

Aus:

ARTHUR ENGELBERT

Global Images

Eine Studie zur Praxis der Bilder.

Mit einem Glossar zu Bildbegriffen

Januar 2011, 216 Seiten, kart., zahlr. Abb., 26,80 €, ISBN 978-3-8376-1687-3

Wir leben in einer Zeit, in der die Generierung und Manipulierung bildlicher Prozesse scheinbar keine Grenzen mehr kennen. Mit dem Aufkommen der digitalen Visualisierung von Daten in den 1990er Jahren sind Bilder nicht mehr an ein bestimmtes Bildformat gebunden. Was hat sich dadurch in Bezug auf tradierte Verbreitungs-, Archivierungs- und Wahrnehmungsformen verändert?

Das Augenmerk dieses Buches gilt der kritischen Bewusstwerdung einer kulturellen Bildpraxis. Arthur Engelberts interdisziplinäre Auseinandersetzung mit zahlreichen Bildformaten und Visualisierungsprozessen zeigt, dass sich im Gebrauch optischer Informationen Hinweise finden lassen, wie Bildereignisse in den unterschiedlichsten Bildmedien in einem offenen Bildersystem miteinander verbunden sind.

Arthur Engelbert habilitierte im Fachgebiet Medientheorie und Kunstwissenschaft und lehrt an der Fachhochschule Potsdam.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1687/ts1687.php

Inhalt

Einleitung

7

Global Images: Eine Studie zur Praxis der Bilder

Zur Vorgehensweise	11
Das mediale Ereignis oder visuelle Vermittlung von Realität	12
Konstruktion von Realität im Bild	31
Das Experiment: Fiktion bezogen auf Realität und umgekehrt	36
Zur Frage der Realitätskonstruktion: Das Medienereignis	39
Die Zuverlässigkeit der Nachrichten	40
Künstlerische Auseinandersetzungen mit 9/11	43
Die große Familie der Bilder	59
Die multiplizierte Perspektive	62
Austauschbewegungen im Internet	69
Das zerlegte Bild, die durchbrochene Oberfläche	72
Literatur und Abbildungsverzeichnis	87

Versuch zur Wahrnehmung der Fotografie heute

Global Images: Fotografie	93
Bilder – Kontexte – Zeichen	101
Literatur und Abbildungsverzeichnis	106

Anhang I: Glossar zu Bilderbegriffen

Hinweise zum Glossar	109
Bilderbegriffe – Glossar	115

Anhang II: Bibliographie zu Bildertheorien

Vorbemerkung	173
Bildertheorien	174
Geschichte des Sehens	185
Visuelle Phänomene	194

Einleitung

Das Buch gliedert sich in drei Teile. Der Erste ist zugleich der Hauptteil. Er trägt den Titel „Global Images: Eine Studie zur Praxis der Bilder“. Er untersucht die Konsequenzen, die sich dadurch ergeben, dass wir in einer Zeit leben, in der die Generierung und Manipulierung bildlicher Prozesse scheinbar keine Grenzen mehr kennt. Mit dem Aufkommen der digitalen Visualisierung von Daten in den neunziger Jahren sind Bilder an kein bestimmtes Bildformat gebunden.

Was hat sich dadurch bezogen auf tradierte Verbreitungs-, Archivierungs- und Wahrnehmungsformen verändert?

Wir gehen davon aus, dass sich im Gebrauch optischer Informationen Hinweise finden lassen, wie die unterschiedlichsten Bildereignisse in den verschiedensten Bildmedien in einem offenen Bildersystem miteinander verbunden sind. Zwar können wir deren dynamische Strukturen nicht völlig durchschauen, aber es ist möglich, anhand von Bildbeispielen herauszufinden, nach welchen Gesichtspunkten typologische und topologische Unterscheidungen von Bildern, und nicht nur diese, festgemacht werden können. Hatte die Kunstgeschichte durch die Stilgeschichte, Ikonographie und Ikonologie Instrumente und Kriterien zum Verständnis der Bilder geliefert, so verlangt eine interdisziplinäre, schwerpunktmäßig medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit allen möglichen Bildformaten und Visualisierungsprozessen heutzutage ebenfalls Kriterien für die Praxis der vielen Bildarten und Bildbezüge. Diese fassen wir unter dem Titel der „Global Images“ zusammen. Global Images sind vornehmlich technische Bilder. Seit der Erfindung der Fotografie vor bald 200 Jahren gibt es technische Bilder, die sich besonders durch die technologische Entwicklung von Visualisierungsprozessen in den letzten zwanzig Jahren stark verändert haben. Ging es anfangs noch um eine Abgrenzung von analogen und digitalen Bildern, von Bilderwelten offline und online, so steht gegenwärtig ein Wandel der computergenerierten und –manipulierten Bilder an, der durch diverse Formen technischer und nicht technischer Nutzung der Bilder geprägt ist. Vor diesem Hintergrund eines gravierenden Wandels im Verständnis von dem, was Bilder einmal waren und zukünftig sein werden, haben wir unseren Akzent in der Auseinandersetzung hinsichtlich der Entwicklung der Global

Global Images: Eine Studie zur Praxis der Bilder

Images auf die Fotografie gelegt. Dadurch soll eine Hauptlinie in den visuellen Argumentationen durchgängig gewahrt bleiben, auch wenn optische Referenzen zu anderen Bildformaten hergestellt werden. Da viele Bilder sehr einfach über das Internet aufgerufen werden können, haben wir die Auswahl der Beispiele auf das Notwendigste beschränkt.

Unser Interesse an den technischen Bildern hat ein ganzes Bündel von Beweggründen, die wir in einem ersten Schritt in Anlehnung an die tradierte Bildwissenschaft schematisch umreißen wollen. Im Mittelpunkt unserer Studie steht nicht nur die Frage, wie Bilder generiert und manipuliert werden, sondern nach welchen Modellen sie konstruiert werden. Hierbei gehen wir davon aus, dass in der Konstruktion von Bildern auch Realitätskonstruktionen zu finden sind, zumal dann, wenn wir den Gebrauch visueller Informationen kritisch hinterfragen und wenn wir uns Oberflächenphänomene, die wir wahrnehmen, bewusst bzw. anhand von Bildern sichtbar machen.

In einem globalen Medieneignis wie 9/11 kulminieren Visualisierungsformate, auf deren Praxis sich jeder Zeitgenosse mehr oder weniger einlässt, sich dessen aber nicht immer bewusst ist. Aus dem praktischen Bildgebrauch ergeben sich viele Fragen. Eine davon lautet: Erwächst aus Sichtbarkeitsmanipulation auch eine neue Sichtbarkeitsordnung? Wir werden dieser Frage in allen Verästelungen nachgehen. Wir möchten herausfinden, was es bedeutet, wenn an aufbrechenden Oberflächen der Bilder – hervorgerufen durch den Gebrauch, durch visuelle Techniken der Nutzung – eine Befähigung zu kultureller, medialer und politischer Manipulation erkennbar ist. Angenommen, wir können das im weiteren Verlauf plausibel machen, dann verweist der technische Umgang mit Bildern auf eine kulturelle Praxis und diese hat gesellschaftliche Implikationen: Im Gebrauch der globalen Bilder erhält die Gegenwart „eine optische Erkenntnisformel“ für komplexe Zusammenhänge, ähnlich wie die Kubisten in den zehner Jahren des letzten Jahrhunderts einen Wahrnehmungswandel der westlichen Gesellschaften angezeigt hatten. Solche visuellen Erkenntnisse müssen allerdings „erarbeitet“ werden; sie sind den Bildern selbst nicht (mehr) anzusehen. Dies erklärt auch, warum wir in dem Buch den linearen Verlauf immer dann verlassen, wenn wir durch einen Perspektivwechsel, d.h. durch ein Umschalten auf andere Diskurse die Argumentation bereichern können. Alle methodisch inhaltlichen Manöver werden dem Leser rechtzeitig angezeigt, damit er das analytische Potential optimal einschätzen kann. Dass wir hierbei technischen Paradigmen, wie dem der (Ver-)Schaltung oder wie dem des Ebenenwechsels durch Zapping und Clicks, folgen, liegt auf der Hand. Aufgrund der inhaltlichen Dynamik ist es jedoch ausgeschlossen, dass wir beim Sampling, dem fragmentarischen Stückwerk, stehen bleiben. Vielmehr interessiert uns gleich am Anfang in der Beschäftigung mit den Bildern zu 9/11, wie in der Verkettung der Argumente und der visuellen Fragmente sinnvolle Rahmungen, Protokolle und Bezüge entstehen.

Der zweite Teil des Buches ist eine Vertiefung zum Schwerpunkt Fotografie. Er versteht sich als ein Versuch zur Wahrnehmung der Fotografie heute und widmet sich der Doppelrolle der Fotografie als ein Schlüssel- und Leitmedium. Da die Fotografie auf eine umfassende und zugleich verdichtende Weise über die Veränderungen informiert, die seit dem Ende des Kalten Krieges im Global-

lisierungsprozess ihren Verlauf genommen haben, hat sie als ein sichtbar machendes Medium eine Schlüsselfunktion. Zwar verzeichnet die Fotografie vor allem durch computergenerierte Bilder einen zunehmenden Bedeutungsverlust, den sie als ein Leitmedium für andere Bildmedien seit Ende der achtziger Jahre inne hatte, jedoch ‚dokumentiert‘ sie noch immer auf vielfältige Weise, was im Globalisierungsprozess politisch und ökonomisch geschieht, wenn sich im ständigen Anwachsen und in der weltweiten Ausbreitung die Kontexte und Formate der Bilder mischen.

So wie die Bilderrahmen in der Geschichte des westlichen Gemäldes eine Abgrenzung vom Ort ihrer Wahrnehmung schmückend anzeigen, so fehlen gegenwärtig die Bezugs-Rahmen für dynamische Visualisierungsformen, wenn Kontexte der Bilder erschlossen, vermischt, Bildebenen kombiniert oder Verschaltungen protokolliert werden. Anhand von ausgewählten Beispielen werden die Grenzen der Fotografie als ein Schlüsselmedium eines Übergangs bzw. eines globalen Orientierungsprozesses aufgezeigt. Die Bewusstwerdung visueller Konstruktionen ist an die Praxis der Bilder gebunden und damit mit der Realität verknüpft, die sie repräsentiert und symbolisiert, aber auch mit der Realität, die sie praktisch ermöglicht.

Im dritten Teil des Buches werden Ergänzungen angeboten, die vor allem im ersten Teil ausgeklammert werden mussten. Der Anhang „mit einem umfangreichen Glossar zu Bildbegriffen und einer systematischen Bibliographie zu Bildertheorien“ soll die Lücken schließen, die sich beim Lesen des Hauptteils immer wieder ergeben werden, wenn die vorgeschlagene Diskussionslinie verlassen wird und der Leser weitere Informationen wünscht. Durch das Glossar erhält der Leser einen Apparat mit Hinweisen zu wichtigen Quellen aus der Begriffsgeschichte des Bildes. So sollen diese vor allem dazu anregen, die methodisch und inhaltlich notwendigen Eingrenzungen, die in der Studie zu den Global Images gemacht werden mussten, zu erweitern und die Vielfältigkeit der visuellen Modelle und Theorien nicht aus dem Auge zu verlieren. Wir haben eine Auswahl von Bildbegriffen getroffen. Sie ist nicht vollständig. Sie ist auch problematisch – weil wir noch so viele Begriffe ins Glossar hätten hinein nehmen müssen; das ist uns bewusst.

Es war unser Bestreben, Begriffe der alten Bildmedien einzubeziehen. Möglicherweise haben wir dadurch einige neuere Tendenzen zu kurz kommen lassen. Dies ist von vornherein einzustehen.

Das Augenmerk dieses Buches gilt der kritischen Bewusstwerdung einer kulturellen Praxis der Bilder. Wir gehen von einem allgemeinen Bildbegriff aus, wenn wir mit der Analyse der visuellen Wahrnehmung von medialen Ereignissen ansetzen. Es sind viele Disziplinen, die zu Wort kommen bzw. ihr Bildrecht beanspruchen. Das muss man konstatieren. Die fragmentarische Praxis der Bilder spiegelt sich in den sprunghaften Bezügen, die dem Leser durch die Einbeziehung anderer Sichtweisen angeboten werden.

Jeder Teil des Buches wird eigens noch einmal eingeleitet, damit Voraussetzungen geklärt und die Ziele der Fragestellungen deutlich werden. Die Mängelhaftigkeit der Global Images ist durchschau- und bewertbar: In den visuellen Prozessen sind Vermittlungsformen und Strukturen zu erkennen, die individuell beobacht- und aneigbar sind.

