

9/11

Vom Ereignis zum Gedächtnis

**Katalogbroschüre zum interdisziplinären
Forschungs- und Ausstellungsprojekt**

Universität des Saarlandes
Deutsch-Amerikanisches Institut Saarland



Informational text or a small map located on the floor in the foreground.



9/11

Vom Ereignis zum Gedächtnis

Mit Fotografien von Reinhard Karger

und Beiträgen von Nora Benterbusch,
Hanna Büdenbender, Astrid M. Fellner,
Christian Göbel, Bruno von Lutz,
Thomas Schmidtgall, Johanna Sierhaus
und Janina Willrich

herausgegeben von Hanna Büdenbender
und Jonas Nesselhauf

Impressum

Katalogbroschüre im Rahmen der Ausstellung
»9/11. Vom Ereignis zum Gedächtnis«
im Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass der
Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek (SULB),
7. Juli – 14. September 2021

Idee und Konzeption

Deutsch-Amerikanisches Institut Saarland e.V.
Talstraße 14
66119 Saarbrücken

Universität des Saarlandes
North American Literary & Cultural Studies
Kunst- und Kulturwissenschaften
66123 Saarbrücken

Katalogredaktion

Janina Willrich

Wir bedanken uns bei allen an diesem interdisziplinären Forschungs- und Ausstellungsprojekt Beteiligten für die gute Zusammenarbeit, besonders bei Reinhard Karger, ebenso auch dem Team der SULB sowie der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Der Druck der Katalogbroschüre wurde finanziell unterstützt durch das »Zentrum für lebenslanges Lernen« (Zell) der Universität des Saarlandes.

Grußwort

Die Bilder der Anschläge auf das World Trade Center haben sich in das kollektive Mediengedächtnis der Welt eingraviert. Obwohl noch zwei weitere Flugzeuge zu den Terroranschlägen des 11. September 2001 beitrugen, sind es die einstürzenden Türme in New York, die das Ereignis umschreiben: Fotos aus jedem erdenklichen Winkel und zu jeder Phase der Angriffe lassen uns die Tage während und nach den Anschlägen nicht vergessen.

Die Fotos von Reinhard Karger, aufgenommen von einem Boot im New Yorker Hafen, reichen von der Schönheit des Sonnenaufgangs hinter den Türmen bis zur erschöpften Ruhe nach dem Verschwinden des Staubes. In diesen Bildern zeigt sich eine geradezu perverse Schönheit, auch die Katastrophe hat ihre Ästhetik.

Die Bilder, aus der Sicherheit des Hafens geschossen, jedoch in großer Nähe zu der Katastrophe, ergeben einen scharfen Gegensatz zwischen der Idylle der festgemachten Boote und der Gewalt des Terroranschlags. Sie zeigen damit eine andere, unbekannte Perspektive auf 9/11, die es 20 Jahre später neu zu entdecken gilt.

Wir bedanken uns bei Reinhard Karger für die freundliche Überlassung seiner eindrucksvollen Bilder. Ebenso geht unser Dank an das Auswärtige Amt der Bundesrepublik Deutschland und die Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika in Berlin für die finanzielle Unterstützung des Gesamtprojekts.



Dr. Bruno von Lutz

Direktor

Deutsch-Amerikanisches Institut Saarland e.V.

Vorwort

Die Attentate des 11. September 2001 trafen die USA im Innersten und erschütterten die Nation zutiefst, mehr als 3.000 Menschen verloren ihr Leben. Die als »9/11« abgekürzten Anschläge läuteten weltweit eine neue Ära im noch jungen 21. Jahrhundert ein und waren auch ein wichtiges Datum in der amerikanischen Kultur: In ihrem berühmten Gedicht *The Dead of September 11* merkte Toni Morrison treffend an, dass es keine Worte für das gäbe, was passiert war, keine, die stärker wären als der Stahl, von dem die Opfer im World Trade Center erschlagen wurden.

Die Terroranschläge haben in New York City eine schmerzvolle Wunde hinterlassen, die nur sehr schwer heilen kann. Was folgte war der Beginn einer neuen Ära der internationalen Beziehungen, ein »Krieg gegen den Terrorismus« in Afghanistan und im Irak, der globale Auswirkungen hatte, und von dem großer Schmerz blieb. Das Ende des amerikanischen Jahrhunderts war eingeläutet: Kultur, Kunst, Literatur — post-9/11 kulturelle Produkte — versuchten oft Alternativen zum dominanten Narrativ darzustellen, verschiedene Perspektiven aufzuzeigen und auch zur Heilung des Landes beizutragen. Überwunden haben die USA die Tragödie dieses Ereignisses aber noch lange nicht.

Zwei Jahrzehnte später kann man konstatieren, dass die Ereignisse nicht nur als Wendepunkt der jüngeren Geschichte der USA gelten, sondern weltweit eine Zäsur darstellen. Die Flugzeuge, die in das World Trade Center und in das Pentagon krachten, die einstürzenden Türme — diese ikonischen Bilder gingen um die Welt und wurden zum globalen Medienereignis. Überall saßen die Menschen gebannt vor ihren Fernsehgeräten und starrten fassungslos auf das Geschehen. Die Bilder der in sich zusammenfallenden Wolkenkratzer haben sich in das kollektive Gedächtnis eingepägt.

20 Jahre nach 9/11, in einer Zeit der globalen Pandemie, die für viele eine Art Retraumatisierung darstellt, interessiert die Erinnerungspolitik und der Aufarbeitungsprozess der tragischen Ereignisse: Inwiefern ist dieses Datum immer noch wichtig? Inwiefern haben die Kunst, die Literatur, der Film, die Fotografie dazu beigetragen dieses Trauma zu verarbeiten? Welche Rolle spielt die mediale Berichterstattung?

Im Jahr 2021 nahmen wir die zwanzigste Wiederkehr dieses Tages zum Anlass, eine Reihe von Ausstellungen, Vorträgen und Podiumsdiskussionen durchzu-

führen, um die Erinnerung an das Ereignis aufzuarbeiten und den Geschehnissen zu gedenken. Unterstützt durch das Deutsch-Amerikanische Institut Saarland (DAI) und finanziert durch Mittel des Auswärtigen Amts schloss sich eine Reihe Interessierter zusammen um gemeinsam ein »9/11-Jahr« an der Universität des Saarlandes zu organisieren.

So setzten sich an der Universität des Saarlandes zahlreiche Lehrveranstaltungen mit der Medialität und Erinnerungskultur der Anschläge auseinander und spannten (etwa mit dem amerikanistischen Hauptseminar »Remembering 9/11 in Pandemic Times«) den Bogen zu heute. Auch in mehreren Gastvorträgen im DAI sowie einer gemeinsamen Podiumsdiskussion in der Modernen Galerie des Saarlandmuseums konnten die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Folgen jenes Tages im September 2001 mit einer breiten Öffentlichkeit diskutiert werden. Die Kabinetts-Ausstellung »9/11_Revolution und Terror« im Deutschen Zeitungsmuseum Wadgassen wiederum brachte die Berichterstattung vom September 2001 mit Titelseiten zu den »Schicksalstagen« der deutschen Geschichte (dem 9. November der Jahre 1918, 1923, 1938 und 1989) zusammen, und eine Ausstellung in der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek (SULB) erzählte um die beeindruckenden Augenzeugenfotos von Reinhard Karger herum von der Berichterstattung, den kulturellen Reaktionen oder auch den Verschwörungstheorien.

Dieser Katalog bringt einige der Perspektiven dieses »9/11«-Jahres zusammen, beginnend mit den in der SULB ausgestellten Fotografien. Ich wünsche allen Leser:innen dieses Bandes inspirierende Erkenntnisse bei der Lektüre der einzelnen Beiträge!

Prof.in Dr.in Astrid M. Fellner

Professorin

North American Literary & Cultural Studies

Universität des Saarlandes



08. September 2001



08. September 2001



09. September 2001



10. September 2001



10. September 2001



11. September 2001





11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



11. September 2001



12. September 2001



12. September 2001



12. September 2001



12. September 2001



13. September 2001



13. September 2001



14. September 2001



15. September 2001



16. September 2001

Interview

»Ich war der erste Zuschauer«

Reinhard Karger im Gespräch mit Jonas Nesselhauf

Herr Karger, in der Ausstellung hängen 26 Fotografien vom World Trade Center aus dem September 2001, die meisten davon an jenem Tag aufgenommen, der als 9/11 in die Geschichtsbücher einging. Wie kam es dazu, dass Sie damals in den USA waren?

Am 7. September 2001, Freitag, bin ich von Saarbrücken bzw. Frankfurt nach Newark, New Jersey geflogen. Mein Bruder hat mich vom Flughafen abgeholt. Wir sind im Auto zur »Liberty Landing Marina« gefahren, einem kleinen Hafen direkt gegenüber von Downtown Manhattan und dem World Financial Center. Dort lag die 10-Meter-Yacht meines Bruders, auf der er damals auch wohnte. Die Idee war, eine Woche mit ihm zu verbringen und im Long Island Sound zu segeln.

Harmloser könnte man es sich nicht vorstellen. Aber so war es. Und es war auch nicht das erste Mal, dass ich zum Segeln zu ihm geflogen bin. Ich erinnere mich — ich glaube es war 1999 —, wie wir abends an Deck auf seinem Boot saßen, einen Cocktail tranken, und ich die Flugzeuge gesehen habe wie an einer Perlenkette am Nachthimmel im Anflug auf Newark. Das muss einem nicht gefallen, aber ich fand es sehr eindrücklich: Man sitzt auf einem Segelboot, und dann kommen diese Flugzeuge rein. Dieses Bild hatte eine Unschuld, die es heute nicht mehr gibt, und die man sich nach 2001 auch nicht mehr so vorstellen kann. Damals war es ein Gefühl von intensiver Urbanität, und so war New York auch am 7. September 2001: Ein ganz spezieller kosmopolitischer Ort.

Das heißt, sie kannten New York auch bereits vor dem Jahr 2001?

Meine Mutter hat 20 Jahre in New Jersey gelebt. Ich habe sie während meines Studiums in den 1980er Jahren in den Sommersemesterferien besucht und in den USA gearbeitet, und bin immer wieder mit dem Zug, mit der Staten Island Fähre,

mit dem Auto nach New York gefahren. Ich war da oft und gerne, und für mich ist es — immer noch — eine tolle Stadt.

Sie kamen also am 7. September 2001 an. Wie ging es weiter?

Das erste Bild, das ich für die Ausstellung ausgewählt habe, stammt vom Samstag: Das war am Vormittag des 8. September der Blick vom Boot hinüber zum World Trade Center, rüber nach Manhattan. Vielleicht noch zur Geographie: Der Hudson River trennt New Jersey und New York, und von unserem Liegeplatz nach Manhattan war es Luftlinie ca. ein Kilometer. Am Wochenende waren wir segeln, und direkt beim Losfahren aus dem Hafen heraus sind wir an Manhattan vorbei — und auch davon habe ich ein Bild ausgesucht: Die World Trade Center vom Boot aus fotografiert, *the next very touristic photo*, ohne jede Bedeutung, nur für die persönliche Fotosammlung.

Als ich die Bilder nochmal gesehen habe nach der Katastrophe, hat es mir gefallen, dass ich es gemacht habe, aber die Aufnahme ist eben rein touristisch. Wir waren das Wochenende segeln, kamen am Sonntag zurück. Auch davon habe ich ein Foto ausgesucht, die New Yorker Skyline am Horizont.

Am Montag, 10. September 2001, war das Wetter nicht wirklich gut. Ich war am Freitag geflogen, war Samstag und Sonntag segeln, am Montag ist mein Bruder wieder zur Arbeit gefahren. Und ich habe den ganzen Tag auf dem Boot im Hafen verbracht. Es gibt kaum schönere Orte für einen Aufenthalt in der Gegenwart als in einer Hängematte auf einem Segelboot. Da gibt es möglicherweise unterschiedliche Ansichten, aber für mich ist das so. Ich war den ganzen Montag auf dem Boot und habe ein Foto gemacht, auch sehr touristisch und eigentlich uninteressant, aber es sah dramatisch aus: Nur die Spitze des Sendemasts auf dem Nordturm ist über den Wolken — das hatte etwas bedrohliches und wirkt im Nachhinein fast absurd, sah dramatisch aus, war es aber nicht.

Abgesehen vom WTC als ikonisches Fotomotiv — wie war denn Ihr Verhältnis zu diesen beiden Zwillingstürmen? Waren Sie denn auch mal im World Trade Center drin?

Das erste Mal, dass ich die World Trade Center ganz aus der Nähe gesehen habe, 1981, war von der Plaza aus: Ich bin zu einem der Tower gegangen, und das waren ja gewaltige Glas- und Stahlkonstruktionen, die sich mit der Plaza getroffen haben, stand direkt unten an einem der Türme und habe nach oben geschaut. Und von hier, dachte ich, geht es jetzt vierhundert Meter in die Höhe. Mit der Familie waren wir in den 1980er Jahren auf der Aussichtsplattform, von der aus man über ganz New York schauen konnte — das war beeindruckend! Einmal waren wir im Restaurant *Windows on the World* im Nordturm, in der 107. Etage. Wir hatten einen Fensterplatz, Blickrichtung *uptown*. Nachts, Manhattan von oben, ein Lichtermeer aus Hochhäusern und es war unglaublich! Ich war Student, habe eine Artischocke gegessen, und es war phänomenal!

Ein weiteres Erlebnis, an das ich mich erinnere, war auch nachts, aber ganz anders: Als wir 1999 mit dem Boot durch den Hafen von New York von einer Segeltour zurückkamen. Damals sind wir auf dem Hudson River nah, so nah man quasi kann, ohne dass man ein komisches Gefühl kriegt, an das World Financial Center rangefahren, wo auch der Yachthafen für Privatboote mit Heliport ist. Und dann sah man diese Türme von unten vom Wasser aus, erleuchtet bis in den Nachthimmel. Auf dem Boot ist es bewegter, als man glaubt. Wie in einer Nusschale sind wir an den Türmen vorbeigetänzelt, ich habe das Boot gesteuert — und es war total beeindruckend!

Kommen wir zu jenem 11. September, einem spätsommerlichen Dienstag.

Es war blendend bestes Wetter. Wir sind am 11. September sehr früh wach geworden. Ich habe mir damals keine Notizen gemacht, wann ich welche Fotos gemacht habe, kann nur grob die Uhrzeit schätzen. Aber ich würde sagen, wir sind gegen sechs Uhr aufgestanden. An Deck des Bootes habe ich rüber geschaut nach Manhattan, bin auf den Steg und habe das Foto gemacht, das für mich rückblickend die Welt bis 2001 symbolisiert: Es ist ein harmloses Foto: ein magischer Morgenhimmel, im Vordergrund Boote, das Wasser reglos, im Hintergrund die Skyline mit den Zwillingstürmen, die sich in dem Hafenbecken spiegeln. So wie die Welt eben war, bis 8:46 Uhr.

Damals waren das natürlich analoge Fotos, das heißt, ich habe nicht gesehen, was das Ergebnis ist. Und dann sagte mein Bruder zu mir: »Findest Du nicht, dass Du genug Bilder von den World Trade Centern gemacht hast?« Und ich sagte: »Da hast Du recht.« Stimmt ja auch. Aber es gab diese visuelle Anziehungskraft des Motivs. Als die Sonne zwischen den beiden Türmen aufging, habe ich genau diesen Moment abgepasst und ein weiteres Foto gemacht.

Wir haben noch gemeinsam gefrühstückt, bevor mein Bruder zur Arbeit gefahren ist. Ich selbst hatte Pläne für den Tag und wollte meinen Stiefbruder Steve in Manhattan treffen. Wir hatten verabredet, vorher nochmal zu telefonieren. Ich habe an Bord gelesen und gewartet, bis das Telefon klingelt. Steve hat nach neun angerufen. Wir haben geplaudert, und ich bin mit dem Telefon an Deck, wollte eine Zigarette rauchen. Als ich nach Süden zum Hafen hinschaute, war da eine Wolke. Und auf einmal sah ich: Die World Trade Center brennen.

Das heißt, Sie haben den Einschlag gar nicht mitbekommen?

Nein, ich habe die beiden Flugzeuge nicht gesehen und die Einschläge nicht gehört. Einerseits ist Manhattan ja auch etwas entfernt, und dann sind da immer viele Geräusche, das ist nunmal eine Großstadt, da heulen ständig Sirenen. Zu dem Zeitpunkt der Anschläge war ich unter Deck, habe gelesen, bin in diesen Tag hineingestolpert wie der ganze Rest der Welt. So ahnungslos, wie man nur sein kann, direkt gegenüber einer Katastrophe.

Konnten Sie denn bald herausfinden, was passiert war?

Steve und ich haben uns erstmal weiter verabredet, für ein Uhr oder so, Downtown Manhattan. Nachdem ich aufgelegt hatte, starrte ich auf den Qualm und fing an zu fotografieren. Um mich herum waren zwar Boote, aber wenig Menschen. Und ich dachte natürlich nicht an einen Anschlag, sondern lediglich an einen Hochhausbrand. Das kann passieren. Im Sommer 2000 hatte es in Moskau ein Feuer im Fernsehturm gegeben. Und in den 1970ern hatte ich den Katastrophenfilm *Flammendes Inferno* gesehen. Aber es war rätselhaft, dass der Qualm von beiden Toren kam.

Breitbandinternet wie heute gab es noch nicht, weder Smartphones noch WLAN. Ich hätte über ein Modem online gehen können, hätte aber dann keine Informationen bekommen — 2001 lebten wir noch nicht in einer medialen Echtzeit-Welt, in der man auf Twitter sofort einen Hashtag findet. Irgendwann hat dann jemand auf einem anderen Boot etwas von einem Sportflugzeug gesagt. Ich bin zunächst also von einem Unfall ausgegangen. Erst später habe ich dann die Bilder von den Verkehrsflugzeugen gesehen.

Es gab also einen Fernseher in der Nähe, auf einem der anderen Boote?

Bestimmt. Wir hatten auch einen, aber der war noch verstaut von der Segeltour. Das heißt, ich schaute rüber zu den brennenden Türmen, und in der ganzen Unschuld des Sehens war es eben erstmal ein Unfall. Und ich saß da einfach auf dem Boot, habe zu den Toren geschaut. Und fotografiert.

Das heißt, sie haben zwar den Einschlag der Flugzeuge nicht gesehen, aber den Zusammenbruch der Türme?

Das stimmt, und es war ein fundamental hässliches Geräusch. Nie vorher habe ich ein so grässliches und böses Geräusch gehört! Das Absurde: Wenn man auf einem Boot sitzt, können Sie kaum in einer schöneren Situation sein. Und dann schauen Sie rüber und sehen, was passiert. Und die Ohren hören ja auch, was man sieht. Keine Ahnung, wie laut das war. Aber es hat wirklich alles ausgefüllt. Und ich saß da, und habe weiter Fotos gemacht. Die Welt ging unter. Aber ich war gar nicht wirklich Teil davon.

Hatten Sie denn das Gefühl, selbst in Gefahr zu sein? Oder wurden Sie gar von der Port Authority irgendwann von der Anlegestelle vertrieben?

Nein, ich hatte nie das Gefühl selber in Gefahr zu sein. Ich war einfach auf dem Boot, hinten auf Deck, eingerahmt von Segelyachten. Und ja, das hat etwas Groteskes. Da entfaltet sich eine Katastrophe, und ich saß da und habe fotografiert. Wenn ich darüber nachdenke, ist das natürlich seltsam und befremdlich, und das

spätsommerliche Postkartenwetter schuf einen irrealen Kontrast. Aber gleichzeitig war ich auch froh, in dieser erzwungenen Passivität überhaupt etwas tun zu können. Als würde man sich durch die Dokumentation gegen das Geschehen wehren. Ich hatte eine analoge Kamera, und habe über den ganzen Tag hinweg mehrere Filme vollgeknipst. Tatsächlich erinnere ich mich gar nicht daran, die Filme gewechselt zu haben, muss es aber offensichtlich gemacht haben.

Das lief offenbar völlig automatisch ab.

Ja, irgendwas läuft da einfach ab. Und dann war da die Zahl 50.000 in meinem Kopf; die Zahl der Menschen, die in den beiden Toren arbeiten würden und jeden Tag ein- und ausgehen. Es ist ein Segen, dass so viele Tausend fliehen konnten. In dem Moment war diese ganze Gegenwart noch viel alptraumhafter. Für mich standen zunächst ganz andere Zahlen im Raum, als es am Ende tatsächlich Opfer gab.

Kommen wir nochmal zum Einsturz der Türme, die Sie ja als Augenzeuge unmittelbar gesehen haben: Kurz vor 10 Uhr stürzt der Südturm ein, etwa eine halbe Stunde später auch der Nordturm.

Das war alles wie in Zeitlupe: der Südturm brach kreisend in sich zusammen, sank zu Boden, verschwand. Und es wurde wieder still. Dann breitete sich Qualm aus — Staub und Rauch, und wer weiß was drückte sich aus den Straßen von Manhattan heraus und zog nach Süden in den Hafen von New York. Ich saß paralytisch in der ersten Reihe, wo man irgendwie aber auch nicht dazugehört, weil mir wirklich nichts passieren konnte: und auf der anderen Seite des Hudson geht die Welt unter. Ich war zufällig nicht Teil dieser Katastrophe, glücklicherweise, denn ich hätte auch schon um 8:45 Uhr mit dem Water Taxi nach Manhattan fahren können. Aber ohne Handy war man eben an den Ort des Telefonanschlusses gebunden.

Es hat sich dann erstmal alles gelegt. Der Nordturm qualmte. Als würde sich das jetzt wieder beruhigen können. Was es aber eben nicht tat. Und dann ist der Nordturm genauso kollabiert wie der Südturm zuvor. Für die Ausstellung habe ich einige Fotos von dem Kollaps ausgewählt — auch wenn man die Bilder aus anderen Perspektiven schon kennt, schon so oft gesehen hat.

Der zweite Einsturz führte dazu, dass Downtown Manhattan vollständig von einer dichten Wolke verschluckt war. Und als die sich ein bisschen setzte, es war windstill an dem Tag, da sah es auf einmal fast friedlich aus, wie an einem anderen Ort, als wäre ich in der Karibik, um mich herum Segelboote, der Himmel blau. Die Skyline von New York war nicht mehr erkennbar. Auch davon habe ich ein Foto für die Ausstellung gewählt, auf dem sieht man nur eine Wolke in der Ferne. Keine Gefahr. Die beiden Tower waren verschwunden, aber die Katastrophe auch. Aber es war real, und ich hatte das Gefühl, wie wahrscheinlich jeder, etwas ist vorbei. In

diesem Moment vorbei. Ich hatte nicht das Gefühl, dass ein Atomkrieg ausbrechen würde, aber Krieg. Und: Dieser Tag ändert alles. Auch wenn niemand damals wissen konnte, was genau passieren würde.

Das heißt, nach dem Einsturz der beiden Türme hatten Sie schon das Gefühl, gerade Augenzeuge einer Zeitenwende geworden zu sein?

Ja, eine Zeitenwende ist etwas, worüber man nicht nachdenken muss. Zeitenwende ist gleich Zäsur, und das war mein Gefühl, als der Südturm in sich zusammenstürzte. Diese Zeitenwende kann man auf die Minute genau festmachen. Ich war ohne Wunsch und Wille dabei, fand mich in einer Situation wieder, die in dem Moment Menschenleben zerstörte und die Welt veränderte. Aber es war auch so, dass ich mich wie in einer ersten Reihe fühlte, in der mir nichts passieren konnte. Für mich war es erschreckend und verwirrend, aber für die Menschen in Manhattan war es katastrophal. Ich war der erste Zuschauer und auf existentielle Art und Weise nicht betroffen. Und nur Beobachter und dann eben auch Dokumentator.

Wann haben Sie vom ganzen Ausmaß der Terroranschläge erfahren?

Das war mittags. Von den benachbarten Booten hieß es: Terroranschlag, Selbstmordattentäter, Flugzeuge, Pentagon und ein viertes Flugzeug sei in Pennsylvania abgestürzt. Dann wurden schnell erste Namen genannt: Mohammed Atta, Osama bin Laden, Al-Kaida. Wahrscheinlich war das gar nicht schnell und keine Kunst, nur der Abgleich der Passagierlisten mit Datenquellen, die man beim Einchecken nicht befragt hatte. Mir kam es sehr schnell vor, aber die eigentliche Frage war: Wieso? Wie kann man so irre sein? Der Nahe Osten war in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre fast auf einem guten Weg. Und in diesem Augenblick war alles vorbei, mit einem Mal. Etwas ist zu Ende, und das wirklich im Sinne einer Zeitenwende, die ja eben etwas beendet: Das 20. Jahrhundert, zack, zu Ende. Es wäre etwas anderes gewesen, wären die Außerirdischen gelandet. Dann wäre auch etwas zu Ende, wir wären nicht mehr alleine im Universum, aber vor allem würde etwas Neues anfangen. Hier, am 11. September 2001, war nur etwas zu Ende und nirgendwo ein Anfang oder wenigstens kein guter.

Wie war die Stimmung am Abend, am Ende des Tages, der diese eklatante Wunde in der Skyline von New York hinterlassen hat?

Sagen wir mal so: Eine Skyline hat keine Wunde, eine Skyline hat einen Zustand. Und es war verstörend, wie lieblich die Sonne am Abend des 11. Septembers in New York untergegangen ist. Es war ein Spätsommertag, da geht eine spätsommerliche Sonne auch spätsommerlich unter. Und das war echt pervers! Das ist

nämlich nicht fair von der Sonne — so eine Katastrophe, und dann so ein lieblicher Sonnenuntergang.

Konnten Sie dann überhaupt wie geplant nach Deutschland zurückfliegen?

Nach dem Dienstag war ich auch Mittwoch, Donnerstag und Freitag die ganze Zeit auf dem Boot — das Hafengelände war Sperrgebiet, und als Tourist hätte ich es zwar verlassen können, wäre aber vielleicht nicht mehr zurück zum Boot gekommen. Aber ich wollte auch gar nicht nach Manhattan rüber, wäre nur im Weg gewesen. Ein Gaffer wollte ich nicht sein, also bin ich geblieben, wo ich war. Am Freitag, dem 14. September, hat es dann genieselt. Auch davon haben wir ein Bild in der Ausstellung: Es ist fast ein Schwarz-Weiß-Foto, und für mich hat das Wetter zum Zustand der Welt gepasst. So ist es jetzt: Niesel, Wolken, keine Farben.

Über New York und New Jersey war nach den Anschlägen natürlich Flugverbot, und das blieb auch erstmal so. Irgendwann kam Präsident Bush mit dem Helikopter zu Ground Zero, es kreisten Militärjets und Hubschrauber über Manhattan und dem Hudson River. Überall waren bewaffnete Spezialkräfte — für nichts.

In den ganzen USA blieb der Flugverkehr unterbrochen — doch das Problem ist, den Betrieb danach wieder geregelt hochzufahren. Man wusste nicht, ob es möglicherweise Schläfer gibt, und außerdem war das ganze System durch die ungeplanten Ausfall- und Stehzeiten aus dem Takt gekommen. Aber dann kam die Nachricht, dass alle, die bereits ein Ticket gebucht hatten, sich bei ihrer Fluggesellschaft melden sollten, sodass man dort bestätigt ist. Und wer bestätigt war, konnte zum Flughafen fahren. Und so war es: Mein Bruder hat mich am Sonntag zum Flughafen gebracht, da bin ich eingestiegen, und an Bord gab es Plastikmesser und Metallgabeln — denn Messer sind ja gefährlich, Gabeln anscheinend nicht. Davon abgesehen war es ein normaler Rückflug, es waren alle eben nur emotional ausgelaugt und mental kurzatmig.

Wie haben Sie denn die Stimmung in den USA erlebt: Die Menschen waren nervös, verunsichert, aber auch aggressiv?

An dem Samstag, vier Tage nach den Anschlägen, habe ich mit meinem Bruder das erste Mal die Liberty Landing Marina verlassen. Wir sind irgendwohin ans Meer gefahren. Die Atmosphäre auf den Straßen war eindrücklich und einschüchternd: Noch nie hatte ich so viele Autos mit US-Flaggen gesehen. Es war eine spürbare Aggression in der Luft — einerseits verständlich, aber auf eine Art und Weise auch deprimierend. Die Stimmung war gereizt und nicht kontrollierbar. Ein Wort hätte ausgereicht. Der Mob war auf der Straße, und ich war froh, als weißer Europäer nicht dem neuen Feindbild zu entsprechen.

Es war wirklich eine Zeitenwende. Und wir als Westen sind vielleicht nachvollziehbar, aber nicht wirklich gut und sicherlich nicht erfolgreich mit dieser Krise umgegangen. Das denke ich seit 20 Jahren. Meine Hoffnung für unsere Gegenwart

ist, dass wir es wenigstens jetzt schaffen, wo die internationalen Truppen aus Afghanistan zurückkommen, und wir wissen, was in den letzten 20 Jahren passiert ist, auf 2001 zurückzublicken und uns zu fragen: Was hätte man in diesen Wochen tun können, was hätte man anders tun können?

Und was wäre das gewesen?

