bibliographie | 289

Abbildungen | 309

Abbildungsnachweise | 323

1. Einleitung und Darstellung des Untersuchungsverlaufs

1.1 EINLEITUNG

„Von all diesen Vorgängen“, so Jean Baudrillard über die Terroranschläge des 11. September 2001, „behalten wir vor allem das Erlebnis der Bilder, sie sind jetzt, ob wir es wollen oder nicht, unsere Urszene.“¹ Damit beschreibt er ein zentrales Charakteristikum der Geschehnisse jenes Tages, die das Paradigma eines Bildereignisses von globalem Ausmaß darstellen. Zerstörung und physisches Geschehen der Terroranschläge sind an geographische Orte innerhalb der Vereinigten Staaten gebunden, aber dennoch wird der Schock der Katastrophe durch die Omnipräsenz der Kameras und die rund um die Uhr andauernde Berichterstattung global verbreitet. Ein Großteil der Weltbevölkerung erlebt die Anschläge vor den Bildschirmen – weitab vom tatsächlichen Geschehen. Dabei sind es vor allem die Bilder der Zerstörung aus New York, die das Ereignis und dessen Wahrnehmung nachhaltig prägen: hier generieren die Anschläge Bilder, die das Fassungsvermögen der Zuschauer überschreiten und sich in das visuelle Gedächtnis einer schockierten Bevölkerung einbrennen. Die Bilder einschlagender Passagierflugzeuge, der brennenden und schließlich in sich zusammensackenden gewaltigen Türme des World Trade Centers (WTC) laufen in einer

1 Jean Baudrillard: *Die Gewalt der Bilder. Hypothesen über den Terrorismus und das Attentat vom 11. September* (S. 65-78). In: Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*. Hrsg. von Peter Engelmann. Dt. Erstausgabe, Wien: Passagen 2002, S. 72

Endlosschleife über die Bildschirme und versetzen gleichsam Rezipienten² wie Medienschaffende in einen Zustand der Hilf- sowie Sprachlosigkeit. Selbst erfahrene Journalisten ringen angesichts des unfassbaren Geschehens mit den Worten; fassungslose Rezipienten sind unmittelbar und ungefiltert mit der Gewalt des Echtzeit-Bildes konfrontiert. Es sind Bilder, die sich nicht in den Normalbetrieb der Medien integrieren lassen und einen medialen Ausnahmezustand herbeiführen; daher bewirken die Terroranschläge neben dem Ausmaß der physischen Zerstörung auch eine bislang nicht gekannte Erschütterung der Medienlandschaft. Die mediale Vermittlung der Terroranschläge stellt ein neues Phänomen dar, da die Live-Bilder bislang bekannte Grenzen des Medienbildes überschreiten und die Trennung von primärer und sekundärer Erfahrung auflösen: die mediale Vermittlung bewirkt eine ‚echte‘ Schockerfahrung und die Bilder der Bedrohung werden selbst zur Bedrohung.³

Die Bedeutung des Bildes im Kontext 9/11 beschränkt sich nicht nur auf die Live-Aufnahmen der Anschläge und der Berichterstattung, sondern erstreckt sich auch auf die Katastrophenbewältigung, was vor dem Hintergrund der spezifischen Wirkung der Live-Bilder als ‚logischer‘ Schritt zu betrachten ist. Im Chaos des Ereignisses wird das Bild zum Vehikel, um Orientierung zu erlangen und des Schreckens mithilfe des Festhaltens im Bildobjekt *habhaft* zu werden. „Allein schon das Hantieren mit der Kamera“, so Susan Sontag in ihrer Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie, „ist beruhigend und mildert das Gefühl der Desorientierung [...]“.⁴ Aufgrund der Verfügbarkeit von Bildtechnologien im 21. Jahrhundert unterliegt die Bildproduktion nicht mehr nur den Medien, sondern jeder, der am 11. September und in den Tagen danach eine Kamera zur Hand hat, kann die Katastrophe visuell dokumentieren. Die Aufnahmen von professi-

2 In dieser Arbeit wird zumeist die maskuline Form verwendet; dennoch sind auch stets Rezipientinnen, Betrachterinnen und Zuschauerinnen in die Argumentation mit einbezogen.