Global Images: Eine Studie zur Praxis der Bilder

Zur Vorgehensweise

Im Folgenden entwickeln wir eine Fragestellung zu Bildern in unserer Zeit. Hierbei kommen wir nicht umhin, Einschränkungen vorzunehmen, denn wir können nicht voraussetzungslös beginnen. Da der Gebrauch von Bildern in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird, scheidet aus, dass wir eine Analyse ohne Bilder führen wollen oder dass wir einen Zustand der Bildlosigkeit favorisieren, der darauf hinaus liefe, dass wir uns von den Bildern zumindest zeitweise abwenden, was natürlich immer eine ernst zu nehmende Option ist. Durch die ständige Sehbereitschaft unseres visuellen Sinnes, der von einem visuellen Angebot zum nächsten eilt, sind wir mit der sichtbaren Welt im Wachzustand permanent verbunden. Der Umgang mit Bildern ist allerdings nicht nur auf Bilder beschränkt, das heißt, dass eine Analyse des Bildgebrauchs nicht nur an Bildern festgemacht werden kann. Einerseits sind die Möglichkeiten des Mediums Sprache begrenzt, weil Bilder z.B. immer auch wortlos auf andere Bilder verweisen und weil nicht alle den Anschauungsprozess begleitenden Assoziationen, Ideen und Vorstellungen erfasst werden können. Andererseits lässt sich der konkrete Umgang mit Bildern nicht auf Bilder reduzieren, denn das die kritische Untersuchung führende Medium Sprache ist auch offen für andere Gattungen und Medien, die die Interessen und Motive des Bildgebrauchs mitprägen. Doch bevor wir diese Aspekte des Bildgebrauchs weiter verfolgen, bleibt festzuhalten:

Ohne Bilder lässt sich nichts gegen oder für Bilder sagen, kann man nicht auf sie verweisen, ihnen eine Stelle einräumen, von der aus sie etwas zeigen und ist es nicht möglich, sie in Beziehung zu anderen Bildern zu setzen, sie zu erinnern oder in ihrer ständigen Präsenz zu ignorieren. Man kommt also nicht umhin festzustellen, dass sie einen jeden von uns im Alltag prägen und darüber hinaus in der Geschichte von Völkern und Gemeinschaften eine wichtige Rolle spielen, kurz: dass sie auf vielfältige Weise im Gebrauch sind. Diesen Gebrauch exemplarisch aufzuzeigen, ist der Versuch dieser Arbeit.

Das muss man von vornherein deutlich machen, will man nicht mit den Instrumenten, die hier fachlich zur Verfügung stehen – Medientheorie und

Kunstwissenschaft – falsche Erwartungen wecken. Eine genaue Analyse der Fragestellung, die sich dem Gebrauch der Bilder in unserer Zeit widmet, ist an Resultaten, an überprüfbaren Ergebnissen zu messen. Das soll in den nachfolgenden Ausführungen geschehen. Interessant ist folgende Beobachtung: Der Gegenstand der Untersuchung ist an keine einzelne Disziplin mehr gebunden, denn Interdisziplinarität und Transkulturalität in der Beschäftigung mit Bildern sind unvermeidlich und auch notwendig. Keines der wissenschaftlichen Gebiete hat im Wettbewerb der Disziplinen einen eindeutigen Vorteil oder Vorsprung gegenüber den anderen, noch ist eine neue universale Deutungsmacht in Sicht.¹ Die „Bildwissenschaft“ muss auf universalistische Ansprüche zugunsten einer interdisziplinären Vielfalt verzichten. Das wäre zeitgemäß. Eine Leitwissenschaft von Bildern kann es nicht geben, es sei denn, sie wäre dem diskursiven Umbau der Bilderwissenschaften, z.B. in Richtung einer anthropologischen oder technologisch kritischen Richtung, verpflichtet. Das Potential einer kritischen Bilderwissenschaft liegt sowohl außerhalb der Wirkungsmechanismen der Bilder als auch innerhalb eines zu konstituierenden Arbeits- und Forschungsfeldes, in dem die interdisziplinäre Vielfalt in Bezug auf Bilder eingegrenzt bzw. differenziert werden muss. Das gegenwärtige Problem der Legitimierung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bildern liegt im Prozesscharakter ihres komplexen Gebrauches: Man kommt nicht umhin, von den Bildern selbst auszugehen und hierbei methodenbewusst zu reflektieren und in dem Prozess der Untersuchung zu berücksichtigen, was mit dem Gebrauch von Bildern jeweils gemeint ist. Es ist also beabsichtigt, fachübergreifend zu argumentieren und hierbei Fragen nach dem Gebrauch der Bilder auf Politik und Gesellschaft auszudehnen. Die zwischen den Disziplinen wandernde Analyse ist inhaltlich motiviert, d.h. es werden anhand der Bilder Fragestellungen entwickelt und diskutiert. Das kann sowohl eine Hin- als auch eine Wegführung von den Bildern im engeren Sinne bedeuten, wenn es dem übergeordneten Verständnis einer Praxis der Bildgenerierung und Bildzirkulation dient. Themen und Fragen zu Bildern entstehen nicht nur in den Köpfen der Leute, die Bilder wahrnehmen, sondern betreffen auch visuelle Prozesse und Strukturen, die im Gebrauch von Bildern entstehen. Somit ist die Praxis der Bilder zugleich auch eine Frage nach den kulturellen und politischen Bedingungen von Bildern, die an keinen Ort und kein spezifisches Medium mehr gebunden sind.

Das mediale Ereignis oder visuelle Vermittlung von Realität

Rückblickend wie auch schon zu ihrer Zeit haben die Fotos und Filme vom 11. September 2001 einen merkwürdigen Effekt gehabt. Sie wirkten sehr ästhetisch. Zwar verwiesen sie auf die Ereignisse; zugleich aber erschienen sie wie künst-

¹ Daniel Hornuff: Aus dem Blick verloren. Wie sich die aktuelle Bildwissenschaft von ihrem Gegenstand entfernt, in: Merkur, Heft 11, 62. Jg., Nov. 2008, S.1003.

lich arrangierte Reportagefotos unter wetterfreundlichen Aufnahmebedingungen. Man war sogleich versucht zu sagen, diese dem Fern-Zuschauer zugänglich gemachten Fotos und filmischen Endlosschleifen zusammenstürzender Hochhäuser seien visuell so ansprechend, als kämen sie aus einem Werbestudio oder als habe sie jemand gemacht, der nach einem fotografischen Prinzip vorgegangen sei, Realität blendend gut zu vermitteln. Wer mit der Entwicklung der Fotografie seit Ende der 80er Jahre vertraut ist, denkt unweigerlich an die simulierte und manipulierte Welt der Bilder, wie sie besonders Jeff Wall ästhetisch eindringlich und produktionstechnisch verschlüsselt zu einem Standard unserer reflektierten Wahrnehmung gemacht hat: Dinge und Menschen werden wie Schauspieler filmisch arrangiert und fotografisch dokumentiert. Prinzipiell können Dinge und Menschen in jedem Medium inszeniert und auf jeder Art von Bühne präsentiert werden. Besonders im Medium Fotografie treten Fiktion und Realität als austauschbares Double auf. Inszenierung bzw. Erfindung von Realität ist nichts anderes als die mediale Optimierung der Zurschaustellung und damit die endgültige Herrschaft der Massenmedien über Dinge und Menschen in unserer Zeit, eine perfekte Diktatur des Spektakels. Wir werden im weiteren Verlauf die Zusammensetzung und Rolle der einzelnen Medien differenzieren und dadurch von einer Pauschalisierung der Massenmedien Abstand nehmen. Künstlichkeit kann den Eindruck von Echtheit, die wir mit der Authentizität von Realität verbinden, sogar noch steigern. Gefallen daran zu haben, heißt nichts anderes, als die bildhafte Anschmiegsamkeit der Dinge und Menschen an ihre Zurschaustellung zu bemerken, gleichgültig, ob diese nun im Theater, in einer Ausstellung oder in einer Fernseh-Show anzutreffen sind. Selbst Horror ist nur noch ein Statist im Unternehmen medialer Aufbereitung. In die ästhetischen Inszenierungen hinein verlängert sich der bekannte Volksspruch: Mitten im Leben sind wir vom Tod umgeben. Obwohl uns eine „mediale Bannmeile“ von der physikalischen Realität faktisch trennt, schrumpft die emotionale Distanz zu uns selbst und anderen; die wirkliche Welt wird in einem übertragenen Sinne und auch buchstäblich flacher und die virtuelle Welt tiefer. Nur manchmal erkennen wir als soziale Lebewesen noch, dass wir unser Bewusstsein von Leben und Tod nicht allein den Agenten ästhetisch orientierter Vermittlung überlassen sollten.

Die Bilder des 11. September 2001 haben zweierlei deutlich gemacht. Erstens gibt es eine physische und eine mediale Realität und zweitens können wir den Grad und die Art der Vermittlung von Realität unterscheiden und zwar dahingehend, dass wir zwischen einer faktischen und ästhetischen visuellen Vermittlung trennen. Man kann einen Eindruck aufgrund von Zahlen, Daten oder Statistiken erhalten oder man gewinnt diesen z.B. durch Bilder. Beide, die physische und die medial vermittelte Realität, sind so selbstverständlich gegeben, dass es uns schwerfällt, sie auseinanderzuhalten. Entweder konnte man die Zerstörung des World Trade Centers in New York aus eigener Anschauung erleben und deren Ausmaße ermessen oder man musste sie sich anhand der Fakten erschließen: Sich sozusagen selbst „ein Bild machen“. Was wirklich geschehen ist, ist sowohl von den Bildern, die das Ereignis abbilden, als auch von der Vorstellung, die verstehen will, zu unterscheiden. Die Zahl der Opfer und die gewaltige Masse an Zerstörung sprechen in Zahlen übersetzt eine klare

Sprache. Es gibt eine Vielzahl von Dokumentationen, die im Internet abrufbar sind.² Sie bilden den rationalen Kern der Umstände, die in eine Vorstellung, was diese bedeuten, übersetzt werden können. Würde es jedoch allein bei der bilanzierenden Auswertung bleiben, wäre Realität nur ein Zahlengerüst, eine faktische Bestandsaufnahme ihrer Daten. Was leistet in diesem Zusammenhang die sinnliche Wahrnehmung des Zuschauers? Dazu muss man die Bedingungen der Wahrnehmung kurz erläutern.

Die Frage ist, inwieweit medial vermittelte Realität bewusst wahrgenommen und miterlebt wird. Auseinanderzuhalten sind nicht allein der sinnliche Eindruck und die Welt der Tatsachen, sondern auch die Filterung durch die mediale Vermittlung. So wenig wie Wirklichkeit pur wahrgenommen wird, so wenig gibt es eine direkte Hinzuschaltung durch laufende Kameras vor oder hinter dem Bildschirm. Die Auswertung sinnlicher Daten erzeugt erst die Welt, in der wir zwar leben, von der wir aber getrennt sind. Dreierlei gilt es dabei zu beachten: Die sinnliche Wahrnehmung und ihre Übersetzung in deutbare Zeichen, die Konstruktion von Welt, die uns umgibt, und die Eigenständigkeit der Gefühle, unabhängig von ihrer Dienstleistung für die Wahrnehmung. Die sinnliche Wahrnehmung ist, bezogen auf die mediale Berichterstattung, mit technisch produzierten Bildern und Tönen gekoppelt. Dies ist wichtig zu betonen, genauso wie der Umstand, dass die gefühlte Realität einen Fokus hat, der im Sinne der Aufmerksamkeit wandert und dadurch Realitätsfelder scannt. In diesem Fokus konzentriert sich die Wahrnehmung. Gleichzeitig ist die Wahrnehmung in der Umwelt verhaftet. Das kann völlig zugunsten einer gelenkten Aufmerksamkeit in den Hintergrund treten. Diese gesteuerte Aufmerksamkeit kann die Wahrnehmung dominieren. Zeitweise kann die eigene aktive Wahrnehmung durch den Mitvollzug einer technisch vorfabrizierten ausgeschaltet oder völlig überblendet werden. Würden Emotionen sich allein in Stimmungsbildern erschöpfen, die sie im Brennpunkt der Aufmerksamkeit erzeugen bzw. reproduzieren, wäre das eine Einschränkung ihrer Funktion auf die gefühlte Wiedergabe eines Ausschnittes von Realität. Dagegen spricht aber die intelligente Wachsamkeit der Sinne, die den Hauptstrom der Wahrnehmung von Realität ständig begleitet, kommentiert und ahnungsvoll in andere Richtungen lenken kann. Widerständigkeit hat ein

14

- ² „Niemand wird die apokalyptischen Bilder wohl jemals vergessen können, die weltweit von den Fernsehsendern am 11. September 2001 übertragen werden. Fassungslos sitzt die Welt vor den Bildschirmen. Eine riesige Boeing 767 bohrt sich wie ein Projektil in den nördlichen 411 Meter hohen Tower des World Trade Center in New York und explodiert, 18 Minuten später schlägt eine weitere Boeing 767 in den südlichen Tower des WTC ein. Um 10.05 Uhr kollabiert der Südturm, um 10.28 Uhr sackt auch der Nordturm in sich zusammen
<http://www.spiegel.de/spiegelspecial/0,1518,435547,00.html>
<http://www.bpb.de/themen/YIDWCA,0,mmen>.“
<http://www.lpb-bw.de/aktuell/terrorusa/11september.php>
http://de.wikipedia.org/wiki/Terroransch%C3%B6tze_11._September_2001_und_die_Folgen.html
http://www.youtube.com/watch?v=RvB9I_ta9fc
<http://www.zeit.de/themen/international/11-september/index>
etc. Zugriff am: 10.02.2009

sinnliches Fundament. Widerständigkeit formiert sich auch durch eine Gefühlsregung. Man nimmt z.B. etwas wahr, ohne dass sich gleich in Worten ausdrücken lässt, was es ist. Dem gewohnten und dem aufgezwungenen Mitvollzug etwas entgegensezten zu können, ist sinnlich bereits gegeben. Man kann sich abwenden, braucht nicht hinzusehen, kann wegsehen oder weghören. Auf etwas aufmerksam werden heißt eben auch, solche inneren Regungen ernst zu nehmen. Erst in einem zweiten Schritt kann man dies verstandesmäßig kontrollieren.

