

Anne Becker: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags

Bielefeld: transcript 2013, 325 S., ISBN 978-3-8376-2443-4, € 34,80
(Zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2013)

Die Anschläge vom 11. September 2001 sind einer räumlich entrückten *Viewing Community* mit schockierender Unmittelbarkeit der Live-Übertragung zuerst als „Bildereignis“ (S.16) bewusst geworden. AmateurInnen und professionelle BildproduzentInnen konkurrierten im urbanen Umfeld des World Trade Centers in New York in einem bis dato unbekanntem Maß und Tempo auf dem Gebiet der Katastrophenreportage. Die Medienberichterstattung an diesem Tag schien mit der Implosion der von Passagierflugzeugen getroffenen Symbole des *Free Trade* in unkommentierten Bildkaskaden sprachlos geworden zu sein. Anne Becker widmet ihre Studie daher der prägenden Rolle der 9/11-Bilder, die durch Loops der Nachrichtensender und häufige Publikation bald nach dem Ereignis zu Medienikonen

im „öffentlichen Bilderkanon“ (S.89) und zu Referenzpunkten einer Diskussions- und Erinnerungskultur wurden. Der Schrecken des Anschlags, der als Katastrophe und Zäsur entscheidend über Bilder medial vermittelt wurde, weist wirkungsästhetisch Parallelen zur Erfahrung des Erhabenen der Moderne auf, lautet die Hauptthese (vgl. S.13; S.277). Bekannte Thesen zu den Grenzen der Repräsentation in Bildern der Kunst und der Fotografie werden so mit der Suche nach den Ursachen der überwältigenden Wirkungsmacht der 9/11-Bilder verknüpft, wobei die Möglichkeit „medial vermittelter Traumatisierung“ (S.117) durch das Live-Erlebnis der Bilder am Tag des Anschlags erwogen wird. Die Bildselektion ist auf das World Trade Center begrenzt, und die Studie selbst

ist abbildungsfrei der Analyse vergeblicher Repräsentationsversuche am Tag des Anschlags sowie bildhaften Reaktionen zur „Bewältigung des Anschlags“ gewidmet. Im Vordergrund steht daher nicht die Konstruktion einer Katastrophe durch spezifische Genres der Reportage, sondern Rezeption, Funktion und Wirkung eines heterogenen Bildkonvoluts. Die Netzwerke einer patriotischen Bildpolitik, die dem *War on Terror* zu Öffentlichkeit und Legitimation verhelfen, bleiben im Hauptteil der in vier Kapitel gegliederten Studie unberücksichtigt. Becker verlagert mit der Einbeziehung zahlreicher Fotografien der Ausstellung *Here is New York* (2001) den Schwerpunkt ihres Interesses auf soziale Funktionen der Bilder im Rahmen einer öffentlichen und pluralistischen Bildkultur, die um die *Ground Zero* benannte Trümmerlandschaft entstand. Es geht ihr um nicht weniger als eine Bestimmung des Verhältnisses zwischen Medien, Bild, Trauma und kollektiven Identitäten im Rahmen einer visuell geprägten Erinnerungskultur trauernder oder betroffener RezipientInnenkreise. Dieser Anspruch kann nur teilweise erfüllt werden: Im ersten Teil wird vor der Folie postmoderner Ästhetik des Erhabenen das Ereignis im Anschluss an Schriften Jean-François Lyotards, Jean Baudrillards sowie Paul Virilios als symbolhaftes Bildereignis in Echtzeit (vgl. S.58) definiert. Im anschließenden Hauptteil wird das auf diversen bekannten Genres der Fernseh- und Fotoreportage sowie Porträt und Stilleben basierende Bildkonvolut vor der Folie postmoderner Erhabenheit gedeutet. Die dem populären