Besser, aber natürlich auch völlig unrealistisch, wäre es gewesen, innezuhalten und sich und die Welt nach den Gründen für diese Anschläge zu befragen. Das wurde zum Teil gemacht. »Warum hassen die uns so sehr?«, war eine Frage, die ein sehr kleiner Teil der westlichen Öffentlichkeit gestellt hat. Aber es war kein wirkmächtiger und ganz bestimmt kein herrschaftsfreier Diskurs.

Na ja, aber so ist es eben, nach einer solchen Aggression zu sagen: Ich glaube, wir brauchen zwischen den Nationen und Religionen einen besseren Dialog, ist illusorisch. Das schafft man nach einem solchen Angriff nicht. Aber der Krieg und die 20 Jahre in Afghanistan haben im Ergebnis wenig oder nichts verbessert, nur noch mehr Opfer gefordert und noch mehr Täter geschaffen.

So war die Rhetorik von Beginn an relativ scharf, von Forderungen wie ›Auge um Auge‹, der Ansprache von Bush aus dem Oval Office bis hin dann zu Rumsfeld und der ›Achse des Bösen‹.

Rumsfeld war später, die erste Reaktion von Präsident Bush war: »We will hunt them down« — wir kriegen jeden, und wir nehmen Rache an jedem, den wir kriegen. Es ging ja noch nicht einmal um ein Gerichtsverfahren, sondern um alttestamentarische, blutige Rache. Und ich muss zugeben: Diese Gefühle waren menschlich verstehbar, aber politisch der Keim für einen Konflikt und einen Krieg ohne Frieden.

Jetzt liegen die Terroranschläge des 11. September inzwischen bereits 20 Jahre zurück. Sie haben bereits vor zehn Jahren ein Online-Projekt begonnen, indem sie ihre Fotoaufnahmen ausstellen und auf einer Website Erinnerungen zu 9/11 sammeln. Inzwischen ist daraus ein beeindruckendes Archiv mit Hunderten von Einträgen geworden — wie kam es dazu?

Ich kam aus New York zurück und hatte diese Filme, die nicht entwickelt waren. Als ich die Abzüge gesehen habe, dachte ich, dass es wahrscheinlich die einzigen Fotos sind, die während und nach dieser Katastrophe immer vom gleichen Ort aufgenommen worden sind. Meine touristischen Fotos vom frühen Morgen des 11. Septembers waren auf einmal Zeitdokumente. Die gehören einem irgendwie nicht, und die gehören auch nicht in eine Schublade. Aber ehrlich, ich wusste nicht, wie ich damit umgehen sollte. In den folgenden Jahren ist technisch viel passiert mit

neuen Plattformen wie Flickr und Blogs auf der Basis von Wordpress. 2011 hat ein Freund die Bilder eingescannt, ich habe sie digital zugänglich gemacht und in dem Blog mit der Frage verbunden: »Wo warst Du?« Keine besonders originelle Idee, aber es ist gut, einen Ort anzubieten, an dem Erinnerungen gesammelt werden können. Als *Der Spiegel* für die Rubrik »Eines Tages« zehn Jahre nach 9/11 ein Interview mit mir gemacht hat, ist mir klar geworden, dass es vernünftig ist, darüber nachzudenken, wo man 2001 eigentlich war. Jetzt, zwanzig Jahre nach 9/11, verschwimmt die persönliche Erinnerung daran schon mehr, obwohl die politisch-kulturelle Zäsur bleibt. Inzwischen sind es tatsächlich mehrere Hundert Einträge. Und ich finde, es hilft, diese Geschichten gesammelt zu haben: Nicht nur, dass die Leute sich erinnern, wo sie waren, sondern als Ausgangspunkt für das Nachdenken über bessere Ideen.

Vielen Dank für das Gespräch!



Titelseite der Kölner Zeitung *Express* vom 12. September 2001
(Privatsammlung, Saarbrücken)

Christian Göbel

»Krieg!«

Die Berichterstattung über den 11. September 2001 im deutschen Fernsehen und in der deutschen Tagespresse

Einleitung

Epochale Ereignisse zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sich die meisten Menschen noch Jahre später genau daran erinnern können, wie sie jenen Tag erlebt haben. Dass auch der 11. September 2001 als ein solcher Schicksalstag in die Globalgeschichte eingehen würde, war sofort offenkundig — zu gewaltig waren die Erschütterungen, die die Anschläge auf das World Trade Center in New York und das Pentagon in Washington hervorriefen. Die weltpolitischen Folgen — der »War on Terror«, die Kriege in Afghanistan und im Irak etc. — kündigten sich bereits an jenem Tag an: Osama bin Laden wurde von Expert:innen noch unmittelbar am 11. September 2001 als wahrscheinlichster verantwortlicher Hintermann genannt; ebenso unmissverständlich lief bereits die erste Reaktion von US-Präsident George W. Bush auf einen »Krieg gegen den Terror« hinaus, dessen Folgen noch 20 Jahre später die Weltpolitik beschäftigen.

Was den 11. September von den meisten früheren epochalen Ereignissen unterscheidet, war, dass die Anschläge auf das World Trade Center durch die Live-Berichterstattung im Fernsehen quasi vor den Augen der Weltöffentlichkeit stattfanden, und nicht erst im Nachhinein durch eine bereits redaktionell bearbeitete Berichterstattung rezipiert wurden. Diese Gleichzeitigkeit des Erlebens und die dadurch hervorgerufene Unmittelbarkeit, in der sich den Menschen an den Bildschirmen das grausame Geschehen darbot, bedingten, dass die Bilder jenes Tages vielen stark in Erinnerung blieben.

Die Echtzeit-Berichterstattung im Fernsehen hatte indes zur Folge, dass die Fernseh-Journalist:innen — zusammen mit den eilig einbestellten Terrorismus-Ex-

pert:innen — die ersten waren, die die laufenden Ereignisse deuteten und bewerteten: »Noch keine Statements der Politiker, keine Quellenvorgaben, keine Koordination oder Stereotypen, die greifen konnten.«¹ Die Kommentierung der zu sehenden Bilder durch die Moderator:innen der Sondersendungen sowie die flankierenden Expert:innenkommentare steuerten demzufolge unmittelbar die Rezeption der Ereignisse und vermittelten auf diese Weise erste Deutungen des Geschehens, die sich sofort festsetzten:

»In der Live-Berichterstattung des deutschen Fernsehens setzte sich am 11.9. 2001 in zunehmendem Maße das Deutungsmuster ›Krieg‹ durch, welches am Abend von Bundeskanzler Schröder in seiner Erklärung vor der Presse aufgegriffen und damit bekräftigt und verstärkt wurde (›Kriegserklärung gegen die gesamte zivilisierte Welt‹).«²

Dass Massenmedien Ereignisse nicht nur wiedergeben, sondern deuten, zeigt sich am Beispiel des 11. Septembers besonders gut: Die Anschläge auf das World Trade Center und vor allem die so unfassbar grausame Art und Weise, wie die Ereignisse ausgeführt wurden, sprengten so offenkundig jede Vorstellungskraft, dass die Kommentator:innen im Rahmen der Live-Berichterstattung dem nur noch gerecht zu werden glaubten, indem sie das Geschehen als Akt des »Krieges« bezeichneten: »Das für die ZuschauerInnen wie für die JournalistInnen Überraschende und ›Unfassbare‹ sollte durch das Deutungsmuster ›Krieg‹ verstehbar geredet werden«³ — die Ereignisse lediglich als »Terroranschlag« zu bezeichnen, erschien nicht ausreichend angesichts dieser neuen Dimension an Zerstörung und an Opferzahlen. Damit wurde von den Medien bereits der Rahmen gesetzt für den von der Politik ausgerufenen »Krieg gegen den Terror«; kriegerische Vergeltungsmaßnahmen der USA erschienen im Rahmen dieser Deutung als erwartbar und letztlich folgerichtig.

Der 11. September im deutschen Fernsehen

Es steht außer Frage, dass sich die Moderator:innen der Fernseh-Sondersendungen einer außergewöhnlich herausfordernden Situation gegenübersehen: Sie mussten live über ein Ereignis berichten, während sie selbst noch die Unfassbarkeit des Geschehens zu verarbeiten hatten. Einen Informationsvorsprung gegenüber

¹ Dörmann, Jürgen / Pätzold, Ulrich: Der 11. September als journalistische Herausforderung. In: Dies. (Hrsg.): Der 11. September. Wie die Tageszeitungen berichteten. Hagen 2002, S. 4–13, hier S. 6.

² Weller, Christoph: Die massenmediale Konstruktion der Terroranschläge am 11. September 2001. Eine Analyse der Fernsehberichterstattung und ihre theoretische Grundlage. INEF Report 63 (2002), S. 3 (Hervorhebungen im Original).

³ Ebd., S. 43 (Hervorhebungen im Original).

den Zuschauer:innen hatten sie nicht. Zwar hatten sie Zugriff auf eintreffende Agenturmeldungen, aber deren Wahrheitsgehalt war nicht überprüfbar.⁴

Wenn man sich die Live-Berichterstattung des Tages noch einmal vor Augen führt, zeigt sich, dass nach dem ersten Flugzeug-Einschlag zuerst noch die Deutung eines »Unfalls« bzw. »Unglücks« vorherrschte. Erst nachdem auch der zweite Turm des World Trade Centers von einem Flugzeug getroffen wurde, wurde offenkundig, dass diese Deutung nicht zutreffend war, sodass sich nun die Erkenntnis durchsetzte, dass es sich um einen Anschlag handeln musste.

Im deutschen Fernsehen berichteten die beiden Nachrichtensender n-tv und N24 als erste über die Ereignisse (ab ca. 15:00 Uhr). ARD und ZDF sendeten die ersten Bilder in den 15 Uhr-Nachrichten, nahmen dann aber kurzfristig wieder das reguläre TV-Programm auf. Ab ca. 15:30 Uhr ging das ZDF zu einer Sondersendung über, die ARD ab ca. 15:45 Uhr. In der ARD moderierte Ulrich Wickert, im ZDF Steffen Seibert. Auf RTL moderierte Peter Kloeppel ab 15:15 Uhr eine Sondersendung. Die Sonderberichterstattung zog sich bis in den Abend hinein. Um 19:00 Uhr schalteten sich die Sender SAT1, Pro Sieben, Kabel 1 und N24 (die alle zu einer Senderfamilie gehören) zu einer Sondersendung zusammen — ein Novum, welches nochmals die epochale Bedeutung der Ereignisse unterstreicht. Der Nischensender VIVA (ein deutscher Musiksender in Konkurrenz zu MTV) unterbrach sein Programm aus Respekt vor dem aktuellen Geschehen komplett.

Zu dem Zeitpunkt, als die Sondersendungen auf ARD und ZDF angelaufen waren, war bereits klar, dass es sich um einen Anschlag handelte. Es war dann der im ZDF als Experte fungierende Dietmar Ossenberg, damals Leiter der ZDF-Auslandsredaktion, der als erster auf das Deutungsmuster »Krieg« zurückgriff: »Sie müssen sich vorstellen, was da heute passiert ist, ist Krieg, es ist Krieg im wahrsten Sinne des Wortes.«⁵

Einmal in den Diskurs eingebracht, setzte sich diese Deutung rasch durch, nicht nur in allen live berichtenden Fernsehsendern, sondern wenig später auch von führenden Politiker:innen. So sprach Bundeskanzler Schröder in seinem Pressestatement um 17:48 Uhr von einer »Kriegserklärung gegen die gesamte zivilisierte Welt«.⁶

⁴ Hinzu kam — wie z.B. Ulrich Wickert im Rückblick schreibt — die Sorge, ob es nicht gefährlich war, eine solche Katastrophe live zu übertragen: »Denn es gibt keine prüfende Instanz zwischen dem Eintreffen des Bildes in Regie und Redaktion, sondern wir sehen im gleichen Moment wie der Zuschauer, was geschieht. Meine Sorge war, dass uns plötzlich Bilder erreichen würden, die von solch einer Grausamkeit, solch einer Brutalität zeugen, dass sie dem Zuschauer eigentlich nicht zugemutet werden dürfen.« Wickert, Ulrich: Am 11. September im Studio. In: Dörmann, Jürgen / Pätzold, Ulrich (Hrsg.): Der 11. September. Wie die Tageszeitungen berichteten. Hagen 2002, S.14–17, hier S.16.

⁵ ZDF-Sondersendung am 11. September 2001 um 15:51 Uhr, zitiert nach Weller: Die massenmediale Konstruktion, S. 25. — »Gerade die Situation der Live-Sendung, die kaum Zeit für die Reflexion der eigenen Deutungsmuster lässt, trägt dazu bei, dass durch die vielfach spontane Verwendung bestimmter Begriffe und Sprachmuster ein erheblicher Einfluss auf die Wahl und Reproduktion von Deutungsmustern ausgeübt wird.« Ebd., S. 26.

⁶ Ebd., S. 28.

Es steht dabei außer Frage, dass die Anschläge vom 11. September eine neue Dimension von Gewalt darstellten, die der Begriff ›Terroranschlag‹ nicht adäquat genug zum Ausdruck bringen zu können schien. Aber die Bezeichnung ›Krieg‹ implizierte, dass nunmehr zwangsläufig auch die Logik des Krieges einsetzen musste, mit Militäraktionen und Vergeltungsmaßnahmen. Hingegen implizierte die Kategorie ›Terroranschlag‹ als Reaktion auch andere Maßnahmen unterhalb von militärischen, z.B. polizeiliche oder geheimdienstliche, um der Drahtzieher habhaft zu werden und sie gegebenenfalls im Rahmen eines rechtsstaatlichen Prozesses zur Rechenschaft zu ziehen.⁷ Die Ereignisse des 11. September als Kriegserklärung an die USA zu deuten, legte jedoch zwangsläufig eine harte — militärische — Antwort der USA nahe. Die Medien griffen in ihrer Live-Berichterstattung hinsichtlich der Deutung des Geschehens als Kriegshandlung letztlich der Politik vor:

»In der Konsequenz können also Deutungen, die in der Fernseh-Berichterstattung — aus unterschiedlichen Gründen — entstehen, erhebliche Wirkungen auf das gesamtgesellschaftliche Verständnis politischer Ereignisse — besonders der internationalen Politik — haben, weil das Leitmedium Fernsehen nicht nur die ersten Deutungen prägt, sondern auch den Hintergrund bildet, auf dem andere Massenmedien und prominente Stimmen im gesellschaftlichen Deutungsdiskurs ihre Deutungen vornehmen.«⁸

Auf diese Weise kann sich rasch eine vereinheitlichte und scheinbar einzig mögliche Interpretation eines Ereignisses durchsetzen. Dies zeigt sich auch bei einem Blick auf die Berichterstattung in den Zeitungen und Zeitschriften des Folgetages.

Die Berichterstattung über die Ereignisse in der deutschen Tagespresse am 12. September 2001

Die *Süddeutsche Zeitung* titelte beispielsweise »Terror-Krieg gegen Amerika«, die *tageszeitung (taz)* »Krieg gegen die USA«, die *Rheinische Post* »Krieg gegen die Zivilisation«, der *Express* »Krieg gegen Amerika«, die *Neue Ruhr Zeitung* »Krieg gegen die USA«, die *Thüringische Landeszeitung* »Kriegserklärung gegen die Welt«.

In der *BILD-Zeitung* sprach Chefredakteur Kai Diekmann in einem Kommentar auf der Titelseite von einer »Kriegserklärung an die Menschheit«; die flehentlich-pathetische Hauptschlagzeile lautete: »Großer Gott, steh uns bei!« und verdeutlichte nochmals die Fassungslosigkeit angesichts einer solch beispiellosen Gewalttat. Über der Hauptschlagzeile hieß es in einem Titelzusatz: »Die Welt in Angst! Gibt es Krieg?« Andere Zeitungen hoben den kollektiven Schockzustand hervor, der in der Welt angesichts der Anschläge herrschte, so zum Beispiel der *Trierische Volksfreund*, die *Main Post* oder die *Nürnberg Nachrichten*.

⁷ Vgl. ebd., S. 26.

⁸ Ebd. S. 34.

Häufig gewählt wurde auch die Formulierung eines »Angriffs auf Amerika« (*Berliner Morgenpost*, *Tagesspiegel* oder das *Handelsblatt*). Auch die *Frankfurter Allgemeine* wählte diese Schlagzeile. Sie brachte die epochale Bedeutung des Ereignisses nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass sie auf ihrer Titelseite zwei Fotos brachte; zum damaligen Zeitpunkt enthielt die Titelseite der *FAZ* grundsätzlich keine Abbildung. Erst 2007 verabschiedete sich die *FAZ* von dieser Gepflogenheit und bringt seitdem ein Foto auf der Titelseite. Zuvor machte die *FAZ* nur in ganz seltenen Fällen Ausnahmen von dieser Regel, so zum Beispiel bei der Mondlandung 1969 oder beim Mauerfall bzw. der Wiedervereinigung 1989/1990. Den 11. September ordnete die Redaktion somit in die gleiche Kategorie epochaler Ereignisse ein.

Alle Zeitungen suchten Bilder des brennenden World-Trade-Centers für die Titelseiten aus, oft als kleineres Foto beigefügt war auch ein Bild des um Fassung ringenden US-Präsidenten Bush. Einige Zeitungen zeigten auch Bilder von panischen oder flüchtenden Passant:innen:

»Fast alle Zeitungen haben mit außergewöhnlichen Bildformaten gearbeitet, die das Besondere dieser Situation hervorheben sollten. Kein Bild war zu groß, kein geschriebener Text wichtiger auf diesen Titelseiten. Fast alle haben radikal mit ihrem Standardlayout gebrochen.«⁹

Die *Saarbrücker Zeitung* verwendete in ihrer regulären Ausgabe die ersten fünf Seiten auf die Ereignisse des Vortages; der Kommentar auf der Titelseite von Chefredakteur Friedhelm Fiedler war übertitelt »Jetzt Krieg?«. In einem zusätzlich erscheinenden Extrablatt druckte die Zeitung als eine der wenigen deutschen Tageszeitungen überdies ein Foto ab, auf dem ein Todessprung eines im World Trade Center gefangenen Menschen zu sehen war — die meisten Zeitungen hatten darauf verzichtet, ein solch drastisches Bild zu zeigen.¹⁰

Sowohl die *FAZ* als auch die *Süddeutsche Zeitung* brachten auf der Titelseite einen großen Bericht über die Geschehnisse des Vortages, jeweils ergänzt um einen ausführlichen Kommentar. Der Kommentar in der *FAZ* von Klaus-Dieter Frankenberger trug die Überschrift »Ins Herz«. Er stellte bereits im zweiten Absatz seines Kommentars klar: »Aber es ist mehr als Terrorismus. Es ist ein Krieg gegen Amerika.« Dem kommentierenden »Streiflicht« der *Süddeutschen Zeitung* merkt man noch deutlicher an, welchen apokalyptischen Eindruck der Anschlag verursachte:

»Warum sollte im nächsten Akt — als Antwort auf den Vergeltungsschlag der USA vielleicht — nicht ein Flugzeug mit einer Atombombe an Bord auf New York stürzen (oder auf Paris oder auf Berlin)? Es ist genug Hass auf der Welt, um sie explodieren zu lassen.«

⁹ Janisch, Hans Peter: Die Sprache der Bilder. In: Dörmann, Jürgen / Pätzold, Ulrich (Hrsg.): Der 11. September. Wie die Tageszeitungen berichteten. Hagen 2002, S.18–23, hier S. 20f.

¹⁰ Vgl. dazu auch den Beitrag von Hanna Büdenbender in diesem Band.

Die *taz* beendet ihren Bericht auf der Titelseite mit dem Satz: »Die Welt wartet auf einen Krieg.« Der Kommentar auf der Titelseite der *Welt*, verfasst von Jaques Schuster, zieht bereits in der Überschrift einen direkten Vergleich zu dem Ereignis, welches den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg zur Folge hatte: »Pearl Harbor im Jahr 2001«. Im Schlussabsatz heißt es mit Bestimmtheit: »Amerika wird zurückschlagen — hart und schwer! [...] Krieg ist in Sicht.« Die *Financial Times* stellte in ihrer Schlagzeile ebenfalls diesen historischen Bezug her: »Das ist ein zweites Pearl Harbor«, den US-Senator Chuck Hagel zitierend. Die Anspielung auf Pearl Harbor mit allen damit verbundenen Assoziationen stimmte das Publikum gleichsam auf einen baldigen (Welt-)Krieg ein. Der Kommentar auf der Titelseite des *Tagesspiegel* war überschrieben: »Das ist wie Krieg«, im Kommentar der *Stuttgarter Zeitung* mit der Überschrift »Den Krieg erklärt« lautet der erste Satz: »Luftangriffe auf das World Trade Center!«, und verwendet auf diese Weise ebenfalls die Rhetorik des Krieges.

In allen Fällen wird ein Vergeltungsangriff der USA als selbstverständlich vorausgesetzt. Mahnende Worte zur besonnenen Reaktion, um eine Eskalation der Gewalt zu verhindern, finden unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse kein oder kaum Gehör.

Schlussbemerkung

Der Platz reicht an dieser Stelle nicht aus, um auch der Frage nachzugehen, wie im Internet über die Ereignisse des 11. September berichtet wurde. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass sich an diesem Tag sehr viele Menschen auch online über die laufenden Geschehnisse informierten — wobei hierbei bedacht werden muss, dass sich das Internet damals noch in seiner »Frühphase« befand und nicht mit dem heutigen Breitbandinternet zu vergleichen ist. Trotzdem wurde bereits deutlich, welchen Mehrwert das Internet im Gegensatz zu den klassischen Massenmedien bieten konnte: Hintergrund-Informationen, Bildergalerien, Videos, persönliche Beiträge etc. in einer großen Menge bereitzustellen und damit eine Auswahl zu ermöglichen, was rezipiert wird und was nicht.

Indes war das Internet auch der Ort, an dem bald Verschwörungstheorien über die Anschläge sprießten: Hatte die US-Regierung die Anschläge geschehen lassen, oder sie sogar selbst geplant und durchführen lassen? Sollte damit ein Vorwand geschaffen werden, um Kriege im Nahen und Mittleren Osten führen zu können, um sich letztlich die dortigen Ölvorkommen zu sichern? So wenig diese Verschwörungstheorien mit der Realität zu tun haben mögen, sie zeigen wiederum eines: Der Weg in den Krieg erschien nach den Anschlägen unvermeidlich. Dass sich dieser Eindruck sofort bildete und verfestigte, dazu trug in wesentlichem Maße die Medienberichterstattung bei.

Literatur

- Dörmann, Jürgen / Pätzold, Ulrich: Der 11. September als journalistische Herausforderung. In: Dies. (Hrsg.): Der 11. September. Wie die Tageszeitungen berichteten. Hagen 2002, S. 4–13.
- Janisch, Hans Peter: Die Sprache der Bilder. In: Dörmann, Jürgen / Pätzold, Ulrich (Hrsg.): Der 11. September. Wie die Tageszeitungen berichteten. Hagen 2002, S. 18–23.
- Weller, Christoph: Die massenmediale Konstruktion der Terroranschläge am 11. September 2001. Eine Analyse der Fernsehberichterstattung und ihre theoretische Grundlage. INEF Report 63 (2002).
- Wickert, Ulrich: Am 11. September im Studio. In: Dörmann, Jürgen / Pätzold, Ulrich (Hrsg.): Der 11. September. Wie die Tageszeitungen berichteten. Hagen 2002, S.14–17.
- Die Erste Seite. Internationale Schlagzeilen nach dem 11. September 2001. Köln 2002.



Sonderausgabe *neue woche* vom 14. September, *Focus* vom 15. September 2001
(Privatsammlung, Saarbrücken)

Berichterstattung in den Wochen nach 9/11

Neben den tagesaktuellen Zeitungen berichteten in Deutschland auch Nachrichtenmagazine und Illustrierte in Sonderausgaben über die Terroranschläge in den USA: Bereits am Ende der zweiten Septemberwoche dominieren am Kiosk die Bilder der brennenden Türme auf den Titelseiten. Die Schlagzeilen erscheinen zunächst noch häufig ähnlich fassungs- und sprachlos wie in den unmittelbaren Zeitungsberichten, etwa mit einer drei Tage später erscheinenden Sonderausgabe der Illustrierten *neue woche* und der Überschrift: »Das Inferno.«

Die am Samstag, vier Tage nach den Anschlägen, erscheinende Ausgabe des Burda-Magazins *Focus* bringt unter dem Titel »Krieg gegen die freie Welt« einen Schwerpunkt im Umfang von etwa 80 Seiten mit Bilderstrecken und Hintergrundberichten. Das Cover zeigt in einem schwarzen Rahmen die Momentaufnahme des im Südturm explodierenden Flugzeugs.



Titelseiten des Nachrichtenmagazins *Stern* in den Tagen nach 9/11
(Privatsammlung, Saarbrücken)

Für die reguläre Donnerstags-Ausgabe des *Stern* (Verlagsgruppe Gruner + Jahr) vom 13. September konnte bereits eine Sonderbeilage mit ersten Bildern und Artikeln gedruckt werden. Daraufhin erscheint am Montag, den 17. September, das Hamburger Nachrichtenmagazin mit seiner nächsten Ausgabe 39/2001 und dem Titel »Nach dem Inferno«. Auf dem Cover zu sehen ist die ikonische Aufnahme von drei New Yorker Feuerwehrleuten, die auf den Trümmern von »Ground Zero« erneut die US-amerikanische Flagge »Stars and Stripes« hissen — ein Motiv, das in der Folge auch für eine Gedenkbriefmarke verwendet wurde (vgl. zu dieser Ikonographie auch den Beitrag von Hanna Büdenbender in diesem Band).



Der Spiegel vom 22. Oktober 2001, *GEO Epoche* aus dem Jahr 2002
(Privatsammlung, Saarbrücken)

Nachdem das Hamburger Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* die Terroranschläge in der Ausgabe vom 14. September (Ausgabe 38/2001) unter der Überschrift »Der Terror-Angriff: Krieg im 21. Jahrhundert« auf dem Titel hatte, werden auch die folgenden elf Ausgaben um 9/11 und die Folgen kreisen, etwa mit einem Porträt von New York als »verwundete Stadt« (Ausgabe 43/2001) oder dem beginnenden »War on Terror« und der Überschrift: »Amerikas heilloser Bombenkrieg und das Gespenst von Vietnam« (Ausgabe 45/2001).

Das 2002 erscheinende Themenheft der Reihe *GEO Epoche* wiederum unterstreicht, wie bald schon die Anschläge von 9/11 als eine politische, gesellschaftliche oder kulturelle Zäsur in der jüngeren Globalgeschichte wahrgenommen wurden: »Der Tag, der die Welt verändert hat.«

Thomas Schmidtgall

Zwischen Live-Berichterstattung und Hollywood-Ästhetik

9/11 als Medienereignis¹

Ereignisse, die über Medien vermittelt werden und einer breiten und umfassenden Wahrnehmung unterliegen, existieren nicht erst seit den Terroranschlägen des 11. September 2001. Der Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789, das Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755 oder die Krönung von Elisabeth II. zur Königin Großbritanniens am 2. Juni 1953 können genauso als Medienereignisse verstanden werden wie die erste bemannte Mondlandung am 20. Juli 1969.

Alle genannten Beispiele haben gemeinsam, dass Medien einen entscheidenden Anteil daran hatten, dass eine Vielzahl von Menschen von ihnen Kenntnis genommen hat. Ohne Medien hätte man von diesen Ereignissen vermutlich nur in der unmittelbaren Umgebung, in der sie stattgefunden haben, erfahren. Und ohne Medien hätten diese Ereignisse nicht ihren Weg in das kulturelle Gedächtnis der Globalgeschichte finden können. Kennzeichnend ist für derartige Ereignisse — wie es der deutsche Politikwissenschaftler Claus Leggewie ausdrückt —, dass sie »durch [...] Medien inszeniert werden bzw. überhaupt nur stattfinden, weil mediale Präsenz angestrebt wird.«² So waren es im Fall des Sturms auf die Bastille etwa Flugblätter, Gazetten, Ölbilder oder sogar auf Münzen geprägte Szenen, die von dem Ereignis erzählten. In ähnlicher Weise berichten zahlreiche literarische und künstlerische Werke noch heute von dem Erdbeben von Lissabon³ genauso wie Kupfer-

¹ Einige der nachfolgenden Überlegungen und Passagen sind der Dissertation des Autors entnommen: Schmidtgall, Thomas: Traumatische Erfahrung im Medienereignis. Zur Struktur und interkulturellen Rezeption fiktionaler Darstellungen des 11. September 2001 in Deutschland, Frankreich und Spanien. Würzburg 2014.

² Leggewie, Claus / Lenger, Friedrich: Zur Funktion und Geschichte von Medienereignissen. In: DFG-Graduiertenkolleg (Hrsg.): Unvergessliche Augenblicke. Die Inszenierung von Medienereignissen. Frankfurt a. M. 2006, S. 8–15, hier S. 9.

