

RESEARCH

Linda Marie Kirschey

Fotografie und Terror

Eine kunsthistorische Untersuchung
der Bilder der Terroranschläge des
11. September 2001



J.B. METZLER

Fotografie und Terror

Linda Marie Kirschey

Fotografie und Terror

Eine kunsthistorische Untersuchung
der Bilder der Terroranschläge des
11. September 2001



J.B. METZLER

Linda Marie Kirschey
Philosophische Fakultät
Georg-August-Universität Göttingen
Göttingen, Deutschland

ISBN 978-3-662-69958-4 ISBN 978-3-662-69959-1 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-69959-1>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2024

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jede Person benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des/der jeweiligen Zeicheninhaber*in sind zu beachten.

Der Verlag, die Autor*innen und die Herausgeber*innen gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autor*innen oder die Herausgeber*innen übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Carina Reibold
J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Wenn Sie dieses Produkt entsorgen, geben Sie das Papier bitte zum Recycling.

*Wer nach dem Bild fragt, fragt nach
Bildern, einer unübersehbaren Vielzahl,
die es fast aussichtslos erscheinen läßt,
der wissenschaftlichen Neugier einen
gangbaren Weg zu weisen.*

*(GOTTFRIED BOEHM, Die Wiederkehr
der Bilder, 2014)*

Danksagung

Das vorliegende Buch basiert auf meiner Dissertationsschrift, die ich im November 2022 unter gleichem Namen an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen eingereicht und im Juli 2023 verteidigt habe.

Eine solche Arbeit in Zeiten der COVID-19-Pandemie zu schreiben, in der das Leben und die Forschung durchaus vor einige Hürden gestellt wurden, wäre ohne die Hilfe folgender Personen und Institutionen nicht möglich gewesen.

Großer Dank gilt zuallererst meinem Doktorvater und Lehrer Herrn Prof. Dr. Michael Thimann. Er hat nicht nur mein Promotionsvorhaben von Anbeginn mit großem Vertrauen unterstützt und begleitet, sondern gab mir darüber hinaus stets die Freiheit und die Zuversicht in mein Können, meine Ideen von der Themenfindung bis zur Fertigstellung zu verwirklichen. Frau Prof. Dr. Margarete Vöhringer sei ebenso herzlich gedankt. Sie widmete sich meiner Dissertation mit anregenden Diskussionen. Durch ihre Einwände ermutigte Sie mich stets, die Arbeit kritisch zu hinterfragen und neu zu denken. Herzlich bedanke ich mich bei Frau Dr. Anne-Kathrin Sors, die nicht zögerte, mich auf meinem Weg zu begleiten und meinem Betreuungsausschuss beizuwohnen. Ebenso sehr danke ich Herrn Prof. Dr. Thomas Noll, der nicht nur äußerst spontan und ohne zu zögern meine Disputation mitgestaltete, sondern diese auch mit seiner Art und seinem Wissen für mich zu einem überaus angenehmen und konstruktiven Erlebnis machte. Ohne die Hilfe meiner Dokoreltern und ihren Beistand wäre die Arbeit in dieser Form nicht entstanden.

Dem Land Niedersachsen danke ich herzlich für die großzügige finanzielle Unterstützung im Rahmen des Niedersachsenstipendiums am *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* in München. Ebenso sei Iris Lauterbach und dem *ZI* in

München gedankt, wo der maßgebliche Teil der Arbeit entstand sowie meinen Freund*innen und Kolleg*innen des Münchner Instituts. Ein Dank gilt ebenso dem Forschungskolloquium am Kunsthistorischen Seminar der Georg-August-Universität Göttingen, in dessen Rahmen die Arbeit wiederholt kontrovers diskutiert und weiterentwickelt wurde.

Zu unendlich großem Dank verpflichtet bin ich Dr. Marc Adamczack. Ohne seinen unermüdlichen fachlichen Beistand und die Unterstützung hätte ich die Anstrengungen der letzten und steilsten Etappe nicht überstanden. Ebenso sehr bedanke ich mich ganz herzlich bei meiner langjährigen Kommilitonin Dr. Klara von Lindern für ihr scharfsinniges Lektorat und ihre Präzision. Ein Dank geht auch an meinen Onkel Prof. Dr. habil. Markus Hundeck für die inspirierenden Diskussionen und seinen Weitblick. Ein großer und fundamentaler Dank gilt meinen Freundinnen Dr. Anna Luise von Campe und Maïke Kamp, die mich während meiner universitären Laufbahn und darüber hinaus stets begleiten und die mit kritischem Blick das Lektorat mitgestalteten.

Jun.-Prof. Dr. Hui Luan Tran danke ich von Herzen für ihren steten motivierenden und gleichzeitig beruhigenden Zuspruch. Vielen Dank an Jun.-Prof. Dr. Joseph Kopta für die bereichernden Gespräche in München über die Gegebenheiten in New York und die geographischen Informationen.

Für seine Liebe, uneingeschränkte Unterstützung und die gemeinsame Themenfindung der Arbeit sowie die vielen Diskussionen über politische Zusammenhänge, das differenzierte Lektorat in der nervenraubenden Phase des Korrekturlesens und letztlich für jede einzelne Umarmung in der Endphase dieser Dissertation danke ich meinem Partner Stephan Stegmann.

Besonders danken möchte ich meiner Schwester Laura Theresa Kirschey für ihre Begeisterung und das stärkste Schwesternband, das uns verbindet. Zutiefst und am allermeisten aber danken möchte ich meinen Eltern Anke und Frank Kirschey für ihre Liebe, aber genauso für ihre immerwährende ideelle, emotionale und finanzielle Unterstützung und dass sie mich immer daran erinnern, wo ich herkomme. Ihr Glaube an mich und ihr unermüdlicher Beistand haben mir die Freiheit gegeben, meiner Leidenschaft nachgehen zu können: der Kunst. Ihnen und meiner Schwester sei diese Arbeit gewidmet.

Bonn, im Herbst 2023

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Die fotografische Perspektive auf die Terroranschläge des 11. September 2001 und ihre blinden Flecken	1
1.1	Zwischen Bilderflut und Bilderarmut	7
1.2	Intention	11
1.3	Studiengegenstand	15
1.4	Die Medienikone	19
1.5	Forschungsstand	25
1.6	Arbeitsaufbau	31
2	Was vom 11. September nicht zu sehen war	39
2.1	Here is New York. A democracy of photographs	39
2.2	Die Fotografien aus Here is New York im Vergleich zu Medienikonen	49
3	Perspektivwechsel: Darstellungsmodi der Fotografien von 9/11	53
3.1	9/11 als Erlebnis – die Katastrophe im Bild	57
3.1.1	Den Schrecken im Rücken: Pathosgestalt als Ausdruck der Terroranschläge – Foto von Richard Rutkowski	58
3.1.2	Im Angesicht der Katastrophe: Rückenfiguren als Zuschauer	73
3.1.2.1	Foto von Joseph Rodriguez	73
3.1.2.2	Foto von Jay Manis	84