3 Auf die neuartige Wirkung der Bilder im Hinblick auf die Überschreitung der Grenze zwischen primärer und sekundärer Erfahrung weisen die Erkenntnisse aus der Psychotraumatologie hin. Siehe dazu Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

4 Susan Sontag: *In Platons Höhle* (S. 9-30). In: Susan Sontag: *Über Fotografie*. 15. Auflage Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 15

onellen Fotografen und Amateuren, die eine Bandbreite an unterschiedlichen Ausdrucksformen aufweisen, haben die Bilderflut, die das Ereignis generierte, zusätzlich zur medialen Bildproduktion angereichert. Dabei offenbart die Krisenbewältigung sowohl im Hinblick auf die (Reportage-) Bilder der Katastrophe selbst als auch auf den gesellschaftlichen und politischen Umgang mit ihnen enorme Spannungsfelder, deren Analyse auf eine neue politische Dimension des Medienbildes verweist.

Die visuellen Reaktionen offenbaren die Suche nach *Ausdrucksformen* für die unmittelbar als Zäsur empfundenen Geschehnisse bzw. nach Möglichkeiten eine nachträgliche Sinnproduktion für das singuläre historische Ereignis zu schaffen. Die Versuche einen Ausdruck für das Undarstellbare und Unkommunizierbare des traumatischen Ereignisses zu finden, manifestieren sich im Bildarchiv 9/11 sowohl im Rückgriff auf tradierte Bildschemata als auch in der Absage an tradierte Darstellung. An die unterschiedlichen Formen der visuellen Kommunikation sind spezifische non-verbale Botschaften gekoppelt mit unterschiedlichen Folgen für die Bewältigung des Traumas.

Das Scheitern der Sprache angesichts von Schrecken, Chaos, Gewalt, Zerstörung, Desorientierung, Fassungslosigkeit – diese Charakteristika der Geschehnisse des 11. September 2001, für die das Datum 11. September oder 9/11⁵ zur Chiffre geworden ist, verweisen auf eine ästhetische Kategorie,⁶ innerhalb derer seit Jahrhunderten Phänomene diskutiert werden, die

5 Die Begriffe ‚11. September 2001‘, ‚11. September‘, *Nine Eleven* sowie 9/11 werden in dieser Arbeit synonym verwendet. Das Datum ist zur Chiffre für das Ereignis der Terroranschläge in New York, Washington, D.C. sowie Shanksville, Pennsylvania geworden und auch wenn andere historische Ereignisse auf den 11. September fallen, so bezieht sich das Datum hier allein auf die Terroranschläge innerhalb der Vereinigten Staaten. Dadurch soll jedoch keinesfalls anderen Ereignissen, die auf dieses Datum fallen, ihre historische Bedeutung abgesprochen werden.

6 Im Zuge der *Querelle des Anciens et des Modernes* im 17. Jahrhundert erfolgt eine Wiederbelebung der Schrift *Vom Erhabenen* des Pseudo-Longinus und nun erhält die ehemals im Rahmen der Rhetorik diskutierte Kategorie Eingang in die Ästhetik. (Vgl.: Maria Isabel Peña Aguado: *Ästhetik des Erhabenen: Burke, Kant, Adorno, Lyotard*. Wien: Passagen 1994, S. 17-18. Vgl. auch: Jörg Villwock: *Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift Vom*

das Fassungsvermögen des Menschen überschreiten, seine Erkenntniskräfte überfordern und sich jenseits des gesellschaftlich Anerkannten bewegen. Es handelt sich hierbei um das sogenannte *Erhabene*, ein seit über zweitausend Jahren interkulturell existierendes komplexes Phänomen,⁷ das der Kategorie des Schönen, die das gesellschaftlich Anerkannte und eine harmonische Verbindung von Subjekt und Welt beschreibt, diametral entgegengestellt ist.