Es liegt mir daran, diese Auffassung sinnlicher Autonomie herauszustellen, auch wenn ich sie nicht beweisen, sondern nur plausibel machen kann. Überträgt man diese Annahmen auf den visuellen Sinn, kann man feststellen, dass dieser durch technische Bilder und Filme vieles erhält, was bereits vorfabriziert ist und von daher keine weitere Arbeit verlangt, um als Sehangebot transportiert zu werden. Geht man in dem hier kritisch modifizierten phänomenologischen Arbeitsfeld davon aus, dass der überwiegende Teil der Wahrnehmung vieler Menschen in einer Kopplung von technisch vermittelter und sinnlich erfasster, vorfabrizierter Welt aufgeht, kommt nicht nur eine erkennende, analytische Seite der Wahrnehmung nicht mehr zum Tragen, sondern fehlt auch eine die Realitätserfahrung bereichernde emotionale Intelligenz. Gesetzt den Fall, dass dies so ist, ist es für viele kaum möglich zu erkennen, dass in der sinnlich erfahrenen und vor allem medial vermittelten Realität Fakten manipuliert werden. Anders formuliert heißt das: Entgegen vielen Errungenschaften des technischen Fortschritts im massenhaften Einsatz optischer Geräte ist die Zunahme visueller Unmündigkeit der Zeitgenossen ein politisches Problem. Bilder lügen, aber nicht nur, und Medien verstellen die Realität, aber nicht nur. Dass das so ist, dürfte mittlerweile jeder Konsument von Massenmedien wissen und seine Schlüsse daraus ziehen. Während jedoch die kulturelle Konditionierung von sinnlicher Erfahrung eine kritische Perzeption von Welt hervorgebracht hat, steckt die mediale noch immer in den Anfängen und scheint von der Vorstellung einer unmittelbaren, technischen Wahrnehmung befangen zu sein – derart, als könnte der technisch-mediale Apparat direkt seine Informationen an den mentalen (psychischen) „Apparat“ weiterleiten. Es gibt also eine selbstverschuldete Illusion eines Direktanschlusses an eine global existierende, weitverzweigte Datenwelt in Echtzeit.

Ein erstes Gegenargument für diese Sichtweise wäre, dass diese wahrnehmungstechnische Simplifizierung überhaupt erst mediengerechte Voraussetzungen schaffe, ja, dass man die symbolische Übersetzung komplexer Vorgänge in eine medial taugliche Sprache geradezu benötigt, um von den politischen Umfeldern, in dem sich die Entscheidungsträger der politischen und ökonomischen Macht bewegen und Realität gestalten, ein nachvollziehbares Angebot zu erhalten: „Durch die Verwendung politischer Symbole und symbolischer Handlungen wird das Publikum bei der Wahrnehmung und Verarbeitung komplexer Vorgänge entlastet. Stereotypen, Symbole und symbolische Handlungen fungieren somit als Steuerungs- und Ordnungselemente, um auch politische Prozesse einordnen und bewerten zu können.“³ Problematisch erscheint

³ Siehe Christian Schicha: Der 11. September 2001 – Symbolische Politikvermittlung in den Medien, in: Glaab, Sonja (Hg.): Medien und Terrorismus –

mir hieran, dass man dadurch auf eine politische Vernunft hinter den medialen Oberflächen vertrauen soll, obwohl deren Vertreter unlogisch operieren und unvernünftig handeln. In dieser Kritik ist ein tief sitzendes Problem enthalten, nämlich, wie moderne Demokratien mit der medialen Entwicklung Schritt halten. Für diejenigen, die die mediale Realität produzieren bzw. sie informati-onsmäßig steuern, gibt es kein dahinter, weil sie medial komplizenhaft in dem eingebunden sind, was sie tun. Fatal wäre, wenn man sowieso davon ausgeht, dass die Medien lügen müssen, das aber auf unterhaltsame Weise. Es wäre deshalb fatal, weil es dann unter medialen Bedingungen, wie Realität inszeniert wird, nichts mehr gäbe, wovon man glauben kann, es sei wahr bzw. sei wirklich so und nicht anders: Man wäre also nicht nur unmündig, sondern wäre auch blöde, wenn man irgendeiner Form von Massenmedien Glauben schenkt.

Die Überlegungen sind notwendig, um die Bildwelt der Medien einzuschätzen, denn das Verständnis von Wirklichkeit lässt sich von medialer Vermittlung nicht mehr trennen. Außerdem gibt es neben der Referenz und Re-präsentation sowie der Simulation und Manipulation von Realität auch die mediale Präsenz, das heißt, die medial konstituierte Wirklichkeit, die die Erfahrung der Ereignisse wie 9/11 bestimmt.

Obwohl der heutige Zuschauer durch Katastrophenfilme, War Games und Kriegsbilder bereits in der Rezeption trainiert ist, die Sensation tatsächlicher oder virtueller Todesbilder informations- oder spieltechnisch zu meistern, hat das Ausmaß und die Symbolik des terroristischen Angriffes am 11. September 2001 alles andere in den Schatten gestellt. José Saramago hat dies eindringlich in Worte gefasst: „Die Geschehnisse in New York wirkten zu Beginn dagegen irreal, wie altbekannte Episoden eines Katastrophenfilms; beeindruckend durch die Kraft der cineastischen Spezialeffekte, aber frei von Röcheln, Blutlachen, zerfetztem Fleisch, zermalmten Knochen, Exkrementen. Das Grauen, das sich wie eine Bestie versteckt hielt, lauerte darauf, dass wir aus unserer Erstarrung herausfanden, um uns an die Gurgel zu fahren. Das Grauen sagte zum ersten Mal: ‚Hier bin ich‘, als die ersten Personen aus der Höhe ins Leere sprangen, als ob sie noch im letzten Moment ihre eigene Todesart wählen wollten.“⁴

Der Akt der Zerstörung und die mediale Verbreitung des Ereignisses fallen auseinander und gehören doch durch die Bezugnahme auf den *realen* Vorfall zusammen. Auf der einen Seite stürzen die beiden Türme des World Trade Center zusammen und begraben 3.478 Menschen mit sich, auf der anderen Seite wiederholen sich die Bilder, finden im Zielflug des terroristischen Angriffes scheinbar kein Ende, kulminieren in einer Ästhetik des Schreckens.⁵ Man kann darüber debattieren, ob man 9/11 in eine Reihe mit älteren Epocheneignissen wie dem Erdbeben von Lissabon (1755) oder dem Ausbruch des Vesuv (1779)

Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2007 (Wissenschaft & Sicherheit Bd. 3), S.181.

⁴ José Saramago: Im Namen Gottes ist das Schrecklichste erlaubt, in: Amis, Martin; Auster, Paul; Begley, Louis u.a.: Dienstag 11. September 2001, 2. Aufl., Hamburg: Rowohlt Verlag 2001, S.66.

⁵ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, Berlin: Ullstein Verlag 1983.

einordnen kann oder auch nicht. Es erscheint aber unangebracht, wenn allein aufgrund formaler Erwägungen die ästhetische Größenordnung des Ereignisses diskutiert wird: „[...] einerseits Bilder des Grauens, andererseits eine Orgie leuchtender Rottöne vor dem heiteren blauen Himmel [...].“ So gewinnt mediale Wirkungsmacht eine ungeheure und auch unangemessene Aufwertung. „Diese Ästhetik, die mit der Gefährdung des Individuums angesichts entfesselter Urgewalten operiert, hat einen Namen: das Erhabene.“⁶ Man kann der vermeintlichen Wucht und Größe, die in dieser postmodernen Version des Erhabenen angelegt ist, entgegenhalten, dass die Plötzlichkeit des Ereignisses durch eine lange Herkunft längst vorbereitet war, wie O.K. Werckmeister betont: „Die Bilder von Bombenanschlägen, Flugzeugabstürzen, zertrümmerten Gebäuden, Sicherheitspolizei, Rettungsmannschaften, Leichen und wieder Leichen haben die Ereignisse des 11. September seit langem vorstellbar gemacht. Nur ihr Ausmaß, ihre langfristig koordinierte Durchführung, ihre absolute Treffsicherheit und ihre anhaltende, weltweite Auswirkung kamen unerwartet.“⁷ Wenn von vielen Interpreten und Kommentatoren gesagt wird, dass man auf dieses Ereignis eingestellt gewesen war, wäre es konsequent, von einer „antizipierenden Ästhetik der Inszenierung“ zu sprechen. Mich überzeugt der Gedanke der Erwartung des Unerwarteten bzw. Unvorhergesehenen, den ich in diesem Buch anhand ganz unterschiedlicher Quellen und Autoren diskutiere, nur bedingt, denn es lassen sich zum einen ökonomische und politische Interessen anführen, die ganz handfest und erfolgreich das Geschäft mit der Angst in der Gegenwart betreiben (z.B. Katastrophenfilme). Zum anderen ist Antizipation stets erklärungsbedürftig, ansonsten würde man sich bloß in historische Horoskopie verirren.⁸ Noch einmal unmissverständlich gesagt: Auch wenn ich mich an verschiedenen Stellen weiterhin damit auseinandersetze, dass viele Literaten, Kunsthistoriker, Politiker oder Konzernchefs etc. die Gegenwart als einen Katastrophenübungsplatz begreifen, um den unsichtbaren Gegner des Morgen auf dem Feld des Heute zu schlagen, glaube ich nicht, dass man diesen Strategen der Macht bzw. deren Vorstellung von Krisen- und Katastrophenmanagement als Ersatzhandlung oder Konzeptsurrogat folgen soll; insbesondere teile ich nicht eine lancierbare Ergebenheitshaltung gegenüber dem Eintreffen von Unerwartetem. Die eintreffende Wucht des Ereignisses spiegelt sich in dem all-

⁶ Joachim Buttler: Ästhetik des Terrors – Die Bilder des 11. September 2001, in: Beuthner, Michael; Buttler, Joachim; Fröhlich, Sandra; Niverla, Irene; Weichert, Stephan A. (Hg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder. Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, Köln: Herbert von Halem Verlag 2003, S.39.

⁷ Otto Karl Werckmeister: Ästhetik der Apokalypse, in: Brock, Bazon; Koschnik, Gerlinde (Hg.): Krieg und Kunst, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S.195.

⁸ Zur Aktualität von Angst und Terror siehe die Studie von Corey Robin, insbesondere den Abschnitt „Terror“:

Corey Robin: Fear. The History of a Political Idea, Oxford, New York: Oxford University Press 2004, S.51-72.

Siehe auch den Abschnitt „Kino der Angst: Verschwörer und Terroristen in Gottes eigenem Land“:

Peter Bürger: Kino der Angst. Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2005, S.402-432.

täglichen Verhalten der Beobachter und Akteure wider. Das möchte ich im Folgenden anhand eines Modells diskutieren.

„Alle erinnern sich an das Geschehen und an den Ort, an dem sie sich befanden, als sie zum ersten Mal von dem Geschehen erfuhren.“⁹ Da wo die Türme standen, ist nichts mehr: „Ground Zero“ gräbt sich als eine Generationen, Kulturen und Medien übergreifende Marke in das Gedächtnis ein. Jeder erinnert sich auch an das Medium, von dem man zuerst von dem Ereignis erfuhr. Heiner Mühlmann bringt die Struktur solcher epochalen Ereignisse kulturpsychologisch und evolutionsbiologisch auf eine Formel: „Maximal stress cooperation (MSC)“. Das lässt sich wie folgt auf den 11. September übertragen. Ist die Ungeheuerlichkeit der Aggression für die einen eine vorübergehende Störung (es gab für die Anhänger der Terroristen auch Genugtuung), bedeutet sie für die anderen eine singuläre, einzigartige Überproduktion von Abwehrkräften oder Resignation. Katastrophen hinterlassen weitreichende Spuren. Aus dem Konflikt, wie reagiert man darauf, entsteht ein Gefühl und Verständnis für Gemeinsamkeit. Das trennt Europäer von Amerikanern, das trennt New Yorker von anderen US-Amerikanern in Bezug auf 9/11. Gemäß dem strukturellen Zusammenhang (MSC, Mühlmann) steigert sich unter höchster Belastung das gesellschaftliche Potential von Kooperation. „Maximierter Stress heißt: Todesgefahr.“¹⁰ Entweder man zerbricht oder man geht aus dieser unbeabsichtigten Bewährungsprobe gestärkt hervor; natürlich kann man die Herausforderung auch unterlaufen bzw. ignorieren.