³ Vgl. Passet, Eveline / Petschner, Raimund: Der unterirdische Wagen der Zerstörung und des Glücks. Das Erdbeben von Lissabon in literarischen Texten, Radiobeitrag vom 01.11.2020 auf

stiche einige Jahrhunderte zuvor. Im Falle der Krönung von Elisabeth II. kann man sogar vom ersten großen Fernsehereignis sprechen, das in der Folgezeit dem Medium selbst eine Breitenwirkung in Europa verschaffte und es zum Massemedium werden ließ. Auch bei der Mondlandung saßen Millionen Zuschauer:innen diesseits und jenseits des Atlantiks vor dem Fernseher und beobachteten, wie der erste Mensch seinen Fuß auf den Mond setzte.

Dennoch heben sich die Terroranschläge vom 11. September 2001 (oder kurz »9/11«, wie das Ereignis häufig mit Bezug auf die umgangssprachliche Bezeichnung im US-amerikanischen Kontext genannt wird) von anderen Medienereignissen ab, nicht zuletzt weil sich die Fernsehbilder des einstürzenden World Trade Centers in unser Gedächtnis förmlich eingebrannt haben und fast von jeder:m, die:der an diesem Tag die Fernsehberichterstattung verfolgt hat, in aller visueller Deutlichkeit meist ohne Weiteres abgerufen werden können. Dies hat wiederum mit einigen Besonderheiten hinsichtlich der medialen Ver- und Bearbeitung von 9/11 zu tun:

So artikulieren sich Medienereignisse im Zeitalter der elektronischen Medien und im Besonderen seit der massenhaften Verbreitung des Internets zunehmend in Form von **Unterbrechungen** des gewöhnlichen Medienalltags. Man kann auch von »Schwellenphasen des Besonderen«⁴ sprechen, die es den Medienkonsument:innen geradezu unmöglich machen, sich dem Ereignis und seiner Wirkungsmacht zu entziehen. Dies gilt in besonderem Maße für den 11. September 2001, und so unterscheidet sich dieser von Ereignissen wie zum Beispiel dem Erdbeben von Lissabon. Der US-amerikanisch-israelische Kommunikationswissenschaftler Elihu Katz und der französische Sozialwissenschaftler Daniel Dayan sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem »major news event«⁵ oder einem »great news event«⁶, das über die Medienkonsument:innen hereinbricht und in diesem ersten Moment auch nicht kontrollierbar ist. Im Hinblick auf die Fernsehberichterstattung waren beispielsweise die Fernsehsender gezwungen, ihre geplanten Programmabläufe zu ändern und live von den Geschehnissen zu berichten. Die Folgen dieser Unterbrechung des Medienalltags führen uns zum zweiten Charakteristikum von 9/11 als Medienereignis.

Denn auch wenn es häufig in erster Linie die Bilder der Flugzeuge sind, die in das World Trade Center stürzen, die uns häufig spontan in den Sinn kommen, wenn wir uns auf den 11. September 2001 beziehen, so waren es mindestens drei, wenn nicht sogar noch viele weitere Ereignisse, die das Kürzel »9/11« beschreiben: So steuerten Terroristen an jenem Tag auch ein Flugzeug in das Pentagon, das Herz der US-amerikanischen Verteidigung, und nur durch das Agieren der Passagiere

Deutschlandfunk Kultur. <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-erdbeben-von-lissabon-in-literarischen-texten-der-100.html>> (zuletzt aufgerufen am 23.03.2021).

⁴ Weichert, Stephan A.: Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen. Köln 2006, S. 37.

⁵ Dayan, Daniel / Katz, Elihu: Media Events. The Live Broadcasting of History. Cambridge 1992, S. 7.

⁶ Ebd., S. 9.

an Bord des Fluges United Airlines 93 konnte der ebenfalls von Terroristen in seine Gewalt gebrachte Linienflug auf einem Feld in Pennsylvania zum Absturz gebracht werden. Hinzu kommen streng genommen die Vielzahl individueller Einzelgeschichten und -erlebnisse der aus dem World Trade Center fliehenden Menschen, den Hilfs- und Einsatzkräften oder ihren Angehörigen etc., die sich alle ebenfalls an diesem Tag »ereignet« haben. Dass wir zuerst an das Ereignis rund um die Türme denken, hat auch mit dem **Live-Charakter und der Unmittelbarkeit** der medialen Berichterstattung zu tun. Als sich dieses — außerhalb der medialen Welt — »ereignete«, wurde es unmittelbar von den Kameras eingefangen, in Fernsehbilder übertragen und so über die Fernsehbildschirme in die Welt vermittelt.

Jürgen Habermas spricht in diesem Zusammenhang auch von der Weltbevölkerung als »témoin oculaire médusé«⁷, also als angesichts des Gesehenen erstarrter Augenzeuge. Im Gegensatz zur geplanten Berichterstattung waren die Möglichkeiten der audiovisuellen Medien in diesem Moment im Hinblick auf die Auswahl bestimmter Bilder oder auch der Einordnung der Geschehnisse durch Kommentare — kurz gesagt eine adäquate journalistische Rahmung — nur sehr eingeschränkt möglich. Mediale Vermittlung und das Ereignis selbst fanden gleichzeitig statt und entzogen sich so der medialen Kontrolle und Deutung:

»Als das zweite Flugzeug [...] schließlich in den Südturm stürzte, wurde die zunächst zugewiesene Bedeutung »Unfall« oder »Unglück« verworfen oder zumindest in Frage gestellt. Daraus resultierte auch, dass die Medienakteure, also in diesem Fall die Redaktion der Tagesschau sowie deren Sprecher, die ansonsten durchaus richtungweisende Bildverwendung spätestens beim Einsturz des Nordturms des World Trade Centers nicht mehr vollständig in der Lage waren zu steuern.«⁸

Die Simultaneität und gleichzeitig die fehlende Selektion von zeigbaren und nicht-zeigbaren Bildern und damit die Brutalität des Ereignisses, gepaart mit der journalistischen Hilflosigkeit der Medienakteure, hatten zum Teil erhebliche Konsequenzen auf das emotionale Erleben der Zuschauer:innen. Bis heute findet sich deshalb im öffentlichen Diskurs in Nordamerika, Europa und auch in anderen Teilen der Welt eine Gleichsetzung der Geschehnisse mit dem Begriff des »Traumas«. Nicht zuletzt mit Hilfe einer Einbettung in spezifische mediale Erzählmuster und der Ritualisierung der Erinnerung im Mediendiskurs findet seitdem der Versuch einer »Heilung« — um bei dem Bild des Traumas zu bleiben — oder zumindest der Versuch, das Ereignis in einen Sinnzusammenhang einzufügen, statt.

So stellte sich der unkontrollierten Bilderflut der Flugzeuge, die in die beiden Türme stürzten und die Zwillingtürme schließlich zum Einstürzen brachten, in der Folgezeit eine **geordnete Rahmung im Mediendiskurs** entgegen. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang auch, dass — medienwissenschaftlich gesprochen — der Ursprung des Medienereignisses in den audiovisuellen Medien und noch

⁷ Borradori, Giovanna: Le »concept« du 11 septembre. Dialogues à New York. Jacques Derrida / Jürgen Habermas. Paris 2004, S. 58.

⁸ Schmidtgal: Traumatische Erfahrung, S. 74.

genauer in den Fernsehbildern lag. Daraus folgt, dass alle anderen medialen Ver- und Bearbeitungen im Nachgang auf die eine oder andere Art und Weise zu den Ursprungsbildern Stellung beziehen müssen, indem sie diese zum Beispiel aufgreifen und abbilden, bewusst verschweigen oder nur indirekt thematisieren. Ein weiterer Aspekt ist hier, dass sehr unterschiedlichen Medientypen und Medienformaten auch unterschiedliche Rollen und Funktionen zukommen — auch 20 Jahre nach dem Ereignis. Während zum Beispiel dokumentarische Sendungen vor allem in der ersten Zeit nach dem Ereignis versuchten, das Geschehene zu verstehen und rational zugänglich zu machen, steht in fiktionalen Filmen und literarischer Verarbeitung die kulturelle Deutung und narrative Verarbeitung im Vordergrund. Einen Versuch der kognitiven und affektiven Einordnung stellen aber auch Stellungnahmen in sozialen Medien oder Internetforen dar, die die offizielle Version der Ereignisse anzweifeln. Unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt sind auch sie letztlich Ausdruck kollektiver, gesellschaftlicher und medialer Verarbeitungsformen und des Versuchs, das als traumatisch (medial) Erlebte in einen Sinnzusammenhang einzufügen. Dies scheint umso bedeutsamer angesichts der Tatsache, dass sowohl die Terroranschläge selbst als auch deren mediale Verarbeitung einer starken symbolischen Aufladung unterliegen.

So ist es auch der **Symbolgehalt** des Ereignisses, der die Terroranschläge an jenem Tag von anderen Ereignissen abhebt. Als symbolisch codiert erweisen sich in diesem Zusammenhang gleich mehrere Elemente. Sicher sind hier in erster Linie der Anschlagort bzw. die Anschlagsorte zu nennen, von denen zu vermuten ist, dass sie von den Terroristen genau aus diesem Grund ausgewählt wurden. So stand nicht nur das World Trade Center selbst, sondern die Stadt New York sinnbildlich für den »American Way of Life, die kapitalistische Gesellschaftsordnung, aber auch den US-amerikanischen wirtschaftlichen und kulturellen Imperialismus.«⁹ Unterstrichen wurde die symbolische Tragweite der Anschläge auch durch die Herkunft der Opfer, die aus einer Vielzahl von Nationen stammten, wodurch dem globalen Ausmaß zusätzlich Bedeutung verliehen wurde.

Eine weitere Ebene der Symbolhaftigkeit stellt die spiegelbildliche Aufladung durch die mediale »Nachbearbeitung« des Ereignisses dar. Versteht man unter Medien nicht nur Printmedien, Fernsehen oder Internet, sondern auch Gebäude und andere kulturelle Artefakte, so wurden die Anschläge in der unmittelbaren Folgezeit und bis heute einer eigenkulturellen Deutung unterzogen und so dem kollektiven Gedächtnis hinzugefügt. Exemplarisch kann diesbezüglich der architektonische Entwurf zum Neubau des World Trade Centers des Stararchitekten Daniel Libeskind angeführt werden. Auch wenn die reale Bebauung einige der Ideen Libeskinds verwarf, sah der Entwurf beispielsweise eine Höhe von 1776 Fuß vor, um an das Jahr der Unabhängigkeitserklärung zu erinnern. Auch mit Bezeichnungen wie *Platz der Helden*, *Keil des Lichts* und *Gärten der Welt*¹⁰ griff der Architekt nicht nur

⁹ Ebd., S. 79.

¹⁰ Übersetzungen nach Winkler, Olaf: Original medial. Daniel Libeskinds Pläne für Ground Zero. Zur Verlagerung der Originalität aus dem Entwurf in dessen Erläuterung. In: Lorenz, Matthias

Gründungsmythen der USA auf, sondern unterzog das Ereignis so bereits einer Deutung im kollektiven Gedächtnis der USA.

Als besonders verstörend und gleichzeitig als ein Hauptaspekt hinsichtlich der Wirkungsmacht der Fernsehbilder von 9/11 erwies sich die Nähe zu filmischen Szenen aus einer Vielzahl von **Katastrophenfilmen**. So war es einer Vielzahl von Zuschauer:innen in einem ersten Moment nicht möglich, die Live-Bilder von Szenen aus Katastrophenfilmen zu unterscheiden. Erst die journalistische Rahmung des Genres ›Nachrichtensendung‹ ließ erkennen, dass es sich um ›reale‹ Bilder handelte. Das aufgebaute Spannungsverhältnis zwischen dokumentarischen Bildern und hollywood-ästhetischer Fiktion beschreibt der Filmkritiker Georg Seeßlen folgerichtig auch als ›Entwirklichung‹ der Bilder von der Zerstörung der Twin Towers durch die fortwährende Wiederholung und sieht darin einen Gegenentwurf zur ›Verwirklichung‹ der medialen Kinobilder, die viele Zuschauer:innen zu erkennen glaubten und die zum Beispiel der Philosoph Slavoj Žižek so benennt.¹¹ Diese Dominanz der Live-Bilder machte es nicht nur vielen Hollywood-Produktionen in der Folgezeit und stellenweise bis heute schwer, vergleichbare Szenen von explodierenden oder einstürzenden Gebäuden zu zeigen, sondern führte auch dazu, dass sich alle Medien — wie oben bereits beschrieben — auf die eine oder andere Art und Weise zur Dominanz der Ursprungsbilder positionieren mussten.

20 Jahre nach den Terroranschlägen vom 11. September begegnen uns so eine Vielzahl unterschiedlicher medialer Be- und Verarbeitungen in Literatur, Comic und Film, aber auch im Fernsehen, in Printmedien und im Internet sowie in der Architektur — ja sogar auf Kleidungsstücken und Briefmarken. All diese medialen Artefakte fügen sich ein in einen kontinuierlichen und dynamischen medialen Diskurs, der Teil dessen ist, was wir heute als das ›Medienereignis‹ der Terroranschläge des 11. September 2001 bezeichnen.

Literatur

- Borradori, Giovanna: *Le »concept« du 11 septembre*. Dialogues à New York. Jacques Derrida / Jürgen Habermas. Paris 2004.
- Dayan, Daniel / Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge 1992.
- Leggewie, Claus / Lenger, Friedrich: *Zur Funktion und Geschichte von Medienereignissen*. In: DFG-Graduiertenkolleg (Hrsg.): *Unvergessliche Augenblicke. Die Inszenierung von Medienereignissen*. Frankfurt a. M. 2006, S. 8–15.
- Passet, Eveline / Petschner, Raimund: *Der unterirdische Wagen der Zerstörung und des Glücks. Das Erdbeben von Lissabon in literarischen Texten*, Radiobeitrag vom 01.11.2020 auf Deutschlandfunk Kultur, <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-erdbeben-von-lissabon-literarischen-texten-der-100.html>> (zuletzt aufgerufen am 23.03.2021).

N. (Hrsg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg 2004, S. 195–201, hier S. 197f.

¹¹ Vgl. Theweleit, Klaus: *»Das Verschwinden der Realität«*. In: Ders.: *Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmode*. Frankfurt a. M. 2002, S. 67–279, hier S. 83f.

- Schmidtgall, Thomas: Traumatische Erfahrung im Medienereignis. Zur Struktur und interkulturellen Rezeption fiktionaler Darstellungen des 11. September 2001 in Deutschland, Frankreich und Spanien. Würzburg 2014.
- Theweleit, Klaus: Das Verschwinden der Realität. In: Ders.: Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell. Frankfurt a. M. 2002, S. 67–279.
- Weichert, Stephan A.: Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen. Köln 2006.
- Winkler, Olaf: Original medial. Daniel Libeskind's Pläne für Ground Zero. Zur Verlagerung der Originalität aus dem Entwurf in dessen Erläuterung. In: Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001. Würzburg 2004, S. 195–201.

»Patriot Act« (2001) und das »Department of Homeland Security« (2002)

Bereits im Oktober 2001 verabschiedet der US-Kongress im Schnellverfahren ein umfangreiches Gesetzespaket, das von Präsident George W. Bush schon am folgenden Tag ratifiziert wurde: Der sogenannte »USA Patriot Act« (Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act«).

Die teilweise weitreichenden Einschnitte in die Grundrechte — besonders die Überwachung von Telefon- und Internet-Kommunikation und die Abfrage von Kontoinformationen oder zusätzliche Bestimmungen bei Flügen oder der Einreise in die USA — wurden trotz zahlreicher Kritik in den Folgejahren in einigen Punkten durch ein späteres Gesetz (»Freedom Act« von 2015) verlängert und sind teils bis heute in Kraft.

Ebenfalls in Reaktion auf 9/11 wurde im November 2002 auch ein weiteres Bundesministerium gegründet, das »Department of Homeland Security«. Dieses neue »Heimatschutzministerium« stellt den Rahmen für bereits bestehende Dienste und Bundesbehörden dar, und beinhaltet so etwa die Transportsicherheitsbehörde TSA (»Transportation Security Administration«), die für die Kontrolle an Flughäfen und die Sicherheit in Flugzeugen verantwortlich ist, die Zoll- und Grenzschutzbehörde, die Bundesagentur für Katastrophenschutz (FEMA) sowie den »Secret Service« und die US-Küstenwache (»Coast Guard«).

 **Transportation Security Administration**

NOTICE OF BAGGAGE INSPECTION

To protect you and your fellow passengers, the Transportation Security Administration (TSA) is required by law* to inspect all checked baggage. As part of this process, some bags are opened and physically inspected. Your bag was among those selected for physical inspection.

During the inspection, your bag and its contents may have been searched for prohibited items. At the completion of the inspection, the contents were returned to your bag.

If the TSA security officer was unable to open your bag for inspection because it was locked, the officer may have been forced to break the locks on your bag. TSA sincerely regrets having to do this, however TSA is not liable for damage to your locks resulting from this necessary security precaution.

For packing tips and suggestions on how to secure your baggage during your next trip, please visit:

tsa.gov

We appreciate your understanding and cooperation. If you have questions, comments, or concerns, please feel free to contact the TSA Contact Center:

Toll-free telephone: 1.866.289.9673
Direct telephone: 571.227.2900 (U.S.)
Email: TSA-ContactCenter@dhs.gov

*Section 110(b) of the Aviation and Transportation Security Act of 2001, 49 U.S.C. 44901(c)-(e)

TSA-OSO Form 1000 (Rev. 1-13-2010)

Smart Security Saves Time

»Notice of Baggage Inspection«
USA, ca. 2019



prozentualer Rückgang der Passagierzahlen, September–Dezember 2001
Duschgel in fünf durchsichtigen Plastikflaschen (Ausstellungsansicht)

Folgen für Europa

Die unmittelbaren Folgen der Terroranschläge betrafen in Europa — neben einem deutlichen Rückgang der Fluggastzahlen in den letzten Monaten des Jahres 2001 — zunächst vor allem die verschärften Sicherheitsregeln an Flughäfen und in Flugzeugen sowie die Einreisebestimmungen in die USA, die teils noch bis heute gültig sind.

Mit der Ausrufung des NATO-Bündnisfalls im Oktober 2001 beteiligten sich auch zahlreiche europäische Staaten an dem von den USA angeführten »War on Terror«, zunächst mit militärischen Einsätzen in Afghanistan (als »Operation Enduring Freedom«), ab 2003 dann mit dem Zweiten Irakkrieg. Die Rhetorik gegenüber Europa verschärfte sich deutlich, als die USA eine Liste der »Koalition der Willigen« (»coalition of the willing«) erstellten — also Länder, die bereit sind, auch militärisch gegen die »Achse des Bösen« (»axis of evil«) vorzugehen, wobei Deutschland nach der Weigerung der Bundesregierung an einer solchen Teilnahme am politisch umstrittenen Irakkrieg vom US-Verteidigungsminister Donald Rumsfeld sogleich zum »alten Europa« (»old Europe«) gezählt wurde.

Hanna Büdenbender

Der 11. September in der Fotografie **Zur Wirkmacht der Bilder des Terrors,** **20 Jahre danach**

In der medialen Inszenierung der Anschläge des 11. September 2001 kommt Bildern eine zentrale Rolle zu: Erst durch Fotografien, die zentral für die öffentliche Wahrnehmung und kollektive Erinnerung sind, wurden die Terroranschläge zum Medienereignis. Das fotografische Medium, das sich zwischen fotojournalistischem-dokumentarischem Anspruch und künstlerischer Auseinandersetzung mit den medialen Bildern des Terrors bewegt, greift dabei immer wieder auf historische Vorbilder zurück. Da es sich bei allen Bildern um Konstruktionen handelt, gilt die bildwissenschaftliche Analyse dem Zeitpunkt und den Entstehungsbedingungen der Bilder, ihren unterschiedlichen Verwendungskontexten, der Bildauswahl und dem jeweils spezifischen Blick, um Kontinuitäten von der Malerei über die Fotografie bis hin zu aktuellen Bildern des Terrors, der heute verstärkt über das Internet stattfindet, nachvollziehen zu können.

Wichtig ist dabei, die Anschläge des 11. September und deren Repräsentation als mediale Vorgänge zu betrachten und die Bilder im Hinblick auf ihre visuelle Wirkmacht zu untersuchen. Denn Ziel von Terrorakten ist nicht nur, demokratische Prinzipien zu destabilisieren, sondern auch, Botschaften zu senden. In diesem Sinne sind sie, trotz der Unmenschlichkeit ihrer Sprache, als Kommunikationsakte zu verstehen.¹ Um ihre Ideologie zu vermitteln, greifen Terroristen auf die Medien und deren Fähigkeit zurück, Aufmerksamkeit zu erzeugen. Sie nutzen sämtliche Ressourcen der Mediengesellschaft, um sie gegen diese zu wenden. Damit gehören auch die modernen Massenmedien zum Waffenarsenal des Terrors.² Während bei den Anschlägen des 11. September die mediale Wirkung zwar kalkuliert war, konnten die Attentäter die Bilder jedoch noch nicht selbst steuern. Sie verließen sich darauf, dass die Fernsehbilder vom Einschlag des zweiten Flugzeugs in den

¹ Vgl. Chéroux, Clément: *Diplopie. Bildpolitik des 11. September*. Konstanz 2011, S. 12.

² Vgl. ebd.

Südturm des World Trade Centers, der brennenden und schließlich auch einstürzenden Türme von allen Sendern live als Bilder des Schreckens weltweit übertragen³ und so zu einer bis heute wiedererkennbaren Ikone werden würden.⁴ Im Zuge der technischen Entwicklung ist es Terroristen heute dagegen möglich, durch die Veröffentlichung ihrer Taten im Internet selbst die Kontrolle über die Verbreitung der Bilder zu übernehmen, wodurch die Filterfunktion der klassischen Massenmedien außer Kraft gesetzt wird.

1. Mediales Framing: Die Titelseiten

Am Tag nach den Anschlägen des 11. September brachten zahlreiche US-amerikanische und auch europäische Tageszeitungen eine Aufnahme des Pressefotografen Spencer Platt als Aufmacher auf ihren Titelseiten. Sie zeigt die brennenden Türme des World Trade Centers (Abb. 1) und unterstreicht damit die Plötzlichkeit der Anschläge, dargestellt in kräftigen Farben und starken Kontrasten im Bild des orangefarbenen Feuerballs, ausgelöst durch die Explosion der Kerosintanks beim Einschlag des zweiten Flugzeugs in den Südturm, während eine schwarze Rauchwolke vom Nordturm in den Himmel steigt. Für zahlreiche Redaktionen weltweit schien das Bild perfekt auszudrücken, was man empfand: Etwas Unfassbares hatte sich ereignet, das vor dem Hintergrund des ruhigen, blauen Spätsommerhimmels an diesem Morgen noch unbegreiflicher schien. Der Fokus liegt auf den Türmen in Großaufnahme, die darunterliegenden Gebäude, Straßen und Personen befinden sich außerhalb des Rahmens der Fotografie, die fast abstrakt wirkt.⁵



Abb. 1.

Spencer Platt: *New York — September 11, 2001*

© Spencer Platt / Getty Images News via Getty Images

³ Vgl. Babayiğit, Gökalp / Heckenberger, Fabian: 16 Minuten, 56 Sekunden. In: Süddeutsche Zeitung. Langstrecke 2 (2019), S. 91–95, hier S. 93.

⁴ Vgl. Mitchell, W.J.T.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur. Frankfurt a. M. 2012, S. 29.

⁵ Vgl. Klonk, Charlotte: Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden. Frankfurt a. M. 2017, S. 69; Chéroux: Diplopie, S. 19 und S. 22.

Die Bilder der Titelseiten machen aufgrund ihrer visuellen Wirksamkeit, ihres symbolischen Vermögens und ihrer Evokationskraft für die Redaktionen, die sie ausgewählt haben, das Wesentliche der Ereignisse aus. Dies lässt nicht nur Rückschlüsse darauf zu, wie die Presse die Ereignisse wahrgenommen hat, sondern auch wie sie sie darstellen wollen.⁶ So bildete sich sehr bald nach den Anschlägen des 11. September der allgemeine Konsens in der US-amerikanischen Presse heraus, keine Opfer zu zeigen. Dies war Teil des medialen *Framings*, das einerseits aus ethischen Gründen und Respekt vor den Angehörigen darauf verzichtete, aber auch Teil einer Identitätskonstruktion war, die eine Darstellung der verheerenden Folgen für die eigene Bevölkerung bewusst vermied.

In dieser Rahmung zeigt sich auch die Verbindung zur Fotografie als Medium, die darin besteht, dass durch die Kadrierung des Bildes ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit herausgegriffen und dagegen das ausgeblendet wird, was sich außerhalb ihres Rahmens befindet. Dieses Ausgeblendete bestimmt wiederum die Fotografie, die gerade durch die Differenz zwischen Innen und Außen, durch Selektion und Ausblendung erst ihre Bedeutung erhält: ein fotografisches Bild kann immer nur Fragmente und kein Ganzes präsentieren. Daher markiert, so Siegfried Kracauer, »sein Rahmen [...] eine vorläufige Grenze; sein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens.«⁷ Denn: »Was eine Fotografie nicht zeigt, ist genauso wichtig wie das, was sie zu sehen gibt.«⁸

2. The Falling Man

Aus den Bildern der medialen Berichterstattung ausgeschlossen blieben auch die Menschen, die in den oberen Etagen des World Trade Centers eingeschlossen waren und verzweifelt in den Tod sprangen oder im Gedränge auf der Flucht vor der Hitze und der Suche nach Sauerstoff aus den Türmen herabfielen.⁹ Noch während der Liveberichterstattung wurde — sobald man sich darüber bewusst wurde, dass es sich bei den herabfallenden Objekten um menschliche Körper handelte — darauf verzichtet, diese zu zeigen.¹⁰

Eine Ausnahme ist die als *The Falling Man* bekannt gewordene Aufnahme des Associated Press-Fotografen Richard Drew, die sich zwischen dokumentarischem

⁶ Vgl. Chéroux: *Diplopie*, S. 17f.

⁷ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1973, S. 46.

⁸ Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam / Dresden 1998, S. 176.

⁹ Vgl. Janzing, Godehard: *The Falling Man. Bilder der Opfer des 11. September 2001*. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Band 2. 1900 bis heute*. Bonn 2011, S. 694–701, hier S. 697.

¹⁰ Vgl. Junod, Tom: *The Falling Man. An Unforgettable Story*. In: *Esquire* (09.09.2021). <<https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod>> (zuletzt aufgerufen am 07.10.2021).

Anspruch und Ästhetisierung bewegt (Abb. 2).¹¹ Sie entstand um 9:41 Uhr, etwa eine Stunde nach dem ersten Einschlag in den Nordturm und kurz vor dem Zusammensturz des Südturms, der den Fotografen zum Rückzug zwang. Als Drew sich bewusst wurde, dass es sich um herabstürzende Menschen handelte, hielt er den Fall von etwa zehn Personen mit dem seriellen Auslöser seiner Kamera fest, jeweils in einer Folge von rund zwölf Einzelaufnahmen.¹² *The Falling Man* ist eine Fotografie aus einer solchen Serie eines Herabfallenden.



Abb. 2
Richard Drew: *The Falling Man*, 11.09.2001
© picture alliance / Richard Drew

Sie zeigt einen Mann, der vom Nordturm des World Trade Centers in den Tod stürzt. Während die anderen Bilder den Körper in seinem unkontrollierten Fall zeigen, der durch die Luft gerissen wird und sich um seine eigene Achse dreht¹³ (Abb. 3), wählte der Fotograf diese eine Aufnahme bewusst aufgrund ihrer formalen Eigenschaften für die Weitergabe zur Veröffentlichung aus.

Zurück in der Redaktion sprang ihm das Bild beim Übertragen auf den PC förmlich ins Auge, wie er schildert: »That picture just jumped off the screen because of its verticality and symmetry. It just had that look. [...] This man was like an arrow, bisecting the two World Trade Centers.«¹⁴ Die Fotografie wirkt durch ihre beunruhigende Ästhetik: die strenge Vertikalität der beiden Türme, die eingeschränkte Farbpalette in fast ausschließlichen Grauwerten, der Kontrast zwischen dem Nordturm links, mit den dunkleren Fensterstreifen und dem rechten, weiter hinten stehenden, helleren Südturm, wobei der räumliche Abstand zwischen beiden Gebäuden in der Fläche in einem abstrakten Streifenmuster verschwindet.

Dazwischen die scharf gezogene vertikale Grenzlinie in der Mitte des Bildes und genau an dieser Grenze der Körper des Fallenden, in ebenfalls schwarz-weißer

¹¹ Der Titel geht auf den Artikel von Junod, Tom: *The Falling Man*. In: *Esquire* (September 2003), S. 176–199 zurück.

¹² Vgl. Janzing: *The Falling Man*, S. 698; vgl. Junod: *The Falling Man*, S. 177 und S. 178.

¹³ Vgl. Janzing: *The Falling Man*, S. 698.

¹⁴ Junod: *The Falling Man*, S. 178 und Richard Drew im Interview in: *100 Photographs. The Falling Man*, 2001. *The Story Behind Richard Drew's Photograph*, *Time Magazine*. Video online unter <<https://time.com/4453467/911-september-11-falling-man-photo>> (zuletzt aufgerufen am 07.10.2021); vgl. auch Janzing: *The Falling Man*, S. 698.