Eine exakte Begriffsbestimmung des Sublimen⁸ erweist sich als äußerst schwierig, denn diese Kategorie ist nicht statisch und unterliegt keiner festen Definition – vielmehr stellt sich undefinierbarkeit als ihr wesentlicher Charakterzug heraus, und so ist die Vorstellung des Sublimen im Laufe der Zeit stets Wandlungen und Umdeutungen unterworfen gewesen.⁹ Es wird sowohl auf Naturphänomene als auch auf das Göttliche bezogen, steht einmal für höchste Vollkommenheit, ein anderes Mal für Schrecken und Chaos.¹⁰ Dabei dient diese Kategorie zur Darstellung von Phänomenen und Erfahrungen, die sich jenseits der Grenzen des Rationalen befinden¹¹ und sich einer Erfassung in Form und Sprache entziehen. Aufgrund der enormen Widersprüchlichkeit, die dem Sublimen inhärent ist, wird in den Diskussio-

Erhabenen. (S. 33-53). In: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1989, S. 33) Weder Verfasser noch Entstehungszeit der Schrift *Vom Erhabenen* sind bislang eindeutig identifiziert. Vermutungen bezüglich der Entstehungszeit siedelt Jörg Villwock anhand seiner Untersuchungen zwischen dem ersten und dritten nach-christlichen Jahrhundert an. Vgl.: Villwock: *Sublime Rhetorik*, in: Pries (Hrsg.): *Das Erhabene*, S. 34

7 Vgl.: Klaus Poenicke: *Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts* (S. 75-90). In: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1989, S. 77

8 Die Begriffe ‚Erhabenes‘ bzw. ‚erhaben‘ und ‚Sublimes‘ bzw. ‚sublim‘ werden im Folgenden synonym verwendet.

9 Vgl.: Christine Pries: *Einleitung* (S. 1-30). In: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1989, S. 3

10 Vgl.: Pries: *Einleitung*, (S. 1-30). In: Pries (Hrsg.): *Das Erhabene*, S. 3

11 Vgl.: Peña Aguado: *Ästhetik des Erhabenen*, S. 18

nen stets auf Dichotomien und „extreme[...] Doppelungen“¹² zurückgegriffen,¹³ die Ausdruck der besonderen Komplexität dieses Gefühls sind. Charakteristisch für das Erhabene ist, dass es nicht nur das eine Extrem des jeweiligen Spannungsfeldes bezeichnet, sondern es stellt ein Gefühl dar, in dem beide Extreme zugleich aktiviert werden und erweist sich daher als Grenzphänomen.¹⁴

Vor allem seit dem 18. Jahrhundert ist die Vorstellung, dass Phänomene existieren, die das rational Erfassbare und Vorstellbare überschreiten, mit dem Gefühl der Furcht verknüpft. So bringt das 18. Jahrhundert den spezifischen Typus des *Schrecklich-Erhabenen* hervor. Diese besondere Ausprägung des Sublimen entspringt der Angst vor einer Natur, die sich trotz des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts der Beherrschung durch das Subjekt entzieht und der der Mensch letztlich unterlegen ist.¹⁵ Mitte des 20. Jahrhunderts ist die Diskussion um das Erhabene ebenfalls mit der Erfahrung des Schreckens verknüpft, dessen Quelle nun nicht mehr eine unberechenbare Natur sondern das Subjekt selbst ist. So muss sich die Postmoderne mit der bewusstseinsverändernden Wirkung vom Menschen verursachter Katastrophen wie dem Zweiten Weltkrieg, der Shoah und Hiroshima auseinandersetzen. Zudem stellen technologische Entwicklungen, u.a. die Informationstechnologien, einen Einschnitt im menschlichen Bewusstsein dar, rufen grundlegende gesellschaftliche Veränderungen hervor und

12 Pries: *Einleitung*, in: Pries (Hrsg.): *Das Erhabene*, S. 6

13 Vgl.: Pries: *Einleitung*, in: Pries (Hrsg.): *Das Erhabene*, S. 6. „Irrationalität und Rationalität, [...] Abgrund und Übergang, Chaos und Ordnung“ (ebd., S. 11), sind nur einige Beispiele, die Christine Pries nennt.