Dass in das Modell (Reaktionsschema) von Konflikt und Kooperation biologische und kulturelle Ideologien des (kriegerischen) Ernstfalles, der Steigerung durch den Kampf ums Überleben eingehen, ist ganz offensichtlich und nach Mühlmann den Zeitgenossen, die diesbezüglich einen blinden Fleck haben, wiederum nicht sichtbar. Das leuchtet insoweit ein, als regelhafte Abläufe stets von ihrem Gegenteil bedroht oder ersetzt werden können. Die Katastrophe durchkreuzt das Gewohnte, d.h. das Selbstverständliche. Das biologische Warnsystem des Einzelnen geht auf ein medial vermitteltes von Gemeinschaften über. Todesnachrichten liefern den Massenmedien eine Art Existenzberechtigung, d.h. diese sichern ihren Einfluss, einer, der sich durch den jeweiligen technologischen Stand wandelt und damit die Schlüsselstellung von Medien im konkurrierenden Verhältnis untereinander verändert. Damit gewinnt die jederzeit abschaltbare Technik Macht über biologische Systeme. Mir scheint, dass das Modell (MSC) von Mühlmann einerseits besser geeignet ist als andere, die mehr oder weniger bekannte Struktur eines epochalen Ereignisses abzubilden, denn auch der Angriff der Terroristen war konventionell.¹¹ Andererseits fehlt mir der differenzierte Umgang vor allem mit medialen und

⁹ Heiner Mühlmann: MSC. Die Antriebskraft der Kulturen, Wien, New York: Springer Verlag 2005, S.26.

¹⁰ Ebda., S.27.

¹¹ Heiner Mühlmann schreibt: „Die Generationen übergreifende Organisation ist das Funktionsprinzip von Kulturen. Sie gehört aber nicht zur Familie der horizontalen Konstrukte, die wahrnehmbar sind. Das vertikale MSC-Konstrukt ist das gemeinsame Auge, durch das alle Individuen einer Generation

kulturellen Einflussgrößen, die am Beispiel von 9/11 abgeleitet werden können und die sich geradezu für die These anbieten, dass Gemeinschäfen durch Kultur geprägt und nur dadurch überlebensfähig sind.

Bereits vor 9/11 wurde diskutiert, ob die symbolische mit einer realen Zerstörung einhergeht. 1982 schreibt Jean Baudrillard: „Warum hat das World Trade Center in New York *zwei* Türme?“¹² Und er beantwortet es so: „Damit das Zeichen rein ist, muß es sich selbst verdoppeln: erst die Verdoppelung des Zeichens macht dem, was es bezeichnet, ein Ende.“¹³ Dem liegt der Gedanke zugrunde, dass Zeichen eine deutbare Macht anzeigen, die über die Herrschaft der realen Umstände, die sie hervorgebracht haben, hinausgeht bzw. unabhängig von diesen ist.¹⁴ Die beiden sich gegenseitig spiegelnden Türme deuten nach Baudrillard auf sich selbst: Sie verweisen im Zirkelschluss auf sich selbst und in einem übertragenen Sinne auf ein Ende der wirtschaftlichen Macht, die sie symbolisieren. Sie widersprechen also dem Prinzip kapitalistischer Konkurrenz, dass eine wirtschaftliche Macht durch eine andere ersetzt bzw. übertragen werden müsste.

War man in früheren Zeiten gegenüber Kulturtechniken wie der vorausseherischen Wahrsage anfällig, erfreuen sich heute methodisch geschulte Antizipationen großer Beliebtheit. Man möchte gern wissen, was als nächstes kommt, um sich darauf vor allem geschäftlich einzustellen. Darauf werden wir im Folgenden eingehen und feststellen, dass die einseitige Fixierung auf immaterielle Zeichen unzureichend ist, weil die materiellen Gegebenheiten unbegründeterweise ausgeblendet werden. Obwohl die Architektur des WTC schlicht und unbedeutend war, war es dennoch eine stolze, urbane Ikone des globalen Kapitalismus. So wie Rückgriffe auf biblische Schreckensbilder, wie die Apokalypse oder den Turmbau zu Babel, zur Einordnung der Besonderheit des Ereignisses quasi unvermeidlich sind, kann auch die Interpretation des Zusammenfalls der Türme als eine „demütigende“ Symbolzertrümmerung nicht ignoriert werden. Wichtig ist allein, hierbei Haupt- von Nebenwirkungen zu trennen. Der ikonische Kern solcher Zeichen wie des WTC ist offen für jede Art von Zuordnungen, von denen in der Folge der Ereignisse rege Gebrauch

sehen, das aber selbst nicht gesehen wird. Wir wissen nicht, dass wir durch die vertikale Kohärenz der MSC gesteuert werden.“

Ebda., S.44.

¹² Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz Verlag 1982, S.110 (Die französische Originalausgabe ist von 1976)

¹³ Ebda., S.111.

¹⁴ Tatsächlich schreibt Katharina Niemeyer über die Zwillingstürme in sinnergebener Anlehnung an Baudrillard: „Durch die Doppelhaftigkeit der Türme ist gleichzeitig die Doppelhaftigkeit des Systems selbst symbolisiert, denn die Perfektion der Vereinigten Staaten spiegelt sich im World Trade Center wider und so wie sich in der Verdopplung der Türme ihre Zerstörung, ihr ‚Selbstmord‘ (Baudrillard 2002b, 15) ankündigt, so kündigt sich auch der Selbstmord des Systems an. So wie der eine Turm den anderen anblickt, so blickt das System seinen Doppelgänger, den Terrorismus an, vermutet aber in ihm nicht das Ausmaß der Gefahr, die er potentiell darstellt.“

Katharina Niemeyer: *Die Mediasphären des Terrorismus. Eine mediologische Betrachtung des 11. September*, Berlin: Avinus Academia Verlag 2006, S.62.

gemacht wurde, wodurch oft mehr die Phantasie als der analytische Verstand angeregt wurde. Dabei ging die kritische Distanz verloren, weil die verabsolutierenden Deutungen, paradoxen Metaphern und spekulativen Vergleiche die realen Gegebenheiten dieses Zeichens weitestgehend ignorierten. Man muss berücksichtigen, dass der Stellenwert des WTC in die Gegenwart fällt und sich an kulturellen Zeugnissen der Vergangenheit messen kann. Jedes herausragende Monument ist grundsätzlich ambivalent und kann über die Gegenwart hinaus einen Anspruch repräsentieren. Es beeindruckt oder schüchtert ein. Es löst Bewunderung aus oder ruft Provokation hervor, je nachdem aus welcher Perspektive man es wahrnimmt bzw. lernt, es beispielsweise als städtebauliche Demonstration mit Übereinstimmung oder Ablehnung zu lesen. Warum sollten Monuments des industriellen und technologischen Fortschritts nicht unter diese strukturellen Bedingungen fallen? Warum sollten sie ein Stadium signalisieren, dessen Entwicklung überschritten ist und dessen unvermeidliches Ende bzw. Auslöschung markieren? Solange ökonomisch-technologische Entwicklungen sich fortsetzen, findet die lineare Logik der Steigerung kein Ende. Die Formen der Produktion und Konzentration der Macht wandeln und manifestieren sich real. Sie bringen kein abstraktes Gesetz hervor, wonach sich die Zeichen ihrer Entwicklung für die Kritik vergegenständlichen ließen. Die Instrumentalisierung von Zeichen wie dem WTC für ideologische Kritik halte ich für naiv. Man kann diskutieren, ob diese zeichenhaften Markierungen des Fortschritts und der Macht überhaupt auf der Höhe ihrer Zeit sind und ob sie nicht einem vergangenen Leistungsideal nacheifern. Aber es wäre irrig zu glauben, die Zeichen des gesellschaftlichen Fortschritts unter den Bedingungen des globalen Kapitalismus wären ein sichtbarer Ausdruck ihrer Verhältnisse, die durch Auslöschung ihrer Zeichen bekämpft werden könnten und hier eine unsichtbare „historische Kraft“ am Werke sei. Gleichwohl wurden diese Symbole von den Verantwortlichen des Anschlages bewusst ausgewählt. Aber die Terroristen haben nicht allein diese Zeichen anvisiert, sondern deren materielle Voraussetzung, ansonsten hätten sie nur an einem Computerspiel teilgenommen.

Ähnlich bedenklich erscheint mir, die mediale Perspektive um den 11. September zu verabsolutieren. Es ist richtig, die Katastrophe fand wirklich statt. Dass sie medial mitverfolgt werden konnte, berechtigt nicht zu dem Schluss, dass das, was im medialen Verlauf der Verbreitung geschah, unvermeidlich gewesen sei. Selbst bei literarisch von Anfang an feststehenden Ausgängen, wie sie beispielsweise in der erzählerischen Perspektive der Ilias von Homer angelegt wurden, sind die Geschicke und Taten von Göttern und Menschen sehr komplex. So wäre es zu einfach, alles auf den unvermeidlichen Entscheidungskampf zwischen Achilleus und Hektor zu reduzieren, auf den Kampf der beiden Helden, die sich im Kreis um die Mauern der Stadt Troja in Streitwagen verfolgen, bis schließlich Hektor von Achilleus am Boden besiegt wird und damit auch der Untergang von Troja für die Einwohner, die dieses Ereignis von den Stadtmauern aus verfolgen, unmittelbar bevorsteht. Vielmehr sind die Ereignisse von 9/11 das Ergebnis einer genau kalkulierten Planung unter realen Bedingungen, welche bis heute nicht aufgeklärt ist.

Fasst man die beiden Extreme des amerikanischen Gesellschaftsbildes, wie es hier sehr verkürzt anhand der Symbolik des WTC diskutiert wurde, zusam-

men, lässt sich Folgendes sagen: Fortschrittoptimismus und Katastrophenbewusstsein sind die zwei Pole, die Szenarien aus der (amerikanisierten) Gegenwart mit Blick auf die Zukunft darstellen. Einerseits kann die Zukunft gemeistert werden, andererseits wirft sie bereits einen Schatten des Misslings auf die Gegenwart. Glaube und Misstrauen, Zuversicht und Angst stehen sich wie zwei Wettkampf-Blöcke gegenüber. Sie erscheinen uns wie ein Gesellschaftsbild, wie eine Metapher der Zusammenhänge, die verborgen bleiben, aber durch die Analyse in diesem „Bild“ sichtbar werden. Man weiß aus der Sicht der Gegenwart nicht, wie es ausgeht. Erfolg oder Rückschlag sind möglich. Ein Dazwischen gibt es nicht. Und genau hier setzt die kritische Analyse an. Wenn die beiden Extreme im Dualismus im Sinne von „das ist steuerbar, das ist nicht steuerbar, alles wird besser bzw. das schreckliche Ende kommt bestimmt“ bezogen auf Szenarien der Gegenwart eintreffen können oder auch nicht, dann wird auch deutlich, dass diesem „amerikanischen“ Leitbild in Zeiten der Globalisierung etwas Entscheidendes fehlt: eine systemische Balance. Diesem hier pauschalisierten Gesellschaftsbild des Alles oder Nichts fehlt der Ausgleich. Wir können also zu recht behaupten: Das (amerikanische bzw. westliche) Modell von extremer Zukunftsbejahung auf der einen Seite und von extremer Zukunftsverneinung auf der anderen sind aus der Sicht der Gegenwart obsolet. Man sollte sie ad acta legen. Auch die mediale Läuterung durch Superereignisse ist gelinde gesagt komisch, nur noch ein Abglanz der oben genannten antiken Tradition. Glamour und Katharsis, Geldglück und bittere Armut, diese beiden Extreme sind ungeeignet, Antriebsfedern in einem globalen Wettbewerb zu sein, denn sie sabotieren die Kreativität des Ausgleichs zwischen den gesellschaftlichen und kulturellen Kräften. Anders gesagt: Wir können aus dieser Auseinandersetzung lernen, dass eine systemische Idee des Stiftens von Ausgleich eine aktuelle Aufgabe ist, der wir uns stellen sollten.

Lokale Ereignisse wurden Gegenstand einer „medialen Instanz“, die zeitweise über globales Netzwerk verfügte. Dadurch gerieten diese Geschehnisse in den Zerrspiegel einer medialen Vergrößerung. Der Anschlag auf das ökonomische Zentrum der westlich orientierten Welt vollzog sich sozusagen vor den Augen und für die Augen der Weltöffentlichkeit, die sich durch dieses Ereignis in weiten Teilen als Weltgemeinschaft konstituierte, weshalb – nebenbei angemerkt – der amerikanische Alleingang im Irak-Krieg die falsche Konsequenz gewesen ist.