3.1.3	Das Erleben durch die Medien – Foto von Daniel Parrott	96
3.2	Die Ruine als ikonisches Denkmal	104
3.2.1	Ruinenästhetik – Foto von Andrea Booher	110
3.2.2	Ein Ruinendenkmal in Manhattan – Fotos von Margaret Stratton	118
3.2.3	Apokalypse Ground Zero – Fotos von Carolina Salguero & Catherine Leuthold	126
3.2.4	Heldenpathos und Trümmer – Foto von Michael Rieger	136
3.2.5	Stille und Ohnmacht – Foto von Larry Towell	142
3.3	Die Flagge als Engramm und interikonisches Bildmittel	149
3.3.1	Die Medienikone neu inszeniert – Foto von Lori Grinker	153
3.3.2	Das Bildzitat als Bedeutungsträger – Foto von Rod Dubitsky	163
3.3.3	Die ascheüberzogene Flagge in den Trümmern – Foto von Charles Libin	172
3.3.4	Die Flagge als doppelt inszeniertes Bildzeichen – Foto von Tom Sperduto	177
3.4	Betroffene als ikonische Mahnmale	182
3.4.1	Die Zeitungsläser*innen – Foto von Joseph Rodriguez	187
3.4.2	Die Fallenden – Foto von David Surowiecki	192
3.4.3	Betroffenheit in Serie – Fotos von Roberto Ricci	199
3.4.4	Serienporträt der Rettungskräfte – Fotos von Holger Keifel	209
4	Der differenzierte Blick: Reflexion der Motivanalyse im Vergleich mit Medienikonen	219
4.1	Das Ereignis und seine Zeug*innen: Blick von Williamsburg, Brooklyn auf Manhattan von Thomas Hoepker	220
4.1.1	Thomas Hoepker im Vergleich mit der Katastrophe im fotografischen Bild aus Here is New York	233
4.2	Im Rahmen der Trümmer: Flag von James Nachtwey	236

4.2.1	James Nachtwey im Vergleich mit der Ruinenfotografie aus Here is New York	244
4.3	Das Hoffnungssymbol: Raising the Flag at Ground Zero von Thomas Franklin	247
4.3.1	Thomas Franklin im Vergleich mit der Flaggenmotivik aus Here is New York	260
4.4	Die Leerstelle der Opfer: Falling Man von Richard Drew	264
4.4.1	Richard Drew im Vergleich mit Fotografien der Betroffenheit aus Here is New York	274
4.5	Ein stummer Schrei gegen Gewalt: New York Nine-Eleven, 2001 von Touhami Ennadre	277
4.5.1	Touhami Ennadre im Vergleich mit den Fotoserien aus Here is New York	283
5	Schluss: Welches alternative Bild des Terrors durch die Erweiterung des Bilderkanons entsteht	287
5.1	Ausblick	290
	Abbildungsnachweis	295
	Literaturverzeichnis	297

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.1	Hans Peter Feldmann , <i>9/12 front page</i> , 2002, Ausstellungsansicht	3
Abb. 1.2	Hans Peter Feldmann , <i>9/12 front page</i> , 2002, Detail	4
Abb. 1.3	Hans Peter Feldmann , <i>9/12 front page</i> , 2002, Detail	5
Abb. 1.4	Hans Peter Feldmann , <i>9/12 front page</i> , 2002, Detail	5
Abb. 1.5	Titelseiten US-amerikanischer Tageszeitungen 11./12.9.2001	6
Abb. 1.6	Thomas Franklin , <i>Raising Flag at Ground Zero</i> , 2001, Farbfotografie	27
Abb. 1.7	Richard Drew , <i>Falling Man</i> , 2001, Farbfotografie	28
Abb. 1.8	Robert Capa , <i>Falling Soldier</i> , 1936, Schwarz-Weiß-Fotografie	29
Abb. 1.9	Thomas Hoepker , <i>Blick von Williamsburg, Brooklyn, auf Manhattan</i> , 2001, Farbfotografie	33
Abb. 1.10	James Nachtwey , <i>Flag</i> , 2001, Farbfotografie	34
Abb. 1.11–1.12	Touhami Ennadre , aus der Serie <i>New York Nine-Eleven</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	34
Abb. 1.13–1.14	Touhami Ennadre , aus der Serie <i>New York Nine-Eleven</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	35
Abb. 1.15	Touhami Ennadre , aus der Serie <i>New York Nine-Eleven</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	36

Abb. 3.1	Richard Rutkowski , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	59
Abb. 3.2	Larry Towell , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	61
Abb. 3.3	Felicia Megginson , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	63
Abb. 3.4	Joseph Rodriguez , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	74
Abb. 3.5	Daniel Parrott , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	77
Abb. 3.6	Thomas Hoepker , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie ...	79
Abb. 3.7	Jay Manis , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	81
Abb. 3.8	Alex Webb , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	87
Abb. 3.9	Katrina Hajagos , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	89
Abb. 3.10	Luis Lujan , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	99
Abb. 3.11	Andrea Booher , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	111
Abb. 3.12	Margaret Stratton , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	118
Abb. 3.13	Margaret Stratton , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	124
Abb. 3.14	Carolina Salguero , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	128
Abb. 3.15	Oliver Daehler , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	133
Abb. 3.16	Michael Rieger , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	137
Abb. 3.17	Steven Hirsch , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	138
Abb. 3.18	Michael Rieger , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	141
Abb. 3.19	Rod Dubitsky , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	164
Abb. 3.20	Lori Grinker , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	165
Abb. 3.21	Joe Rosenthal , <i>Raising the Flag on Mount Suribachi</i> , 1945, Schwarz-Weiß-Fotografie	166
Abb. 3.22	Charles Libin , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	174
Abb. 3.23	Tom Sperduto , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	177
Abb. 3.24	Stan Hondal , <i>Dust Lady</i> , 2001, Farbfotografie	186
Abb. 3.25	Joseph Rodriguez , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	187
Abb. 3.26	David Surowiecki , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie ...	193
Abb. 3.27–3.28	Roberto Ricci , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	200

Abb. 3.29–3.30	Roberto Ricci , <i>ohne Titel</i> , 2001, Schwarz-Weiß-Fotografie	202
Abb. 3.31–3.32	Holger Keifel , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	208
Abb. 3.33–3.34	Holger Keifel , <i>ohne Titel</i> , 2001, Farbfotografie	211
Abb. 4.1	Michael Schirner , <i>BYE BYE, NEW01</i> , 2011, digitale Montage auf Plakattapete, 176 × 252 cm	231



Einleitung: Die fotografische Perspektive auf die Terroranschläge des 11. September 2001 und ihre blinden Flecken

1

Man darf nicht nur die Bilderflut kritisieren, man muss leider auch umgekehrt den Bildermangel in dieser gesamten Berichterstattung kritisieren. Das ist eigentlich das zentrale Problem [...]. (Kai Hafez in: Diskussion: Apokalypse how, 2003. S. 173)

Ein schwarzer Raum wird von drei Seiten mit dicht an dicht gehängten Titelseiten der Weltpresse bespielt. Sie zeigen die brennenden Türme der Terroranschläge des 11. September 2001.¹ Eindringlich und bedrückend zugleich überkommt die Museumsbesucher*innen die visuelle Kraft der Bilder. Konzipiert sind sie von Hans Peter Feldmann in seinem Kunstwerk *9/12 front page* aus dem Jahr 2002 (Abb. 1.1). Wird die beschriebene Installation einerseits unmittelbar als visuelle Repräsentation von *9/11* ersichtlich, so ist andererseits ein bildliches Phänomen unverkennbar.² Vermeintlich ist stets dasselbe Motiv ausgestellt – die brennenden Türme des *World Trade Center (WTC)* (Abb. 1.2). Die Bilder werden gleichsam

¹ Im Folgenden werden die Begriffe 11. September 2001, 11. September, *9/11* oder *Nine Eleven* synonym verwendet. Auch wenn sich andere Geschehnisse am 11. September ereignen oder ereignet haben, bezieht sich die Chiffre in diesem Fall auf die Terroranschläge in den USA an den Orten New York, Pennsylvania, Shanksville und Washington D. C. Ein besonderer Fokus wird jedoch auf die Ereignisse in New York, Manhattan gerichtet.