Kleidung, der kopfüber hinabstürzt und sich gleichzeitig an der Grenze zwischen Leben und Tod befindet.¹⁵

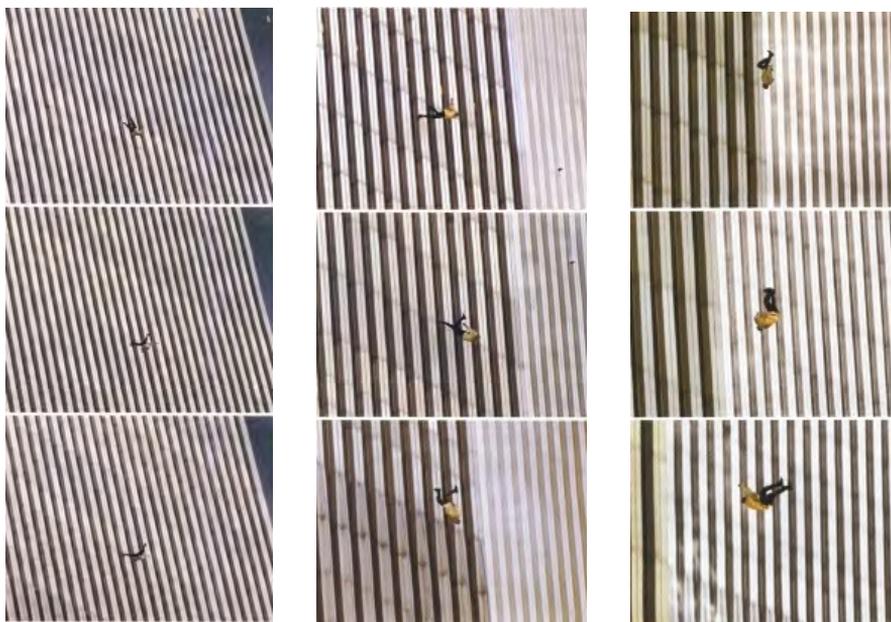


Abb. 3

Richard Drew: Aufnahmen aus der Serie zu *The Falling Man*, 11.09.2001

© picture alliance / Richard Drew

Während man die Geschwindigkeit des Falls von wenigen Sekunden vor der Unschärfe des Hintergrundes der vorbeirauschenden Gebäude ausmachen kann, ist der Fallende selbst in einem nahezu akrobatisch wirkenden Moment des Schwebezustandes festgehalten und scheint eine merkwürdige Ruhe auszustrahlen.¹⁶ Die starke Wirkung entsteht durch den klaren Bildaufbau und die ästhetischen Qualitäten, die der brutalen Realität der Situation entgegenstehen. In die Haltung des Fallenden mit der »perfekt« wirkenden Körperbeherrschung mit dem locker angewinkelten Bein wurde ein Ausdruck von Gleichmut angesichts einer ausweglosen Situation hineingelesen, in der er im wörtlichen Sinne »Haltung zeige«.¹⁷ Gleichzeitig wird mit der Überkopfhaltung des Fallenden der schicksalhaft-tragische Moment

¹⁵ Vgl. Raspe, Martin: *The Falling Man*. Der 11. September in der Momentaufnahme. In: Irisigler, Ingo / Jürgensen, Christoph (Hrsg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 369–382, hier S. 372f.

¹⁶ Diese regelrechte Akrobatik des Fallens spiegelt sich zufällig und doch auf zynische Weise im von Drew verwendeten Sport-Aufnahmemodus der Kamera.

¹⁷ Vgl. Janzing: *The Falling Man*, S. 696; vgl. Junod: *The Falling Man*, S. 177.

der Katastrophe betont, und dieser Kontrast ist es, der die Aufnahme zu einem Bild macht, das Aufmerksamkeit erzeugt, indem es aus der Masse der anderen Bilder der Ereignisse des 11. September heraussticht.¹⁸

In der Auswahl, die Drew mit dieser Aufnahme trifft, werden die Eigenschaften der Fotografie als Konstruktion deutlich: Aufgrund der technisch-apparativen Beziehung zwischen der Fotografie und dem Objekt, welches unwiderlegbar im Moment der Aufnahme da gewesen sein muss, der Indexikalität, wird dem Medium die Fähigkeit zugeschrieben, die Wirklichkeit getreu wiederzugeben.¹⁹ Doch vor und nach dem Moment des eigentlichen technischen Vorgangs wirkt eine Reihe von Entscheidungen auf die Fotografie ein, davor die Auswahl des zu fotografierenden Objekts, Standort und Blickwinkel, danach die erneute Auswahl aus der Anzahl der gemachten Fotografien, je nachdem, in welchem Kontext sie Verwendung finden sollen.²⁰ Vor dem Hintergrund der anderen Aufnahmen aus der Serie wird die Bedeutung der Fotografie als eine technisch entstandene Momentaufnahme deutlich, die mithilfe des seriellen Auslösers im Bruchteil einer Sekunde genau diesen einen zufälligen Augenblick einfriert, der mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbar gewesen wäre. Die anschließende Bildauswahl erfolgt jedoch durch den Fotografen, der damit zum eigentlichen Bildermacher wird.

Die *New York Times* und zahlreiche US-amerikanische und internationale Zeitungen veröffentlichten die Aufnahme in den Tagen nach den Anschlägen.²¹ Darauf folgte massive Kritik von Leser:innen, die den Zeitungen Voyeurismus, Sensationalismus und Pietätlosigkeit vorwarfen.²² Es ging um Fragen der Medienethik, des Abdruckens bzw. des Nicht-Zeigens. Die Vorwürfe wurden zurückgewiesen und die Veröffentlichung verteidigt, die aufgrund ihres dokumentarischen Wertes für die Zeitgeschichte gerechtfertigt sei.²³ Über seine Rolle als Fotojournalist sagt auch Drew: »It's our job to record history.«²⁴ Und: »I didn't capture this person's death. I captured part of his life. This is what he decided to do, and I think I preserved that.«²⁵

¹⁸ Vgl. Raspe: *The Falling Man*, S. 376.

¹⁹ Vgl. Dubois: *Der fotografische Akt*, S. 49–57; vgl. Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998, S. 15; siehe auch Käufer, Birgit: *Die Obsession der Puppe in der Fotografie*. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman. Bielefeld 2006, S. 26f.

²⁰ Vgl. Büdenbender, Hanna: »Wow, that's so postcard!« De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie. Dissertation Technische Universität Darmstadt 2018 (im Erscheinen).

²¹ Vgl. Klontk: *Terror*, S. 226; vgl. Junod: *The Falling Man*, S. 178.

²² Vgl. Klontk: *Terror*, S. 227; vgl. Junod: *The Falling Man*, S. 179. — Die Proteste führten auch zu Bemühungen der Medien, die Identität des Mannes herauszufinden. Es handelt sich wohl um Jonathan Briley, einen Mitarbeiter des Restaurants *Windows of the World*, das sich in den oberen Etagen des Nordturms befand. Dies ist jedoch bis heute nicht abschließend geklärt; vgl. Junod: *The Falling Man. An Unforgettable Story*.

²³ Vgl. Klontk: *Terror*, S. 227 mit Bezug auf den Deutschen Presserat.

²⁴ Richard Drew, zitiert nach *100 Photographs*.

²⁵ Richard Drew, zitiert nach Howe, Peter: Richard Drew. In: *The Digital Journalist* (2001). <<http://digitaljournalist.org/issue0110/drew.htm>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

Eine solche Begründung, die sich auf den Aspekt eines bloßen Dokumentierens, Aufzeichnens und Bewahrens von Momenten der Weltgeschichte beruft, lässt jedoch die Tatsache außer Acht, dass ikonische Fotografien wie *The Falling Man* nicht lediglich die Wirklichkeit abbilden, sondern gleichfalls erzeugen und damit wiederum selbst erst Geschichte produzieren.²⁶



Abb. 4

Thomas E. Franklin: *Raising the Flag at Ground Zero*, 11.09.2001

© Thomas E. Franklin — USA TODAY NETWORK, 2001 The Record, (Bergen County, NJ)

3. Flaggenhissungen

Bilder bestimmen also die Wirklichkeit und aus der Bilderflut ragen jene Einzelbilder heraus, die aus der globalen Medienverbreitung in der Erinnerung bleiben.²⁷ Solche ikonischen Bilder stellen formelhafte Verdichtungen eines Ereignisses dar und »dienen als Referenzpunkte für Erinnerung, Gedenken und Geschichtsschreibung.«²⁸ Insofern ist es von Bedeutung, welche Bilder im Anschluss an die Ereignisse des 11. September den Status sogenannter Medienikonen erlangten.

Eine weitere solche Ikone von 9/11 ist Thomas E. Franklins Fotografie von drei Feuerwehrmännern, die am Nachmittag des 11. September in den Trümmern des World Trade Centers die US-amerikanische Flagge hissen (Abb. 4). Dieses Bild geht einen Schritt weiter, indem es die zivilgesellschaftliche Selbstbehauptung in eine patriotische Erzählung überführt, denn es zeigt den Akt der nationalen Flaggenhissung als bekanntes offizielles Ritual, als nationales und politisches Symbol der USA.²⁹

²⁶ Vgl. Kirschenmann, Johannes / Wagner, Ernst: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. »Ikonen« des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken. München 2006, S. 9–10, hier S. 9.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Becker, Anne: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags. Bielefeld 2013, S. 134f.

²⁹ Vgl. Klöckner, S. 77; vgl. Scorzin, Pamela C.: Die US-Flaggenhissung als Engramm und Bildzeichen. Betrachtungen über eine patriotische Ikone in der Medienlandschaft. In: Franke, Ursula / Fröchtel, Josef (Hrsg.): Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hamburg 2003, S. 19–44, hier S. 24.

Die Aufnahme wurde über Associated Press verbreitet und erfuhr bereits am Tag nach den Anschlägen auf den Titelblättern zahlreicher amerikanischer Zeitungen und in den darauffolgenden Tagen und Wochen weltweite Verbreitung.³⁰ Auch eine Sonderbriefmarke wurde von dieser Aufnahme gedruckt.

Diese Fotografie wurde auch deshalb zur Medienikone, weil sie eine andere, bereits zuvor fest im kulturellen Gedächtnis der US-Amerikaner:innen verankerte Ikone zitierte: Joe Rosenthals Aufnahme der Marinesoldaten, die am 23. Februar 1945 die US-amerikanische Flagge auf der zuvor eingenommenen Pazifikinsel Iwo Jima aufstellten (Abb. 5).³¹



Abb. 5
Joe Rosenthal: *Raising the Flag on Iwo Jima*, 23.02.1945
© picture alliance / Joe Rosenthal

Dieses Bild, das ebenfalls als Sonderbriefmarke gedruckt, in Bronze gegossen und in abstrahierter Form als Museumsbau der US-Marine verewigt wurde, symbolisierte das wiedergewonnene nationale Selbstbewusstsein der USA nach dem Verlust von Pearl Harbor.³² Dabei handelt es sich wiederum um eine Re-Inszenierung eines tatsächlich stattgefundenen Ereignisses. Denn als Rosenthal dort ankam, war die Flagge bereits gehisst, was auch bereits fotografisch festgehalten worden war, aber nicht zur Veröffentlichung geeignet schien.³³ Daher wurde erneut

³⁰ Vgl. Klonk: *Terror*, S. 77.

³¹ Vgl. ebd., S. 77f.

³² Vgl. ebd., S. 79. — Vgl. etwa die 3-Cent-Sonderbriefmarke von 1945, das US Marine Corps Memorial von 1954 in Arlington, Virginia und das US Marine Corps Museum von 2006 auf dem Stützpunkt Quantico, Virginia. Siehe dazu Dülffer, Jost: *Iwo Jima*. Die patriotische Siegesikone der USA. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*. Bonn 2011, S. 116–123, hier S. 116, S. 120 und S. 122.

³³ Die erste Aufnahme der US-Flaggenhissung auf dem Mount Suribachi machte der Militärfotograf Louis R. Lowery am Vormittag des 23. Februar 1945. Louis R. Lowery: *First Flag Raising on Mount Suribachi*, 23.02.1945. — Vgl. dazu Mitterhofer, Hermann: *Das Repräsentations-*

eine Flagge aufgestellt — und davon machte Rosenthal die Aufnahme, die damit nicht das ursprüngliche Ereignis, sondern dessen Nachstellung ist, aufgrund des Bildaufbaus und der Ästhetik jedoch zur Ikone wurde.

Dieses Vor-Bild hatte Franklin sofort im Kopf, als er auf die drei Feuerwehrmänner traf:

»As soon as I shot it, I realized the similarity to the famous image of Marines raising the flag at Iwo Jima. This was an important shot. It told of more than just death and destruction. It said something to me about the strength of the American people and of these firemen having to battle the unimaginable. It had drama, spirit, and courage in the face of disaster.«³⁴

Mit diesem Bildzitat kam eine Repräsentation in Umlauf, die den patriotischen Siegeswillen der US-amerikanischen Nation über die terroristische Bedrohung zum Ausdruck bringen konnte.³⁵ Indem *Raising the Flag at Ground Zero* ein Vorbild aus dem Kontext eines bereits zuvor gewonnenen Krieges zitierte, heroisierte es nicht nur die Feuerwehrmänner in ihrer Funktion als zivile Rettungskräfte in der Tradition des Soldatenbildes, sondern trug auch unweigerlich zur militärischen Mobilisierung im Sinne des darauffolgenden »War on Terror« bei.³⁶

4. Ikonen

In der Aufrichtung des Fahnenmastes in Verbindung mit den diagonal dahinterliegenden Trümmern in der linken oberen Ecke kann man ein Kreuz mit den beiden Kreuzarmen ausmachen.³⁷ Zusammen mit dem christlichen Topos der Kreuzaufrichtung, in der symbolisch die Idee des Siegeszeichens und des Triumphes über den Tod enthalten ist,³⁸ symbolisiert das Hissen der Flagge einen neuen Aufbruch. Damit wird das fotografisch dokumentierte Ereignis in die Zeitlosigkeit eines modernen Andachtsbildes gerückt.³⁹ Die christlich geprägte Bildsprache ist tief in der westlichen Kultur verankert, und auch der Begriff der Medienikone hat seinen Ursprung im christlichen Ikonen-Verständnis. So lassen sich Parallelen zwischen der byzantinischen Ikone und den Bildikonen der Medien im Hinblick auf ihre Bedeutung und den Umgang mit ihnen aufzeigen.⁴⁰

Dispositiv. Narration, Gedächtnis und Pathos – zu den Bildern von 9/11. Paderborn 2016, S. 287 und Becker: 9/11 als Bildereignis, S. 132.

³⁴ Thomas E. Franklin im Interview mit Jeannine Clegg, 2001, zitiert nach Scorzin: Die US-Flaggenhissung, S. 25.

³⁵ Vgl. Klönk: Terror, S. 79f.; vgl. Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004, S. 448.

³⁶ Vgl. Klönk: Terror, S. 80.

³⁷ Vgl. Becker: 9/11 als Bildereignis, S. 152f.

³⁸ Vgl. ebd., S. 152.

³⁹ Vgl. Scorzin: Die US-Flaggenhissung, S. 30.

⁴⁰ Vgl. Becker: 9/11 als Bildereignis, S. 135.

Der Begriff »Ikone« bezeichnet »ein in der orthodoxen Kirche kultisch verehrtes, nach kanonischen Vorgaben angefertigtes und rituell geweihtes Heiligenbild«. ⁴¹ Ein wesentlicher Aspekt der Ikone ist das Verhältnis von Urbild und Abbild, demzufolge das Seiende, das Urbild, sich selbst in seinem Abbild hervorbringt und in seiner visuellen Erscheinung immer noch enthalten ist. Orthodoxe Ikonen geben den dargestellten Heiligen wieder, der sich auf dem Bild abprägt, und gelten daher als nicht von Menschenhand gefertigt. ⁴² Insofern als die Ikone also ein »authentisches« Abbild ist, ergeben sich Parallelen zur Fotografie, die sich ebenfalls durch den technisch-chemischen Prozess als Abbild der Wirklichkeit selbst hervorzubringen scheint. ⁴³

Somit ist das Reportagefoto, das gemeinhin als »wahr« und »objektiv« gilt, eingebunden in ein historisch gewachsenes Konzept und Bildschema, das sich im Laufe der Kunstgeschichte herausgebildet hat, über Jahrhunderte hinweg reproduziert wird und die fotografische Darstellung der Flaggenhissung in Ground Zero mit Bedeutung auflädt. ⁴⁴ So zeigt sich, dass Bilder von Ereignissen eine höhere Chance haben, aus der visuellen Flut hervorzustechen und Aufmerksamkeit zu erregen, wenn sie an bereits bekannte Vor-Bilder in der Fotografie und der Malerei anknüpfen. Damit sind sie auch für ein Medienpublikum leichter zu dechiffrieren und als hervorstechende Einzelbilder geben Medienikonen Orientierung in der Flut der Bilder. ⁴⁵

Das Sehen ist daher nie unvoreingenommen, sondern immer schon voreingestellt durch Bilder im Kopf — das kollektive Bildgedächtnis. Dieses ist Teil des kulturellen Gedächtnisses. Denn neben der Sprache sind auch die materielle Kultur und damit auch Bilder als Objekte von wesentlicher Bedeutung in der Identitätskonstruktion von Gesellschaften, wie Aleida Assmann schreibt: »Kulturen bauen ihr Gedächtnis interaktiv durch Kommunikation in Sprache, Bildern und rituellen Wiederholungen auf.« ⁴⁶ Dabei wird kollektive Erinnerung als das Ergebnis einer strengen Auswahl betrachtet, die das spezifische Identitätskonzept der jeweiligen Gemeinschaft widerspiegelt. Dieses kollektive Bildgedächtnis ist rekonstruktiv, d.h. es durchsucht ausgehend vom aktuellen Identitätsbedürfnis die Vergangenheit nach Stabilisierendem, um damit das kulturelle und geschichtliche Selbstverständnis zu bestätigen. ⁴⁷

⁴¹ Raminger, Kathrin: Ikone. Universität Wien. Initiativkolleg »Europäische historische Diktatur- und Transformationsforschung«. <<https://diktaturforschung.univie.ac.at/fellows-des-ik/raminger-kathrin/begriffe-theorien-methoden>> (zuletzt aufgerufen am 27.07.2021).

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Siehe dazu auch Becker: 9/11 als Bildereignis, S. 139.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 155f.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 149 und S. 156.

⁴⁶ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2009, S. 19.

⁴⁷ Vgl. Bering, Dietz: Kulturelles Gedächtnis. In: Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 329–332, hier S. 330 und Czech, Alfred: Bildkanon im Spannungsverhältnis zwischen individuellem und kollektivem Bildgedächtnis. In: Kirschenmann, Johannes / Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die

Dazu wird immer wieder auf Vor-Bilder aus der Kunstgeschichte zurückgegriffen. Während dies zunächst die Bilder sind, die die fundierenden Geschichten und Mythen tradiert haben, biblische Themen und die klassische Mythologie, hat sich mit jedem neuen visuellen Medium auch das kollektive Bildgedächtnis erweitert. Es umfasst daher weit mehr als das visuelle Gedächtnis der bildenden Kunst. So existiert auch ein kulturelles Gedächtnis der fotografischen wie der filmischen Bilder. Dieses hat sich weniger durch bewusste Auswahl und Akte der Kanonisierung als durch Formen des Rückbezugs, des Zitats und des Wiederverwendens gebildet und wird immer wieder reproduziert und damit verstärkt und bestätigt.⁴⁸

5. Augenzeug:innen

Das kollektive Gedenken stand auch im Zentrum der Ausstellung »Here is New York: A Democracy of Photographs«, die innerhalb weniger Wochen nach den Anschlägen des 11. September in einem leerstehenden Ladenlokal in SoHo improvisiert wurde. Die Ausstellung richtete sich an jede:n, der oder die an diesem Tag die Ereignisse festgehalten hatte und rief dazu auf, die Bilder einzusenden. So wurden Aufnahmen professioneller Fotograf:innen zusammen mit denen von New Yorker Bürger:innen, von Polizei und Feuerwehr, Erwachsenen und Kindern präsentiert. Zu 25 Dollar das Stück konnte man eine Fotografie erwerben, der Erlös der Ausstellung und des Katalogs wurde der Children's Aid Society zur Unterstützung von Kindern der Opfer gespendet. Der Gedanke hinter der Ausstellung bestand im Versuch, aus möglichst vielen Bildern und unterschiedlichen Blickwinkeln *das eine* — kollektive — Bild des 11. September zu zeichnen, wie es das demokratische Prinzip hinter der Ausstellung bereits in deren Titel betont.⁴⁹

Auch Reinhard Karger war während der Anschläge vor Ort, zu Besuch bei seinem Bruder, der auf einem Segelboot in der »Liberty Landing Marina«, einem Yachthafen auf der Manhattan gegenüberliegenden Seite des Hudson River wohnte. Bereits am frühen Morgen hatte Karger den Sonnenaufgang zwischen den Türmen des World Trade Center fotografiert (Abb. 6). Als er gegen 9:30 Uhr wieder nach draußen trat, fand er sich plötzlich vor den brennenden Zwillingstürmen wieder, die er sofort fotografisch festhielt (Abb. 7).⁵⁰ Seine Rolle während des Fotografierens hatte sich dadurch für ihn geändert:

Welt bedeuten. »Ikonen« des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken. München 2006, S. 11–40, hier S. 24.

⁴⁸ Vgl. Assmann, Aleida: Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Huber, Hans Dieter / Lockemann, Bettina / Scheibel, Michael (Hrsg.): Bild, Medien, Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München 2002, S. 209–222, hier S. 215 und S. 218.

⁴⁹ Vgl. George, Alice Rose / Peress, Gilles / Shulan, Michael / Traub, Charles: Here Is New York. A Democracy of Photographs. Zürich / Berlin / New York 2002, S. 7 und S. 9.

⁵⁰ Vgl. Der letzte Sonnenaufgang zwischen den Türmen. In: Spiegel Online (12.08.2011). <<https://www.spiegel.de/geschichte/9-11-tagebuch-a-949416.html>> (zuletzt aufgerufen am 26.07.2021).

»Morgens bin ich noch als Tourist aufgestanden und habe ein Bild von dieser magischen Stimmung gemacht, aber danach war ich mit dem ersten Foto Dokumentator. Ich habe alles mit meiner Kamera festgehalten. Das lief automatisch. Ich habe nicht einmal gemerkt, dass ich Filme gewechselt habe.«⁵¹



Abb. 6 (oben links): **Reinhard Karger: 11. September 2001**

Abb. 7 (oben rechts): **Reinhard Karger: 11. September 2001**

Abb. 8 (unten links): **Reinhard Karger: 11. September 2001**

Abb. 9 (unten rechts): **Reinhard Karger: 12. September 2001**

Im Gegensatz zu einem anderen Augenzeugen, der ebenfalls als Tourist die Anschläge festhielt — dem tschechischen Migrant Pavel Hlava, dessen Bruder ebenfalls am 11. September zu Besuch in New York war und der auf der Fahrt nach Manhattan aus dem Autofenster heraus zufällig den Einschlag des ersten Flugzeugs in den Nordturm und kurz darauf den zweiten Einschlag in den Südturm filmte⁵² —, ist Kargers Serie dahingehend besonders, dass sie die Ereignisse im

⁵¹ Reinhard Karger, zitiert nach Friedrich, Maximilian: Der Einsturz des Südturms – ein existenzieller Schock. Interview mit Reinhard Karger, SR.de (10.09.2021). <www.sr.de/sr/home/nachrichten/panorama/elfter_september_erinnerung_augenzeuge_reinhard_karger_100.htm> (zuletzt aufgerufen am 07.10.2021).

⁵² Hlava, Pavel: Full 9/11 Footage (11.09.2001), 45:10 Minuten. <https://www.youtube.com/watch?v=o--_D3IKjE4> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021); vgl. Glanz, James: Two Years Later: Images; A Rare View of Sept. 11, Overlooked. In: The New York Times (07.09.2003). <<https://www.nytimes.com/2003/09/07/nyregion/two-years-later-images-a-rare-view-of-sept->

Verlauf des gesamten Tages verfolgt. Aufgenommen zwischen Sonnenaufgang und Untergang, vor und unmittelbar nach den Anschlägen, zeigt sie den Einsturz des Südturms und daraufhin des Nordturms, wobei die Rauchsäule ein letztes Mal dessen Konturen in den Himmel zeichnet⁵³ (Abb. 8–9) und der Blickwinkel durchgehend fast unverändert bleibt. Die Aufnahmen erscheinen damit im Gegensatz zu den unmittelbaren Film- und Fotoaufnahmen in einer reflektierenden Ruhe und Distanz zu den Ereignissen.

6. Ästhetisierung des Schreckens

Eine vergleichbare Reflexion aus der zunehmenden zeitlichen Distanz heraus zeigt auch die in der Folge der Anschläge stattfindende künstlerische Auseinandersetzung mit den Bildern des 11. September. Joel Meyerowitz, der in New York lebt, befand sich zum Zeitpunkt der Anschläge außerhalb der Stadt. Nach seiner Rückkehr gelang es ihm, Kontakt zu den Arbeiter:innen in Ground Zero aufzubauen und darüber auch der Zugang zu dem Gebiet, das während der Dauer der Rettungs- und Aufräumarbeiten für die Öffentlichkeit und auch für Fotograf:innen abgesperrt war. Im Zeitraum zwischen Mitte September 2001 und Juni 2002, als die Aufräumarbeiten abgeschlossen wurden, entstanden insgesamt 8.500 Fotografien.⁵⁴ Dazu erschien zum 5. Jahrestag der Anschläge 2006 der umfangreiche Bildband »Aftermath, World Trade Center Archive«, eine Chronik, die den Ablauf der Rettungs- und Aufräumarbeiten zusammen mit persönlichen Kommentaren des Künstlers wiedergibt.⁵⁵ Bereits der Titel des Bandes verweist auf das Archiv und einerseits betont Meyerowitz immer wieder den dokumentarischen Wert der Bilder, da er durchgehend Zugang zu Ground Zero hatte und es sich zur Aufgabe gemacht hatte, ein Archiv anzulegen, um den Ort zu dokumentieren und in Erinnerung zu halten. Gleichzeitig erfolgt auch in seinen Darstellungen der Rückbezug auf kunstgeschichtliche Vor-Bilder, um Orientierung in der Verarbeitung der Ereignisse zu geben. Denn auch Meyerowitz war mit der Frage konfrontiert, wie er ein nie dagewesenes Ereignis und in der Folge die zeitgenössischen Ruinen des World Trade Centers darstellen sollte.

Als materielle Spur des Verfalls sind Ruinen seit der Frühen Neuzeit immer wieder Gegenstand visueller Darstellung und auch Meyerowitz greift bewusst auf in der Malerei etablierte Bildformen zurück wenn er, wie er in einem Interview

11-overlooked.html> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021); Friend, David: *Watching the World Change. The Stories Behind the Images of 9/11*. New York 2007, S. 3; Atkins, Stephen E.: *Pavel Hlava Video*. In: Ders. (Hrsg.): *The 9/11 Encyclopedia*. Band 1. Santa Barbara, CA 2011, S. 350–351.

⁵³ Vgl. Der letzte Sonnenaufgang zwischen den Türmen.

⁵⁴ Vgl. Weschler, Lawrence: *Echoes at Ground Zero. A Conversation with Joel Meyerowitz*. In: Ders.: *Everything That Rises. A Book of Convergences*. San Francisco 2006, S. 4–22, hier S. 6.

⁵⁵ Siehe Meyerowitz, Joel: *Aftermath. World Trade Center Archive*. New York 2006.

erwähnt, dabei an das ästhetische Konzept des Erhabenen dachte.⁵⁶ Zentrales Element des Konzepts des Erhabenen, das auf Edmund Burkes 1757 erschienene Schrift »A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful« zurückgeht, ist das ästhetische Empfinden von Schmerz und Gefahr. Dies findet allerdings aus einer sicheren Distanz heraus in einer Landschaftsmalerei statt, die beim Betrachten »Horror and Delight«, also Entsetzen und Entzücken oder einen wohligen Schauer angesichts einer gewaltigen Naturerfahrung auslösen konnte, wie beispielsweise in den Alpen in der Erhabenheit der Höhe der Berge und der Gefahr durch die tief abfallenden Schluchten (Abb. 10). Während der Mensch hier überwältigt von der grandiosen Natur erscheint, ergibt sich auch die Verbindung zu einem »technological sublime«,⁵⁷ also einem technischen Erhabenen innerhalb der Stadtlandschaft, einer Ehrfurcht vor der Konstruktion der Zwillingstürme des World Trade Centers, die zur Zeit ihrer Errichtung als weltweit höchstes Gebäude die Stadt überragten (Abb. 11).



Abb. 10
William Turner: *The Pass of Saint Gotthard, Switzerland*, 1803–04, Öl auf Leinwand, Birmingham Museum and Art Gallery
 © Photo by Birmingham Museums Trust, licensed under CC0



Abb. 11
Jim Watson: *Rescue Workers conduct Search and Rescue Attempts, descending deep into the Rubble of the World Trade Center*, 14.09.2001
 © Public domain

⁵⁶ Vgl. Weschler: Echoes at Ground Zero, S. 8.