Mainstream folgende Begrenzung auf Bilder des WTC-Areals erweist sich – wie die Interpretation einzelner, meist fotografischer Bilder als Quellen des Schrecklich-Erhabenen in ästhetischen Kategorien von Edmund Burke (1756) und Immanuel Kant (1790) – als zu eng gefasst, um dem hyperrealen Piktorialismus in der Ära des Doku-Dramas medientheoretisch und institutionenkritisch beizukommen. Stattdessen wird über die Theorie der Bildrezeption in Lyotards Schriften über das Erhabene der abstrakten Malerei ein rezeptionsästhetischer Zugang zu den verschiedensten Arten von Medienbildern über 9/11 gesucht. Von Baudrillards Thesen zum *Geist des Terrorismus* über Barnett Newmans sublimen Repräsentationsverweigerung nach Hiroshima spannt sich der Bogen zum „katastrophischen Bildereignis“ (S. 83) als Zäsur im routinierten US-Medienbetrieb. Das Kapitel zum „öffentlichen Bilderkanon“ (S. 89–232) bietet eine Analyse nachträglicher Medienikonen – wie z.B. Thomas E. Franklins Aufnahme dreier Feuerwehrmänner beim Hissen der Nationalflagge am 11. September 2001 und Richard Drews für Associated Press entstandene Aufnahme des *Falling Man* – der eine Zusammenfassung der Wirkungsästhetik des Schrecklich-Erhabenen bei Burke und Kant vorangestellt ist. Beckers Interpretation folgt der kunsthistorischen Formanalyse ausgewählter Einzelbilder vor der Folie genau dieser Ästhetik, daher bleibt die dem 9/11-Bildkomplex eigene Logik der Serialität zugunsten ähnlicher Bildschemata unberücksichtigt. Die Transformation journalistischer Reportagebilder zu

Medienikonen wird ohne Bezug zur Praxis des Bildjournalismus und dessen Bildmärkten erörtert. Einen luziden Beitrag zur personalisierten Repräsentation patriotischer Geschichtsbilder mittels Heldengalerien leistet Becker mit der auf US-Printmedien gestützten Auswertung von Genrebildern der New Yorker Feuerwehr und der Diskussion des von Gewaltbildern bereinigten Bilderkanons über 9/11 als nationale Katastrophe. Die von den Rescue Teams ausgehende fotografische Darstellung der Lösch- und Räumarbeiten ist geeignet, Beckers These einer „visuellen Bewältigung der Katastrophe“ durch Kollektivrezeption der über Internet und Ausstellung geteilten Bilder zu unterstützen. John Taylor hat in *Body Horror* (New York 1998) die Muster medialer Katastrophenberichte für die Printmedien offen gelegt, so dass der von Becker als bereinigt befundene öffentliche Bilderkanon als Resultat rigider Selbstzensur erscheint: Brennende Türme und Spuren der Verwüstung deuten in allegorischen Schleifen auf das Massensterben jenseits des Rahmens hin. Dem postmodernen Subjekt bliebe nach Beckers Fazit die selbstermächtigende Transzendenzerfahrung aufgeklärter Erhabenheit vorenthalten. Theodor W. Adornos Hegel-Kritik behielte so Gültigkeit: Das Erhabene

bleibt in der durch Echtzeit-Rhythmen strukturierten Informationsgesellschaft als disruptive Nichttransparenz erfahrbar. Vor der Folie der tradierten Bildrhetoriken des Erhabenen gedeutet, zerfällt das mediale Bildereignis in bekannte Embleme des Schreckens, doch der Echtzeit-Bildraum umfängt nun das Kollektiv der *Viewing Community*. Diese Grenzverschiebung von der Kontemplation des Kunstbildes zur unfreiwilligen Augenzeugenschaft des realen Live-Bildes wirft, ebenso wie die Spannung zwischen offizieller und alternativer Gedenkkultur, nicht nur ästhetische, sondern ethische Fragen auf. Der kommunikations- und bildwissenschaftlich orientierten Studie gelingt es zu zeigen, welche Bilder Teil des öffentlich sanktionierten Kanons wurden und warum diese rasch als Medienikonen repräsentativ im Hinblick auf das „symbolische (Bild-) Ereignis“ (S. 49) *Elfter September* werden konnten. Die Rolle fotografischer Bilder in der öffentlich geteilten Bild- und Gedenkkultur wurde durch medienwissenschaftliche Analysen zum *Abschied von 9/11* (Ursula Hennigfeld/Stefan Packard) kürzlich herausgearbeitet, weshalb diese Dissertation eine gute Einführung in den heterogenen 9/11-Bildkomplex bietet.

Silke Walther (Kiel)