² Die Installation *9/12 front page* wird u. a. in der Ausstellung *Archive Fever* im New Yorker *International Center Of Photography* vom 18. Januar – 4. Mai 2008 und in der Ausstellung *BILD–GEGEN–BILD, Image Counter Image*, vom 10. Juni – 16. September 2012 im *Haus der Kunst*, München ausgestellt.

„als Anschläge auf unser Gedächtnis evident“³. Das Kunstwerk umfasst 151 Titelseiten von Zeitungen des Tages nach den Anschlägen auf das *WTC* in New York aus der ganzen Welt. Zum Konzept des Werks gehört es, dass die auf weißen Karton gedruckten Zeitungssseiten in beliebiger Reihenfolge ungerahmt gehängt sind.⁴ Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass das Archivwerk ebenso Visualisierungen des brennenden Nordturms des *WTC* mit seinem bis dato unversehrten Zwilling vorstellt. Es lassen sich weiterhin Fotografien benennen, die das Kollabieren des *WTC* sowie die in Rauch gehüllte Skyline von Manhattan oder aber die Trümmerlandschaft von *Ground Zero*⁵ dokumentieren. Jedoch dominieren Abbildungen, die die brennenden Türme präsentieren (Abb. 1.2–1.4).⁶ Aus dieser Beobachtung resultiert ein bildlicher Charakter, der bereits am Tag nach den Anschlägen vom 11. September auf das Symbol⁷ der brennenden Türme reduziert wird (Abb. 1.5).⁸

³ Wilmes: *Hans-Peter Feldmann*, 2012. S. 115.

⁴ Vgl. Müller-Helle: *Brüchige Sichtbarkeiten*, 2014. S. 192.

⁵ *Ground Zero* bezeichnet in der Militärsprache den Bodennullpunkt des Explosionsorts einer nuklearen Bombe. Seit den Terroranschlägen des 11. September steht der Begriff vor allem für den Ort des zerstörten *WTC*. Vgl. *Cambridge Dictionary*. Vgl. ebenso Hüppauf: *Ground Zero und Afghanistan*, 2002. S. 13.

⁶ Laut Clément Chéroux manifestiert sich *9/11* in zwei unterschiedlichen Bildsequenzen im kollektiven Gedächtnis. Die erste Sequenz, die zweifelsohne die einprägsamste und spektakulärste ist, ist der herannahende Flug 175 in den Südturm nebst dem bereits brennenden Nordturm. Die zweite wesentlich längere Sequenz, die die Grundlage für die Statik der währenden Berichterstattung – sowohl die Fernsehlive- als auch die fotojournalistische Berichterstattung – darstellt, ist in Form der Wolke. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 28.

⁷ Der Begriff Symbol beutetet vom griechischen Wortursprung *symbolon* abgeleitet u. a. Sinnspruch, Zeichen als Sinnbild oder auch Erkennungsmerkmal. Laut der Alltagssprache des Fachs Kunstgeschichte wird der Begriff für Bedeutungen von Artefakten benutzt, die über ihre ikonische und funktionale Bedeutung hinausweisen. Vgl. Ubl: *Symbol*, 2019. S. 426. So beziehe sich das Symbol auf ein ikonisches Zeichen mit einer besonderen Konnotation. Dem Symbol werde als konnotatives Zeichen eine sekundäre Bedeutung zugeschrieben, die über die primäre Bedeutung hinausreiche. Vgl. Hamm: *Symbol*, 2010. S. 805 f. In diesem Falle zeigen die Fotos die brennenden Türme, die aber nur implizit auf den unmittelbaren Terror hinweisen, ihn aber nicht konkret in seiner allumfassenden Gestalt verbildlichen.

⁸ Das Symbol der Fernsehliveberichterstattung tritt hingegen anders in Erscheinung als innerhalb der Printmedien. Entgegen der Dauer der Ausstrahlung ist das Bild des Flugzeugs vor dem brennenden Nordturm für Betrachtende das visuell wirksamste. Die Rauchwolke über Manhattan ist in einer wesentlich längeren Sequenz zu sehen als der Flugzeugeinschlag. Dieser wird in kurzen Abschnitten zahlreich wiederholt, während die Wolke beinahe den gesamten Tag des 11. September im Hintergrund der Fernsehberichterstattung zu sehen ist. Folglich überwiegt quantitativ das Bild der Wolke, während qualitativ das Bild des Flugs



Abb. 1.1 Hans Peter Feldmann, *9/12 front page*, 2002, Ausstellungsansicht

Der französische Fotohistoriker Clément Chéroux beschreibt das Bild des herannahenden Flugzeugs mit dem dahinterliegenden, bereits brennenden Nordturm

175 vor dem Südturm in der Berichterstattung besticht. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 28. Auch Gerhard Paul spricht von der *Bildsequenz* des in den Südturm fliegenden zweiten Flugzeugs, die frühzeitig ikonisiert wird. Vgl. Paul: *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder*, 2004. S. 440. Von einem Einzelbild ist dabei nicht die Rede.



Abb. 1.2 Hans Peter Feldmann, *9/12 front page*, 2002, Detail

als „das Emblem des 11. September“.⁹ Die Verwendung dieses Begriffs ist allerdings aufgrund seiner historischen Konnotation nicht richtig.¹⁰ Vielmehr ist es

⁹ Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 28. Chéroux fasst das Wort Emblem als eine sinnbildliche Darstellung. Diese Annahme wird jedoch verworfen, da der Begriff des Emblems mit äußerster Vorsicht in Bezug auf zeitgenössische Artefakte angewandt werden muss und nicht ohne Weiteres auf Grundlage dieser begrifflichen Fassung benutzt werden kann. Schließlich entstammt dieser der frühen Neuzeit und ist ein Ausdruck für eine Symbiose aus Text und Bild. Daher kann der Begriff nicht dem gegenwärtigen, falschen Sprachgebrauch nach synonym für eine symbolische Darstellung genutzt werden. Das Wort Emblem ist dem Griechischen entlehnt und bedeutet das Eingesetzte. Vgl. Mödersheim: *Emblem*, 2012. S. 1098. Oliver Robert Scholz deutet zwar darauf hin, dass das Wort Emblem im deutschen Sprachgebrauch seit 1626 äquivalent zu Sinn(en)bild verwendet wird. Vgl. Scholz: *Bild*, 2010. S. 651. Dennoch macht Scholz deutlich, dass dem Emblem eine graphisch-literarische Mischgattung zugrunde liegt, die sich aus drei Teilen zusammensetzt. Vgl. Scholz: *Bild*, 2010. S. 650 f.

¹⁰ Das Wort Emblem steht im ursprünglichen Bedeutungszusammenhang für eine zusammengesetzte Kunstform, die Text und Bild vereint. Vgl. Scholz: *Bild*, 2010. S. 651. Das Symbol wählen hohe Potentaten als etwas Eigenes aus, um ihre Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen. Gleichsam als metaphorischer Zusammenhang für den Ausdruck einer Absicht werden seit dem frühen 16. Jahrhundert bildliche Darstellungen mit einem Kurzzytat



Abb. 1.3 Hans Peter Feldmann, 9/12 front page, 2002, Detail



Abb. 1.4 Hans Peter Feldmann, 9/12 front page, 2002, Detail



Abb. 1.5 Titelseiten US-amerikanischer Tageszeitungen 11./12.9.2001

der sinnbildhafte Ausdruck der brennenden Türme, der zum Charakteristikum des 11. September wird.

und einer beschreibenden Unterschrift versehen, die als Emblem bezeichnet wird. Der Denkspruch, *Symbolum*, steht dabei für einen Ausspruch, der bloß nach Belieben durch eine bildliche Darstellung ergänzt wird. Das Sinnbild, *Emblema*, dagegen bildet eine obligatorische Verbindung von Wort und Bild. Vgl. Hamm: *Symbol*, 2010. S. 811.