⁵⁷ Vanderwees, Chris: Traces of the Virtual. Aesthetics, Affect, and the Event in Joel Meyerowitz's Photography of Ground Zero. In: Photography and Culture 10.1 (2017), S. 19–36, hier S. 27.

Aber auch auf die romantische Malerei verweisen die Aufnahmen der Ruinen des World Trade Centers wie der Vergleich mit Caspar David Friedrichs *Abtei im Eichwald* zeigt (Abb. 12 und 13). In der Darstellung eines Klosterfriedhofs im Winter besteht zudem eine inhaltliche Verbindung zu Ground Zero als einem Ort, an dem Tausende ihr Leben verloren haben.⁵⁸



Abb. 12
Joel Meyerowitz: *The North Wall, New York City, 2001*
© Joel Meyerowitz, Courtesy Howard Greenberg Gallery



Abb. 13
Caspar David Friedrich: *Abtei im Eichwald, 1809–10, Öl auf Leinwand, Berlin, Alte Nationalgalerie*
© bpk / Nationalgalerie, SMB / Andres Kilger

Zur ethischen Frage der Ästhetisierung angesichts des Schreckens und des durch die Anschläge ausgelösten menschlichen Leides, die Meyerowitz vorgeworfen wurde, schreibt Susan Sontag über das »Doppelpotential der Fotografie — daß sie imstande ist, Dokumente hervorzubringen und Bildkunstwerke zu schaffen.«⁵⁹ Und genau in diesem Zusammentreffen von dokumentarischem Anspruch und ästhetischer Umformung liegt die Bedeutung der Fotografien von Meyerowitz, die nicht mehr unmittelbar während der Ereignisse, sondern in der Folge entstanden sind und den Beginn einer ästhetischen Verarbeitung markieren, die den Betrachtenden mit mehr Ruhe Zeit und Raum zur Reflexion gibt. Gerade in ihrer Ästhetisierung und dem Changieren zwischen dokumentarischem Anspruch und künstlerischer Auseinandersetzung können die Aufnahmen historische Daten liefern⁶⁰, gleichzeitig stellen die Ruinen selbst als materielle Spuren eine Verbindung zur Vergangenheit her und helfen, sich in einer Besinnung auf die Geschichte und das Gedenken in der Zeit zu verorten.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Weschler: Echoes at Ground Zero, S. 10.

⁵⁹ Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. München / Wien 2003, S. 89.

⁶⁰ Vgl. Vanderwees: Traces of the Virtual, S. 25.

⁶¹ Vgl. Solnit, Rebecca: The Ruins of Memory, 2007. In: Dillon, Brian (Hrsg.): Ruins. London / Cambridge, MA 2011, S. 150–152, hier S. 151. — Einige Überreste des World Trade Centers

7. Dekonstruktionen der Medienbilder

Die Frage nach dem Verhältnis von dokumentarischem und ästhetischem Wert der Fotografie und deren technischen, ästhetischen und sozialen Rahmenbedingungen ist auch Ausgangspunkt der Arbeit von Thomas Ruff.⁶² Im Gegensatz zu Joel Meyerowitz' dokumentarischem Ansatz arbeitet Ruff in seiner Serie *jpegs* mit konzeptuellen Brechungen.⁶³

9/11 war eins der ersten Nachrichtenereignisse dieser Art, die über das Internet verbreitet wurden, durch Bilder, die im komprimierten Jpeg-Format per E-Mail versendet und heruntergeladen werden konnten. Nach den Anschlägen wurde das Internet schnell zu einer zugänglichen Quelle für Bilder der Ereignisse und Ruff setzt sich mit dieser medialen Veränderung auseinander, in der sich mit der Technologie auch die Wahrnehmung der Welt ständig verändert. Er war selbst Augenzeuge der Terrorangriffe in New York. Einer defekten Kamera wegen produzierte er jedoch nur unterbelichtete Negative, auf denen fast nichts zu erkennen war. Nach Hause zurückgekehrt, durchsuchte Ruff das Internet nach Bildern vom Angriff auf das World Trade Center. Dabei begann er, sich für die Störphänomene zu interessieren, die durch das Jpeg-Komprimierungsverfahren hervorgerufen wurden und das Bild zersetzten.⁶⁴ Er lud digitale Fotografien der brennenden Zwillingtürme herunter und verstärkte den Effekt, indem er die Bilder über die Grenzen der ursprünglichen, niedrig aufgelösten Dateien hinaus vergrößerte (Abb. 14).

Das Ergebnis sind großformatige Prints in bewusst grober Auflösung.⁶⁵ Die Türme scheinen sich vor den Augen der Betrachtenden aufzulösen — ein Flickenteppich aus Pixeln, eine fast abstrakte Rasterstruktur aus Quadraten, die den Versuch, das Bild klar zu sehen, verhindert. Angesichts der Großformate der *jpeg*-Serie ist es schwierig, eine geeignete Betrachter:innenposition einzunehmen. Erst wenn die Betrachtenden beginnen, sich mit den Bildern auseinanderzusetzen, im Ausstellungsraum vor- und zurückzutreten, beginnt sich aus der Entfernung ein präziseres Bild zu ergeben, das jedoch letztendlich unscharf bleibt. Damit setzen die Bilder die gewohnten Rezeptionsmechanismen außer Kraft und zwingen zur genauen Auseinandersetzung. Die Unmittelbarkeit des fotografischen Moments tritt zurück hinter »eine Strategie des Hinterfragens medialer Rezeptionsmechanismen«.⁶⁶

werden heute als Teil des Gedenkens im »9/11 Memorial & Museum« gezeigt. Zum größten Teil existieren die Ruinen von Ground Zero jedoch tatsächlich als Bilder. Vgl. Perry, Weena: »Too Young and Vibrant for Ruins«. Ground Zero Photography and the Problem of Contemporary Ruin. In: *Afterimage* 36.3 (2008), S. 8–12.

⁶² Vgl. Wien, Iris: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder. Zu Thomas Ruffs *jpegs*. In: Irsigler, Ingo / Jürgensen, Christoph (Hrsg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 383–403, S. 387f.

⁶³ Vgl. Schaernack, Christian: Thomas Hoepker. In: Ulrich Pohlmann (Hrsg.): *Thomas Hoepker. Photographien 1955–2005*. München 2005, S. 21–23, hier S. 22.

⁶⁴ Vgl. Wien: *Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder*, S. 383.

⁶⁵ Vgl. Schaernack: *Thomas Hoepker*, S. 22.

⁶⁶ Ebd., S. 22.



Abb. 14

Thomas Ruff: *jpeg ny02*, 2004, C-Print,
New York, The Metropolitan Museum of Art

© bpk / The Metropolitan Museum of Art / Thomas Ruff, VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Die Serie beinhaltet auch eine Reflexion der Fotografie als Medium: Während die Medienbilder den Anspruch haben, die Realität ungebrochen zu präsentieren, also »authentisch« zu sein, bleiben Ruffs *jpeg*s unscharf und stellen damit die referentielle Funktion der Fotografie in Frage. Die Objektivität der Dokumentarfotografie, die ihren Anspruch auf Authentizität verbürgen soll, wird damit als Fiktion, als bildnerisches Konstrukt erkennbar.⁶⁷ Für Ruff sehen die Pixel »sehr malerisch aus«, wie »Pinselfriche in einem Gemälde«, die Betonung der Flächigkeit des Bildes und die ästhetische Dominanz des digitalen Rasters erinnern formal an malerische Abstraktion.⁶⁸ Der Verlust der Referenzialität führt dazu, dass das Bild im Kontext der Kunst rein ästhetisch wahrgenommen wird. Während die ästhetische Qualität von Medienbildern ihren symbolischen Gehalt und damit die Botschaft, die sie transportieren sollen, unterstützt und so entscheidend dazu beiträgt, dass bestimmte Bilder den Status von Medienikonen erlangen, verweist die Ästhetik von Ruffs *jpeg*-Serie in erster Linie auf deren Status als eigenständige Kunstwerke.⁶⁹

⁶⁷ Vgl. Wien: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder, S. 388.

⁶⁸ Vgl. Ballantyne-Way. Duncan: 9/11 – The Day Thomas Ruff Reinvented Photography. <<https://fineartmultiple.com/blog/thomas-ruff-photography>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021); vgl. Wien: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder, S. 392.

⁶⁹ Vgl. Wien: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder, S. 392.

8. Bilder des Terrors heute: Christchurch 2019

Heute finden die mediale Inszenierung von Terror und der Aufmerksamkeits-Terrorismus verstärkt im Internet statt. So nutzten islamistische Terrororganisationen Aufzeichnungen von Enthauptungen US-amerikanischer Journalist:innen, um Angst und Schrecken zu verbreiten. Mit der Veröffentlichung von Enthauptungsvideos im Internet sind sie nicht mehr auf die Live-Berichterstattung des Fernsehens angewiesen, das während 9/11 ungewollt zum Komplizen der Terroristen wurde, sondern übernehmen selbst die Kontrolle über die Verbreitung der Bilder. Auch dem anti-muslimischen Terror dient das Internet als Verbreitungsquelle.⁷⁰

Um Aufnahmen der seit 9/11 erfolgenden terroristischen Anschläge zu machen und zu verbreiten, braucht es seit dem Aufkommen der ersten Fotohandys keine klassischen Journalist:innen mehr, denn damit werden Augenzeug:innen selbst zu neuen Reporter:innen. Während über die islamistischen Anschläge von Madrid am 11. März 2004 noch von Journalist:innen berichtet wurde (in den Bahnhöfen in Madrid war es der Presse erlaubt, die Folgen der Terrorakte zu fotografieren), stellten die Anschläge von London am 7. Juli 2005 einen Wendepunkt in der Berichterstattung und medialen Verbreitung dar. Fotos und Videos, aufgenommen von Augenzeug:innen mit dem Kamera-Handy im Schacht der Londoner U-Bahn Minuten nach dem Geschehen, wurden an die Presse gesendet, lange bevor die Journalist:innen dort hingelangen konnten. Der »Bürger-Reporter«⁷¹ war geboren. Eine bis dahin unbekannte Fülle an Bildmaterial von Laien erreichte am kommenden Tag auch die Titelseiten oder Nachrichtenteile vieler Zeitungen weltweit.⁷²

Das erste iPhone kam 2007, zwei Jahre nach den Londoner Anschlägen, auf den Markt und auf Handyvideos von Passant:innen oder Anwohner:innen, die ins Internet gestellt wurden, konnte man seither sehen, wie die Attentäter am 13. November 2015 in Paris den Nachtclub Bataclan stürmten, wie der weiße Lkw am 14. Juli 2016 über die Promenade von Nizza fuhr oder wie die Charlie-Hebdo-Attentäter am 7. Januar 2015 in Paris flüchteten und dabei einen am Boden liegenden verwundeten Polizisten erschossen.⁷³ Als die großen Social-Media-Plattformen schließlich auch die Möglichkeit des Livestreams anboten, war die Unmittelbarkeit der Bilder für jeden zu erzeugen. Die Täter greifen nun selbst zur Kamera und übertragen ihre Verbrechen immer häufiger live im Internet.⁷⁴

⁷⁰ Dies mag an dieser Stelle wie eine verkürzte Zusammenführung von islamistischem und rechtem Terror wirken, doch im Grunde haben beide dasselbe Ziel: Angst und Schrecken zu verbreiten und dabei Bilder zu nutzen, um Aufmerksamkeit für ihre jeweiligen Botschaften zu erzeugen.

⁷¹ Dohnke, Kay: Die authentische Katastrophe. Handy-Fotos aus London und ihre Bedeutung für den Bildjournalismus. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band 2. 1900 bis heute. Bonn 2011, S. 734–741, hier S. 734; vgl. Huck, Peter: We Had 50 Images Within An Hour. In: The Guardian (11.07.2005). <<https://www.theguardian.com/technology/2005/jul/11/mondaymediasection.attackonlondon>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

⁷² Vgl. Dohnke: Die authentische Katastrophe, S. 736.

⁷³ Vgl. Babayiğit / Heckenberger: 16 Minuten, 56 Sekunden, S. 93.

⁷⁴ Vgl. ebd.

Diese Entwicklung erreichte vorerst ihren traurigen Höhepunkt, als am 15. März 2019 ein rechtsradikaler Australier im neuseeländischen Christchurch eine Moschee stürmte, das Feuer auf die zum Gebet anwesenden Personen eröffnete, danach zu einer weiteren Moschee fuhr und insgesamt 51 Menschen tötete. Der Anschlag wurde vom Täter selbst mit einer Helmkamera gefilmt und über ein Facebook-Konto live im Internet übertragen.

Ein Beitrag unmittelbar vor dem Angriff im Imageboard 8chan, einem Internetforum, in dem anonym Bilder und Texte ausgetauscht werden können, das meist von jungen, weißen Männern genutzt wird und in dem Neonazis, Terroristen und Amokläufer verherrlicht werden, macht den Zweck des Videos deutlich. Hier kündigt der Poster seine Absicht an, die Anschläge durchzuführen und sie per Livestream zu übertragen, und gibt den Facebook-Link an, damit seine Anhänger:innen das Video live verfolgen können. Mit den Vervielfältigungsmechanismen der digitalen Welt, der Weiterverbreitung des Videos über Plattformen und Foren, kann er somit mit nur einem Video Millionen Menschen weltweit direkt und ungefiltert erreichen.⁷⁵

Die Darstellung des Videos hat den extremen Effekt, die Entmenschlichung der Opfer aus der Perspektive des Täters zu zeigen. Er nimmt die Zuschauenden buchstäblich mit und diese werden selbst in die Rolle des Täters versetzt. Im Ausschnitt des insgesamt 16 Minuten und 56 Sekunden langen Videos ragt seine Waffe von unten ins Bild — wie in einem Ego-Shooter-Spiel.⁷⁶ Auch hier wird zum Erreichen von Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Ästhetik zurückgegriffen, in diesem Fall die Gaming-Ästhetik, die der Täter bewusst wählt, um sich an die Nutzer:innen der Foren zu richten, über die das Video im Anschluss massenhaft geteilt und verbreitet wurde. In dieser »Gamification des Terrors«⁷⁷ glorifizierten 8chan-Nutzer:innen den Täter von Christchurch und riefen dazu auf, in Anspielung auf die hohe Anzahl der Todesopfer des Anschlags seinen »Highscore«, also eine hohe erreichte Punktzahl innerhalb eines Videospiele, mit ähnlichen Terrorattacken zu schlagen.⁷⁸ Auch der Attentäter, der am jüdischen Feiertag Jom Kippur am 9. Oktober 2019 versuchte, die Synagoge in Halle zu stürmen, übertrug den Tatverlauf live per Helmkamera. Mit dem Livestreaming des Angriffs versuchte er offenbar, die Aktionen des Täters

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 92 und S. 94.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 93.

⁷⁷ Musyal, Sören / Stegemann, Patrick: Christchurch, Halle, Hanau. Vom Online-Hass zum rechten Terror. In: Blätter für deutsche und internationale Politik (April 2020). <<https://www.blaetter.de/ausgabe/2020/april/christchurch-halle-hanau-vom-online-hass-zum-rechten-terror>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

⁷⁸ Vgl. Evans, Robert: The El Paso Shooting and the Gamification of Terror (04.08.2019). <<https://www.bellingcat.com/news/americas/2019/08/04/the-el-paso-shooting-and-the-gamification-of-terror>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021). Dabei geht es nicht um einen Generalverdacht gegenüber der Gaming Szene als solcher oder eine Gleichsetzung von Ego-Shooter-Spieler:innen und Attentätern, sondern vielmehr um die spezifische Ästhetik, auf die bewusst zurückgegriffen wird, um das Publikum zu erreichen.

von Christchurch zu imitieren. Auch hier spielt der Rückgriff auf die Gaming-Ästhetik eine Rolle: Er streamte die Tat auf der Gaming-Plattform Twitch.⁷⁹

Der Anschlag von Christchurch zeigt, vor welche Herausforderungen es den Facebook-Konzern stellt, die Kontrolle über die hochgeladenen Inhalte zu bewahren. Das Video war auf den großen Plattformen Facebook, YouTube, Twitter und Instagram noch eine Stunde nach der Tat zu finden, in weniger bekannten Foren noch weitaus länger. Trotz der Sperrung des Accounts hatten unzählige Nutzer:innen das Video bereits heruntergeladen, geteilt und dabei so bearbeitet, dass die Algorithmen, die die Kopien des Videos ausfindig machen und löschen sollen, es nicht mehr wiedererkennen konnten.⁸⁰ Allein bei Facebook sind Zehntausende sogenannter Content-Moderator:innen damit beschäftigt, das dort hochgeladene Material zu sichten. Sie müssen nach Angaben des Konzerns etwa zehn Millionen Beiträge pro Woche prüfen, die potenziell gegen die Richtlinien der Plattform verstoßen.⁸¹

Die Medien sind gefragt im Umgang mit dem Terror: Fotojournalist:innen haben eine ethische Verantwortung. Es geht nicht nur darum, zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort zu sein, um das wirkungsvollste Bild zu machen. Es ist mindestens genauso wichtig, zu reflektieren, was es bedeutet, wenn solche Bilder gemacht und den Medien zur Verfügung gestellt werden. Journalistische Aufgabe ist es, die Bilder in einen Kontext einzubetten und sie zu kommentieren. Ein kritischer Umgang mit den Aufnahmen, ihrer Verwendung und Verbreitung wäre eine Alternative und Strategie, der Macht der Bilder entgegenzutreten, sich als Medienvertreter:in nicht instrumentalisieren zu lassen und den Tätern keine Plattform zur Verbreitung ihrer Botschaften und Verbrechen zu bieten. Die Täter von Terroranschlägen sollten daher nicht benannt, ihr Bildmaterial nicht veröffentlicht und stattdessen die Aufmerksamkeit auf die Opfer und deren Angehörige gelenkt werden.

Eine Möglichkeit, dem rechten Terror zu begegnen, fand die neuseeländische Premierministerin Jacinda Ardern im bewussten Setzen starker visueller Botschaften als counter-images. Die Kraft ihrer Reaktion kam nicht nur aus ihrem persönlichen Kontakt zu den Überlebenden und Familien der Opfer, sondern auch aus symbolischen Gesten wie dem Tragen des Hidschabs und der Weigerung, den Namen des Täters zu nennen (Abb. 15). Es folgten auch praktische Maßnahmen, wie eine Erneuerung der Waffengesetze.⁸² Auch Ardern nutzte damit bewusst

⁷⁹ Vgl. Vollmer, Konstantin / Kramer, Felix: Let's Play Infokrieg! Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert. In: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten 10 (2020).

⁸⁰ Vgl. Babayiğit / Heckenberger: 16 Minuten, 56 Sekunden, S. 94f.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 94 und S. 95. Siehe dazu auch Riesewieck, Moritz: Digitale Drecksarbeit. Wie uns Facebook & Co. von dem Bösen erlösen. München 2017 und den Dokumentarfilm »The Cleaners« von Hans Block und Moritz Riesewieck, 2018. Weiterführend auch: Roberts, Sandra T.: Behind the Screen. The Hidden Digital Labor of Commercial Content Moderation. Urbana, Illinois 2014.

⁸² Vgl. Malik, Nesrine: With Respect. How Jacinda Ardern Showed the World What a Leader Should Be. In: The Guardian (28.03.2019). <<https://www.theguardian.com/world/2019/mar/28/with-respect-how-jacinda-ardern-showed-the-world-what-a-leader-should-be>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

Bilder, um Aufmerksamkeit zu generieren, diese damit aber von der Tat hin zu den Betroffenen zu lenken.



Abb. 15

Kai Schwoerer: Jacinda Ardern begrüßt Mitglieder der muslimischen Gemeinde während ihrer Teilnahme an islamischen Gebeten im Hagley Park in der Nähe der Al Noor Moschee in Christchurch, 22.03.2019

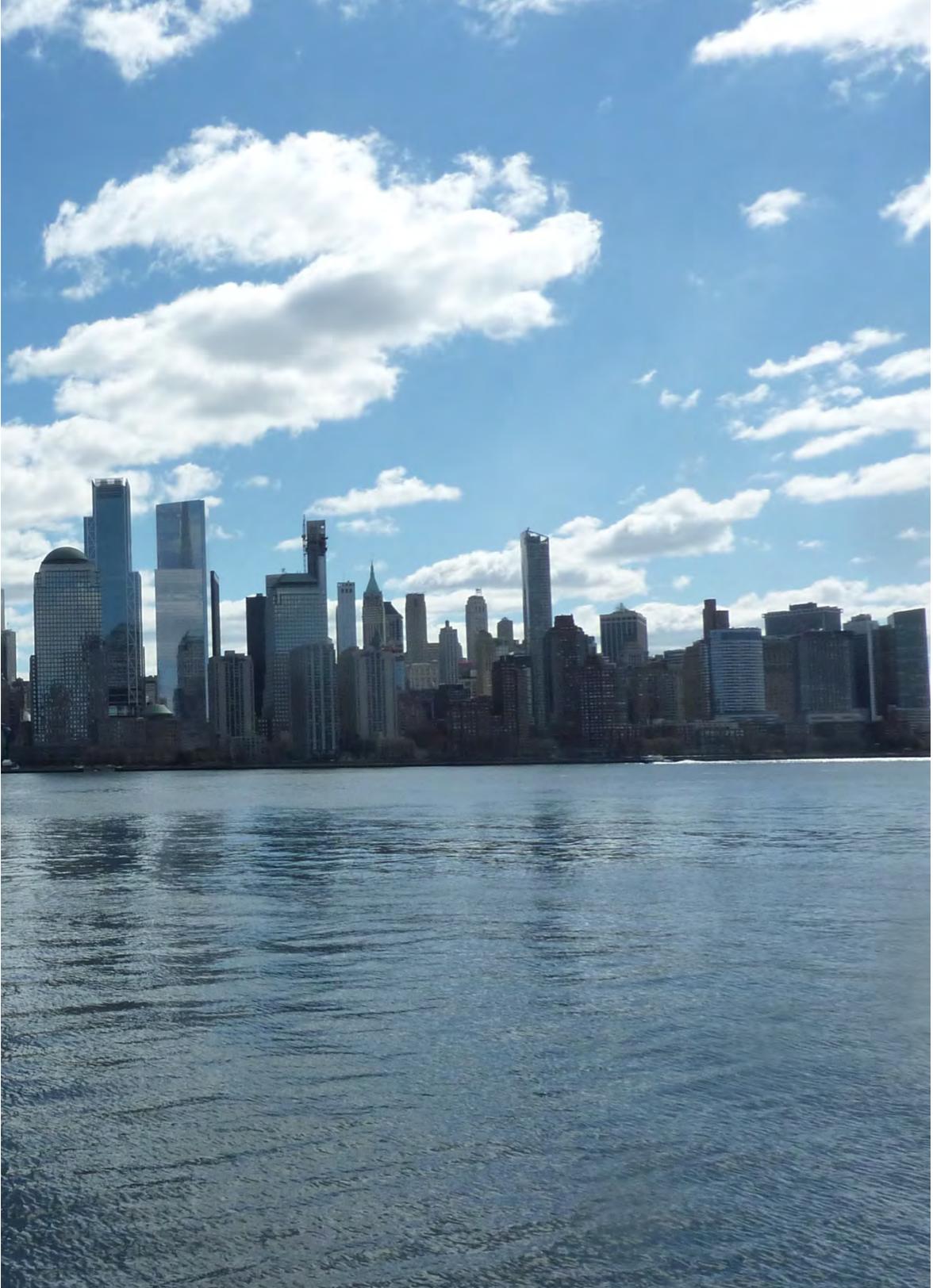
© Kai Schwoerer / Getty Images News via Getty Images

Literatur

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2009.
- Assmann, Aleida: Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen. In: Huber, Hans Dieter / Lockemann, Bettina / Scheibel, Michael (Hrsg.): Bild, Medien, Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter. München 2002, S. 209–222.
- Atkins, Stephen E.: Pavel Hlava Video. In: Ders. (Hrsg.): The 9/11 Encyclopedia. Band 1. Santa Barbara, CA 2011, S. 350–351.
- Babayigit, Gökalp / Heckenberger, Fabian: 16 Minuten, 56 Sekunden. In: Süddeutsche Zeitung. Langstrecke 2 (2019), S. 91–95.
- Becker, Anne: 9/11 als Bildereignis. Zur visuellen Bewältigung des Anschlags. Bielefeld 2013.
- Bering, Dietz: Kulturelles Gedächtnis. In: Pethes, Nicolas / Ruchatz, Jens (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 329–332.
- Büdenbender, Hanna: »Wow, that's so postcard!« De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie. Dissertation Technische Universität Darmstadt 2018 (im Erscheinen).
- Chéroux, Clément: Diplopie. Bildpolitik des 11. September. Konstanz 2011.
- Czech, Alfred: Bildkanon im Spannungsverhältnis zwischen individuellem und kollektivem Bildgedächtnis. In: Kirschenmann, Johannes / Wagner, Ernst (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. »Ikonen« des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken. München 2006, S. 11–40.
- Dohnke, Kay: Die authentische Katastrophe. Handy-Fotos aus London und ihre Bedeutung für den Bildjournalismus. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band 2. 1900 bis heute. Bonn 2011, S. 734–741.
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam / Dresden 1998.
- Dülffer, Jost: Iwo Jima. Die patriotische Siegesikone der USA. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute. Bonn 2011, S. 116–123.
- Friend, David: Watching the World Change. The Stories Behind the Images of 9/11. New York 2007.
- George, Alice Rose / Peress, Gilles / Shulan, Michael / Traub, Charles: Here Is New York. A Democracy of Photographs. Zürich / Berlin / New York 2002.
- Janzing, Godehard: The Falling Man. Bilder der Opfer des 11. September 2001. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder. Band 2. 1900 bis heute. Bonn 2011, S. 694–701.
- Junod, Tom: The Falling Man. In: Esquire (September 2003), S. 176–199.
- Käufer, Birgit: Die Obsession der Puppe in der Fotografie. Hans Bellmer, Pierre Molinier, Cindy Sherman. Bielefeld 2006.
- Kirschenmann, Johannes / Wagner, Ernst: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Bilder, die die Welt bedeuten. »Ikonen« des Bildgedächtnisses und ihre Vermittlung über Datenbanken. München 2006, S. 9–10.
- Klonk, Charlotte: Terror. Wenn Bilder zu Waffen werden. Frankfurt a. M. 2017.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1973.
- Krauss, Rosalind: Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München 1998.
- Meyerowitz, Joel: Aftermath. World Trade Center Archive. New York 2006.
- Mitchell, W.J.T.: Das Leben der Bilder. Eine Theorie der Visuellen Kultur. Frankfurt a. M. 2012.
- Mitterhofer, Hermann: Das Repräsentations-Dispositiv. Narration, Gedächtnis und Pathos – zu den Bildern von 9/11. Paderborn 2016.
- Paul, Gerhard: Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004.
- Perry, Weena: »Too Young and Vibrant for Ruins«. Ground Zero Photography and the Problem of Contemporary Ruin. In: Afterimage 36.3 (2008), S. 8–12.

- Raspe, Martin: The Falling Man. Der 11. September in der Momentaufnahme. In: Irsigler, Ingo / Jürgensen, Christoph (Hrsg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 369–382.
- Riesewieck, Moritz: *Digitale Drecksarbeit. Wie uns Facebook & Co. von dem Bösen erlösen*. München 2017.
- Roberts, Sandra T.: *Behind the Screen. The Hidden Digital Labor of Commercial Content Moderation*. Urbana, Illinois 2014.
- Schaernack, Christian: Thomas Hoepker. In: Ulrich Pohlmann (Hrsg.): *Thomas Hoepker. Photographien 1955–2005*. München 2005, S. 21–23.
- Scorzin, Pamela C.: Die US-Flaggenhissung als Engramm und Bildzeichen. Betrachtungen über eine patriotische Ikone in der Medienlandschaft. In: Franke, Ursula / Früchtl, Josef (Hrsg.): *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hamburg 2003, S. 19–44.
- Solnit, Rebecca: *The Ruins of Memory, 2007*. In: Dillon, Brian (Hrsg.): *Ruins*. London / Cambridge, MA 2011, S. 150–152.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München / Wien 2003.
- Vanderwees, Chris: Traces of the Virtual. Aesthetics, Affect, and the Event in Joel Meyerowitz's Photography of Ground Zero. In: *Photography And Culture* 10.1 (2017), S. 19–36.
- Vollmer, Konstantin / Kramer, Felix: Let's Play Infokrieg! Wie die radikale Rechte (ihre) Politik gamifiziert. In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten* 10 (2020).
- Weschler, Lawrence: Echoes at Ground Zero. A Conversation with Joel Meyerowitz. In: Ders.: *Everything That Rises. A Book of Convergences*. San Francisco 2006, S. 4–22.
- Wien, Iris: Der 11. September im digitalen Geflecht der Bilder. Zu Thomas Ruffs jpegs. In: Irsigler, Ingo / Jürgensen, Christoph (Hrsg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg 2008, S. 383–403.







Janina Willrich

»An open, inclusive, and transparent planning process«?