Genau an dieser Stelle setzt die Fernsicht der Bilder vom 11. September, das Fern-Sehen an. Man konnte seinerzeit mitansehen und nachvollziehen, dass die anvisierten Ziele getroffen wurden, nicht aber die Grundlagen der zivilisierten Welt.

Auf der einen Seite lässt sich eine Künstlichkeit feststellen, die der medialen Realität zugehört; andererseits wissen wir, dass diese mediale Welt, die solche Bilder erzeugt, nur inszeniert ist, aber der globalen Welt verfügbarer Informationen angehört. Von daher ist das mediale Ereignis ambivalent. Es beinhaltet die Freiheit der Auskunft über einen sinnlosen Schrecken, und es wirkt wie eine theatralische Inszenierung. Entkoppelt man einmal mediale Instanz und ästhetische Wirkung, überwiegt der sachliche Aspekt unter den Bedingungen westlich orientierter Massenmedien. Die ästhetische Wirkung der Bilder hat eine Ebene, die unabhängig von der terroristischen Aktion anzusiedeln ist.

Man kann diese Ebene auch ganz anders bewerten und sagen, dass sie Distanzierung ermöglicht. Denn die Bilder wirkten nicht deshalb unangemessen, weil sie kein einfühlsames Bild der wirklichen Ereignisse lieferten, sondern weil sie z.B. auf der Ebene von Making-of-Fotos lagen; lediglich die loop-ähnlichen Endlosschleifen des Angriffs auf das WTC erschienen unmittelbar und medienspezifisch. Der Schock der Ereignisse war also in erster Linie ein medialer, als sei die inszenierte Welt allgemeingültig geworden. Die fotografische Ästhetik war für sich genommen schön anzusehen, so wie auch Schönheit in der bildenden Kunst seit jeher eine Qualität für etwas absolut Unfassbares und Schreckliches sein kann. Was künstlerisch an die Grenzen dessen geht, was mit den jeweiligen Mitteln darstellbar ist, ist nicht nur annehmbar und löst Wohlgefallen aus, sondern ist auch in höchstem Maße stimmig, also schön. Von dieser Art „stimmiger“ Schönheit muss man allerdings die Bilder vom 9/11 unterscheiden. Dass die mediale Bildberichterstattung dennoch eine Provokation ist, liegt nicht daran, dass sie antiästhetisch oder hässlich hätte sein müssen, um auch inhaltlich zu intervenieren, sondern daran, dass Menschen zu Tode gekommen sind. Wäre dem nicht so, müssten wir darüber nachdenken, ob auf medialer Ebene ein Ritual der Opferung inszeniert wurde. Das kann man zwar erwägen, aber ich halte das für unsinnig.

Zu diesem Verständnis haben auch Bilder beigetragen, die uns den Unterschied und damit einen unauflösbar Widerspruch der technischen Bilder unter den Bedingungen ihrer massenhaften Verbreitung gelehrt haben. Realität ist in einen Zustand der Vermittlung getreten, die am Beispiel der visuellen Dominanz ihre Grenzen anzeigt.

Worauf weisen die Grenzziehungen hin? Dieser Frage werden wir in den nachfolgenden Ausführungen genauer nachgehen.

Was ist der Rang der ästhetischen Inszenierung? Sie ist fragwürdig geworden, und vielleicht ist das auch ganz unbemerkt eine kulturelle Leistung, welche sich in der ambivalenten visuellen Wahrnehmung manifestiert. Im Ausdruck „Spektakel“ hat Guy Debord bereits eine mediale Bühne vorweggenommen, in der die Realität als Double fungiert. Seitdem hat sich das „Theatralische“, welches im Begriff der Inszenierung angelegt ist, verselbstständigt:

„Die Sachlage einer Ästhetik der Inszenierung hat sich durch Fusionen der ‚handwerklichen‘ mit den ‚apparativen‘ Künsten [...] inzwischen so kompliziert, dass neben der Schärfung der Analyse des vielfältigen Zusammenspiels der medialen Ebenen um so deutlicher zwischen den authentischen und depravierten, innovativen und stereotypen Formen von Inszenierung zu unterscheiden wäre.“¹⁵

Obwohl der Komponist Karlheinz Stockhausen das Ereignis aus der Fernsicht nicht selbst gesehen hatte,¹⁶ sondern nur von den Umständen gehört hat-

¹⁵ Josef Früchtel und Jörg Zimmermann: Ästhetik der Inszenierung, in: Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S.45.

¹⁶ Siehe dazu: <http://books.google.de/books?id=M7TAS1lcBcC&pg=PA201&lpg=PA201&dq=stockhausen+19.+september+2001&source=bl&ots=Jb8>

te, ließ er sich auf einer Pressekonferenz in Hamburg am 16.09.2001 dazu hinreissen, zu sagen, das Attentat in New York sei „das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat“. Ähnlich hat sich ein Jahr später der bildende Künstler Damian Hirst ausgedrückt, worauf wir nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit Stockhausen zurückkommen werden. Wie ist die unmittelbare, Bewunderung suggerierende Äußerung von Stockhausen zu bewerten? Es lohnt sich genauer hinzuschauen; anhand dieser Äußerung lassen sich zwei Unterscheidungspaare diskutieren: Realität und Kunst sowie implizit auch Religion und Kunst. Eine Tonband-Abschrift des Interviews seitens des NDR liegt vor.¹⁷ Liest man den vollständigen Text, erkennt man, dass Stockhausen sich in zwei für ihn als Komponist und Künstler gültigen Kontexten bewegt. Das ist einmal ein Absolutheitsanspruch des Kunstwerks und zum anderen persönliche Adaptionen aus der Gnosis, in der das Leben auf dem Planeten Erde nur eine Zwischenstation im kosmischen Prozess darstellt. Die Ungeheuerlichkeit der Vernichtung von Menschen ist unter diesen Prämissen „nur“ ein Übergang zu einer Auferstehung, die Stockhausen künstlerisch in der Figur Luzifers, dessen Lichtstrahl die Dinge auslöscht, anstrebt. Deshalb ist er wahrscheinlich für einen Moment von dem terroristischen Anschlag als verabsolutierbare Wirkung geradezu wie elektrisiert und lässt sich zu einer spontanen Formulierung verleiten. Möglicherweise ist für ihn die Auslöschung von Leben mit einem erlösenden Übergang verbunden, den er selbst in seinem Zyklus „Licht“ als Künstler anstrebt. Es geht aus dem Zusammenhang des Interviews hervor, dass Stockhausen seine Welt als Künstler mit der realen Welt der terroristischen Aktion auf abstruse Weise vergleicht. Obwohl er zwischen Kunst und Verbrechen zu unterscheiden weiß, hält er seine künstlerische Sicht wie eine wahn sinnige Erleuchtung aufrecht. Kann man, nachdem die dpa-Meldung mit dem

Gt_jHTh&sig=h8zCeyJ-gXEM2qpHOSInvccovlk&hl=de&ei=tvPASai_C9KX_gbrwYSyDg&sa=X&oi=book_result&resnum=3&ct=result; Stand: 15.02.2009

¹⁷ Stockhausen äußerte sich wie folgt: „Was da geschehen ist, ist – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das grösste Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das grösste Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist: Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf eine Aufführung, und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt, in einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten. Stellen Sie sich vor, ich könnte jetzt ein Kunstwerk schaffen und Sie wären nicht nur erstaunt, sondern Sie würden auf der Stelle umfallen, Sie wären tot und würden wiedergeboren, weil es einfach zu wahnsinnig ist. Manche Künstler versuchen doch auch, über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden, damit wir uns für eine andere Welt öffnen.“ Auf die Nachfrage, ob er etwa ein Verbrechen mit Kunst gleichsetze, meinte Stockhausen: „Ein Verbrechen ist es deshalb, weil die Menschen nicht einverstanden waren. Die sind nicht in das ‚Konzert‘ gekommen. Das ist klar. Und es hat ihnen niemand angekündigt, Ihr könnetet dabei draufgehen. Was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal auch poco a poco in der Kunst. Oder sie ist nichts.“

<http://www.swin.de/kuku/kammchor/stockhausenPK.htm>, Stand 15.02.2009

verknüpften Vergleich hinsichtlich des „größten Kunstwerks“ über die Medien in die weltweite Öffentlichkeit geriet, überhaupt noch aus dem Kontext der Umstände argumentieren? Die Meldung war eine Sensation. Sie funktionierte nach dem üblichen Schema von Aufmerksamkeitssteigerung durch Kontextreduktion. Drei Tage nach dem Hamburger Konzert-Interview, am 19. September, hat Stockhausen auf seiner Homepage in einem englischsprachigen Statement dargelegt, wie die destruktiv-konstruktive Symbolik, personifiziert durch Luzifer, in seinem musikalischen Schaffen in Bezug zur Aktualität des Bösen im Terroranschlag steht. Indem er abschließend sein Mitgefühl für die Opfer zum Ausdruck bringt, distanziert er sich von dem terroristischen Anschlag.¹⁸ Eine etwas ausführlichere Erläuterung, bezogen auf sein künstlerisches Schaffen wäre möglicherweise zur Korrektur eines aus seinen Formulierungen zutage getretenen „Missverständnisses“ hilfreich gewesen. Einen Tag zuvor, am 18. September, wurde von der Kultursenatorin Christina Weiss eine Erklärung abgegeben, in dem die Konzerte von Stockhausen auf dem Hamburger Musikfestival 2001 ersatzlos gestrichen wurden. „Nach Ansicht der ZEIT-Stiftung und der Kulturbörde ist aber trotz des Dementis ein Auftritt Stockhausens in Hamburg nicht mehr akzeptabel. [...] Angesichts des Leids und der Trauer in Amerika hat in diesen Tagen keiner Verständnis für verbale unbedachte Entgleisungen. Sätze wie die gesagten sind durch ein Dementi nicht aus der Welt zu schaffen.“¹⁹ Man fragt sich, was für die Absage des Konzertes letztlich ausschlaggebend war. Erstens: Erfolgte die Absage Stockhausens an dem Musikfest in Hamburg aufgrund politischer Vernunft oder war es schlicht und ergreifend die Abhängigkeit der Politik von der Meinungsmacht der Medien? Zweitens: Ist der ausschlaggebende Faktor, der das mediale Großereignis 9/11 und den lokalen Nebenschauplatz eines Interviews in Hamburg zusammenführt, auch darin zu suchen, dass die Weltfremdheit eines weltberühmten Komponisten in einer aufmerksamkeitsgeschulten Medienöffentlichkeit auf einmal Gehör findet? Die Reaktion in Hamburg steht nicht isoliert da. Familienangehörige,²⁰ Künstlerkollegen und andere haben entweder auf den Realitätsverlust oder die Kunstdideologie scharf reagiert. Es hat eine Diskussion gegeben, auf die hier nur

¹⁸ Message from Professor Karlheinz Stockhausen
http://www.stockhausen.org/message_from_karlheinz.htm,
Stand: 15.02.2009

¹⁹ Stadt und Staat – Pressemitteilung vom 18.09.2001, Musikfest Hamburg 2001, Kultursenatorin Christina Weiss: „Keinerlei Verständnis für verbale Entgleisungen!“
http://fhh1.hamburg.de/fhh/aktuelle_meldungen/archiv_2001/september/pe_2001_09_18_kb_02.htm; Stand: 15.02.2009

²⁰ Majella Stockhausen-Riegelbauer, Tochter des Komponisten, sagte, sie wolle fortan den Namen ihres Vaters nicht mehr tragen. „Was mein Vater gesagt hat, hat faschistische Züge, denn hier werden Verbrechen und Kultur zusammengespannt“ begründete die Tochter ihre Wut. Auch Simon Stockhausen kritisierte seinen Vater. „Er hat jeden Bezug zur Realität verloren. Er sieht das Attentat rein als Musik, wie er alles in seinem Leben nur noch als Musiker sieht und analysiert.“ Mit dieser Äußerung habe er sein Lebenswerk zerstört, sagte Simon Stockhausen.
<http://www.nmz.de/nmz2/kiz/Forum1/HTML/002760.html>; Stand: 15.02.2009

sehr verkürzt hingewiesen werden kann. So hat Anthony Tommasini den Unterschied von Realität und Kunst in der New York Times herausgearbeitet und kommt zu dem Schluss: „Images of the blazing twin towers, however horrifically compelling, are not art.“²¹ Ihm antwortet der Bildhauer Richard Serra, indem er die Ästhetisierung des Terrors durch Stockhausen kritisiert.²² Entgegen dieser klaren Trennung von Kunst und Verbrechen gibt es auch Meinungen, die die ästhetische Wirkung analysieren. Klaus Theweleit besteht darauf, dass auch die Fernsehbilder von 9/11 Reales verkörpern. Er schreibt in der TAZ: „Es war deren kühl kalkulierte Eindringlichkeit, die überlegte und überlegene ‚Inszenierung‘ des Unvorstellbaren, die etwa Norman Mailer dazu brachte, dem Anschlag außer Monstrosität ‚Brillanz‘ zu attestieren; und die Karlheinz Stockhausen dazu verleitete, die Bilder vom Anflug und Einschlag der Flugzeuge gleich ganz als Kunstwerke aufzufassen und als solche zu bewundern. [...] Entsetzen und unglaubliche Bewunderung für die bildliche Souveränität dieses Terrorakts, der in seiner medialen Hyperkonstruiertheit als Nie-Gesehenes in die Augen fuhr, ins Hirn sich einbrannte und ins Herz: im gleichzeitigen schneidenden Wissen, dass dort soeben tausende Menschen in der Schmelzhölle der Kerosinexplosion verglüht waren, eingeäschert.“²³