1.1 Zwischen Bilderflut und Bilderarmut

Das beschriebene Kunstwerk Feldmanns stellt das zentrale Charakteristikum in den Mittelpunkt, das zum Paradigma eines Bildereignisses wird.¹¹ Das Geschehen nimmt nicht zuletzt durch die Medien zunehmend globale Ausmaße an. In den Tagen nach den Anschlägen titeln zahlreiche internationale Printmedien mit den gleichen Aufnahmen. Das verdeutlicht der Band *Die erste Seite. Internationale Schlagzeilen nach dem 11. September 2001* von Emel Adigüzel anschaulich.¹² Dieser Uniformierungsprozess ist ebenso in den Bewegtbildmedien zu beobachten.¹³ In Endlosschleife sind stets dieselben Szenen zu sehen.¹⁴ Bernd Hüppauf weist bereits 2002 darauf hin, dass Uniformierung und Konzentration der Bildmedien zentrale Merkmale der Terroranschläge des 11. September sind.¹⁵ Wie Chéroux zusammenfasst, stellt

¹¹ Vgl. Becker: *9/11 als Bildereignis*, 2013. S. 9.

¹² Vgl. Adigüzel: *Die erste Seite 11. September 2001. Internationale Schlagzeilen nach dem 11. September 2001*, 2002. Der Band stellt über 120 Titelseiten internationaler Printmedien zusammen, die in den Tagen nach dem 11. September erschienen sind. Der Eindruck, den Feldmanns Kunstwerk vermitteln soll, wird mit Blick auf diesen Band schnell bestätigt. Oftmals wird dasselbe Motiv, wenn nicht sogar dasselbe Bild veröffentlicht. Siehe ebenso: Lee, Levitas, Barry und The New York Times: *A nation challenged a visual history of 9/11 and its aftermath*, 2002, sowie die deutsche Ausgabe: Lee, Levitas, Barry und The New York Times: *Ins Herz getroffen*, 2002.

¹³ Susan Sonntag beschreibt die besondere Bedeutung der Fotografie für die Visualisierung von Ereignissen, gerade im Hinblick auf die Terroranschläge des 11. September. So prägen Nonstop-Bilder (Fernsehen, Video, Kino) unsere Umwelt, aber in Bezug auf Erinnerungen hinterlassen Fotografien eine eindringendere Wirkung. Vgl. Sonntag: *Das Leiden anderer betrachten*, 2013. S. 29. Als Bewegtbilder oder Bewegtbildmedien werden in dieser Studie vornehmlich Livebilder der Fernsehberichterstattung verstanden. Im Jahr 2001 existiert zwar bereits eine mediale Übertragung von Bildern via Internet, ist jedoch im Vergleich zur Gegenwart noch nicht von erheblicher Relevanz. Daher wird sich in dieser Studie auf Fernsehbilder beschränkt, wohingegen in der heutigen Zeit in Bezug auf Bewegtbilder selbstverständlich solche aus sozialen Medien oder Onlineplattformen einbezogen werden.

¹⁴ Vgl. Bunk: *Eine Demokratie der Fotografien*, 2004. S. 37. Laut Stephan Weichert setzt spätestens mit den medialen Endlosschleifen der Bilder die Phase der Ästhetisierung ein. So sei das (Live-)Geschehen am 11. September etwa durch Kameraeinstellungen, Wiederholungen und Zeitlupen ästhetisch überhöht worden. Vgl. Weichert: *Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal*, 2003. S. 92; siehe ebenso Bleicher: *Lesarten des Wirklichen*, 2003; Weichert: *Die Krise als Medienereignis*, 2006; *Ein Stück Welt ist explodiert*, 2011.

¹⁵ Vgl. Hüppauf: *Ground Zero und Afghanistan*, 2002. S. 7.

[d]er 11. September [...] zweifellos das meistfotografierte Ereignis in der Geschichte des Fotojournalismus dar, seine mediale Repräsentation scheint jedoch die am wenigsten differenzierte zu sein. [...] Eine Fülle von Bildern, und das Gefühl, immer dasselbe zu sehen.¹⁶

Diese Charakterisierung der visuellen Repräsentation von 9/11 legt Folgendes offen: Das vielschichtige „Bildereignis“¹⁷ des 11. September 2001 steht einer regelrechten Bilduniformierung in der Öffentlichkeit gegenüber. Dadurch lässt sich ein umfangreich bildlich dokumentiertes, global verbreitetes Geschehnis beobachten, das einer vermeintlichen Bilderarmut begegnet. Hans Peter Feldmanns *9/12 front page* stellt diese Diskrepanz zwischen *Bilderflut*¹⁸ und *-armut* in den Mittelpunkt seines Werks. Wenn auch als Archivarbeit konzipiert, thematisiert es beispielhaft die globale Vernetzung der Medienlandschaft.¹⁹ Dementsprechend stehen die Fotowerke im Mittelpunkt der Werkaussage. Laut Ulrich Wilmers

¹⁶ Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 35. Paul konstatiert, dass bislang kein historisches Ereignis derart häufig in Bildern und dazu erstmals in Echtzeit festgehalten worden ist. Vgl. Paul: *9/11. Das Bild als Tat*, 2011. S. 134 sowie; Paul: *Das visuelle Zeitalter*, 2016. S. 641.

¹⁷ Becker: *9/11 als Bildereignis*, 2013.

¹⁸ Eine Auseinandersetzung mit einer blickschulenden Bildwissenschaft ist in Zeiten der Massenmedien und Bilderfluten wichtiger denn je. Denn „[d]ie Quantität und Qualität der Bilder hat sich im Laufe der Geschichte stark verändert“, unterstreicht Scholz. „Nicht nur hat die Zahl der Bilder exponentiell zugenommen; es sind auch immer wieder neue Phänomene hinzugekommen, auf die wir den Begriff des Bildes anwenden. [...] Inzwischen sind wir im öffentlichen wie im privaten Raum ständig von Bildern umgeben. Alle Lebensbereiche werden zunehmend von bildhaften Zeichen geprägt.“ Scholz: *Bild*, 2010. S. 618 f. Daher muss sich dieser gegenwärtigen Bilderflut bewusst gemacht werden. Dahingehend kann diese Studie einen kleinen Beitrag leisten, die Bilderflut der Ereignisse des 11. September besser zu verstehen.

¹⁹ Vgl. Wilmes: *Hans-Peter Feldmann*, 2012. S. 115. Keineswegs jedoch sollen die verschiedenartigen Interpretationen des Geschehens in unterschiedlichen Sprachen und Schriftbildern thematisiert werden. Dieser Aspekt wird vom Künstler nicht intendiert. Vgl. Wilmes: *Hans-Peter Feldmann*, 2012. S. 115.

sind diese in ihrer Gleichförmigkeit zeitlich synchron mit ihrer Verbreitung zu Ikonen²⁰ geworden.²¹

Somit ist zu hinterfragen, aus welchen Ursachen dieses Phänomen resultiert. Die öffentliche Visualisierung der Terroranschläge ist innerhalb eines zunächst widersprüchlich erscheinenden Spannungsfelds aus einer Bilderflut repetitiver Motive und einer gleichzeitigen Bilderarmut einer Motivvielfalt verortet. Dies führt zu der These, dass eine *andere* Perspektive auf die bildliche Darstellung von 9/11 möglich werden kann, indem weitere Fotografien diesen blinden Fleck teilweise ausleuchten bzw. bildlich komplementieren.