14 Vgl.: Pries: *Einleitung*, in: Pries (Hrsg.): *Das Erhabene*, S. 11

15 In seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1757) stellt Edmund Burke den Schrecken ins Zentrum des Sublimen: „Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt, ist eine Quelle des *Erhabenen*; [...] es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist.“ (Hervorh. i.O.) Edmund Burke: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hrsg. von Werner Strube. 2. Auflage, Hamburg: Meiner 1989, S. 72

werden – explizit oder implizit – im Rahmen des Sublimen diskutiert. Essenzielle Unterschiede zu den Interpretationen des Erhabenen in der Aufklärung ergeben sich nicht nur im Hinblick auf die Quelle des Schreckens sondern auch im Hinblick auf das Resultat dieses Gefühls.

Da das Erhabene durch Undarstellbarkeit und Unkommunizierbarkeit charakterisiert ist, mag es zunächst als Widerspruch erscheinen, das *Bildereignis 9/11* vor dem Hintergrund dieser Kategorie zu untersuchen. Doch in einer Zeit, in der der Medienbetrieb das Sichtbarmachen im Bild verlangt, in der es als realitätsgetreues Abbild rezipiert wird und wesentliches Instrument der Erfahrung ist, stellen sich Fragen nach der Erfahrbarkeit von Geschehnissen durch das (Medien-) Bild sowie nach Möglichkeiten und Grenzen visueller Erfassung von Phänomenen, die sich in ihrer ungeheuren Dimension dem Fassungsvermögen des Subjekts entziehen.

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Wirkung der Bilder des 11. September 2001 auseinander und mit der Frage, wie sie die Erfahrung einer historischen Zäsur geprägt haben. Da es beim Typus des *Schrecklich-Erhabenen* auch um die Bewältigung erlebten Schreckens geht, wird neben der Wirkung der Live-Aufnahmen des Geschehens die Rolle des Bildes bei der Katastrophenbewältigung beleuchtet.

Es ist zunächst vor allem die spezifische Wirkung der Live-Bilder, die den Kern des Bildereignisses ausmacht und von denjenigen Katastrophen abhebt, die Teil des alltäglichen Medienkonsums sind. Gerade der Umstand, dass die *9/11*-Echtzeit-Bilder sich der Integration in den regulären Medienbetrieb verweigern, macht sie bedeutend für eine Betrachtungsweise, die von der klassischen Publizistik- und Kommunikationswissenschaft abweicht. So ist die vorliegende Untersuchung ein Versuch, sich den Bildern und ihrer Wirkung anhand eines bildtheoretischen, interdisziplinären Ansatzes zu nähern: beispielsweise lässt sich vor dem Hintergrund postmoderner Medienkritik die besondere Wirkung der Live-Bilder untersuchen. Des Weiteren gibt eine kunsthistorische Betrachtung Aufschluss über Encodierung und Decodierung non-verbaler Botschaften in Bildschemata und beleuchtet die kulturelle Verankerung sowie Bedeutung bestimmter Motive, die in Reportagebildern aufgegriffen werden. Basierend darauf lässt sich das Machtpotential spezifischer Darstellungen analysieren. Der Rückgriff auf philosophisch-ästhetische Aspekte dient dazu, Spannungsfelder innerhalb des Bildarchivs *9/11* aufzuzeigen, die erkenntnisfördernd im

Hinblick auf gesellschaftliche Selbstbilder sind, die wiederum Wahrnehmung und Erinnerung des Ereignisses prägen.