Den gerade verfolgten Diskussionsstrang können wir unter zwei Gesichtspunkten bündeln. Einerseits können wir das Entsetzen über das Geschehene

²¹ Anthony Tommasini: Music; The Devil Made Him Do It, *New York Times*, 30. Sept. 2001
<http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html>; Stand: 15.02.2009

²² Am 21. Oktober schreibt Richard Serra einen Leserbrief „STOCKHAUSEN; Aestheticizing Terror“ an die *New York Times*: In „The Devil Made Him Do It“ [Sept. 30], on Karlheinz Stockhausen’s remarks after the Sept. 11 attack on the World Trade Center, Anthony Tommasini writes, „It is important for artists to reclaim art from such reckless commentary.“ I think that is right. Why is Mr. Stockhausen postulating an equation between an art performance and mass murder, thereby transforming mass murder into an art spectacle? What mind-set does it take to completely lose the distinction between art and reality, leading to the preposterous and hypertrophic competition between an art performance and the annihilation of thousands of people? Mr. Stockhausen made us see the extreme of a not uncommon attitude, the aestheticization of reality; in this instance, the aestheticization of terror.

Mr. Stockhausen’s ambition is to compete with the spectacle of destruction and its effect on its „audience,“ which he described as the necessity for all of us „to rearrange our brains. Mr. Stockhausens desire to compete with the horrendous effects of a terrorist act is a nihilistic distortion of the ethical imperatives to make art.“

<http://www.nytimes.com/2001/10/21/arts/l-stockhausen-aestheticizing-terror-718378.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/People/S/Serra,%20Richard>; Stand: 15.02.2009

²³ Klaus Theweleit: Bilder vom Einsturz der Welt. Über die Liveschaltungen der Fernsehkanäle stellten die Attentäter vom 11. September eine Verbindung zu den Hirnen der Zuschauer auf der ganzen Welt her. Der Ort des Anschlags war nicht allein New York – er geschah in unseren Wohnzimmern!, in: TAZ, 19.11.2002; <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2002/09/11/a0108>; Stand: 10.02. 2009

und andererseits die Faszination über das Böse unterscheiden. Beginnen wir mit der Faszination: Die Faszination des Schreckens und die Macht, das (un)vorstellbar Böse wirklich zu tun, finden in Stockhausens gnostisch geprägtem Kunstwerkvergleich, in der Tradition des Erhabenen und in der Ausblendung des Verdrängten eine Bejahung, die unstatthaft ist.²⁴ Wird sie öffentlich vertreten, löst sie einen Sturm moralischer Entrüstung aus. Jedoch ist die Grenze zwischen öffentlich und privat zunehmend fließend, weil die Spontaneität zwischen gedacht und gesagt kaum noch schalten kann, das einmal Ausgesprochene nicht mehr zurückgenommen werden kann, weil es kein schützendes Refugium und keinen Raum der Erprobung mehr gibt. Spontaneität sowie auch beobachtbare Intuition müssen mit der kritischen Selbst- und Fremdkontrolle rechnen, weil sowohl das kritisch aufmerksame Bewusstsein als auch permanent „eingeschaltete“ Massenmedien „reagieren“. Natürlich kann man dies strategisch auch nutzen und Spontaneität inszenieren bzw. Intuition simulieren. Ließe sich daraus ableiten, dass angesichts der riskant kritischen Beobachterperspektiven der persönliche Schutzraum sich verlagert? Aber wohin? Gibt es noch einen Freiraum? Spürt letztlich die „Scham“ nicht jeden Fehler oder jede Entdeckung in jedem Winkel, in dem der Einzelne sich zurückziehen könnte, von sich aus auf und zeigt „Schuld“ bzw. Fehlleistungen „automatisch“ im Nachhinein an?

Kann man den Bildern des Schreckens eine Faszination wirklich absprechen? Ja, ich finde schon, aber dass viele dieser Bilder gut aussehen, kann man nicht in Abrede stellen. Der schon erwähnte britische Künstler Damien Hirst sagt dazu: „The thing about 9/11 is that it's kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually.“²⁵

Es bleibt also zwei exponierten, künstlerischen Ich-Instanzen wie Stockhausen und Hirst vorbehalten, über die medial verbreitete Wirkungsmacht der Bilder des Terrors von 9/11 ein „künstlerisches“ bzw. „ästhetisches“ Urteil zu fällen, welches als Schlagzeile Verbreitung fand. Angesicht der Debatte, die hier aufgezeigt wurde, stellt sich die Frage, warum in diesem konkreten Fall künstlerische Selbsterhöhung, die an sich schon problematisch ist und dies um so mehr, wenn sie über ihren artistischen Wirkungskreis so unbedacht und überflüssig verlängert wird, mit medialer Überhöhung bzw. „Unfehlbarkeit“ kollidiert.²⁶ Hierzu muss man die Perspektive wechseln. In die Tendenzen aktiver oder passiver Vereinheitlichung alter und neuer Massenmedien pas-

²⁴ Siehe auch Christian Ruch: „...und dann werden 5000 Leute in die Auferstehung gejagt“ – Der Stockhausen-Skandal und die Wiederkehr des Verdrängten, Infosektoren, 16.10.2001; http://www.kath.ch/infosektoren/text_detail.php?nemeid=6374; Stand: 15.02.2002

²⁵ Rebecca Allison: 9/11 wicked but a work of art, says Damien Hirst, The Guardian, 11. September 2002
<http://www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11>; Stand: 15.02.2009

²⁶ Künstler gratuliert Terroristen. „Ein optisch atemberaubendes Kunstwerk“, Spiegel Online 11.09.2002; <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,-213502,00.html>; Stand: 15.02.2009

sen keine Singularitäten. Nur Stars werden als marionettenhafte Ausnahme geduldet.

Kommen wir nun auf die zweite Seite des „kaltblütigen“ Anschlages auf das WTC in New York zu sprechen, wobei mit Blick auf die Debatte, die gerade geführt wurde, einzuräumen ist, dass der Anschlag aus der Sicht der Täter auch „heißblütig“ gewesen sein kann.

Dennoch ist festzustellen, und damit stimme ich überein: Das Ereignis erzeugt Entsetzen und Abscheu. Susan Neiman, die in ihrer Untersuchung „Das Böse denken“ darauf aufmerksam macht, dass 9/11 zwar die ständige Latenz einer unerwarteten Gefahrenquelle bewusst gemacht, nicht aber eine neue Form des Bösen hervorgebracht hat, da terroristische Anschläge ihrer Meinung nach willkürliche Naturschläge simulieren, schreibt: „Nichts entsetzt am 11. September so sehr wie die Tatsache, daß die Passagiere der ins World Trade Center einschlagenden Flugzeuge nicht nur aus dem Leben in den Tod gerissen wurden, sondern auch noch Teil der Explosionen waren, die Tausende andere töteten.“²⁷ Dadurch, dass das Böse bis zum Äußersten durchdacht wird, kann es noch nicht abgewendet werden, aber die begriffliche Aufarbeitung des Bösen und die anthropologische Widerständigkeit kann Optionen erkennen oder entwerfen, die der überrumpelnden Lähmung oder der puren Faszination durch den Schrecken entgegenwirken. Hoffnung lässt sich damit nicht begründen, aber die Unabdingbarkeit und wesenhafte Verklärung des Bösen wird dadurch abgebaut.

Das Problem ist, dass die Unmenschlichkeit in der Vernichtung von Menschen selbst wiederum ein beobachtbarer Vorgang ist, der den Medien ästhetische Macht verleiht. Eigentlich müsste die ästhetische Macht in Bezug auf Gewalt und Terror durch die Massenmedien domestiziert werden, wofür ich meine kritischen Instrumente gern einsetzen möchte. Indem jedoch gerade die dominanten oder sich neu formierenden Massenmedien mit allen modernen technischen Möglichkeiten den Kult des Schreckens zelebrieren, üben sie durch die Herrschaft des Spektakels eine zu überwindende Kontrolle über die Grenzen der Macht, über Leben und Tod aus und verhindern dadurch, mäßigend und abschreckend zu wirken. Meiner Meinung nach kommt Kritik nicht umhin, auch strategisch zu denken, jedoch nicht auf Kosten einer unnötigen Fixierung auf Dekonstruktion oder auf das Böse. So schön und interessant ist das Böse nun auch wieder nicht. Die Intelligenz des Bösen ist auf die Dauer nicht nur unerträglich, sondern in ihrer ausrechenbaren Penetranz auch langweilig.

Der Kunstwerkvergleich von Stockhausen und das ästhetische Urteil von Hirst betreffen Massenmedien in ihrer Rolle als Vermittler und nicht den terroristischen Angriff. Wir können diesen Gedanken unter einem anderen Gesichtspunkt weiter vertiefen. Die arbeitsteilige Trennung von Gesellschaft auf der einen und den Künsten auf der anderen Seite bringt es mit sich, dass Grenzen, Normen und Werte sowohl eingehalten als auch überschritten werden können. Man kann das probeweise auf der Ebene eines Marquis de Sade ge-

²⁷ Susan Neiman: Das Böse denken. Eine andere Geschichte der Philosophie, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006, S.420.

danklich durchspielen. Indem de Sade die Befriedigung der Sexualität auf das Objekt der Begierde richtet und damit auch das mitfühlende Band zwischen Menschen als Lebewesen thematisiert, markiert er eine Grenze, wo Lust und Verlangen in pure Macht umschlagen. Um diese zu erreichen, durchkreuzt de Sade die Freiheit des Gefühls und den Anspruch des Verlangens mit einer maschinenartig perfekten Gewalt, die vor nichts mehr Halt macht. Die finalisierende Befriedigung geht letztlich von einem durchorganisierten Spiel der Lust in inszenierten Mord über.²⁸ Dies wäre, vereinfacht gesagt, die logische Struktur, die dem Triebverlangen als individuell soziale Dynamik inne wohnt und die es gilt, zivilisatorisch abzuwenden und kulturell zu domestizieren. Aber es geht nicht nur um die Orgien des maschinellen Verlangens, wie sie bereits Roland Barthes analysierte, sondern auch um das Verhältnis von Sex und Geld; es geht also um die gesellschaftlichen Bedingungen von Reichtum und Armut, die in den Grenzen des Glücks oder des Unglücks in ihr Gegenteil umschlagen. Oder anders gesagt: Unterdrückung bzw. Ausbeutung schlägt in das Gegen teil um, wenn gerechtere Verhältnisse unter Berufung auf das Recht auf Gewalt begründet werden. Greift man die Konsequenz von Opfer und Geisel auf und überträgt sie auf den hier diskutierten terroristischen Anschlag 9/11, wäre die terroristische Aktion die Durchsetzung politischer Ziele, die das Recht auf Gewalt in den Grenzen der Freiheit, dies zu tun, verlässt bzw. überschreitet, indem Menschen auf Objekte und Zeichen reduziert werden. Man sieht an dieser Stelle der Argumentation auch, dass die Ausklammerung des In-der-Welt-Seins tradierte Grenzziehungen und Legitimierungen wie den Ernstfall oder den Ausnahmezustand außer Kraft setzen. Das ist die Logik des Terrors, der über die Entgrenzung des Miteinanders bei de Sade hinausgeht. Das ist aber nur eine Seite der Logik. Diese betrifft allein die zeichenhafte Innovation terroristischer Gewalt, die man konstatieren muss. Die Durchführung selbst war sehr konventionell. Letztlich hätte auch eine atomare Kettenreaktion auf dem Plan stehen können, worin die Logik der Auslöschung des Gegners gipfelt. Es ging um Vernichtung, die vor nichts Halt macht und damit ein Danach nicht kennt.