²⁰ Der Begriff Ikone stammt vom griechischen Wort eikón ab, das wörtlich übersetzt Bild bedeutet. Vgl. Scholz: *Bild*, 2010. S. 618. Ikonen werden als traditionelle Kult- und Heiligenbilder der orthodoxen Ostkirche verstanden, die vordringlich dazu dienen, eine Verbindung zwischen dem auf Holz Abgebildeten und dem*der Betrachter*in herzustellen. Darüber hinaus werden die verehrten Bilder als authentisches Abbild der dargestellten Heiligen verstanden. Die Parallele, die der byzantinischen und der modernen Ikone gemeinsam innewohnt, liegt für Hamann in ihrer massentauglichen Decodierung. Inhalte sind derart aufgearbeitet und allgemeinkollektiv bekannt, dass sich konkrete Anhaltspunkte zur Interpretation ergeben. Im sakralen Kontext nimmt die Ikone durch ihre Authentizität, ein Zeugnis Gottes zu sein, die Funktion als verehrungswürdiges Kultbild ein. Somit sei der traditionellen wie der Medienikone ihr Authentizitätsanspruch gemein. Es entstehe der Eindruck unmittelbarer und authentischer Teilhabe entweder in Bezug auf göttliche Existenz oder in der Anbindung an die Vergangenheit eines kollektiven Ereignisses. Vgl. Hamann: *Visual History und Geschichtsdidaktik*, 2007. S. 44. Indem ikonische Bilder in vorgegebene Produktions- und Reproduktionszusammenhänge gesetzt werden, profanisieren die Ikone ihre ursprünglich sakrale Bedeutung. Vgl. Fahlenbrach und Viehoff: *Medienikonen des Krieges*, 2005. S. 359–363. Auch Stefanie Bunk äußert sich zur Ikonisierung, die für sie lediglich aus „permanent[e]r Wiederholung und große[r] Reichweite“ resultiere. Bunk: *Eine Demokratie der Fotografien*, 2004. S. 37.

²¹ Vgl. Wilmes: *Hans-Peter Feldmann*, 2012. S. 115. Zu Funktionsweisen des kollektiven Gedächtnisses sowie seiner Entstehung aufgrund von visualisierten Repräsentationen historischer Ereignisse siehe genauer Assmann und Assmann: *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*, 1994. Den Begriff des kulturellen Gedächtnisses prägt allen voran die Forschung von Jan Assmann zu dieser Thematik. Siehe dazu Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 1992. Doch auch Maurice Halbwachs liefert diesbezüglich grundlegende Erkenntnisse, indem er sich von Assmanns Forschung differenziert und den Begriff des kollektiven Gedächtnisses benutzt. Siehe dazu Halbwachs, Maus und Lhoest-Offermann: *Das kollektive Gedächtnis*, 1985. Auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft und im Speziellen in Bezug auf die Bedeutung der Ikone im historischen Kontext sowie für ihren Stellenwert in der Kunstgeschichte siehe ausführlicher Belting: *Bild und Kult*, 2011.

Das Alleinstellungsmerkmal der Terroranschläge vom 11. September beschreibt Jean Baudrillard als „das Erlebnis der Bilder [...] unsere Urszene“.²² Die Bilder von 9/11 markieren in mehrfacher Hinsicht eine Zäsur. Diese betreffe den Beginn einer Darstellung der Terroranschläge als Medienereignis selbst, wodurch diese Zäsur insbesondere in der Abfolge von Abbildung und Ereignis deutlich wird.²³ Erstmals wird die Darstellung selbst zum Ereignis und nicht länger erfolgt deren visuelle Aufbereitung im Anschluss der Geschehnisse. Gerhard Paul zufolge lässt dieser Aspekt einen neuen *Bildtypus* entstehen. Dieser generiert ihm gemäß *Bildcluster*, die sich zu einem *Image*²⁴ des Ereignisses verdichten.²⁵ Sicherlich prägt keine konkrete Einzelfotografie das Ereignis vom 11. September, dennoch steht das Bild der brennenden Türme signifikant für die Geschehnisse und wird in der Folge zum *Image*.²⁶ Daher ist zu erörtern, in welcher Form die visuelle Repräsentation der Terroranschläge konkret dargestellt wird und ob die öffentlich zirkulierenden Fotografien für die Visualisierung dieses Ereignisses repräsentativ sind.

²² Baudrillard: *Der Geist des Terrorismus*, 2003. S. 72.

²³ Vgl. Paul: ›*Reality 9/11*‹, 2013. S. 567.

²⁴ Das Wort *Image* wird in dieser Studie als eine kollektive Vorstellung verstanden, die den allgemeinen öffentlichen Eindruck des Ereignisses bildet. Dem Wortursprung aus dem Lateinischen entsprechend, bedeutet *imago* Bild und wird im Englischen ebenfalls für die Bedeutung Bild verwendet. Darüber hinaus versteht sich der Terminus in der Wissenschaft als Bezeichnung einer inneren Wahrnehmung. Vgl. Holly: *Image*, 2012. S. 223 f. Der Begriff *Image* leistet hier im Gegensatz zum deutschen Bildbegriff eine Differenzierung zwischen immateriellen Bildern, *images*, und materiell gebundenen Bildern, *pictures*. Vgl. Mitchell: *Das Leben der Bilder*, 2008. Vorwort von Hans Belting, S. 7. Zur weiterführenden Unterscheidung der Begriffe *image* und *picture* siehe Mitchell: *Picture Theory: Essays on verbal and Visual Representation*, 1994. sowie Reinhäkel: *Traumatische Texturen*, 2012. S. 46. Zur Diskussion über immaterielle Bilder siehe Bredekamp: *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, 2005. S. 16.

²⁵ Vgl. Paul: ›*Reality 9/11*‹, 2013. S. 568. Hofmann bemängelt, dass zitierfähige *Images* stets unbestimmt mehrsinnig und relativ kontextabhängig sind. Vgl. Hofmann: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?*, 1999. S. 18. Susanne Kolter vertritt sogar die Meinung, dass 9/11 in ein festes Bild- und Emotionscluster gebündelt ist. Vgl. Kolter: *Architecture Ciente*, 2008. S. 346. Demnach bildeten sich neue Bildcluster, die von Einzelbildern bisheriger historischer Ereignisse zu unterscheiden sind. Vgl. Paul: ›*Reality 9/11*‹, 2013. S. 568. Die Fotografie *Terror of War* von Nick Ut aus dem Vietnamkrieg, auch bekannt als *Napalm Mädchen*, belegt Paul zufolge die Reduzierung des Vietnamkriegs auf eine einzelne Fotografie.

²⁶ Dieser Aspekt lässt sich ebenso in der Studie Sebastian Badens nachvollziehen. Vgl. Baden: *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*, 2017. S. 1.