Überlegungen zur versprochenen Einbindung der Öffentlichkeit in die Neugestaltung von Ground Zero

Die Terroranschläge auf das World Trade Center (WTC) am 11. September 2001 hinterließen eine klaffende Wunde in Manhattan: Zum einen war eine rund 6,5 ha (16 acres) große Fläche des New Yorker Stadtgebiets so gut wie vollständig zerstört,¹ zum anderen hatten fast 3.000 Menschen durch die Anschläge ihr Leben verloren.² Für trauernde Angehörige war dieser Verlust untrennbar mit dem von Trümmern bedeckten WTC-Gelände verbunden, das dadurch zu einem sakralen, emotional aufgeladenen Ort wurde. Gleichzeitig gehörte der »Ground Zero« genannte Anschlagort aufgrund seiner Lage im Herzen des New Yorker Finanzzentrums zu den wertvollsten Baugrundstücken der Stadt.³ Die daraus resultierende Ambivalenz der Gefühle, Bedürfnisse und Ansprüche ließ den Umgang mit Ground Zero und die zukünftige Nutzung des Geländes zu einer heiklen Frage werden, die New Yorker Bürger:innen und Menschen weltweit über Jahre hinweg beschäftigte.

¹ Vgl. Blais, Allison / Rasic, Lynn: A Place of Remembrance. Official Book of the National September 11 Memorial. Washington DC 2011, S. 21 und S. 62; Engelbrecht, Martina: Die Neugestaltung von Ground Zero. Magisterarbeit an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Heidelberg 2006, S. 6.

² Vgl. Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 93.

³ Vgl. ebd., S. 105.

Herausforderungen

Eigentümerin des Grundstücks war die »Port Authority«, die Hafenbehörde von New York und New Jersey.⁴ Nur wenige Wochen vor den Anschlägen hatte sie das Gelände an den Immobilienmogul Larry Silverstein verpachtet, dem laut Pachtvertrag das Recht zukam, über dessen Wiederbebauung zu entscheiden.⁵ Silverstein kündigte daher nur wenige Tage nach den Anschlägen den Neubau eines WTC an und beauftragte den Architekten David Childs vom Architekturbüro Skidmore, O'wings and Merrill, entsprechende Pläne zu entwerfen, wofür er starke Kritik erntete.⁶

Denn das zerstörte Gelände und seine unmittelbare Umgebung waren schnell zu öffentlichen Trauerorten geworden, und bereits am Tag der Terroranschläge begann das Gedenken an die Opfer: An verschiedenen Orten legten Menschen Kerzen, Blumen, Fotografien, Flaggen, Teddybären, Gedichte und Kinderzeichnungen nieder. Außerdem wurden Wände und Zäune in der ganzen Stadt mit tausenden Zetteln und Postern von vermissten Personen beklebt. Sowohl die Orte der Trauerbekundung als auch die Zettel- und Posterwände wurden — als die Hoffnung, weitere Überlebende zu finden, schwand — zu temporären Gedenkstätten.⁷ Mit dem Niederlegen der Gegenstände brachten die Menschen aber nicht nur ihre Trauer und ihr Mitgefühl zum Ausdruck, sondern nahmen der Anthropologin Elizabeth Greenspan zufolge gleichzeitig die Fläche für die Öffentlichkeit in Anspruch.⁸ Schnell wurde die Notwendigkeit deutlich, am Ort der Anschläge eine permanente Gedenkstätte zu errichten⁹ und die Öffentlichkeit in den Prozess der Neugestaltung des Geländes einzubeziehen.

Im November 2001 gründeten George Pataki, Gouverneur des Bundesstaates New York, und Rudolph Giuliani, amtierender Bürgermeister der Stadt New York, die Entwicklungsgesellschaft »Lower Manhattan Development Corporation« (LMDC). Deren Aufgabe sollte es sein, Pläne für die Wiederbebauung des Geländes zu entwerfen, diese zu leiten und insbesondere ein Konzept für eine permanente Gedenkstätte zu entwickeln.¹⁰ Dabei galt es, einen Ausgleich zwischen den Bedürfnissen vollkommen verschiedener Interessensgruppen zu erzielen. Um das

⁴ Vgl. Eder, Jacob S.: Trauer, Patriotismus und Entertainment. Das »National September 11 Memorial & Museum« in New York. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 13.1 (2016), S. 158–171, hier S. 161; Ronnes, Hanneke / van Toor, Bob: Reflecting Absence, or: How Ground Zero Was Purged of its Material History (2001–2010). In: *International Journal of Cultural Property* 22 (2015), S. 85–110, hier S. 86.

⁵ Vgl. Hajer, Maarten A.: Rebuilding Ground Zero. The Politics of Performance. In: *Planning Theory & Practice* 6.4 (2005), S. 445–464, hier S. 446.

⁶ Vgl. Ronnes / van Toor: Reflecting Absence, S. 87; Greenspan, Elizabeth: *Battle for Ground Zero. Inside the Political Struggle to Rebuild the World Trade Center*. New York 2013, S. 20f.

⁷ Vgl. Young, James E.: *The Stages of Memory. Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*. Amherst, MA 2016, S. 21; Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 94f.; Ronnes / van Toor: *Reflecting Absence*, S. 89.

⁸ Vgl. Greenspan: *Battle for Ground Zero*, S. 14; Ronnes / van Toor: *Reflecting Absence*, S. 89.

⁹ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 110.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 102; Hajer: *Rebuilding Ground Zero*, S. 446; Ronnes / van Toor: *Reflecting Absence*, S. 87.

zu erreichen, versprach die LMDC einen offenen, inklusiven und transparenten Planungsprozess¹¹ und betonte dabei die Einbeziehung der Öffentlichkeit.¹² Im Folgenden soll beleuchtet werden, wie dieser Anspruch bei der Neugestaltung von Ground Zero tatsächlich umgesetzt wurde, in welcher Weise die Öffentlichkeit in Planungs- und Gestaltungsfragen involviert war und welche Grenzen der Beteiligung gesetzt waren. Als Öffentlichkeit werden in diesem Zusammenhang alle Einzelpersonen und Interessensgruppen verstanden, die in irgendeiner Weise von den Anschlägen selbst oder der Neugestaltung Ground Zeros betroffen waren.

Viele Angehörige von Opfern der Terroranschläge befürchteten, dass für Silverstein und die New Yorker Hafenbehörde kommerzielle Aspekte bei der Planung des Wiederaufbaus im Vordergrund stehen würden.¹³ Obwohl weitgehend Konsens über die Errichtung einer Gedenkstätte bestand, gab es viele offene Fragen: Wie sollte die Gedenkstätte aussehen und wie viel der Fläche sollte dafür zur Verfügung gestellt werden?¹⁴ Auch unter den Hinterbliebenen gingen die Meinungen darüber auseinander. Manche forderten, das Grundstück insgesamt als Friedhof anzuerkennen, der nur für trauernde Familienmitglieder zugänglich sein und komplett unbebaut bleiben sollte.¹⁵ Andere wiederum sahen gerade eine Wiederbebauung an der gleichen Stelle — möglichst noch höher und imposanter als zuvor — als beste Möglichkeit, die Opfer zu ehren.¹⁶ Hinzu kam der Wunsch von Anwohner:innen und Pendler:innen, das Gelände in die umliegende Stadt und den ÖPNV einzubinden. Damit verknüpft waren Forderungen und Vorschläge, bezahlbaren Wohnraum, Platz für Einzelhandel, eine Schule, ein Krankenhaus, Gärten oder kulturelle Einrichtungen zu schaffen, die jeweils von verschiedenen Befürworter:innen unterstützt wurden.¹⁷ Aus wirtschaftlicher Sicht schien es hingegen wichtig, den Wegzug von Privatpersonen, Geschäften und Unternehmen aus Lower Manhattan einzudämmen, der die Zahl der Leerstände schnell ansteigen ließ.¹⁸ Um allen verschiedenen Interessensgemeinschaften die Möglichkeit zu geben, ihre Position im Neugestaltungsprozess zu vertreten, richtete die LMDC insgesamt neun Beiräte

¹¹ Vgl. Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. About Us. <<http://renewnyc.com/overlay/AboutUs>> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021).

¹² Vgl. ebd.; Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. The Plan for Lower Manhattan. Process & Framework. <http://renewnyc.com/PlanDesDev/process_framework.asp> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021); Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. Projects & Programs. Participate. <<http://renewnyc.com/Participate/default.asp>> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021); Hajer: Rebuilding Ground Zero, S. 446; Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 102.

¹³ Vgl. Ronnes / van Toor: Reflecting Absence, S. 88.

¹⁴ Vgl. Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 108.

¹⁵ Vgl. Young: Stages of Memory, S. 32; Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 108.

¹⁶ Vgl. Young: Stages of Memory, S. 32.

¹⁷ Vgl. Ronnes / van Toor: Reflecting Absence, S. 88f; Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 108.

¹⁸ Vgl. Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 102; Greenspan: Battle for Ground Zero, S. 22.

mit beratender Funktion ein.¹⁹ Darüber hinaus organisierte sie immer wieder öffentliche Anhörungen und Ausstellungen, bei denen alle Interessierten ihre Meinung und Anmerkungen äußern konnten.

Design Studies und Memorial Competition (2002/03)

Der erste Schritt auf dem Weg zur Neugestaltung von Ground Zero war eine im April 2002 durchgeführte »Design Study«, im Rahmen derer die New Yorker Hafenbehörde und die LMDC ausgewählte renommierte Architekturbüros um die Erarbeitung von Entwürfen für die Neugestaltung des gesamten Geländes baten. Unter den teilnehmenden Firmen fiel die Wahl schließlich auf Beyer Blinder Belle Architects & Planners LLP. Sechs Konzeptentwürfe des Unternehmens wurden der Öffentlichkeit im Juli 2002 im Rahmen der von der LMDC gesponserten Veranstaltung »Listening to the City« präsentiert, an der fast 5.000 Interessierte teilnahmen. Mithilfe von Fernbedienungen wurden Meinungen abgefragt und Abstimmungen durchgeführt — was von den Teilnehmenden insgesamt positiv aufgenommen wurde. Inhaltlich war die Veranstaltung allerdings weniger erfolgreich: Alle sechs Entwürfe erhielten mehr Kritik als Zustimmung. Die LMDC reagierte darauf mit dem Verwerfen der Konzepte und der Ankündigung einer neuen Ausschreibung.²⁰

Bei der daraufhin durchgeführten »Innovative Design Study« gingen 406 Einreichungen aus der ganzen Welt ein. Wiederum traf die LMDC eine Vorauswahl, bevor sie im Dezember 2002 die neun Finalisten-Entwürfe veröffentlichte und allen Interessierten die Möglichkeit bot, Kommentare und Anmerkungen einzureichen. Dazu wurden die Entwürfe auf der Homepage präsentiert, wo sie von ca. acht Millionen Menschen aufgerufen wurden,²¹ und in einer Ausstellung im New Yorker World Financial Winter Garden gezeigt, die von über 100.000 Menschen besucht wurde. Wieder fanden zwei öffentliche Anhörungen statt, diesmal allerdings ohne Abstimmtechnik. Insgesamt gingen über vorbereitete Formulare mehr als 12.000 Kommentare bei der LMDC ein.²² Das Ergebnis dieser »Innovative Design Study«

¹⁹ Dazu gehörten u.a. ein Familienbeirat, ein Anwohner:innenbeirat, ein Verkehrs- und Pendler:innenbeirat, ein Unternehmensbeirat und ein Beirat für Restaurants, Einzelhändler:innen und Kleinunternehmer:innen. Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 105; Hajer: *Rebuilding Ground Zero*, S. 454; Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. *Projects & Programs. Participate*. <<http://renewnyc.com/Participate/default.asp>> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021); Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. *About Us. Advisory*. <<http://renewnyc.com/AboutUs/Advisory/index.asp>> (zuletzt aufgerufen am 19.08.2021).

²⁰ Vgl. Blais / Rasic: *Place of Remembrance*, S. 109; Ronnes / van Toor: *Reflecting Absence*, S. 93; Young: *The Stages of Memory*, S. 32; Engelbrecht: *Die Neugestaltung von Ground Zero*, S. 129.

²¹ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 110.

²² Vgl. Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. *The Plan for Lower Manhattan. Process & Framework*. <http://renewnyc.com/PlanDesDev/process_framework.asp> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021); Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 109f.

war die Auswahl des Entwurfs »Memory Foundations« von Daniel Libeskind als Masterplan für die Neugestaltung von Ground Zero.²³

Eine ähnliche Vorgehensweise wurde auch bei weiteren Planungsschritten angewandt: Für die Suche nach einem Gedenkstätten-Design schrieb die LMDC im Mai 2003 einen internationalen Wettbewerb aus. Die Teilnahme stand allen Personen weltweit ab 18 Jahren offen.²⁴ Ein im Vorfeld erarbeitetes »Memorial Mission Statement« sollte als Orientierung beim Entwerfen der Gedenkstätte dienen. Dieses wurde vom LMDC-Familienbeirat ausgearbeitet, anschließend an mehr als 3.000 Angehörige von Opfern der Anschläge geschickt und in einer öffentlichen Anhörung besprochen, bevor es nach geringfügiger Überarbeitung in die »Memorial Competition Guidelines« übernommen wurde.²⁵ Insgesamt 5.201 Gedenkstättenentwürfe gingen bei der LMDC ein.²⁶

Diesmal traf eine 13-köpfige Jury aus Architekt:innen, Künstler:innen und Kunstexpert:innen, Historiker:innen und Kulturhistoriker:innen, Politiker:innen, einer Vertreterin der Familien von Opfern, einer Vertreterin der Anwohnerschaft und einem Vertreter der Geschäftswelt die Vorauswahl.²⁷ Parallel zum Wettbewerb startete die LMDC eine umfangreich angelegte Kampagne, im Rahmen derer alle Betroffenen und Interessierten ihre Erwartungen an den Gewinnerentwurf äußern konnten. Die Jury nahm an einer Besprechung mit dem Familienbeirat, einer öffentlichen Anhörung und einem Treffen aller LMDC-Beiräte teil, um deren Positionen kennenzulernen. Zusätzlich wurden in Zusammenarbeit mit Familienorganisationen Schreiben an über 6.500 Familienangehörige gesendet, in denen auf die Kampagne aufmerksam gemacht und um Rückmeldung gebeten wurde.²⁸ Die Antworten darauf wurden zusammen mit rund 1.200 weiteren Kommentaren, die bei der LMDC eingegangen waren, und den Transkripten aus den drei Veranstaltungen zur Vorbereitung auf den Auswahlprozess an die Jurymitglieder geschickt.²⁹ Diese verständigten sich nach der Sichtung aller Einsendungen und zahlreichen Besprechungen zunächst auf acht Finalist:innen, die jeweils eine Summe von 130.000 US-Dollar erhielten, um ihre Entwürfe weiter zu verbessern. Im November 2003 wurden die verschiedenen Konzepte der Öffentlichkeit präsentiert. Zehntausende Besucher:innen sahen sich die Ergebnisse an, wobei die Resonanz gemischt ausfiel.³⁰ Im Anschluss an die öffentliche Präsentation grenzte die Jury die Auswahl weiter ein, bevor sie sich nach finalen Gesprächen mit den jeweiligen Design-Teams für

²³ Vgl. Young: *The Stages of Memory*, S. 33.

²⁴ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 121; Young: *The Stages of Memory*, S. 40.

²⁵ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 121; Young: *The Stages of Memory*, S. 35.

²⁶ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 124.

²⁷ Vgl. Young: *The Stages of Memory*, S. 37; Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 121.

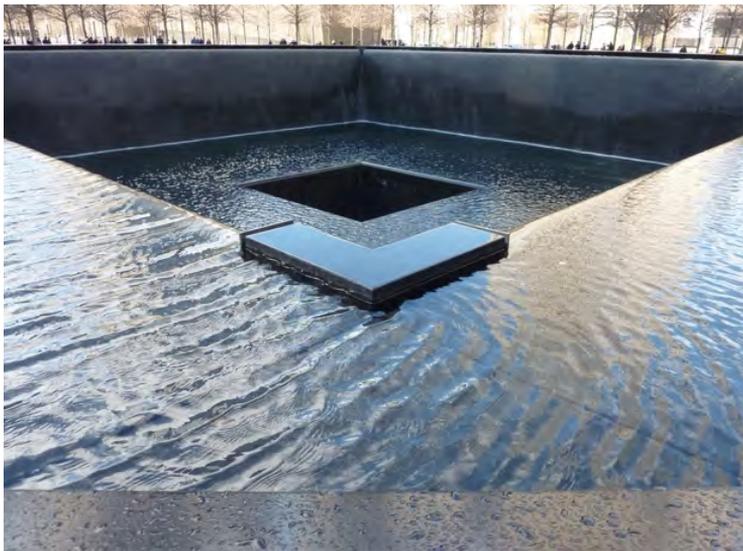
²⁸ Vgl. Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. Memorial & Museum. Public Perspectives Outreach Campaign. <<http://renewnyc.com/memorial/public.asp>> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021); Young: *The Stages of Memory*, S. 42; Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 141.

²⁹ Vgl. Young: *The Stages of Memory*, S. 45.

³⁰ Vgl. ebd., S. 53; Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 129.

»Reflecting Absence« von Michael Arad und Peter Walker entschied.³¹ Der Entwurf sah zwei große Becken mit konstant herabstürzenden Wasserfällen über den Standorten der eingestürzten Zwillingstürme umgeben von einem Netz aus Bäumen vor.³²

Auch bei der Gestaltung des »Memorial Centers«, das unter den Wasserfällen liegen und als eine Art museale Ergänzung zur Gedenkstätte fungieren sollte, stellte die LMDC ihre Überlegungen zur Diskussion. Erneut arbeitete ein Komitee Empfehlungen für Inhalt und Aufbau des »Memorial Centers« aus und veröffentlichte diese im Juni 2004 über die Homepage und durch Schreiben an Familienangehörige sowie verschiedene Organisationen und Einzelpersonen als Multiplikator:innen. Die daraufhin eingegangenen 1.070 Kommentare wurden in einem Bericht zusammengefasst und analysiert, woraufhin das Komitee seine Empfehlungen geringfügig überarbeitete. Die einzige nennenswerte Änderung war, dass die Forderung nach einem privaten Raum nur für Familienangehörige in die Empfehlungen aufgenommen wurde.³³



»Reflecting Absence«
Entwurf: Michael Arad und Peter Walker

³¹ Vgl. Blais / Rasic: A Place of Remembrance, S. 135.

³² Vgl. Young: The Stages of Memory, S. 1f.

³³ Vgl. Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. Memorial & Museum. Memorial Center Draft Recommendations. <http://renewnyc.com/memorial/memorial_center_draft_rec.asp> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021).

Partizipation

An diesen bedeutenden Etappen im Neugestaltungsprozess von Ground Zero wird deutlich, dass die LMDC umfangreiche Maßnahmen ergriff, um die Öffentlichkeit über die verschiedenen Möglichkeiten zu informieren und allen Interessierten die Gelegenheit zum Kommentieren zu geben. Im Fall der Veranstaltung »Listening to the City« wurde eine Entscheidung dann auch tatsächlich unter Berücksichtigung der öffentlichen Meinung herbeigeführt — nämlich jene, alle sechs Entwürfe von Beyer Blinder Belle zu verwerfen. Diese Veranstaltung war allerdings auch die einzige, bei der sich die Teilnehmenden direkt an einer Abstimmung beteiligen konnten.

Bei allen weiteren Entscheidungsstufen wurden zwar Auswahlmöglichkeiten veröffentlicht, die kommentiert werden konnten, aber die finale Entscheidung blieb immer einem eng begrenzten Personenkreis oder sogar einer Einzelperson vorbehalten.³⁴ So gab die LMDC bei der »Innovative Design Study« zwar an, ihre Entscheidung unter Berücksichtigung der eingegangenen Kommentare getroffen zu haben,³⁵ doch ist bekannt, dass es Gouverneur George Pataki war, der sich vor allem für den Libeskind-Entwurf einsetzte und die Verantwortlichen bei der LMDC entsprechend beeinflusste.³⁶

Bei der Ausarbeitung der Empfehlungen zum »Memorial Center« lag die Entscheidungshoheit beim entsprechenden Komitee. 2,4 % der eingesendeten Kommentare forderten, keine sachlichen Hintergrundinformationen zu den Attentätern aufzunehmen. Darauf gingen die Komiteemitglieder aufgrund des niedrigen Prozentsatzes nicht ein. Mit 4% hatten sich jedoch nur unwesentlich mehr Kommentarschreiber:innen für einen privaten Raum für Familienmitglieder ausgesprochen. Diese Bitte wurde in die Empfehlungen aufgenommen.³⁷ Klar ist, dass diese Entscheidungen nicht nur aufgrund der entsprechenden Prozentzahlen getroffen wurden — aber eben auch nicht durch die Beteiligung der Betroffenen am Entscheidungsprozess.

Und auch bei dem Wettbewerb für das Gedenkstättenkonzept hatte die Öffentlichkeit keinen direkten Einfluss auf die Entscheidung. Zwar erfolgte die Auswahl diesmal durch eine fachkundige Jury, die sich umfassend mit den verschiedenen

³⁴ Vgl. Engelbrecht: Die Neugestaltung von Ground Zero, S. 58–61; Hajer: Rebuilding Ground Zero, S. 460f.

³⁵ Vgl. Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. World Trade Center Site Overview. <<http://renewnyc.com/PlanDesDev/WtcSite/Sept2003Overview.asp>> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021).

³⁶ Vgl. Young: The Stages of Memory, S. 41; Ronnes / van Toor: Reflecting Absence, S. 95; Greenspan: Battle for Ground Zero, S. 87.

³⁷ Vgl. Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. Memorial & Museum. Memorial Center Draft Recommendations. <http://renewnyc.com/memorial/memorial_center_draft_rec.asp> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021); Lower Manhattan Development Corporation: Public Dialogue Report on the Memorial Center Advisory Committee Draft Recommendations for the Memorial Center (19.07.2004). Online unter: <http://renewnyc.com/attachments/content/pdfs/Public_Comment_Report.pdf> (zuletzt aufgerufen am 21.07. 2021), S. 3.

Interessen und Bedürfnissen auseinandergesetzt hatte. Dennoch bleibt festzuhalten, dass deren Mitglieder nicht im Rahmen einer demokratischen Abstimmung gewählt worden waren. Auf die Zusammensetzung hatte die Öffentlichkeit genauso wenig Einfluss wie auf die Gründung der LMDC, deren Vorstandsmitglieder je zur Hälfte von George Pataki und dem New Yorker Bürgermeister Rudolph Giuliani ernannt worden waren.³⁸ Den besonderen Einfluss Patakis auf die LMDC fasst Greenspan folgendermaßen zusammen: »It [die LMDC] was an independent, impartial corporation except for those moments, when the governor needed it to be his corporation.«³⁹ Auch Larry Silverstein machte seinen Einfluss im weiteren Wiederbebauungsprozess geltend: Sein Architekt David Childs veränderte den von Libeskind geplanten Freedom-Tower, das heutige »One World Trade Center«, in wesentlichen Punkten,⁴⁰ ohne dass die Öffentlichkeit in irgendeiner Form einbezogen worden wäre.

Das Gedenkstättenkonzept von Arad und Walker wurde ebenfalls nachträglich weiterentwickelt, teilweise gezwungenermaßen, weil sich einzelne Aspekte baulich nicht umsetzen ließen.⁴¹ Andere Änderungen wiederum gingen auf den Einfluss der Öffentlichkeit zurück. So war der Umgang mit den Namen der Todesopfer in der Gedenkstätte von Anfang an umstritten. Im Zentrum der Diskussion stand die Frage, wie die besondere Tapferkeit und Opferbereitschaft der Notfallhelfer:innen anerkannt werden konnte, ohne eine Hierarchisierung von Opfergruppen vorzunehmen. Auch über die Anordnung der Namen wurde debattiert. Sie einfach in alphabetischer Reihenfolge zu nennen, erschien Arad zu unpersönlich und war für viele Hinterbliebene eine unerträgliche Vorstellung.⁴² Zahlreiche Briefe erreichten die LMDC in dieser Angelegenheit,⁴³ sodass die Verantwortlichen schließlich dem zunächst als zu komplex abgelehnten Modell⁴⁴ der »meaningful adjacencies« zustimmten. Dieses von Arad selbst entwickelte Konzept sah vor, die Namen derjenigen Personen beieinander abzubilden, die auch im Leben in Beziehung zueinander gestanden hatten.⁴⁵ Die Umsetzung gestaltete sich äußerst kompliziert. Notfallhelfer:innen wurden zusammen unter der Bezeichnung ihrer Einheit aufgeführt, Mitarbeiter:innen der gleichen Firma und die Passagier:innen und Crews der entführten Flugzeuge jeweils miteinander. Zusätzlich konnten Angehörige angeben, welche Namen neben denen ihrer verstorbenen Familienmitglieder genannt wer-

³⁸ Vgl. Greenspan, S. 45; Homepage der Lower Manhattan Development Corporation. About Us. <<http://renewnyc.com/overlay/AboutUs>> (zuletzt aufgerufen am 21.07.2021).

³⁹ Greenspan: *Battle for Ground Zero*, S. 46.

⁴⁰ Vgl. Engelbrecht: *Die Neugestaltung von Ground Zero*, S. 11 und S. 13; Ronnes / van Toor: *Reflecting Absence*, S. 95; Eder: *Trauer, Patriotismus und Entertainment*, S. 163.

⁴¹ Vgl. Young: *The Stages of Memory*, S. 69–71.

⁴² Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 138 und S. 161–163; Young: *The Stages of Memory*, S. 44.

⁴³ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S. 162.

⁴⁴ Vgl. Greenspan: *Battle for Ground Zero*, S. 125.

⁴⁵ Vgl. Blais / Rasic: *A Place of Remembrance*, S.138.

den sollten. Um alle Wünsche und Verbindungen zwischen den fast 3.000 Todesopfern berücksichtigen und aufeinander abstimmen zu können, wurde eigens eine Software entwickelt. Trotzdem dauerte es mehrere Monate, bis die finale Anordnung ausgearbeitet war.⁴⁶

Fazit

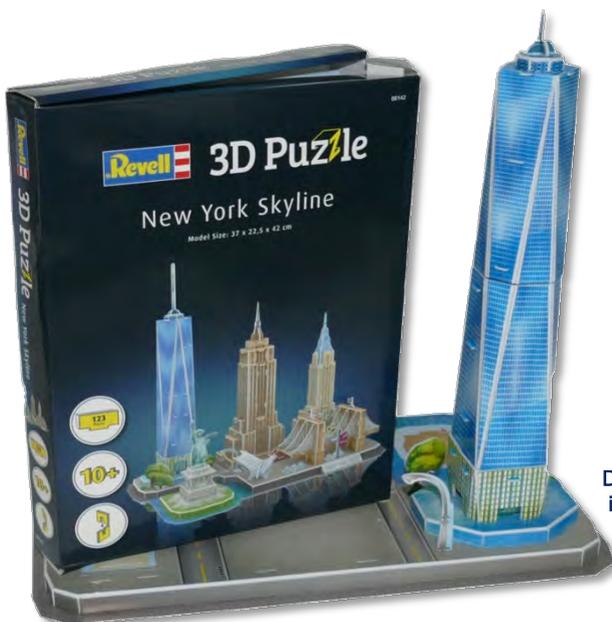
Wie dieses Beispiel zeigt, war es für die betroffene und interessierte Öffentlichkeit durchaus möglich, Entscheidungen der LMDC zu beeinflussen. Von ihrer umfassenden Einbeziehung in die Neugestaltung von Ground Zero kann jedoch nur bedingt die Rede sein. Zwar gab es zahlreiche Gelegenheiten für Betroffene und Interessierte, Meinungen und Anmerkungen zu äußern, doch blieben die Möglichkeiten, sich zum Beispiel über Abstimmungen an Entscheidungsprozessen zu beteiligen oder auch nur auf die Zusammensetzung der entscheidenden Gremien einzuwirken, gering. Oft blieben die genauen Hintergründe, die zu bestimmten Beschlussfassungen und Auswahlergebnissen führten, für die Öffentlichkeit undurchsichtig.⁴⁷ Ihrem eigenen Anspruch, einen inklusiven, offenen und transparenten Prozess zu gestalten, wurde die LMDC so in vielen Punkten nicht gerecht. Stattdessen verdeutlichen ihre Bemühungen und Versuche zur Einbindung der Öffentlichkeit die Komplexität und Problematik eines solchen Vorhabens. Es ist schlicht nicht möglich, jede Einzelentscheidung eines Projektes dieser Größenordnung zum Gegenstand einer öffentlichen Abstimmung zu machen, zumal wenn architektonische, stadtplanerische oder sicherheitstechnische Rahmenbedingungen zu berücksichtigen sind. Wie die Einbeziehung der Öffentlichkeit in einem konkreten Fall trotzdem gelingen kann, zeigte die Veranstaltung »Listening to the City«. Auch der erhebliche Aufwand, den die LMDC mit der Organisation von Anhörungen und Ausstellungen sowie in der Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation mit Betroffenen betrieb, muss positiv betont werden. Schlussendlich können die Arbeit und Vorgehensweise der LMDC daher trotz der genannten Grenzen in der Einbeziehung der Öffentlichkeit für zukünftige Projekte ähnlicher Art als Orientierung dienen und wertvolle Impulse liefern.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 167–169 und S. 183.