Folgt man der Unterscheidung von Freund und Feind oder von Zivilisten und Soldaten, fallen Terroristen aus diesem klassischen Unterscheidungsschema. Sie werden als eine Art irreguläre und unkalkulierbare Feinde wahrgenommen, die sich die Freiheit nehmen, mit jedem Mittel alles zu erreichen. Das wäre die äußere Wahrnehmung, denn die innere Einstellung der vermeintlichen Terroristen sieht anders aus. Sie haben in der Regel eine religiös-politische Motivation. Auf der äußeren Wahrnehmungsebene erscheint die terroristische

²⁸ Roland Barthes erkennt in der mathematischen Genauigkeit des baumartig verzweigten Verbrechens, mit der de Sade in den 120 Tagen vorgeht, grammatische Regeln, die er mit Vollständigkeit und Wechselseitigkeit in der Kombinatorik und Komposition umschreibt. Ist es nun konsequent oder seltsam, dass Barthes die Finalisierung der Sexspiele nur dort „kritisch“ durchbricht, indem er konstatiert: „Reichtum ist notwendig, um das Unglück zu inszenieren.“

Roland Barthes: *Sade. Fourier. Loyola*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974, S.30 und S.36f.

Aktion ähnlich autonom und singulär wie eine künstlerische. Dennoch muss man die künstlerische Intervention, sei es die im Surrealismus, sei es die im Situationismus oder die im Aktionismus der Sechziger Jahre, von der terroristischen Aktion trennen, denn diese ist militärisch orientiert. Radikal gesprochen ist der terroristische Anschlag in New York eine konsequent „terroristische“ Operation gewesen, welche erst durch mediale Berichterstattungen eine ästhetische Aufladung erfuhr. Das terroristische Kalkül bestand darin, größtmögliche mediale Aufmerksamkeit zu erreichen. Indem nun diese mediale Aufmerksamkeit zustande kam, erschienen die Bilder und Endlosschleifen mit den beiden Zielflügen zugleich authentisch und künstlich, wirkten und wirken ähnlich inszeniert wie die Realität und Fiktion vermischtenden Fotografien von Jeff Wall – Großdias in Leuchtkästen – oder wie Katastrophenzenarien aus bereits vorher bekannten Hollywoodfilmen. Davon abzugrenzen ist der Terrorakt selbst, der in Mord und Zerstörung gipfelte. Er war ganz sicher kein Kunstwerk. Die medialen Bedingungen, wie Bilder erzeugt und verbreitet werden, lassen erkennen: Hier gibt es die Realität und dort eine Welt medialer Inszenierung – beide sind miteinander verbunden.

Der terroristische Anschlag des 11. September hatte stellvertretend die amerikanische Gesellschaft zum Ziel und hat gleichzeitig und unbeabsichtigt die ungeheure Macht der Massenmedien als Partizipation der Weltöffentlichkeit vorgeführt. Es geht also insbesondere beim 11. September nicht bloß um die Wirkung oder Verführung von Bildern, sondern auch um Informationsfreiheit, um die Grenzen der medialen Macht und um die Frage, wer über die Massenmedien herrscht. So gesehen stellt 9/11 eine Zäsur dar. Über dieses einschneidende „Bild-Ereignis“ ist viel geschrieben worden: für die einen ein Bild-Sieg, für die anderen eine Bild-Niederlage und für wieder andere einfach ein gravierender Riss im Verständnis von Bildkultur, das mit aller Wucht die erreicht, die über Bildkultur nachdenken und natürlich diejenigen bestätigt haben, die wie Benjamin, Adorno oder Debord eine mediale und politische Kritik des Visuellen entwickelt haben. Tom Holert fordert konsequenterweise ein Umdenken hinsichtlich des tradierten Analyse-Instrumentariums: „Ein auf den Sehsinn und kognitive Verstehensprozesse reduzierter Bildbegriff erfasst hier nur einen Bruchteil dessen, was für eine dichte und innovative Beschreibung der Prozesse und Netzwerke, in denen Bilder zirkulieren und Bild-Ereignisse entstehen, notwendig wäre.“²⁹ Dem ist ohne Wenn und Aber zuzustimmen.

Demokratische Gesellschaften müssen darüber entscheiden können, wo mediale Gewalt, die Freiheit der Information und die Herrschaft über die Massenmedien ihre Grenzen haben. Dazu bedarf es eines öffentlichen, politischen Bewusstseins unter den Bedingungen globaler Massenmedien. Wo aber ist der öffentliche Raum für ein solches Bewusstsein? Wer sind die Träger eines solchen Bewusstseins – angesichts um sich greifender medialer Apathie oder Narkose? Der 11. September ist ein Beispiel dafür, dass im Stadium der globalen Massenkultur auch das visuelle Bewusstsein geschärft werden muss. Das öffentliche Bewusstsein, welches durch die Ereignisse ästhetisch geprägt

²⁹ Tom Holert: Regieren im Bildraum, Berlin: b_books, 2008, S.16.

wurde, hat daraus gelernt und sich selbst erstmals in diesem Umfang³⁰ als globales Bewusstsein erfahren. Die Voraussetzungen dieser globalen Relevanz gehen auf den Golfkrieg von 1991 zurück, in dem die Live-Bild-Übertragung des amerikanischen Nachrichtensenders CNN angesichts der nachts fliegenden Bomber folgenden Eindruck erweckte: Der Krieg ist „grün“. Ein diffuser optischer Eindruck reicht aus zu legitimieren, worum es scheinbar geht, um die Macht der Massenmedien „ins richtige Bild zu setzen“; eine Metapher des Ungefährten genügt, ohne dass es noch eines erklärenden Zusammenhangs bedürfte, der die politischen Absichten benennt oder eines Bildes, das zeigt, was ist. „Die Macht arbeitet mit Graphiken, Illustrationen, Piktogrammen und Schaubildern. Man könnte auch sagen: Jedes Bild mutiert hier zum Schau-Bild, zu einer instrumentellen Anordnung, die keine Brüche zulässt. Das Bild des bombardierten Bagdad im grünlichen Licht der Nachtsichtkameras oder des sterbenden Vogels in der Ölkatstrophe zirkuliert als ‚Logo‘, das gelesen wird und nicht mehr gesehen.“³¹

Dieses globale Bewusstsein setzt sich aus technisch vermittelten Realitäts-splittern zusammen. Welche Rolle spielen hierbei die Bilder?

In vielen Hollywoodfilmen sind die Möglichkeiten des „Anschlags“ bereits durchgespielt worden, einschließlich der Sprengung der beiden Zwillingstürme in New York,³² wobei der Zuschauer zwischen Filmszenen und realem Geschehen, zwischen Kunst-Wirklichkeit und Alltagswirklichkeit gelernt haben müsste zu unterscheiden.³³ Dazu ist anzumerken, dass es auch nicht das erste Mal war, dass ein Flugzeug scheinbar Kurs auf einen Wolkenkratzer in Manhattan genommen hatte: Am 28. Juli 1945 schlug ein B-25-Bomber durch ein tragisches Versehen in der Nordfassade in Höhe der 79. Etage des Empire-State-Buildings ein. 14 Menschen starben, 26 wurden verletzt.³⁴

³⁰ „Rund 80 Millionen Amerikaner verfolgten die Inflation der in Endlosschleifen immer wieder ausgestrahlten Schreckensbilder vom ‚Weltereignis‘ des Terroranschlags live im Fernsehen mit; ...“

Siehe Christian Schicha: Der 11. September 2001 – Symbolische Politikvermittlung in den Medien, in: Glaab, Sonja (Hg.): Medien und Terrorismus – Auf den Spuren einer symbiotischen Beziehung, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag Berlin 2007, S.175.

³¹ Peter Zimmermann: Flow, mit einem Text von Tom Holert. Moral, Programm, Verkennung: Bildung des Subjekts, Kunstverein Heilbronn, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2001, S.69.

³² Eine exemplarische Filmliste, die sich hierzu aufstellen ließe, reicht von „Black Sunday“ (1976), „King Kong“ (1976), „Siege“ (1988), „Independence Day“ (1996), „Outbreak“ (1995), „Twelve Monkeys“ (1995), „Fight Club“ (1999), „Spider Man“ (2001) bis zu der „Der Anschlag“ (2001).

Siehe Oliver Jahraus und Bernd Scheffer: Wie im Film: Zur Analyse populärer Medieneignisse, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004, S.16-18

³³ Siehe ebda., S.32.

³⁴ „Im Krieg hatte das Empire State Building als Beobachtungsposten zur Ortung auffälliger gegnerischer Flugzeuge gedient. Doch der zweimotorige B-25-Bomber, der am 28. Juli 1945 morgens um 9 Uhr 50 das Gebäude attackierte, war keine Feindmaschine. Lieutenant Colonel William Smith, ein hochdekorierte Pilot, hatte sich auf seinem Flug von Bedford Field bei Boston zum Newark Airport südwestlich von Manhattan im Nieselregen in

„Wir alle wussten, dass dies geschehen könnte.“ So schrieb Paul Auster bezogen auf die Ereignisse des 11. September.³⁵ Wir werden diese Aussage im Folgenden zum Anlass nehmen, eine Diskussion zu führen, die der Frage nachgeht, wie verbindlich bzw. relativ Realitätskonstruktionen sind. Hierbei interessiert uns ganz besonders das Wechselseitverhältnis von Bild und Realität.

Konstruktion von Realität im Bild

Dass etwas geschehen kann, was nicht vorhersehbar ist, ist ein durchgängiges Bildthema bei Jeff Wall. „The Stumbling Block“ von 1991 zeigt eine ungewöhnliche Straßenszene mit Passanten im Vorder- und spiegelnden Hochhausfassaden im Hintergrund. Man kann sie ganz allgemein identifizieren: Es kann irgendwo in Nordamerika und mit Einschränkungen auch an anderen Orten der Welt mit einem westlich geprägten Stadtbild sein. Dargestellt ist, wie eine Frau über einem auf dem Bürgersteig liegenden Eishockeyspieler zu Fall kommt. Ein Zurückschauender scheint die Stürzende zu bemerken, während der auf der Mauer sitzende Skateboarder vorn links davon nichts zu bemerken scheint, wie auch ein Fahrradfahrer weiter hinten, der seinen Blick nach links abwendet. Allein der auf die Szene zugehende Mann im Mittelgrund müsste den Vorfall sehen, ebenso wie die farbige Passantin rechts neben ihm und ebenso vielleicht auch der behelmte Fahrradfahrer noch weiter rechts. Der Skateboarder sowie der Fahrradfahrer gehören scheinbar ins Stadtbild. Irritierend ist, dass der Sitzende im Anzug mit einer Aktentasche zwischen den Beinen zwar in nächster Nähe platziert ist, aber im Sinne der Anteilnahme sich eher ganz woanders befindet. Der Sturz ist inszeniert: Er bricht ins alltägliche Geschehen ein; man ist nicht darauf vorbereitet. Oder anders gesagt: Nur die Stürzende selbst und der Eishockeyspieler sind direkt betroffen, zeigen selbst aber keine situationsgerechte mimische Reaktion. Noch ist der Sturz nicht ganz zu Ende. Aber es ist unabsehbar, dass die Frau, deren Hände leicht unscharf sind, auf den Bo-

den Hochhausdschungel verirrt. Smith hatte Flakfeuer und deutsche Messerschmitts überlebt, aber nun war er wirklich in Schwierigkeiten. Ein letzter warnender Funkspruch des La Guardia Tower, die Spitze des Empire State Building sei nicht mehr zu sehen – dann donnerte er mit seiner neun Tonnen schweren Maschine auf der Höhe des 79. Stockwerkes in die Nordfassade, just in die Büros der Catholic War Relief Services. Im Feuerinferno kamen 14 Personen ums Leben, 26 wurden verletzt. Augenzeugen meinten, es handle sich um eine von Hitlers ferngesteuerten Wunderwaffen oder einen japanischen Kamikaze-Angriff.

Das Empire State Building erschauerte kurz. Das Loch maß 5,4 mal 6 Meter.“ Peter Haffner: Der Drang nach oben. Im Mikrokosmos des Empire State Buildings, NZZ Folio 08/98.

<http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/cf512ace-0147-416d-b5d7-4f5ae030f369.aspx>; Stand: 15.5.2009

³⁵ Paul Auster: Jetzt beginnt das 21. Jahrhundert, in: Amis, Martin; Auster, Paul; Begley, Louis u.a.: Dienstag 11. September 2001, 2. Aufl., Hamburg: Rowohlt Verlag 2001, S.14.

den fallen wird. Bildlich gedeutet, scheint die Frau in den leeren Abgrund des Vordergrunds zu stürzen. Nicht weiter schlimm, wird man denken und annehmen, dass diese Leute auf der Straße genau in diesem Augenblick aufeinander treffen; dies läge in der Logik von Fotos und könnte einen glauben lassen, dass Passanten so reagieren müssten bzw. sich ähnlich zu verhalten hätten. Man ist also in der Lage, sich solche Konstellationen im öffentlichen Raum vorzustellen und zu akzeptieren, denn der innerstädtische Ort ist nachvollziehbar vorgeben und die Personen sind bezogen auf das lokale Ambiente notwendig, anonym und damit austauschbar.