Auf einen interdisziplinären Ansatz zur Untersuchung der Bedeutung von Bildern für kollektive Wahrnehmung, Deutung und Erinnerung von Kriegen greift auch der Historiker Gerhard Paul in *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*¹⁶ zurück.¹⁷ Er richtet den Fokus auf Visualisierungen unterschiedlicher historischer Kriegssituationen vom 19. bis ins 21. Jahrhundert (u.a. auch *Nine Eleven*), da er ein Defizit in der deutschen Geschichtswissenschaft diagnostiziert, die sich schwerpunktmäßig mit texthaften historischen Quellen auseinandersetzt – das Bild (Fotografie, Film, Fernsehen und Internet) als historische Quelle jedoch weitgehend außer Acht lässt.¹⁸ Paul konzentriert seine Analyse auf diejenigen Bilder, die aufgrund verstärkter Publizierung und politischer Bevorzugung als ikonische Repräsentanten und als „das öffentliche Gesicht des Krieges“ gelten.¹⁹ Die vorliegende Arbeit unterscheidet sich von Pauls Ansatz darin, dass die Visualisierungen verstärkt vor dem Hintergrund von Spannungsfeldern diskutiert werden. So thematisiert die Untersuchung spezifischer Einzelbilder zusätzlich zu 9/11-Ikonen auch Aufnahmen, die entweder aktiv von der öffentlichen Bildfläche verbannt werden oder gar nicht erst besonders in den medialen Fokus geraten. Denn die Hervorhebung bestimmter Bilder hat stets zur Folge, dass andere Bilder überlagert, in den Hintergrund gedrängt und letztlich aus dem offiziellen Gedenken ausgeschlossen werden. Die ‚visuellen Randerscheinungen‘ erweisen sich als aufschlussreich, da sie im Gegensatz zu den Bildern des öffentlichen Bilderkanons darauf verweisen, was mit dem Selbstbild einer Gesellschaft nicht konform ist, was Irritation und Störgefühle erzeugt.

Die Thematisierung von Polaritäten generiert letztlich ein umfassenderes Verständnis der mit der visuellen Kommunikation verknüpften Krisenbewältigung und den Folgen für öffentliches Gedenken sowie politisches Handeln nach dem 11. September 2001.

16 Gerhard Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2004

17 Vgl.: Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, S. 21

18 Vgl.: Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, S. 16-17

19 Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, S. 20

1.2 DARSTELLUNG DES UNTERSUCHUNGSVERLAUFS

Im Einzelnen ergeben sich für die vorliegende Arbeit folgende Zielsetzungen: zunächst soll die Wirkung des Bildes bzw. medial vermittelten Bildereignisses im Hinblick auf die Erfahrung des Schreckens untersucht werden. Zudem wird aufgezeigt, dass auch in einer verbilderten und rationalisierten Welt Phänomene existieren, die sich der visuellen Fixierung entziehen, oder trotz bildhafter Erscheinung die Erkenntniskräfte des Subjekts außer Kraft setzen. Des Weiteren soll analysiert werden, welche Rolle dem (Medien-) Bild bei der Krisenbewältigung zukommt und welche visuellen Ausdrucksformen daraus hervorgehen. D.h. hier gilt es zu untersuchen, auf welche Codierungen zurückgegriffen wird, wie diese dechiffriert werden und welche Botschaften encodiert sind. Da das Medienbild weithin als Repräsentant der Realität gilt, besitzt es ein nicht zu unterschätzendes Machtpotential. So soll die Untersuchung der Visualisierungen des 9/11 auch dazu dienen, die politische Dimension der Kategorie des Erhabenen zu beleuchten. Nicht zuletzt ist es das Ziel dieser Arbeit aufzuzeigen, dass der 11. September 2001 als historische Zäsur eine neue Sensibilität für das visuelle Erfassen von Welt hervorgerufen bzw. Fragen hinsichtlich der Möglichkeiten und Grenzen sowie der Mechanismen medialer Reproduktion aufgeworfen hat.

Die Arbeit gliedert sich in drei Untersuchungsstränge: der erste setzt sich mit dem Bildereignis auseinander, der zweite und dritte beschäftigen sich mit exemplarisch ausgewählten Bildern, wobei hier die Dichotomie zwischen einerseits häufiger und andererseits geringer medialer Reproduktion zugrunde gelegt wird. Als Untersuchungsgegenstand dienen die Bilder aus New York, da vor allem sie es sind, die „sich in unsere Netzhaut eingebrannt“²⁰ haben.