1.2 Intention

Das Phänomen der Vereinheitlichung des Bildmaterials ist nicht durch einen Mangel an Bildern zu erklären, sondern resultiert aus einem „Konzentrierungsprozess“²⁷ weltweiter Nachrichtenorganisationen. Dies ergibt die Untersuchung von Chéroux zur Bildpolitik des 11. September.²⁸ Diese fokussiert sich auf Fotografien abseits der öffentlichen Bildfläche. Ungeachtet dessen wird zunächst näher darauf eingegangen, wie die Visualisierung der Anschläge allen voran auf den Titelseiten US-amerikanischer Medien, aber auch im kollektiven Gedächtnis mittels *ikonischer Fotografien*²⁹ stattfindet. Chéroux' zuvor erwähnte Untersuchung *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*³⁰ beschäftigt sich mit der öffentlichen Visualisierung der Terrorfotografien.³¹ Sein Essay adressiert die Funktionsweisen der Visualisierung von 9/11 und geht den Mechanismen nach, die der Steuerung der Bildauswahl zugrunde liegen. Im Fokus stehen die Titelseiten globaler Printmedien, diese sind schließlich

[...] die sichtbarste Manifestation eines anderen Höhepunktes [...]. Aufgrund ihrer visuellen Wirksamkeit, ihres symbolischen Vermögens und ihrer Evokationskraft sind die Fotografien der ersten Seite echte Sinn-Kondensate, die [...] das Wesentliche des Ereignisses ausmachen.³²

²⁷ Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 46.

²⁸ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 47.

²⁹ Eine Definition dieses Begriffs und seine Verortung im fachlichen Diskurs folgt in Kapitel 1.4 im vorliegenden Abschnitt.

³⁰ Der Originaltitel des Essays lautet *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés*. In einer deutschen Übersetzung ist es von Robert Fajen übersetzt 2011 bei Konstanz University Press unter dem Titel *Diplopie. Bildpolitik des 11. September* erschienen. Vgl. ebenso Chéroux: *Das Déjà-vu des 11. September*, 2011; *The Déjà-vu on September 11: An Essay on Inter-Iconicity*, 2018. Da bereits an dieser Stelle eine ausführliche Betrachtung der Analysen Chéroux' erfolgt, finden seine Ausarbeitungen zur Bildpolitik im Forschungsstand in Kapitel 1.5 des vorliegenden Abschnitts keine erneute Erwähnung.

³¹ Neben den Analysen des Fotohistorikers erscheint ein weiterer Aufsatz dieses Themas von Donna Spalding Andréolle. Sie beschäftigt sich ebenso mit der Thematik der motivischen Uniformierung der Titelseiten und bildlicher Repetitionen. Vgl. Spalding Andréolle: *Media Representation of „the Story of 9–11“ and the Reconstruction of the American Cultural Imagination*, 2003.

³² Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 17 f.

In zwei Hauptteilen widmet sich die Untersuchung sowohl der Motivik als auch inhaltlichen Analogien einer Medienikone in Bezug auf weitere Geschichtsbilder. Im ersten Teil erfolgt eine quantitative Motivstudie der Titelseiten. Chéroux begründet darin die durch ökonomische Faktoren bestimmte Gleichförmigkeit der Titelseiten von Printmedien der USA. Das Ergebnis seiner Auswertung von 400 Titelfotografien verdeutlicht, dass 299 Abbildungen einer einzigen Agentur – *Associated Press* – zuzuschreiben sind.³³ Der zweite Teil der Studie ist eine qualitative Untersuchung einiger ikonisch gewordener Fotografien. Diese unterscheiden sich von den Fotografien der Titelseiten. Sie werden auf ihren bewussten Einsatz im Hinblick auf bisherige historische Kriegs fotografien hin untersucht, um das absichtsvolle *bildliche* Herstellen von Analogien zu historischen Darstellungen US-amerikanischer Geschichtsereignisse zu hinterfragen. Das Ergebnis offenbart die bewusste Ansprache des US-amerikanischen Bildgedächtnisses, die Bilder des Zweiten Weltkrieges aus Pearl Harbor und Iwo Jima hervorrufen soll. Ihm gemäß wurde beabsichtigt, die US-Amerikaner*innen zu einer bestimmten Haltung im Krieg gegen den Terror zu lenken und zugleich ein Feindbild entstehen zu lassen.³⁴

Chéroux ordnet die 400 Titelseiten zunächst nach Bildtypen und widmet sich deren Analyse. Die Auswahl verdeutlicht, dass innerhalb der Grundgesamtheit der Bilder auf den Titelseiten der amerikanischen Zeitungen vom 11. und 12. September 2001 sechs Motive besonders bevorzugt wurden.³⁵ Das Motiv der Feuerwolke, verursacht durch die Kerosinexplosion beim Einschlag in den Südturm des *WTC*, ist auf 41 Prozent aller amerikanischen Titelseiten zu sehen und somit das am häufigsten verwendete Motiv.³⁶ Daraus resultiert folgender Widerspruch, der Fragen aufwirft: So sind Fünftel der Darstellungen auf den Titelseiten in lediglich sechs Bildtypen gegliedert und in 30 unterschiedliche Bilder unterteilt.³⁷ In diesem Zusammenhang wird der „ikonographische Mangel“³⁸ durch

³³ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 17, 47.

³⁴ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 89–91.

³⁵ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 19.

³⁶ Mit einem Anteil von 17 Prozent ist die Rauchwolke vor dem klaren, blauen Himmel Manhattans gedruckt worden. Die Ruinenbilder des *WTC* sind mit lediglich 14 Prozent auf US-amerikanischen Titeln zu finden. Die Motivik des sich den Türmen nähernden zweiten Flugzeugs 175 ist mit 13,5 Prozent in erstaunlich geringer Anzahl gedruckt worden. Szenen der Massenpanik (6 Prozent) sowie drei eine amerikanische Flagge inmitten der rauchenden Trümmer des *WTC* hissende Feuerwehrleute (3,5 Prozent) werden in sehr geringer Zahl getitelt. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 19–21.

³⁷ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 21, 24.

³⁸ Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 24.

bildliche Repetitionen zwischen den Fotografien überhöht. So hat eine Vielzahl von Aufnahmen das WTC und dessen Zerstörung zum Gegenstand.³⁹ Die Bildtypen zeichnen sich durch ihren Mangel an Abbildungen menschlicher Protagonist*innen aus. Demgegenüber ist die Wolke das häufigste Motiv innerhalb der sechs Gruppierungen. In Erscheinung tritt sie sowohl in Form der Feuerwolke als auch in Gestalt der Rauchwolke, die über Manhattan steigt.⁴⁰ Dies ist eine spannende Erkenntnis, stellt Feldmanns Werk doch zum Großteil die brennenden Türme oder die Rauchsäule über Manhattan vor, wodurch diese These untermauert wird.⁴¹

Zudem verringert sich der Korpus an Pressefotografien erheblich, wenn „Schreckensbilder“⁴² von Verletzten und Stürzenden – dem „ungeschriebenen Konsens nach tabuisiert“⁴³ – exkludiert werden. Dies begünstigt die Fokussierung auf Fotografien, die sinnbildhaft für das Ereignis stehen und die nicht-menschlichen Attribute der Terroranschläge illustrieren – den Flugzeugschlag, die brennenden Türme, die Rauchwolke oder die Trümmer. So bringt der 11. September, anders als oftmals dargestellt, sehr wohl eine Auswahl an „Schockbildern“⁴⁴ hervor. Jedoch verhält sich die Anzahl von ihnen „umgekehrt proportional zum Maß des Leids, das sie darstellen“.⁴⁵ Auch dieser Aspekt bildet eine Leerstelle im Bildkonvolut von *9/11*.

Der öffentliche Bilderkanon wird somit aus Fotografien auf den Titelseiten gespeist, die sich marginal unterscheiden, sowie aus einigen *Medienikonen*⁴⁶, denen durch künstlerische Gestaltung oder Symbolzuweisung eine besondere

³⁹ Demnach müssen 71,5 Prozent der Fotografien der Titelseiten das Motiv der Türme einbeziehen, da die Kategorie des Feuerballs, der Rauchwolke und des Anflugs des zweiten Flugzeugs allesamt die Türme in unterschiedlicher Form beinhalten.