So wie der Vordergrund – suggeriert durch die Stürzende – nach vorn offen ist, ist der Hintergrund von links nach rechts mit einander anschließenden Bürohochhäusern, spiegelnden Fassaden und eingeschobenen Blendwänden nach hinten hin optisch „abgedichtet“. Während also der Sturz sich ins bildlich Leere zu vollziehen scheint, ist das urbane Ambiente nach hinten wie durch eine blickundurchlässige Mauer abgeriegelt. In der Mitte dieses von rechts vorn nach links oben abknickenden, mit PKW's befahrbaren Gebietes steht ein Mast, der diverse Stromleitungen in mehrere, auch in den Vordergrund weisende Richtungen bündelt.



32

1. Jeff Wall, *The Stumbling Block*, 229 x 337 cm, Leuchtkasten, 1991

Die Motive, die die Leute an diesen Ort gebracht haben, sind nicht bekannt; sie liegen in der Hand einer Regie, wenn man das Geschehen filmisch bewertet. Vielleicht sind sie willkürlich, möglicherweise sind die dargestellten Typen eines der Resultate einer Realitätsstudie, oder sie sind frei aus der Phantasie entworfen. Das wissen die das Bild Anschauenden nicht. Wir, die Zuschauenden, bleiben auf Vermutungen angewiesen. Jedoch können wir die realistisch anmutende Straßenszene unmöglich für authentisch halten, denn zu viele Fragen erschüttern nach und nach die Bezugnahme auf Umstände, die tatsächlich stattgefunden haben. Auf der einen Seite gibt es die bildliche Glaubwürdigkeit

mit stimmigen Momenten und Situationen, und auf der anderen die Referenz zur fotografierten Realität, die unwahrscheinlich ist. Realität und Fiktion scheinen unentwirrbar miteinander verwoben, bleiben aber im Modus des Bildes gefangen. Eine Überprüfung ist nicht möglich, wie bei einem fingierten polizeilichen Gegenüberstellungsfoto ist der Beobachter gefordert, sich zu erinnern, zu vergleichen und zu identifizieren. Jeff Wall hat die Spuren verwischt oder kennt wer den Ort, der die Kulisse für dieses inszenierte Foto geliefert hat?

Normalerweise würde man das, was plötzlich aus den gewohnten Bahnen gerät, wie diese Versammlung von Leuten, überhaupt nicht bemerken, nun aber, in dieser faktisch unwahrscheinlichen Konstellation, geschieht etwas: Ein in alltägliche Abläufe eingefügtes Ereignis wird sichtbar. Ist das Unvorhergesehene des einen neben dem anderen etwas Strukturelles? Dass man etwas sieht, das wie ein Unfall aussieht, bedeutet nicht, dass dieser Umstand auch sichtbar ist bzw. sichtbar gemacht werden kann. In der Anordnung sind narrative, „stumme“ Momente montiert. Man kann deren Woher und Wohin nur vermuten. Ist Zufall im Spiel? Nichts ist dem Zufall überlassen, denn in der Fotografie hat alles eine bildlich notwendige Stelle. Für den Sturz erhält der Betrachter optisch lesbare Gründe: Das wären die vermeintliche Unachtsamkeit der Frau und ein im Weg liegender Eishockeyspieler. Also scheint der Sturz bildlich plausibel. Jedoch fragt man sich, warum es zu dieser Verkettung von zwei Passanten kommt, wobei der auf dem Boden Liegende nur notwendig ist, um diesen Sturz zu veranlassen. Michael Wetzel interpretiert den Sturz der Frau, d.h. ihren frei schwebenden Fall zum Boden, als einen eingefrorenen Augenblick. Er leitet seine Analyse der Bildzeiten mit einem Hinweis auf Yves Kleins berühmtes Foto „Sprung ins Leere“ ein und fährt fort: „Auf jeden Fall erstarrt die im Augenblick angehaltene Zeit zu einer Dauer, die das, was als flüchtiges Ereignis in seinem Vorübergehen unbemerkt bleibt, ausstellbar macht. Die Pluralität der Zeichen deutet aber auch – wie die Unvermitteltheit der ‚Ausbrüche‘ – auf die Isoliertheit der Personen, die jede wie in ihrer eigenen Welt lebt und genauso gut aus verschiedenen Aufnahmen herausgenommen und in die gemeinsame Szene nachträglich hineinkopiert sein könnte.“³⁶ Nach Wetzel greifen mehrere Zeitmuster ineinander. Ruhe, Dauer und verschiedene Augenblicke können unterschieden werden. Alle Einzelheiten sind für den Betrachter um einen dramatischen, bildlichen Zeitpunkt herum angeordnet, der allen anderen ihre je eigene Existenz verleiht. Die Vielheit der Details und der Momente bilden eine bildliche Erfahrung. So könnte es sein – wenn man wüsste, welche der Einzelheiten in Bezug zueinander stehen bzw. welchen Verlauf sie nehmen. Man muss ganz einfach erkennen, dass die bildliche Bühne den Akteuren ihren Auftritt ermöglicht.

Die hier Abgebildeten sind bloß ein Vorwand für einen Realitätsbezug, der inszeniert wird. Ob die dargestellten Akteure planvoll handeln, weiß man nicht, es ist aber zu vermuten. Anders gefragt: Hat Realität einen Plan, dessen Ziel in sich selbst begründet ist (Entelechie) und der sich wie in einem Schauspiel beobachten lässt? Ist die Realität hier ein Vorwand für die Darstellung eines Unglücks? Eines Unfalls? Von etwas Unvorhergesehenem? Die Fragen

³⁶ Michael Wetzel: Die Wahrheit nach der Malerei, München: Fink Verlag 1997, S.233.

lassen sich abstrakter fassen: Man möchte gern wissen, was geschieht, dies vorhersagen oder durch politische und ökonomische Zielvorgaben steuern bzw. kontrollieren. Dies werde ich auch an anderen Stellen dieses Buches besprechen und bezogen auf die jeweiligen Kontexte folgende These modifizieren: Während das Verhältnis von Bildern zur Realität sich durch deren Gebrauch bestimmt und regelt, ist die Frage nach dem, was sichtbar wird, nicht mehr unbedingt an Bilder gebunden, denn die sich aus und mit Bildern zusammensetzende sowie entziehende Visibilität ist brüchig, bruchstückhaft und sprunghaft. *Bilder beschreiben nur noch ein metaphorisches Verhältnis zu sich selbst, zur Realität, zur Imagination und zur Virtualität. Trotz der vielen, vielleicht allzu vielen Bilder leben wir – widersprüchlich gesagt – in einer eher bilderlosen Welt, in einer Welt der Zeichen und Metaphern.*

Doch wieder zurück zum „Bild“: Alle dargestellten Passanten nehmen im Verhältnis zueinander eine Stellung im Bild ein, die man nicht verrücken kann. Wenn das dargestellte Ereignis das Ergebnis einer bildlichen Regieleistung für Platzanweisung ist, erscheint die dadurch thematisierte alltägliche Situation bedrohlich. Etwas kann den urbanen Rhythmus durchkreuzen. Nicht alles, was geschieht, verläuft immer nach Plan. Das weiß jeder Großstadtmensch. Mit einem Unfall oder Unglück muss man rechnen. Man muss darauf gefasst sein, dass es geschieht. Und weil man die Dinge in einem vernünftigen Licht glaubt, traut man auch dem, was in der Regel, also gewöhnlich vonstatten geht. Geht etwas schief, ist es meistens der Zufall, der zur Erklärung angeführt wird. Nur kann der Zufall selbst nichts erklären. Besser gesagt, es gibt eine rationale Sicht auf den Zufall, und es gibt eine irrationale. Wall greift beide Versionen auf, indem er einerseits den Zufall geradezu als Unfall beobachtbar und indem er andererseits den Zufall als Ursache unsichtbar macht.

Paul Auster, der darauf hinweist, dass man das Unerwartete paradoixerweise erwartet, kann an dieser Stelle wieder in die Überlegungen miteinbezogen werden. Wie kommt er dazu, so etwas zu behaupten? Meint er gar: Ich habe es so kommen sehen? Dann würde er die Perspektive „Yo lo vi“ (Ich habe es gesehen), die Francisco Goya als Zeitzeuge des spanischen Unabhängigkeitskrieges eingenommen hat, zugunsten einer vorhergesahnen Zukunft verlassen.³⁷ Ich nehme an, Auster widerspricht der Auffassung, dass eine isolierende Aneinanderreihung von Handlungen und Bewegungen der Dinge im Raum die Vielfalt des Zugleich erfassen kann. Diese Perspektive nimmt jedoch der Einzelne gewöhnlich ein. Wir müssen an dieser Stelle zwischen Zuschauer und Akteur im Bild unterscheiden. Beide Perspektiven sind für den Betrachter des Bildes thematisch. Er kann die beiden Positionen einnehmen und reflektieren. Der Zuschauer erkennt, dass es eine korrespondierende Gemeinschaft der Dinge

³⁷ „Ich habe es gesehen“ hat Goya das „Ios Desastre della guerra“ Nr. 44 betitelt, das eine fliehende Menschenmenge zeigt. Zuvor er rennen ein fetter Pfaffe und ein sich an ihn klammernder verängstigter Bourgeois davon, daneben dreht sich eine Frau nach ihren zwei Kindern um. Hell und dunkel – die sorgende Mutter und das feige Männerduo – sind in diesem Blatt klar verteilt. Die Botschaft ist unmissverständlich: Der Klerus und die Privilegierten haben sich aus dem Staub gemacht und das wehrlose Volk seinem Schicksal überlassen.

gibt, die das, was gerade geschieht, regelt. Der Akteur kann nicht voraussehen, was um ihn herum geschieht, sondern ist diesem Zusammenwirken seiner und anderer Handlungen, dem Zusammenspiel vieler Faktoren in einer Situation ausgeliefert; er muss damit rechnen, dass es auch anders kommen kann als beabsichtigt, z.B. wenn etwas dazwischen kommt, was nicht in der Reichweite seiner Voraussicht lag.

Man muss das noch anders wenden und Bedingungen der Zeit und des Raumes einbeziehen. Der Zuschauer hat den Vorteil der Simultanität eines Ereignishorizontes: Er kann u.a. sehen, was zugleich und in der Abfolge geschieht. Sichtbarkeit ist dadurch beobachtbar und bestimmte Ereignisse sind vorhersehbar. Das ist vor allem ökonomisch und militärisch interessant. Der Faktor Zeit ist für das gegenwärtige Sichtbarkeitsmodell also entscheidend. Um zu erkennen, was geschieht bzw. geschehen wird, muss etwas sichtbar gemacht werden, damit es sich dem herrschenden Ordnungsmodell von Visibilität fügt. Je mehr die Zuschauer und die Akteure in diesem Sichtbarkeitsmodell über Strategien, Szenarien und Perspektiven verfügen, um Sichtbares und Sichtbarwerdendes zu erkennen und zu steuern, um so berechenbarer und kontrollierbarer werden alle Sichtbarkeitsereignisse. Damit ist eine Tendenz angesprochen, die die Verfügbarkeit von Visibilität kritisch fasst. Die Zweckmäßigkeit einer Optik, die die Welt perspektivisch im Horizont des Sichtbaren erschließt, steigert die Funktionalität von Sichtbarkeit. Dass diese Tendenz im Zusammenspiel aller Dinge, die sich sichtbar in Raum und Zeit bewegen oder in Bildern momentweise angehalten werden, eine technische Zielsetzung mit sich führt, ist klar. Die Lebenszeit der Zuschauer und Akteure, die ihre Situationen schauend erfahren, schließt sich immer enger an die technische Zeit der eingeschalteten oder zugeschalteten Kommunikationstechnologien an. Deshalb muss man den Status des Zuschauers und Akteurs auf die Verknüpfung bzw. Verschaltung mit technischen Operationen beziehen. Erst dann wird deutlich, welches rigide Ausmaß in der visuellen Verfügbarkeit der Dinge und Menschen liegt. Es ist die Herrschaft der technischen Zeit, die die biologische und gesellschaftliche zunehmend erfasst. Demzufolge erscheinen die Leuchtkastenbilder von Jeff Wall wie visuelle Anordnungen, die eine technisch in ihren Abläufen erfasste Welt anzeigen: Wir sehen das, was sich in dem technisch erschlossenen Raum gerade ereignet. Visibilität ist zunehmend nur noch eine Funktion der technischen Zeit. 9/11 ist ein „sichtbarer Ausdruck“ dafür. Damit sind Zuschauer und Akteur so effizient wie blind gegenüber dem, was geschieht. Der Zielflug der Terroristen auf das WTC zerstörte unter diesem Vorzeichen gedacht nur ein altes Modell der Sichtbarkeitsordnung ohne zu wissen, dass ein neues begann. Man muss also von einer Zäsur sprechen. Während die terroristischen Akteure ein Ziel anvisierten, um einen Punkt der kybernetischen Regelung von ökonomischer Macht zu treffen, sah der Zuschauer den zweiten Anschlag live und in Europa leicht zeitversetzt und damit ein technologisches Regime erstarken, das in loop-ähnlichen Wiederholungsschleifen der massenhaft verbreiteten Bilder Protokoll führte.