In Kapitel 2 erfolgt eine Analyse des Bildereignis 9/11 insgesamt, um die Geschehnisse in den Kontext des *Schrecklich-Erhabenen* einzuordnen. Das Paradox eines Ereignisses, das für viele Menschen durch das Bild stattfindet und dennoch die Erkenntniskräfte an Grenzen treibt, soll durch postmoderne Analysen und Medienkritik beleuchtet werden. Die Relevanz

20 Frank Berberich: *Vorwort* (S. 9-12). In: Haus am Lützowplatz, Lettre International, Berlin: *Der Schock des 11. September und das Geheimnis des Anderen – Eine Dokumentation*. Köln: König 2002, S. 9

der Interpretationen postmoderner Denker ergibt sich zum einen daraus, dass sie sich mit vom Menschen verursachten Katastrophen auseinandersetzen und zum anderen, dass sie die Bedeutung des Bildes für die Erfahrung von Welt in den Vordergrund rücken. Jean-François Lyotard hat das Sublime in der Postmoderne neu interpretiert. Seine Abgrenzung zum Kantischen Erhabenen ermöglicht eine differenzierte Betrachtung derjenigen Bilder des 11. September, die verstärkt reproduziert werden und denen, die visuelle Randerscheinungen darstellen. Zudem bildet seine Auseinandersetzung mit dem Sublimen im Kontext der abstrakten bildenden Kunst einen Diskussionsrahmen für exemplarische Fotografien, die mit den Konventionen dieses Mediums brechen und sich neuen Ausdrucksweisen für die Darstellung der Geschehnisse zuwenden.

In seinen Analysen des 11. September greift Jean Baudrillard das Sublime nicht explizit auf, implizit lassen sich jedoch auch hier Elemente des Erhabenen erkennen. Dabei ist seine Definition der Geschehnisse als „symbolisches Ereignis“²¹ von Bedeutung. Seine Relevanz für die vorliegende Arbeit besteht auch darin, dass er der Frage nachgeht, wie Wahrnehmung in einer verbilderten Welt funktioniert, wenn Realität und Fiktion für das Subjekt kaum zu unterscheiden sind.

Im Zentrum von Paul Virilios Denken stehen das Thema der Geschwindigkeit und ihre Auswirkung auf Wahrnehmung. Er verknüpft Geschwindigkeit mit Medienkritik und das Bild ist zentraler Referenzpunkt seiner Analysen. Vor allem im Zeitalter der *Echtzeit* ist das Bild für Virilio politisch und er untersucht dessen Potential hinsichtlich der Beeinflussung gesellschaftlichen sowie politischen Handelns.

Das dritte und vierte Kapitel widmen sich bildhaften Reaktionen auf die Katastrophe und deren Bewältigung mithilfe des Visuellen, wobei drei Komponenten untersucht werden: Bildproduktion, Reproduktion und Auslöschung von der öffentlichen Bildfläche. In Kapitel 3 stehen Aufnahmen im Fokus, die bei der Bewältigung und Etablierung einer Gedenkkultur des 11. September verstärkt medial reproduziert werden. Untersuchungsgegenstand sind sowohl ikonische Einzelbilder als auch Bildgruppen. Über den

21 Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus. Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes* (S. 11-35). In: Jean Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*. Hrsg. von Peter Engelmann. Dt. Erstausgabe, Wien: Passagen 2002, S. 11