⁴⁰ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 24. Im Gegensatz dazu ist auf den analysierten Titelseiten nur viermal das Pentagon bildlich thematisiert worden, wo sich ebenfalls ein Terroranschlag an diesen Tag ereignet. Kein einziges Foto zeigt dagegen die Absturzstelle des Fluges 93 im Raum Pittsburgh. Dort stürzt ein weiteres gekapertes Flugzeug ab. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 24.

⁴¹ Die drei wichtigsten Hypothesen, die der Autor als Erklärung für das Paradoxon der Bilduniformierung aufstellt, sind neben dem zentralen Monopol einiger weniger Presseagenturen, die bildliche Wiederholung als Strategie der Traumabewältigung und der durch die Medien selbst auferlegten Zensur. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 35–37.

⁴² Jahn-Sudmann: *The Falling Man*, 2010. S. 167.

⁴³ Peeters: *9/11 und das Insistieren des Alltags*, 2009. S. 209.

⁴⁴ Geimer: *Fotos, die man nicht zeigt*, 2006. Siehe zu dieser Thematik ebenso: Barthes: *Schockfotos (1957)*, 2006.

⁴⁵ Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 39.

⁴⁶ Zur Diskussion und Definition dieses Begriffs siehe Abschnitt 1.4.

Stellung beigemessen wird.⁴⁷ Darüber hinaus kursieren Fotografien, die als Ikonen in der Forschung analysiert werden.⁴⁸ Den 30 Fotografien der Titelseiten wird diese Titulierung jedoch nicht zuteil. In der öffentlichen visuellen Repräsentation stehen die dokumentarischen Pressefotos der Titelseiten den als Medienikonen apostrophierten Fotografien gegenüber. Die Motivik der Medienikonen eröffnet eine chronologische Nachzeichnung des Ereignisses, sodass sie als motivischer Kontrast den zumeist veröffentlichten Titelbildern gegenüberstehen. Denn der Bildkorpus, den Chéroux aus den 30 symbolisch sortierten Fotografien der Titelseiten aggregiert, eröffnet eine motivische Lücke. In ebendiese fügt sich die vorliegend herangezogene – von Medienikonen abgeleitete – Sortierung ein.

Daraus resultiert eine auf den Medienikonen begründete, chronologische Sortierung der Hauptwerke der Studie. Darüber hinaus bilden die Medienikonen den Anschlusspunkt, um eine hervortretende Verbindung von dokumentarischem Wert mit kunsthistorischem Gehalt herzustellen. Die Sortierung ist gleichsam aus der Intention zu begründen, mit dieser chronologischen Nachzeichnung einen differenzierteren, heterogeneren Blick auf die Ereignisse des 11. September zu ermöglichen. Die sinnbildliche Gewichtung von kollektiv Erlebtem verwehrt dabei zwar die Herstellung von Analogien historischer Bilder, jedoch werden in den Analysen weitere Perspektiven auf Vorbilder und visuelle Traditionen eröffnet. Die Medienikonen hingegen bilden das Verbindungsstück zwischen der symbolischen Sortierung und der Chronologie der Ereignisse. Daher bieten sie sich an, das Bindeglied zwischen dem öffentlichen Bilderkanon und dem Werkkorpus dieser Studie zu sein.

⁴⁷ Wichtig zu betonen ist hierbei, dass sich diese Untersuchung der Bildtypen von Chéroux einzig auf die Fotografien der Titelseiten der Presse bezieht. Diese werden ausdrücklich nicht als Medienikonen betitelt.

⁴⁸ Diese nehmen aufgrund ihres künstlerischen Werts sowie inhaltlichen historischen Analogien eine Sonderstellung in der visuellen Repräsentation ein, ohne dabei als Voraussetzung für diese Kategorisierung in der Presse unmittelbar um den Anschlagszeitpunkt veröffentlicht worden zu sein. Diese Medienikonen und ihr Funktionieren im kollektiven Gedächtnis sind Gegenstand des zweiten Teils von Chéroux' Untersuchung. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011, S. 89–91.

1.3 Studiengegenstand

Wenn die These aufgestellt wird, dass sich 9/11 als bildliches Phänomen bei gleichzeitiger uniformierter Motivarmut darstellt, ergibt sich daraus die Frage nach weiteren Fotografien, die dieses Ereignis abbilden.⁴⁹ Einige Ausstellungen setzen sich mit der Wirkung und der künstlerischen Rezeption von Terrorbildern, insbesondere des 11. September, auseinander.⁵⁰ In der Folge entstehen Bildbände und Ausstellungskataloge, die weitere Abbildungen der Terroranschläge bündeln.

Der Fotograf Joel Meyerowitz fasst seine Fotografien des Trümmerfelds und der Ruinen des WTC im Band *Aftermath* (2006) zusammen, während die Fotoagentur *Magnum* einen kommentierten Bildband unter dem Titel *New York September 11* (2002) herausbringt.⁵¹ Der umfangreichste Bildband resultiert aus dem weltweiten Ausstellungsprojekt *Here is New York. A democracy of photographs* (2002).⁵² Dieses Fotobuch zeichnet sich nicht zuletzt durch seine Vielfalt aus, sondern besticht durch eine außergewöhnliche Konzeption des vorangegangenen gleichnamigen Ausstellungsprojekts. Da es vornehmlich Fotografien zusammenfasst, die abseits des öffentlichen Bilderkanons kursieren, bietet es sich für eine exemplarische Untersuchung an. So wird mittels der Fotografien aus *Here is New York* die öffentliche visuelle Repräsentation des Ereignisses kontrastiert.

Das Ziel dieser Studie besteht darin, die Fotografien aus dem Band *Here is New York* im *Dazwischen* aus Bilderflut und Bilderarmut kunsthistorisch zu verorten. Damit beleuchtet die Analyse die tatsächlich existierende, visuelle Vielfalt

⁴⁹ Die Diskrepanz zwischen der Vielzahl an Bildern und der geringen Differenz in der Repräsentation der Presse lässt sich mit einem geringen Korpus an Bildern erklären, der den Agenturen angesichts der Panik und Dringlichkeit des Ereignisses sofort nach den Anschlägen zur Verfügung steht. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 35. Darüber hinaus ist es wichtig zu betonen, dass die Uniformierung der Titelseiten staatenübergreifend funktioniert und nicht bloß die US-amerikanische Tagespresse betrifft. Britische, deutsche, französische sowie arabische Zeitungen berichten gleichermaßen mit denselben Bildtypen. Vgl. Chéroux: *Diplopie*, 2011. S. 33; Weiterführend vgl. Fahmy: *Many images, one world: An analysis of photographic framing and photojournalists' attitudes of war and terrorism*, 2003. S. 108.

⁵⁰ Die markantesten Beispiele sind die Ausstellung *unheimlich/vertraut* im C/O Berlin vom 10.9.2011 – 4.12.2011 vgl. dazu Hoffmann und Assmann: *unheimlich vertraut / Bilder vom Terror*, 10.9.2011 – 4.1.2012. sowie die jüngste Ausstellung *Mindbombs. Visuelle Kulturen politischer Gewalt* der *Kunsthalle Mannheim*, 10.9.2021 – 24.4.2022 kuratiert von Sebastian Baden. Vgl. dazu Baden, Fuhrmann und Holten: *MINDBOMBBS – Visuelle Kulturen politischer Gewalt*, 10.9.2021 – 24.4.2022.

⁵¹ Vgl. Meyerowitz: *Aftermath World Trade Center archive*, 2006. sowie Magnum-Fotografen und Halberstam: *New York September 11*, 2002.