⁴⁷ Vgl. Hajer: *Rebuilding Ground Zero*, S. 462; Ronnes / van Toor: *Reflecting Absence*, S. 102; Engelbrecht: *Die Neugestaltung von Ground Zero*, S. 43.

Literatur

- Blais, Allison / Rasic, Lynn: A Place of Remembrance. Official Book of the National September 11 Memorial. Washington DC 2011.
- Eder, Jacob S.: Trauer, Patriotismus und Entertainment. Das »National September 11 Memorial & Museum« in New York. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 13.1 (2016), S. 158–171.
- Engelbrecht, Martina: Die Neugestaltung von Ground Zero. Magisterarbeit an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Heidelberg 2006.
- Greenspan, Elizabeth: Battle for Ground Zero. Inside The Political Struggle to Rebuild the World Trade Center. New York 2013.
- Hajer, Maarten A.: Rebuilding Ground Zero. The Politics of Performance. In: Planning Theory & Practice 6.4 (2005), S 445–464.
- Ronnes, Hanneke / van Toor, Bob: Reflecting Absence, or: How Ground Zero Was Purged of its Material History (2001–2010). In: International Journal of Cultural Property 22 (2015), S. 85–110.
- Young, James E.: The Stages of Memory. Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between. Amherst, MA 2016.



Das neue »One World Trade Center« ist inzwischen längst zu einem festen Bestandteil der New Yorker Skyline geworden — und kann so etwa als 3D-Puzzle nachgebaut werden (Ausstellungsansicht)

Nora Benterbusch

Das »National September 11 Memorial & Museum« im Spannungsfeld seines doppelten Selbstverständnisses als Gedenkort und Museum

Das 2011 bzw. 2014 eröffnete »National September 11 Memorial & Museum«¹ in New York ist eine zentrale Instanz innerhalb der Erinnerungskultur zu den Anschlägen des 11. September 2001. Zwar ist es bei weitem nicht das einzige Denkmal oder Museum, das dem Gedenken und den Opfern gewidmet ist, jedoch wird mit ihm das Ereignis und dessen Bedeutung für das Leben und Selbstverständnis der US-Amerikaner:innen an jenem historischen Ort dauerhaft markiert, welcher zur (medialen) Ikone der Ereignisse wurde.

1. Ambitionen und Bauaufgaben

Spätestens seit der Entscheidung für den Gesamtbebauungsplan »Memory Foundations« von Daniel Libeskind für das zerstörte Stadtgebiet in Lower Manhattan stand fest, dass das große Areal, auf dem ehemals die Zwillingstürme standen, zukünftig in erster Linie dem Gedenken vorbehalten sein sollte. In der Beschreibung der eigenen Ambitionen und der Namensgebung als »National September 11 Memorial & Museum« formuliert die Erinnerungsstätte in New York die Ansprüche, einerseits ein Ort des privaten, öffentlichen und nationalen Gedenkens und Ehrens der Opfer, Überlebenden und Ersthelfer:innen aller Anschläge in den Vereinigten Staaten am 11. September 2001 und des Anschlags auf das WTC 1993 zu sein. Weiter soll der durch die Ereignisse »heilig« gewordene, historische Ort bewahrt werden und andererseits soll über die Opfer und Ereignisse informiert wer-

¹ Das Memorial wurde bereits zum 10. Jahrestag der Katastrophe eröffnet, das Museum erst drei Jahre später fertiggestellt. Im Folgenden wird die allgemein gebräuchliche Kurzform des offiziellen Namens »9/11 Memorial & Museum« gebraucht werden.

den, um so im Sinne der gesellschaftspolitischen Bildung auf zukünftige Generationen einzuwirken:

»May the lives remembered, the deeds recognized, and the spirit reawakened be eternal beacons, which reaffirm respect for life, strengthen our resolve to preserve freedom, and inspire an end to hatred, ignorance, and intolerance.«²

Eine weitere Bauaufgabe bestand darin, Räumlichkeiten zur Unterbringung und Untersuchung bisher nicht identifizierter menschlicher Überreste bereitzustellen. Auf eine Darstellung der Baugeschichte, Gestaltungsprozesse und Entscheidungsfindungen wird im Folgenden verzichtet.³ Stattdessen soll der Fokus auf die realisierte Lösung gerichtet werden. Die räumliche und ästhetische Gestaltung wird dazu mit der inhaltlich-funktionellen Konzeption als »Memorial and Museum« in Beziehung gesetzt und beleuchtet.

2. Gedenkorte und die Kategorie des Raumes

Die Einrichtung und Gestaltung von Gedenkorten sind grundsätzlich komplizierte Unterfangen, bei denen stets unterschiedlichste Bedürfnisse, Ansprüche und Zielsetzungen miteinander in Einklang gebracht werden müssen. Dabei gestaltet sich das Vorhaben womöglich umso schwieriger, je weniger zeitlicher Abstand zu den erschütternden Ereignissen liegt. Ein Großbauprojekt wie jenes am Anschlagort in New York darf nicht nur die schmerzhaften Gegenwart und Vergangenheit im Blick haben. Es ist eine monumentale architektonische und semantische Setzung im geographischen Raum und im zukünftigen kulturellen Gedächtnis.⁴

Hierbei wird in der aktuellen Forschung die Kategorie des Raumes immer stärker als sinnstiftende Dimension thematisiert.⁵ Wie die Architektursoziologin Heike Deltitz schreibt, ist

² 9/11 Memorial & Museum. Mission. <<https://www.911memorial.org/about>> (zuletzt aufgerufen am 29.07.2021).

³ Zur Einbindung der Öffentlichkeit in diesen Prozess vgl. den Beitrag von Janina Willrich in diesem Band. Zur Baugeschichte und dem Entscheidungsprozess vgl. bspw. Young, James E.: *The Stages of Memory. Reflections on Memorial Art, Loss and the Spaces Between*. Amherst, MA 2016; Greenspan, Elizabeth: *Battle for Ground Zero. Inside the Political Struggle to Rebuild the World Trade Center*. New York 2013; Blais, Allison / Rasic, Lynn: *A Place of Remembrance. Official Book of the National September 9/11 Memorial*. Washington DC 2011; Goldberger, Paul: *Up from Zero. Politics, Architecture, and the Rebuilding of New York*. New York 2004; Stephens, Suzanne / Luna, Ian / Broadhurst, Ron (Hrsg.): *Imagining Ground Zero. Official and Unofficial Proposals for the World Trade Centre Competition*. London 2004.

⁴ Zum kulturellen Gedächtnis vgl. grundlegend Assmann, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Ders. / Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19; Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2017.

⁵ Zu aktuellen Debatten bezüglich der Bedeutung von Räumen siehe: Janz, Bruce B. (Hrsg.): *Place, Space and Hermeneutics*. Cham 2017. Vgl. beispielhaft für Untersuchungen der Raumwirkung von Denkmälern: Abousnougou, Gill / Machin, David: *Analysing the Language of War*

»Architektur [...] ein visuelles, taktiles, kinästhetisches Medium, und es sind die Techniken des Körpers und die Affektpotentiale der Dinge, die sich mit den Baukörpern einspielen und von sozialen Institutionen gezielt genutzt werden.«⁶

Allgemein können Raumgestaltungen als medial-materielle Manifestationen, Erfahrungsgestaltungen und Handlungsräume verstanden werden. Gerade bei derartigen besonderen Orten wie Gedenkstätten, an denen sich vielfältige Interessen, Nutzungsabsichten und Nutzergruppen überlagern, kommt deshalb der Gestaltung der Räume eine sensible Rolle zu.

Unter anderem aus diesen Gründen verkörpern der Umgang mit dem topologischen Raum, die Gestaltung von Räumen für Menschen und die Interaktionsmöglichkeiten von Räumen mit Menschen zentrale Elemente in der Debatte zu geeigneten Formen der Erinnerung und musealen Präsentation.⁷ Die Art und Weise, wie unsere Umwelt gestaltet ist, wirkt sich sowohl auf unser Selbstverständnis als auch auf unsere Wahrnehmung und Handlungen aus. Dass neben gesellschaftlichen, politischen und sozialen Setzungen auch die psychologische Wirkung von Gedenkorten nicht zu unterschätzen ist, zeigt sich u.a. darin, dass nicht selten Psycholog:innen bei der Gestaltung zu Rate gezogen werden, wie auch im Ausstellungsdesign des 9/11 Memorial & Museum.⁸

3. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

Das in Lower Manhattan entstandene Gesamtarrangement kann konzeptionell Gedenkstätten zugeordnet werden, wie sie u.a. Habbo Knoch charakterisiert:

»Institutionen, die dauerhaft dazu eingerichtet worden sind, um an Tatorten verbrecherischer und menschenverachtender, insbesondere staatlicher Gewalt in würdiger und würdigender Weise deren Opfern zu gedenken und an sie zu erinnern, Friedhöfe, Gräber und materielle Überreste zu sichern, Quellen zu sammeln und zu er-

Monuments. In: *Visual Communication* 9 (2010), S. 131–149 oder Bellentani, Federico / Panico, Mario: *The Meanings of Monuments and Memorials. Toward a Semiotic Approach*. In: *Punctum. International Journal of Semiotics* 2 (2016), S. 28–46.

⁶ Delitz, Heike: *Architektur als Medium des Sozialen. Zur soziologischen Theorie des gebauten Raumes* 2010. <http://www.heike-delitz.de/Architektur_als_Medium_2010.pdf> (zuletzt aufgerufen am 30.06.2021).

⁷ In dem Sammelband Allmeier, Daniela (Hrsg.): *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2016 werden beispielsweise Möglichkeiten und Herausforderung der Umgestaltung von Gedenkstätten in Anbetracht räumlicher Kategorien und gesellschaftlicher sowie didaktischer Implikationen diskutiert. Demgegenüber untersuchen Delitz: *Architektur als Medium des Sozialen* und Reitstätter, Luise: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld 2015 den Museumsraum als dezidierten Handlungsraum.

⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen des Beraters in New York zum Prozess und den Herausforderungen in Pivnick, Billie A.: *Transforming Collapse. Applying Clinical Psychoanalysis to the Relational Design of the National September 11 Memorial Museum*. In: *International Forum of Psychoanalysis* 26 (2017), S. 248–257.

schließen, zur historischen Aufklärung beizutragen und ein gegenwartsorientiertes, reflektiertes Geschichtsbewusstsein zu fördern.«⁹

Der angemessene Umgang mit historischen Überresten des Ortes — häufig aber auch menschlichen Überresten — sowie das Schaffen von Räumen zum privaten, öffentlichen und rituellen Gedenken und Trauern sind grundsätzlich zentrale Aufgaben von Gedenkstätten, wobei der historische Ort immer zugleich Autoritäts- und Aufmerksamkeitsgarant, aber auch eine der größten Herausforderungen ist.¹⁰ Besonders dann, wenn dieser, wie hier, verortet in Mitten einer pulsierenden Großstadt, mit den Anforderungen des städtischen Lebens vereinbart werden muss. Die Schwierigkeit ist dabei, dass der historische Ort einerseits im Sinne des Gedenkens und der Mahnung in seiner bedeutsamen Zerstörung bewahrt werden soll, andererseits darf er der Traumabewältigung und dem Leben der Stadtbewohner:innen nicht im Wege stehen und sollte darüber hinaus zu einer positiven zukunftsgerichteten Stadtentwicklung beitragen. Seine Gestaltung sollte im besten Fall also zur »Heilung« der monumentalen Wunde im urbanen Raum und im Bewusstsein der Menschen beitragen, ohne diese jedoch unsichtbar und vergessen zu machen.¹¹

Dieser komplexen Aufgabe wurde in Lower Manhattan durch Sicht- und Unsichtbarkeit begegnet. Im oberirdischen — stets sichtbaren — Bereich ist das Areal in Form eines weitläufigen Mahnmals¹² gestaltet: eine ästhetisch-künstlerisch überformte Mahnung an den Ort, das Ereignis und seine Opfer.¹³ Die originalen Überreste des Ortes sind dagegen im unterirdischen, nicht jederzeit sichtbaren Muse-

⁹ Knoch, Hanno: Geschichte in Gedenkstätten. Theorie, Praxis, Berufsfelder. Tübingen 2020, S. 5. Zur aktuellen Definition von Gedenkstätten vgl. auch die Internationale Gedenkstätten-Charta von 2013, die eine »besondere Verpflichtung zur humanitären und staatsbürgerlichen Bildung« herausstellt. International Holocaust Remembrance Alliance. Internationale Gedenkstätten-Charta 2013. <<https://www.holocaustremembrance.com/de/resources/working-definitions-charters/internationale-gedenkstaetten-charta>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

¹⁰ Vgl. Sabrow, Martin: Forschen & Gedenken. Überlegungen einer spannungsreichen Beziehung. In: Gedenkstätten-Rundbrief (2017), S. 3–12.

¹¹ Vor ähnlichen Herausforderungen standen andere Gedenkeinrichtungen, die im Stadtgebiet liegen, wie z.B. die Gedenkstätte Berliner Mauer oder der Friedensparks in Hiroshima.

¹² Memorials oder Mahnmale können als Unterkategorie von Denkmälern (Monuments) gefasst werden. »Dabei handelt es sich um öffentlich zugängliche, meist künstlerisch gestaltete und auf Dauer angelegte Gedenkort, die eine kritische Besinnung auf die Gewaltdimension eines historischen Ereignisses und dessen Folgen einfordern.« (Knoch: Geschichte in Gedenkstätten, S. 13.) Sie sind ästhetisch-künstlerische Setzungen im öffentlichen Raum, die nicht zwingend am historischen Ort errichtet werden, und im Unterschied zu Museen oder Gedenkstätten keinen Bildungsanspruch im engeren Sinn haben. Ihre Kernfunktionen liegen darin, semantische Markierung im öffentlichen Raum und Bewusstsein zu sein und soziale Räume für memoriale, repräsentative und selbstreflexive Handlungen zu schaffen.

¹³ Zur Tradition von Mahnmalen und sogenannten »Gegen-Denkmalern« vgl. Young, James E.: Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust. Wien 1997.

umstrukt prägnant in Szene gesetzt. Dieser ist insofern zugangsbeschränkt, als dass ein Ticketkauf die Grundbedingung seines Besuchs darstellt.¹⁴

Ein dritter wichtiger Bereich, der den menschlichen Überresten gewidmet ist, ist von den ersten beiden Bereichen nochmals abge sondert. Hierbei handelt es sich um jene Räume, die zur Aufbewahrung und Untersuchung bisher nicht identifizierter menschlicher Überreste eingerichtet wurden, und einen Raum für die Angehörigen zur privaten Andacht.¹⁵ Architektonisch ist dieser Bereich zwar im Museumsstrukt zwischen den Grundmauern der Zwillingstürme eingebunden, jedoch von dort aus nicht zugänglich und institutionell ausgegliedert in die Hoheit des »Office of Chief Medical Examiner« (OCME).¹⁶ Nur Angehörige und Personal des OCME haben hier Zutritt. Den wissenden Museumsbesucher:innen wird seine Existenz — wiederum künstlerisch distanziert — durch das monumentale Wandkunstwerk Spencer Finchs mit den sprechenden Virgil-Zitat »No Day Shall Erase You From the Memory of Time« in der zentralen Memorial Hall des Museumsraumes lediglich indirekt ins Bewusstsein gerufen.

4. Die Gestaltung des Gedenkstättenareals

Betrachtet man die Formen und Lösungen im Einzelnen, so erstreckt sich auf Straßenniveau die weitläufige, öffentliche »Memorial Plaza«,¹⁷ größtenteils umringt von den hoch aufragenden Großbauten des neuen World Trade Centers, wie dem »One World Trade Center« (»Freedom Tower«) oder der imposanten »Transportation Hub«. Nach Plänen des Landschaftsarchitekten Peter Walker ist der gepflasterte Platz im Sinne eines »living memorial« mit hunderten von Bäumen bepflanzt. Eine einzige Callery-Birne sticht aus der einheitlichen Bepflanzung mit zweifarbigen Eichen heraus: Der sogenannte »Survivor Tree« wurde als lebendiger Überrest des zerstörten Geländes aufwendig erhalten und symbolisiert die Resilienz der Natur und des Ortes selbst. Das ganze Gelände ist ein Ensemble verschiedener Denk- und Mahnmale, die zum Teil erst nachträglich — aufgrund sich wandelnder Bedürfnisse — integriert wurden, wie zuletzt die »Memorial Glades« (2019).

¹⁴ Angehörigen und Opfern der Anschläge wird zwar freier Eintritt gewährt. Dennoch sind auch diese Besuche an Öffnungszeiten und sonstige Richtlinien gebunden.

¹⁵ Vgl. Office Of Chief Medical Examiner. World Trade Center Repository. <www1.nyc.gov/site/ocme/locations/world-trade-center-repository.page> (zuletzt aufgerufen am 26.07. 2021).

¹⁶ Hinzu kommen natürlich funktional notwendige, ebenfalls zugangsbeschränkte Räume für Verwaltungstrakt und Sammlung, welche hier jedoch nicht weiter berücksichtigt werden.

¹⁷ Zum Findungs- und Entwurfsprozess der Memorial Plaza und Reflecting Absence vgl. insbesondere Young: The Stages of Memory und Blais / Rasic: A Place of Remembrance. — Die Internetauftritte der Entwerfer bieten zudem sehr gutes Bildmaterial: PWP Landscape Architecture. 9/11 Memorial. <<http://www.pwpla.com/national-911-memorial>> (zuletzt aufgerufen am 28.07. 2021); Handel Architects. National September 11 Memorial. <<https://handelarchitects.com/project/national-september-11-memorial?page=cultural>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

Kernstück der Plaza stellt das von Michael Arad entworfene Mahnmal¹⁸ »Reflecting Absence« dar. Es zeichnet mit riesigen dunklen Bassins die Grundrisse der Zwillingstürme nach. In abstrakter Form sind hier die verloren gegangenen Volumina der Turmfundamente physisch in den Stadtraum eingekerbt. Wasserfälle stürzen an den Innenseiten unablässig in die Tiefe und verstärken diesen Eindruck sowohl im Sinne des Einsturzes als auch in dem Sinne, dass das Wasser aufgrund seiner optischen Eigenschaften stetig und gleichzeitig die Leere, den Himmel und die neue »wiederauferstandene« umliegende Stadt spiegelt. Es ist eine Leere, die reflektiert und zum Reflektieren über diese Leere einlädt. In die breiten Brüstungen sind die Namen der Opfer eingraviert, wodurch nun jedes anonyme Opfer zu einer individuellen Person wird. Denn die Anordnung der Namen markiert nicht nur den Ort des Todes und vermeintlicher menschlicher Überreste in den Trümmern, sondern versinnbildlicht gleichzeitig die Position der Menschen im Leben zu anderen Opfern.¹⁹

Der völlige Verzicht auf figürliche oder zu eindeutige Zeichen deutet nicht nur auf die angestrebte langanhaltende Akzeptanz des Memorials in der Zukunft hin, sondern dient im Hinblick auf die produzierten Handlungsräume auch dazu, den Ort derart offen zu gestalten, dass jedem und jeder die Möglichkeit gegeben wird, den ganz eigenen Raum innerhalb dieser Anlage zu finden. U.a. die akustische Isolation durch die lauten, monotonen Wasserfälle ermöglicht Situationen der Intimität inmitten einer der größten Städte der Welt: Individuelles, scheinbar privates Trauern und Innehalten wird möglich. Auch Akten der Aneignung des Ortes wird im Raum des Memorials stattgegeben, wenn Hinterbliebene die Namen ihrer Angehörigen mit Blumen oder Botschaften schmücken. Die »Memorial Plaza« ist, obwohl sie ein solch massives, großformatiges und auf Dauerhaftigkeit angelegtes Monument ist, derart offen gestaltet, dass die Gesellschaft sie sich ihren zukünftigen Bedürfnissen anpassen kann. In die abstrakten Formen können neue Bedeutungen interpretiert werden und die Nutzung und Gestaltung der Freiflächen kann sich formenden Forderungen anpassen.²⁰

Zwischen die beiden »Reflecting Pools« ragt vom Rand des Platzes ein futuristisch geformter gläserner Pavillon hinein. Dieser markiert nicht nur architektonisch den Eingang zum unterirdischen Museumstrakt; ausgewählte, großformatige Zeugnisse des Ortes, die durch die Verglasung weit sichtbar aber dennoch abgeschirmt sind, denotieren zusätzlich die Funktion des Baus. Über ein Treppen- und Raumsystem wird der Besucher:innenstrom im Innern von hier aus zum eigentlichen Museumsraum in die Tiefe geleitet. Dieser befindet sich bedeutungsvoll auf

¹⁸ Bei der Terminologie, Memorial im Fall von »Reflecting Absence« mit »Mahnmal« zu übersetzen, wird hier der Argumentation Knochs gefolgt.

¹⁹ Durch aufwendige Familienbefragungen wurden die Namen nicht willkürlich angebracht, sondern stets in der Nähe von Namen anderer Opfer, die ihnen auch im Leben nahestanden. Vgl. hierzu den Beitrag von Janina Willrich in diesem Band sowie Blais / Rasic: A Place Of Remembrance.

²⁰ Wie sich dies beispielsweise bereits in den nachträglich installierten Memorial Glades gezeigt hat.

dem Niveau der Fundamente der Zwillingstürme — mehr als 20 m unterhalb des Straßenniveaus. Der hallenartige, offene Museumsraum schmiegt sich wie ein ausgehöhlter Raum zwischen die Negativformen der »Reflecting Pools« und die Fundamente der Stadt in den Untergrund. Bei seiner Gestaltung ließen sich die Architekten von den vier Themen Gedenken (*Memory*), Authentizität (*Authenticity*), Größe (*Scale*), und Emotion (*Emotion*) leiten.²¹ Das Voraugenführen und Erfahrbarmachen der tatsächlichen und semantischen Dimensionen des Raumes, der verlorenen Gebäude und des Verlustes selbst, ist eines der Hauptmotive. Als Designelemente helfen dazu maßgeblich installierte Aussichtsplattformen den Besucher:innen, sich ihrer eigenen Position bewusst zu werden und das Erhabene, Sakrale und Immense des Ortes, an dem sie sich befinden, in ausgewiesenen Ruhepositionen zu überschauen. Die Authentizität des Ortes wird durch die archäologischen Anteile gesteigert.

In der sogenannten »Foundation Hall« wird wörtlich die Fundamentkonstruktion des World Trade Center — die Slurry Wall — zum Exponat. Auch die Fundamente der Türme sind in Form archäologischer Fenster herausgearbeitet und bestimmen das Raumarrangement des Museums wesentlich, indem sich innerhalb der Grundrisse der Türme die beiden Galerieräume für Dauerausstellungen befinden. Zahlreiche zerstörte Konstruktionsteile der Türme, wie beispielsweise ein zerstörter Aufzugsmotor, sind in ihrem Zerstörungszustand als objekthafte Zeugnisse museal in Szene gesetzt. Das Leitthema »Gedenken« durchzieht den gesamten Ausstellungsbereich in verschiedensten Formen und wird durch das bereits angesprochene monumentale Wandkunstwerk Spencer Finchs den Besucher:innen beim Eintritt auf das Bodenniveau plakativ vor Augen geführt. In der »Memorial Exhibition« — der Dauerausstellung im Grundriss des Südturms — wird nun nicht nur jedem Opfer ein Name gegeben wie im Mahnmal an der Oberfläche, sondern auch ein Gesicht. In der rasterartigen Anordnung der Fotografien wird sowohl die Masse an Opfern als auch ihre Individualität augenscheinlich. Der »Tribute Walk« — ein Gang, in dem wechselnde Memorabilien aufgestellt werden — und die letzte Stele in der »Foundation Hall« musealisieren dann das Gedenken selbst und zwar indem die eigentlich spontan von Bürger:innen und Betroffenen initiierten Gedenkobjekte in Museumsobjekte überführt werden. In der letzten Stele verbinden sich diese Akte der Trauer und Erinnerung schließlich mit dem archäologisch konservatorischen Motiv an einem authentischen, überlebenden Artefakt der Türme.

Sowohl gestaltungsästhetisch als auch semantisch-funktional sind die einzelnen Areale des Gedenkstättenkomplexes vielfach ineinander verschränkt. Der historische Ort und seine frühere Gestalt nehmen hierbei eine Scharnierfunktion ein —

²¹ Vgl. Sturken, Marita: The 9/11 Memorial Museum and the Remaking of Ground Zero. In: *American Quarterly* 67 (2015), S. 471–490, hier S. 477f. Ein Interview und Bildmaterial zum Entwurf findet sich auf der Homepage des Architektenbüros Davis Brody Bond. National September 11 Memorial Museum. <<https://www.davisbrodybond.com/national-september-11-memorial-museum>> (zuletzt aufgerufen am 28.07.2021).

genauer gesagt, das ikonische Kernelement der Zwillingstürme bzw. die Leerstellen, die sie hinterlassen haben und die Örtlichkeit, die sie jeweils auszeichneten. Das Mahnmal »Reflecting Absence« stellt die erschütternde Absenz dieser Bauwerke durch monumentale, aber abstrahierte Negativformen im Stadtbild vor Augen. Im Museumsraum verwandeln sich diese dunklen Bassins zu den grau schimmernden, scheinbar schwebenden geometrischen Positivformen der Baukörper. Zwischen ihnen auf den Fundamenten stehend können Besucher:innen das verlorene Stadtbild abstrahiert imaginieren. Der artifiziell in Form des Wandkunstwerks Spencer Finchs dargestellte blaue Himmel unterstützt diesen Eindruck. Zusätzlich verweist das Kunstwerk in Kombination mit dem Virgil-Zitat »No Day Shall Erase You from the Memory of Time« auf die Opfer, deren hier gedacht wird und deren sterbliche Überreste sich hinter dieser Wand befinden. Der Ort des Todes als letzter gesicherter Aufenthaltsort der Körper wird zu ihrer — zumindest vorläufigen — Ruhestätte.

5. Zum Spannungsfeld als Gedenkort und Museum

Mit diesem kursorischen Überblick konnte gezeigt werden, dass für jene beiden Kernaufgaben von Gedenkstätten des würdigenden Gedenkens und Bewahrens des historischen Ortes innovative inszenatorische Antworten gefunden wurden. Schwieriger gestaltet sich dies jedoch im Hinblick auf den Bildungs- und Vermittlungsanspruch, der in der Deklaration als »Museum« und in den Worten der Direktorin Alice M. Greenwald klar formuliert ist, wenn sie den Ort als »a place for understanding ourselves and the world in which we live«²² charakterisiert.

Es ist ein heute weit verbreitetes, aber nicht konfliktfreies Vorgehen, ausgewiesenen Gedenkort Bildungseinrichtungen anzugliedern. Gerade bei einer Verknüpfung mit einer bereits tradierten institutionalisierten Form, wie einem Museum, existieren besondere konzeptionelle Spannungen zwischen den Ansprüchen eines würdigenden Gedenkens einerseits und der Museen zugesprochenen kritischen Kontextualisierung der Geschehnisse andererseits.²³ Auch Paul Williams weist ausdrücklich auf dieses Konfliktpotential hin:

»A memorial is seen to be, if not apolitical, at least safe in the refuge of history. [...] A history museum, by contrast, is presumed to be concerned with interpretation, contextualization, and critique. The coalescing of the two suggests that there is an increasing desire to add both a moral framework to the narration of terrible historical events and more in-depth contextual explanations to commemorative acts. That so

²² 9/11 Memorial & Museum. Mission. <<https://www.911memorial.org/about>> (zuletzt aufgerufen am 29.07.2021).

²³ Neben Gedenkstätten trifft dies auch auf sogenannte Memorialmuseen oder zeitgenössische Museen zu, die nicht am historischen Ort situiert sind. Ein Beispiel ist das United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C. Vgl. Radonic, Ljiljana / Uhl, Heidemarie: Das zeithistorische Museum und seine theoretische Verortung. Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Das umkämpfte Museum. Bielefeld 2020, S. 7–25.

many recent memorial museums [...] find themselves instantly politicized itself reflects the uneasy conceptual coexistence of reverent remembrance and critical interpretation.«²⁴

Museen beruhen in der Regel auf einer Sammlung von Objekten, die sie bewahren und erforschen, um zum Wohle der Gesellschaft Wissen zu erzeugen und dieses in Form von Ausstellungen zu vermitteln.²⁵ Ähnlich wie Mahnmale oder Memorials haben gerade Geschichtsmuseen infolge der Objektauswahl, Inszenierung und entworfenen Erzählung dabei einen entscheidenden Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis und Geschichtsbild einer Gesellschaft und damit auf ihr Selbstverständnis.²⁶ Aufgrund ihrer institutionellen Tradition wird Museen jedoch »von Seiten der Besucher eine große Autorität in Bezug auf den ›Wahrheitsgehalt‹ der in [...] [ihnen] präsentierten Ereignisse«²⁷ zugesprochen, was mit einer besonderen Verantwortung einhergeht. Im Sinne des institutionellen Framings ist es deshalb durchaus relevant, ob und wie ein Sachverhalt in einem als Museum oder Gedenkstätte deklarierten Raum kommuniziert wird.