Aspekt einer ästhetischen Betrachtungsweise hinaus eignen sich Aufnahmen wie *Raising the Flag at Ground Zero* (Fotograf: Thomas E. Franklin, 11.09.2001) dazu, die politische Dimension einer ästhetisierten Darstellung der Katastrophe zu beleuchten. Die Ästhetisierung des Schreckens ist ein Wesenszug der im 18. Jahrhundert entstandenen Theorien des *Schrecklich-Erhabenen*, in denen das Sublime als Vehikel dient die durch Naturkatastrophen verursachte Erschütterung des menschlichen Bewusstseins in die Selbststärkung des Subjekts zu überführen. Hier sind die Schriften von Edmund Burke sowie Immanuel Kant von Bedeutung, deren Aktualität im Hinblick auf das Bildereignis 9/11 untersucht wird. Der Begriff ‚Medienikone‘ ist trotz des säkularen Kontext im christlichen Verständnis verwurzelt. Da der traditionellen Ikone das Bestreben zugrunde liegt, mittels sinnlicher Codes auf das Übersinnliche zu verweisen, gibt sie Aufschluss über Mechanismen, wie Inhalt bzw. Botschaften encodiert sowie dechiffriert werden. Über kunstwissenschaftliche und ästhetische Aspekte hinaus manifestiert sich in der Ikone ein konkretes Machtpotential, das sich auch bei den Medienikonen des 11. September aufzeigen lässt.

Der Versuch den Schrecken der Katastrophe zu transzendieren wird am Heroisierungsprozess der New Yorker Feuerwehrmänner dargestellt. Es soll untersucht werden, wie durch mediale Inszenierung ein Heldenmythos konstruiert wird, der u.a. auch dazu dient, politische Botschaften zu übermitteln. Zudem zeigen sich innerhalb dieser Bildgruppe enorme Spannungsfelder, die Anknüpfungspunkte an das *Schrecklich-Erhabene* bieten. Als theoretische Basis dient Friedrich Schillers Dramentheorie, in der Möglichkeiten ausgearbeitet sind, wie das Sublime im Rahmen der Tragödie einem anonymen Massenpublikum vermittelt werden kann und in der die Figur des tragischen Helden eine wesentliche Funktion übernimmt.

Kapitel 4 ist als Gegenpol zu den verstärkt im öffentlichen Raum reproduzierten Bildern konzipiert: hier werden visuelle Dokumente untersucht, die bewusst von der medialen Bildfläche und somit aus dem öffentlichen Raum verdrängt werden oder als visuelle Randerscheinungen eine geringere Reproduktion erfahren. Das übergreifende Thema der unterschiedlichen Aufnahmen bildet der Aspekt des Todes, der das Paradigma menschlicher Grenzerfahrung repräsentiert. *Falling Man* (Fotograf: Richard Drew, 11.09.2001) ist die Fotografie, deren Publizierung vor allem in den USA einen Aufschrei in der Bevölkerung hervorruft. Die Auseinandersetzung mit der Thematik der Stürzenden und die Bildanalyse des *Falling Man* sol-

len die Gründe für die gesellschaftliche Ablehnung aufzeigen. Im vierten Kapitel werden darüber hinaus Fotografien untersucht, die mit dem traditionellen Verständnis dieses Mediums brechen und ein ungewohntes Phänomen im Medienalltag darstellen. Durch die Hinwendung zur Abstraktion implizieren sie die Suche nach neuen Ausdrucksformen für das Unvorstellbare der Katastrophe.

In der vorliegenden Arbeit greife ich teilweise auf Erkenntnisse aus meiner Magisterabschlussarbeit mit dem Titel *Das Erhabene in der amerikanischen Kunst im Zeitalter der Massenmedien* (Freie Universität Berlin 2003, unveröffentlichtes Manuskript) zurück, in der ich an den Werken des Pop Art-Künstlers Andy Warhol Ausdrucksformen sowie die Relevanz des Sublimen in einer massenmedial geprägten Gesellschaft untersucht habe. Ein zentrales Ergebnis dieser Arbeit war die Feststellung, dass das Erhabene sich auch im Zeitalter der Massenmedien manifestiert und – auch wenn es Umdeutungen erfahren muss – Aktualität besitzt. Diese Erkenntnis dient als Ausgangspunkt für die Dissertation: hier geht es weniger darum, die Existenz bzw. Relevanz des Sublimen aufzuzeigen, als vielmehr spezifische Ausdrucksformen und Manifestationen im Hinblick auf die bildhaft vermittelte Schreckenserfahrung zu beleuchten.