⁵² Vgl. Peress, George, Shulan und Traub: *Here is New York*, 2002.

der Leerstelle zwischen der motivisch gesehen einseitigen Bebilderung und der vermeintlichen, rein quantitativen Bilderflut von 9/11 exemplarisch. Aus kunsthistorischer Perspektive heraus liefert die Untersuchung ein alternatives Verständnis für die visuelle Repräsentation solcher vormals rein dokumentarischer Fotografien. Im Zuge der Studie ergeben sich Bezüge oder Differenzen zu kunsthistorisch tradierten Motiven oder Darstellungsformen.⁵³ Auf diese Weise wird ein alternatives Bild der Terroranschläge gegenüber dem medial geprägten Bild gezeichnet. Dieses zeigt durch Referenzen zu kunsthistorischen Bildtraditionen Differenzen sowie Ähnlichkeiten auf und ermöglicht einen Perspektivwechsel auf die visuelle Repräsentation von 9/11. Als bildliche Verdichtungen eines politischen Diskurses vermitteln die Fotografien aus *Here is New York* bestimmte Motivtraditionen. Gleichzeitig ergeben sich daraus anhand kunsthistorischer Konzeptionen Darstellungsmodi, die bereits der Motivik der deutlich verbreiteteren Medienikonen bedingt eigen sind.

Mit der Vorstellung von Feldmanns Werk *9/12 front page* und Chéroux' Analyse der Bildpolitik des 11. September wurde auf die uniformierte visuelle

⁵³ Als Besonderheit solcher fotografischen Archive, wie der Korpus dieser Arbeit auch gefasst werden kann, stellt sich innerhalb ihrer Untersuchung stets das Spannungsfeld zwischen dem dokumentarischen Potenzial der Fotografie und ihrem künstlerischen Gehalt heraus. Der Begriff des Kunstwerks ist in diesem Fall jedoch vor der Folie der besonderen Stellung als künstlerische Verarbeitung von gesellschaftlicher Wirklichkeit zu betrachten und stützt sich nicht auf eine klassische Ästhetik. Vgl. Bunk: *Eine Demokratie der Fotografien*, 2004. S. 38. Hierbei ist zu betonen, dass der Begriff Ästhetik in dieser Studie als die Wahrnehmung von Fotografie definiert ist, wie sich Martin Warnke in der Diskussion zur Tagung *Bilder des Terrors – Terror der Bilder* am 8. und 9.11.2002 im *Warburg-Haus* in Hamburg äußert: „Also Ästhetik heißt wörtlich ‚Wahrnehmung‘ und nichts anderes [Hervorhebung im Original].“ Diskussion: *Apokalypse how*, 2003. S. 199. Jüngste Ausstellungen zur Kriegsfotografie etwa im *Museum Kunstpalast* in Düsseldorf vgl. Beckmann und Korn: *Fotografinnen an der Front von Lee Miller bis Anja Niedringhaus*, 8.3. – 10.6.2019. sowie die Einzelausstellung der verstorbenen Kriegsfotografin Anja Niedringhaus im Kölner *Käthe Kollwitz Museum*. Vgl. Niedringhaus, Fischer und Winterberg: *Anja Niedringhaus: Bilderkriegerin*, 29.3. – 30.6.2019. beschäftigen sich eingehend mit dem durchaus anspruchsvollen Umgang von ästhetischen aber dennoch thematisch heiklen und bisweilen auch grausamen Fotografien. Auch Kunstkritiker*innen wie Susan Sontag nehmen sich der Diskussion dieser Thematik eingehend an. In ihrem Essayband *Über Fotografie* (2005) und schließlich im späteren Schriftwerk *Das Leiden anderer betrachtet* (2013) stellt Sontag den Umgang und die Betrachtung von Schreckensfotografien in Frage und diskutiert dabei sowohl die Kriegsmalerei des Zweiten Weltkrieges, als auch die Kriegsfotografie im Allgemeinen sowie den Fotografien der Konzentrationslager aus der Zeit des Nationalsozialismus“. Vgl. Sontag: *Über Fotografie*, 1980; *Das Leiden anderer betrachten*, 2013. Doch die Auseinandersetzung mit dem Umgang von Gräuelfotografien würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und wird daher nicht eingehender betrachtet.

Repräsentation aufmerksam gemacht. Feldmann stellt die Egalität der Pressefotografien innerhalb künstlerischer Verarbeitung dar, während Chéroux durch wissenschaftliche Analysen auf diese Problematik aufmerksam macht.

Die Vergleichbarkeit der einzelnen Komponenten von *9/12 front page* lässt Kunstwerk und statistische Interpretation zur Nutzung von Bildern in der Berichterstattung über den 11. September verschwimmen.⁵⁴ Feldmann stellt in Ausstellungen Zeitungsseiten als Ready-made aus und erhebt diese zu historischen Dokumenten, wie Sebastian Baden in seiner Dissertation feststellt.⁵⁵ Diskutiert wird, dass sich das historische Dokument nicht aufgrund dieser Bildergalerie an Titelseiten als Ready-made definiert. Vielmehr werden diese Zusammenstellung und das Paradoxon der Bilduniformierung an sich als Kunstwerk in das Museum überführt. Der Künstler lässt die Ikonisierung der Titelbilder, die sich aus der globalisierten Mediensphäre ergibt, zur Kunst werden. Und so sind nicht die Zeitungen das eigentliche historische Dokument, sondern die Fotos, die zum Sinnbild des Ereignisses werden. Feldmann historisiert diese Fotografien und wirft infolgedessen die Frage auf, welches Wirkungspotenzial sich dahinter verbirgt. Daran schließt die Frage an, ob sich dieses Potenzial auch in Fotografien äußert, die abseits des öffentlichen Bilderkanons stehen. Funktionieren diese Fotografien auf Grundlage kunsthistorischer Bildtraditionen und lassen sich daraufhin visuelle Topoi aufdecken, die die bildliche Repräsentation von *9/11* prägen? Schließlich gehen die Bilder des 11. September als populäre Ikonen in die globalisierte Bildsphäre ein, wie Heide Reinhäckel betont.⁵⁶ Indem sie sich durch ihre symbolische Qualität und Ausdruckskraft auszeichnen, werden „Aufnahmen eines ikonoklastischen Bildakts [generiert], die selbst wiederum zur Ikone des beginnenden

⁵⁴ Vgl. Baden: *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*, 2017. S. 438.

⁵⁵ Vgl. Baden: *Das Image des Terrorismus im Kunstsystem*, 2017. S. 439.

⁵⁶ Vgl. Reinhäckel: *Traumatische Texturen*, 2012. S. 44. Vgl. weiterhin zur Definition der globalen Ikone: Haustein: *Global icons: Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*, 2008 besonders S. 193–232. Vgl. hierzu auch den Ausstellungskatalog Fischer-Hausdorf und Grunenberg: *Ikonen: was wir Menschen anbeten*, 19.10.2019 – 1.3.2020. Kunsthalle Bremen, siehe Abb. S. 352, genauer den Beitrag von Jasmin Mickein: *Iconic People – Iconic Moments. Zeitlos oder Zeitgeist?*, S. 353. Man bedenke auch die zahlreichen Berichte in Print- sowie Bewegmedien zum 20. Jahrestag der Anschläge am 11. September 2021. Felix Hoffmann ist gar der Meinung, dass beinahe kaum ein Geschehnis in die Geschichte eingegangen ist, das durch ein konkretes Bild im kollektiven Gedächtnis verankert und so zum Sinnbild des Terrors geworden ist. Dabei bezieht er sich auf den Filmstill des herannahenden zweiten Flugzeugs und den bereits brennenden Nordturm. Vgl. Hoffmann: *Bildidentitäten*, 2011. S. 22.