Dieser viel debattierten Problemstellung scheinbar bewusst, hat man im »9/11 Memorial & Museum« versucht, sich der Lösung u.a. durch eine räumliche Trennung zu nähern. Die beiden Dauerausstellungen — »Memorial Exhibition« und »Historical Exhibition« — sind jeweils in einem der beiden gesonderten Galerieräume in den Grundrissen der Zwillingstürme installiert. Die Exponate und Erzählungen im Hauptraum verwischen diese klare Trennung zwischen memorierenden und implizierenden bzw. interpretierenden Anteilen wieder. Zudem erscheint eine vertiefte, kritische Kontextualisierung der Anschläge und ihrer gesellschaftspolitischen Hintergründe auch in dem ausdrücklich historischen, musealen Bereich bisher schwierig zu sein, was sich in verschiedenen Ausstellungsbesprechungen

²⁴ Williams, Paul: *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*. Oxford u.a. 2007, S. 8.

²⁵ Im Handbuch Museum findet sich dazu folgender Definitionsversuch: »Ein Museum ist eine auf Dauer angelegte Einrichtung, die — zum Wohl der Gesellschaft — Sammlungen materieller Dokumente bewahrt und überliefern will sowie intern und extern Wissen um diese materiellen Dokumente erschafft.« Walz, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 12. »[A]nders als Museen [haben Gedenkstätten], statt einer Sammlung die Lokalität selbst zur Grundlage.« Kahl, Paul / Kalvelage, Hendrik: *Personen- und Ereignis-Gedenkstätten*. In: Walz, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 130–133, hier S. 131.

²⁶ Zum Einfluss von historischen Ausstellungen auf Identitätsbildungsprozesse siehe u.a. Assmann: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, S. 9–19; Radonic / Uhl (Hrsg.): *Das umkämpfte Museum*; Heinemann, Monika (Hrsg.): *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen*. München 2011.

²⁷ Heinemann, Monika: *Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen*. In: Dies. (Hrsg.): *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen*. München 2011, S. 213–236, hier S. 213f.

niederschlägt.²⁸ Ein Grund hierfür mag neben der räumlichen Nähe zu den Ruhestätten und Todesorten der Opfer auch in der zeitlichen Nähe zu dem historischen Ereignis liegen. Auf eine zukünftig differenziertere Auseinandersetzung lassen jedoch bereits Diskursformate des Museums selbst hoffen. Aufgrund charakteristischer Eigenschaften solcher Diskussionsrunden haben dort beispielsweise auch potentiell strittige Themensetzungen und Meinungen Raum. In ihnen können deutlich identifizierbare Individuen bestimmte — zum Teil kontroverse — Meinungen vertreten und diese auch im Zweifel begründen und verteidigen. Mögliche Konfliktthemen sind auf diese Weise für die Institution unproblematischer einzubinden als in materiellen Setzungen innerhalb einer Ausstellung. Inhaltliche Positionen werden hier auf einer von der Institution zeitweilig offerierten Plattform durch Expert:innen vertreten. Sie erscheinen damit als externe (Einzel-)Meinungen, denen eine Öffentlichkeit geboten wird. Eine Einbindung in die dauerhafte Ausstellung hätte dagegen ein deutlicheres institutionelles Framing zur Folge. Die präsentierten Meinungen erhielten als von der Institution als ausstellungswürdig deklarierte Positionen eine andere Autorität und das Präsentierte würde als Position der Institution wahrgenommen, wodurch diese sich potenziell angreifbarer machen würde. Gerade in Anbetracht der heterogenen Erwartungen und Bedürfnisse, die das »9/11 Memorial & Museum« zu bedienen sucht, ist ein solches Vorgehen durchaus verständlich. Dennoch sollten Ergebnisse und Positionen der mündlichen Debatte im Laufe der Zeit auch Eingang in die dauerhaften Präsentationen erhalten. Andernfalls bliebe ein wirkmächtiges Potential der Bildungseinrichtung »Museum« ungenutzt.

Literatur

- Aousnoug, Gill / Machin, David: Analysing the Language of War Monuments. In: *Visual Communication* 9 (2010), S. 131–149.
- Allmeier, Daniela (Hrsg.): *Erinnerungsorte in Bewegung. Zur Neugestaltung des Gedenkens an Orten nationalsozialistischer Verbrechen*. Bielefeld 2016.
- Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders. / Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.
- Bellentani, Federico / Panico, Mario: The Meanings of Monuments and Memorials. Toward a Semiotic Approach. In: *Punctum. International Journal of Semiotics* 2 (2016), S. 28–46.
- Blais, Allison / Rasic, Lynn: *A Place of Remembrance. Official Book of the National September 9/11 Memorial*. Washington, DC 2011.
- Delitz, Heike: *Architektur als Medium des Sozialen. Zur soziologischen Theorie des gebauten Raumes* 2010. <http://www.heike-delitz.de/Architektur_als_Medium_2010.pdf> (zuletzt aufgerufen am 30.06.2021).

²⁸ Vgl. z.B. Kennicott, Philip: The 9/11 Memorial Museum Doesn't Just Display Artifacts, It Ritualizes Grief On A Loop. In: *The Washington Post* (07.06.2014); Eder, Jacob S.: Trauer, Patriotismus und Entertainment. Das »National September 11 Memorial & Museum« in New York. In: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 13 (2016), S. 158–171; Sturken: *9/11 Memorial Museum*.

- Eder, Jacob S.: Trauer, Patriotismus und Entertainment. Das »National September 11 Memorial & Museum« in New York. In: Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History 13 (2016), S. 158–171.
- Erlil, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2017.
- Goldberger, Paul: Up from Zero. Politics, Architecture, and the Rebuilding of New York. New York 2004.
- Greenspan, Elizabeth: Inside the Political Struggle to Rebuild the World Trade Center. New York 2013.
- Heinemann, Monika: Emotionalisierungsstrategien in historischen Ausstellungen am Beispiel ausgewählter Warschauer Museen. In: Dies. (Hrsg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen. München 2011, S. 213–236.
- Janz, Bruce B. (Hrsg.): Place, Space and Hermeneutics. Cham 2017.
- Kahl, Paul / Kalvelage, Hendrik: Personen- und Ereignis-Gedenkstätten. In: Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, S. 130–133.
- Kennicott, Philip: The 9/11 Memorial Museum Doesn't Just Display Artifacts, It Ritualizes Grief on a Loop. In: The Washington Post (07.06.2014).
- Knoch, Hanno: Geschichte in Gedenkstätten. Theorie, Praxis, Berufsfelder. Tübingen 2020.
- Pivnick, Billie A.: Transforming Collapse. Applying Clinical Psychoanalysis to the Relational Design of the National September 11 Memorial Museum. In: International Forum of Psychoanalysis 26 (2017), S. 248–257.
- Radonic, Ljiljana / Uhl, Heidemarie: Das zeithistorische Museum und seine theoretische Verortung. Zur Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Das umkämpfte Museum. Bielefeld 2020, S. 7–25.
- Reitstätter, Luise: Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum. Bielefeld 2015.
- Sabrow, Martin: Forschen & Gedenken. Überlegungen einer spannungsreichen Beziehung. In: Gedenkstätten-Rundbrief (2017), S. 3–12.
- Stephens, Suzanne / Luna, Ian / Broadhurst, Ron (Hrsg.): Imagining Ground Zero. Official and Unofficial Proposals for the World Trade Centre Competition. London 2004.
- Sturken, Marita: The 9/11 Memorial Museum and the Remaking of Ground Zero. In: American Quarterly 67 (2015), S. 471–490.
- Walz, Markus (Hrsg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016.
- Williams, Paul: Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford u.a. 2007.
- Young, James E.: Formen des Erinnerens. Gedenkstätten des Holocaust. Wien 1997.
- Young, James E.: The Stages of Memory. Reflections On Memorial Art, Loss and the Spaces Between. Amherst, MA 2016.



SQUAD 41

GREGG

J. BONOMO

MI

BRYAN CHRISTOPHER



DRY SIKORSKY

MICHAEL SCOTT CARLO

STOPHER HICKEY



Erinnerung und Trauma

Die Erinnerung an die Terroranschläge des 11. September 2001 — durch die Presseberichterstattung und die Geschichtsschreibung, ebenso aber auch durch Literatur, Kunst und Film und letztlich vor allem durch ein kollektives Erinnern der Augenzeug:innen weltweit — ist vor allem durch die Visualität und Medienbilder geprägt, die so dominant im kollektiven und kulturellen Gedächtnis abgespeichert werden.

Über das Erinnern hinaus wiederum wurden auch persönliche Traumata der zahlreichen Opfer der Anschläge (und deren Angehörigen) infolge der medialen Teilhabe und Reinszenierung eines großen Teils der Weltbevölkerung als kollektives, prophetisches Trauma gedeutet, an dem nicht nur direkt Betroffene in New York, Pennsylvania und Washington, D.C, sondern große Teile der Weltbevölkerung medial und emotional partizipierten.

So findet sich im deutschen Wissenschaftsmagazin *Geo* bereits im Mai 2002 ein umfangreicher Artikel, in dem »die schleichende Zerstörungskraft des 11. September 2001« aus Sicht der Traumaforschung dargestellt wird: Während es hier noch vornehmlich um die psychischen Leiden und Ängste der direkt Betroffenen geht, wird 9/11 in der globalen Öffentlichkeit auch als ein kollektives, primär vermitteltes Trauma verstanden und untersucht.



Enya: *Only Time*
Maxi-CD, 2000
(Privatsammlung, Saarbrücken)

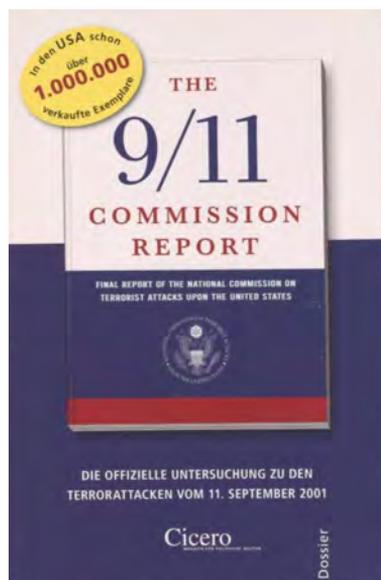
Eigentlich wurde Enyas Song *Only Time* bereits im Herbst 2000 aus ihrem Studioalbum *A Day Without Rain* ausgekoppelt — doch das sehr ruhige, melancholische Lied erlangte ausgerechnet in den Tagen und Wochen nach 9/11 eine weltweite Berühmtheit, als es von zahlreichen Radio- und TV-Sendern gespielt wurde, und ist für viele Menschen bis heute untrennbar mit der Erinnerung an die Anschläge verbunden

Verschwörungstheorien

Verschwörungstheorien sind kein neues Phänomen unserer Gegenwart, sondern lassen sich (in unterschiedlicher Ausprägung) wohl schon immer finden. Doch sicherlich treiben die Globalität und Echtzeit des Breitbandinternets sowie der auf kurze und prägnante Texte ausgelegte Kampf um Aufmerksamkeit und ›Likes‹ in sozialen Netzwerken die verschiedensten Verschwörungstheorien voran: So schaffen Plattformen wie »Twitter«, »Facebook« oder »Telegram« eine neue Reichweite und Möglichkeiten für Verschwörungstheoretiker:innen, wodurch sich die Anzahl, Verbreitung und Vernetzung der Theorien in den letzten Jahren deutlich gesteigert hat.

Auch die Terroranschläge des 11. September 2001 bilden die Grundlage zahlreicher und teils sehr unterschiedlicher Verschwörungstheorien: Die ›Unfassbarkeit‹ des Ereignisses und zunächst offene Fragen — wie bspw. diese riesigen Hochhaustürme durch den Einschlag zweier relativ kleiner Flugzeuge überhaupt zum Einsturz gebracht werden konnten —, führten zu einem regelrechten »9/11 Truth Movement«.

Die Anhänger:innen fragen bspw. nach den ›wahren‹ Drahtziehern, etwa den Geheimdiensten, oder vermuten eine Beteiligung der US-Regierung zur Rechtfertigung des späteren Krieges im Nahen Osten. Als Indizien dienen den Verschwörungstheoretiker:innen dabei die eigenen Interpretationen der Geschehnisse, immer wieder aber auch unterschiedlichste Alltagsgegenstände, in denen verborgene Vorboten des Unglücks vermutet werden.



Deutsche Ausgabe
des offiziellen 9/11-
Untersuchungsberichts



LP-Cover des Supertramp-Albums
»Breakfast in America«
USA 1979, gespiegelt
(Ausstellungsansicht)

Breakfast in America

Das Album der Band Supertramp aus dem Jahr 1979 zählt mit Songs wie »The Logical Song«, »Goodbye Stranger«, »Take the Long Way Home« oder dem titelgebenden »Breakfast in America« sicherlich zu einer der erfolgreichsten LP- und CD-Veröffentlichungen der späten 1970er Jahre und wurde mit zwei Grammys ausgezeichnet.

Doch offenbar deutete das Albumcover bereits auf die Terroranschläge von 9/11 hin — zumindest, wenn Sie mit etwas Phantasie die beiden Buchstaben U und P über den Twin Towers im Spiegel betrachten. Ach ja: Das Glas der Kellnerin weist übrigens auch bereits auf die Explosionen der beiden Flugzeuge hin...



Gefalteter 20-Dollar-Schein
(Ausstellungsansicht)

Verschwörungs-Origami

Und auch der 20-Dollar-Schein soll — einer anderen Theorie zufolge — ein ›geheimes Zeichen‹ dafür sein, dass die Regierung selbst die Anschläge geplant hat: Hier werden das Weiße Haus und ein Baum durch kunstvolles Falten zu den brennenden Türmen. Logisch, oder?

Johanna Sierhaus

Von 9/11 zu »Make America Great Again« Die Politisierung der Nachrichten in den USA

Der 11. September 2001 gilt als Schreckenstag der USA, als durch Terroranschläge auf New York City und Washington, D.C. Tausende von Menschen ihr Leben verloren. Fast 20 Jahre später wurden die USA ein weiteres Mal ins Herz getroffen, als am 6. Januar 2021 innerterroristische Kräfte das Kapitol der USA stürmten, mit dem Ziel Donald Trump als Präsidenten zur Fortsetzung seiner Präsidentschaft zu verhelfen: Ein Ereignis, das erneut ikonische Bilder produzierte, und das ebenfalls als dramatische Zeitenwende gedeutet wurde.

1. MAGA

Was mit einer roten Kappe begann, ist wohl zu einem der wichtigsten Symbole für Donald Trumps Kampagnen und die Wahl von 2016 geworden: »Make America Great Again« (MAGA) — ein Slogan basierend auf der Vorstellung, dass Amerika¹ einmal großartig war und es nun nicht mehr ist, und wieder großartig gemacht werden muss. Mit dieser Idee von ›Großartigkeit‹ fühlt sich in den USA vermutlich nur ein kleiner Teil angesprochen, welcher wiederum einen Großteil von Trumps republikanischer Wählerschaft ausmacht. Ein Beispiel sind die zumeist weißen christlichen Konservativen. Hierbei handelt es sich um einen Teil der Gesellschaft, der meist diskriminierend gegenüber Frauen sowie Minderheiten jeglicher Art ist.

Auch wirtschaftlich bevorzugen sie ein sogenanntes »small government« und stehen so dem Sozialstaat kritisch gegenüber.² Diese Wählergruppe unterstützte Donald Trump 2016 mit 81%, während sie Bush Junior bei der Wahl von 2004 mit

¹ Gemeint sind natürlich lediglich die USA, die sich zum ›Rest‹ der Amerikas durch Mauern (Mexiko im Süden), Einreisebeschränkungen oder Zölle abschotten; gleichzeitig versucht diese metonymische Gleichsetzung programmatisch an den »american exceptionalism« des 20. Jahrhunderts anzuknüpfen.

² Vgl. Adorf, Philipp: Die Republikanische Partei in den USA. München 2019, S. 106f.

nur 74% unterstützten.³ Aber die Kappe ist nicht nur ein Symbol der Konservativen, sie zeigt auch, dass die Schere zwischen den beiden Hauptideologien in der Zwei-Parteien-Demokratie immer größer wird. Die Tatsache, dass etwa 60% beider Parteien die jeweils andere als Bedrohung für die USA sehen, verdeutlicht dies.⁴

Die Kappe und ihre Aufschrift sind ein Medium des Populismus. Die Strategie, die hierbei genutzt wird, ist die des »Wir gegen Die«, die negative Emotionen wie Angst und Wut hervorrufen soll.⁵ In diesem Fall soll der Slogan an eine Zeit erinnern, als Minderheiten unterdrückt wurden, Frauen weniger Rechte hatten und sogenannte »christliche Werte« die Norm waren. Dementsprechend richtet sich die Kappe gegen alle Minderheiten und fordert auf, gegen diese und für die »früheren USA« einzutreten. Hierbei wird die weiße, männliche, heteronormative Geschichte des Landes in den Fokus gerückt und als Ideal dargestellt.⁶



»Make America Great Again«
Schirmmütze, USA, ca. 2019
(Privatsammlung, Karlsruhe)

³ Vgl. ebd., S. 109f. — Und das, obwohl es sich um die erste Wahl nach 9/11 handelte und sich die patriotischen USA im »War on Terror« befanden.

⁴ Vgl. ebd., S. 218.

⁵ Vgl. Hendricks, Vincent F. / Vestergaard, Mads: Reality Lost. Markets of Attention, Misinformation and Manipulation. Cham 2019, S. 88.

⁶ Dies zeigt sich bspw. auch daran, dass viele Sympathisant:innen von Donald Trump den MAGA-Slogan mit der Flagge der ehemaligen Südstaaten kombinieren und sich Trump selbst immer wieder dagegen ausgesprochen hat, Statuen ehemaliger Konföderiertengeneräle des Sezessionskrieges (1861–65) zu entfernen.

2. Populismus und der Kampf um ›Wahrheit‹

Populismus — in diesem Fall rechter Populismus — ist allerdings kein durch Trump erstmals auftretendes Problem. Das Medium, das zumeist genutzt wird, um diesen zu verbreiten, sind die Nachrichten, die zum Handeln motivieren sollen.⁷ In einem engen Zusammenhang mit dem rechten Populismus steht außerdem der Patriotismus, der in den USA besonders stark ausgeprägt ist. Hier besteht oft eine direkte Verknüpfung zum Militär und zur Notwendigkeit seiner Unterstützung. Dies galt besonders nach den Anschlägen des 11. September und den darauffolgenden Kriegen in Afghanistan und dem Irak. Auch warfen Republikaner:innen den Demokrat:innen fehlenden Patriotismus vor, wenn diese die Truppen zurückziehen wollten. Hinzu kam, dass jegliche öffentliche Kritik am Präsidenten als Zeichen der Unterstützung und des Patriotismus nach den Anschlägen verstummte.⁸ Dementsprechend lässt sich sagen, dass es sich bei Republikaner:innen vielmehr um einen ›unreflektierten‹ Patriotismus handeln könnte, der oft eher zum Autoritarismus gehört und als konservativ gilt und sich häufig mit Nationalismus mischt, während Demokrat:innen eher kritische Patrioten sind.⁹

Dies brachte auch die Presse in eine schwierige Position, da Massenmedien eine wichtige Rolle in der modernen Kriegsführung spielen. Einerseits sollen sie die ›vierte Gewalt‹ sein und neutrale Fakten berichten, andererseits können sie fast nur auf offizielle Quellen zurückgreifen, die immer nationale Interessen vertreten — somit wird meist die Position der Regierung wiedergegeben.¹⁰ Hinzu kam während der Bush-Administration eine Teilzensur: Teilweise wurden Informationen mit der Begründung der »Nationalen Sicherheit« zurückgehalten, also vermeintlich, um den Staat zu schützen.¹¹ Außerdem kam es zu einer »Selbstzensur« vieler Nachrichten. So erklärte sich die *Washington Post* zum Beispiel ebenso wie 53% ihrer Leser:innen mit einer Zensur zufrieden, sofern es um Angelegenheiten der »Nationalen Sicherheit« gehe.¹²

⁷ Vgl. Hendricks / Vestergaard: *Reality Lost*, S. 88.

⁸ Vgl. Nincic, Miroslav / Ramos, Jennifer M.: *The Sources of Patriotism. Survey and Experimental Evidence*. In: *Foreign Policy Analysis* 8.4 (2012), S. 373–388, hier S. 374 und S. 386.

⁹ Vgl. Huddy, Leonie / Khatib, Nadia: *American Patriotism, National Identity, and Political Involvement*. In: *American Journal of Political Science* 51.1 (2007), S. 63–77, hier S. 64.

¹⁰ Vgl. Dimitrova, Daniela V. / Strömbäck, Jesper: *Foreign Policy and The Framing of the 2003 Iraq War in Elite Swedish and US Newspapers*. In: *Media, War & Conflict* 1.2 (2008), S. 203–220, hier S. 203.

¹¹ Vgl. Graber, Doris: *Styles of Image Management During Crises. Justifying Press Censorship*. In: *Discourse & Society* 14.5 (2003), S. 539–557, hier S. 541f.

¹² Vgl. ebd., S. 544.

Hintergrund: Das US-amerikanische Fernsehsystem



Bei den großen Networks handelt es sich um frei empfangbare, werbefinanzierte Sender, die zu größeren Medienkonzernen gehören und selbst wiederum aus weiteren TV- und Radio-Sendern, auch auf lokaler Ebene, bestehen. Zu den ›klassischen‹ drei Networks **ABC** (*American Broadcasting Company*, gehört inzwischen zur Walt Disney Company), **CBS** (*Columbia Broadcasting System*, gehört heute zu ViacomCBS) und **NBC** (*National Broadcasting Company*, gehört zu NBCUniversal) ist 1996 mit dem **Fox News Channel** (gehört zu Rupert Murdochs Fox Corporation) ein weiteres Network hinzugekommen.

In Abgrenzung zum nahezu parallel von Microsoft und NBC ins Leben gerufenen Sender **MSNBC** mit einer starken links-liberalen Ausrichtung, kann sich Fox News durch eine geschickte politische (konservative) Schwerpunktsetzung schnell etablieren — denn bislang dominierte neben den jeweiligen (regionalen und nationalen) Nachrichtenprogrammen der drei Networks das 1980 als ›reiner‹ Nachrichtensender gegründete **CNN** (*Cable News Network*, gehört zu Turner Broadcasting System) den Markt mit einem großen Netz aus Korrespondent:innen in aller Welt:

»When the Australian media mogul Rupert Murdoch hired [Roger] Ailes in 1996 to launch Fox News, the media establishment wrote the effort off as a joke. Ailes, never one to heed criticism, turned the channel into a powerhouse that would earn more money than any other division in Murdoch's News Corp. In 2002, Fox passed CNN as the number-one-rated cable news network; within seven years, its audience more than doubled that of CNN and MSNBC, and its profits were believed to exceed those of its cable news rivals and the broadcast evening newscasts combined. In 2012, a Wall Street analyst valued Fox News at \$12.4 billion.«¹³

¹³ Sherman, Gabriel: *The Loudest Voice in the Room. How the Brilliant, Bombastic Roger Ailes Built Fox News — and Divided a Country*. New York 2014, S. xvii.

Obwohl die Bush-Administration klarzustellen versuchte, dass die Entscheidung des Zensierens ausschließlich bei den Journalist:innen läge, kam es dennoch zu einem starken Druck durch das Weiße Haus auf die Medien. Außerdem wurde ebenfalls Druck von Leser:innen, Editor:innen und Verleger:innen auf die Journalist:innen ausgeübt, was den Journalist:innen entsprechend wenig Spielraum ließ.¹⁴

3. Spaltung der Medien

1996 begann mit der Gründung von gleich zwei neuen Fernsehsendern, MSNBC und Fox News, der »Cable News War«.¹⁵ Dies hatte eine Polarisierung der Medien und damit auch der Gesellschaft zu Folge, da vor allem Fox News besonders Konservative als Zielgruppe ansprach. Vom Clinton-Skandal 1998 bis Juni 2002 stiegen die Fox News-Zuschauerzahlen so weit, dass diese über die Einschaltquote von CNN hinausschossen.

Dies lag vor allem daran, dass Fox News einen besonders starken kommentar- und meinungsorientierten Ansatz hatte, der eher in die Richtung sogenannter »Klatschpresse« geht. Dies war zudem gekoppelt an eine rechte Orientierung und den Versuch, besonders konservative Zuschauer:innen anzusprechen.¹⁶ Um wiederum Zuschauer:innen zu gewinnen, orientierten sich nun CNN und MSNBC an Fox News.¹⁷ Fox News half bereits zwischen 1996 und 2000 dabei, einen drei- bis achtprozentigen Anstieg der republikanischen Stimmen bei den jeweiligen Wahlen zu sichern. Dies erreichte der Sender durch eine konservative Voreingenommenheit und Desinformationen, aber auch durch sein Motto »Fair and Balanced«: Denn Fox selbst stellte sich als ein Fernsehsender des Gleichgewichts dar, während er anderen Liberalen Voreingenommenheit vorwarf, was offenbar gut bei konservativen Zuschauer:innen ankam.¹⁸

Um solche Zahlen auszugleichen, versuchten nun in der Folge auch CNN und MSNBC diese Gruppe anzusprechen, scheiterten aber.¹⁹ Daraufhin entwickelte sich gerade aus MSNBC ein Programm mit stark linksliberalen Stimmen, womit es zur Teilung von links und rechts und so zu einer starken politischen Aufladung der Nachrichten kam.²⁰

Bei dieser Veränderung kam besonders zu Tage, dass es Journalist:innen sind, welche den Fokus auf eine »Story« legen, und ihr somit mehr Wichtigkeit zuordnen als anderen Nachrichten. Hierbei kommt es außerdem immer zum Framing: Frames sind Rahmenbedingungen des Erzählens, auch von Nachrichten. Es werden

¹⁴ Vgl. ebd., S. 546.

¹⁵ Vgl. Nadler, Anthony: *Making the News Popular. Mobilizing U.S. News Audiences.* Urbana, IL 2016, S. 85.

¹⁶ Vgl. Sherman: *The Loudest Voice in the Room*, S. 242f.

¹⁷ Vgl. Nadler: *Making the News Popular*, S. 107.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 107.

²⁰ Vgl. ebd., S. 110.

Blickwinkel, Argumente und Ansichten definiert sowie die Ursachen und wer die Verantwortung trägt.²¹ Es kommt also immer zu einer — möglicherweise ungewollten — Bewertung, auch wenn diese im Fall von Fox News und MSNBC meist gewollt ist. Somit kommt es auch zu einem Beeinflussungsprozess zwischen Medien, Politiker:innen und Bürgerinnen.²² Dies wird besonders problematisch, wenn wesentlich von der versuchten Objektivität auf Kommentare und Meinungen mit dem Fokus auf Emotionen abgewichen wird.²³

4. Der »Fox News Effect«

Nach dem 11. September 2001 unterstützte Fox News die globale Kriegsführung der USA stärker als die meisten anderen Nachrichtensender, was dem Sender ebenfalls beim Wachstum seiner Zuschauerzahlen half und dabei, die Einschaltquote von CNN zum ersten Mal zu übertrumpfen.²⁴ Hinzu kam

»the promotion [by Fox News] of an external enemy for the purposes of global domination and of quelling domestic dissent, coupled with the revival of a faltering economy through military spending«.²⁵

Außerdem unterstützte der Besitzer von Fox News, Rupert Murdoch, die Bush-Administration öffentlich.²⁶ Allerdings kam es hier zu einem Umschwung, da Fox noch in den 1990er Jahren das »big government« attackierte, was sich mit den Anschlägen vom 11. September änderte: Von nun an bekam die Regierung die volle Unterstützung der Nachrichten, was man auch am Framing der Kriegssituation wiedererkennen konnte, da amerikanische Soldaten als »ours« und »liberators« bezeichnet wurden, was die Pro-Kriegsrhetorik unterstützte.²⁷ Hinzu kam der Sensationalismus, welcher sich um die Anschläge und den sich ankündigenden Krieg ergeben hatte, der direkt in den Stil von Fox News passte. Aufgrund dessen taten sich andere Sender wie CNN und MSNBC schwer, mitzuhalten. Fox News wurde sogar vorgeworfen, für den weiteren Aufstieg der Republikanischen Partei auf nationaler Ebene verantwortlich zu sein, was später »Fox News effect« genannt wurde.²⁸

²¹ Vgl. Brosius, Hans-Bernd / Dan, Viorela: Framing im Nachrichtenjournalismus. In: Köhler, Tanja (Hrsg.): Fake News, Framing, Fact-Checking. Nachrichten im digitalen Zeitalter. Ein Handbuch. Bielefeld 2020, S. 265–282, hier S. 266.

²² Vgl. Fawzi, Nayla: Chronisten, Agenda-Setter oder Politikmacher? Der Einfluss der Medien im politischen Prozess. In: Zeitschrift für Politik 61.4 (2014), S. 437–460, hier S. 443.

²³ Vgl. Nadler: Making the News Popular, S. 103.

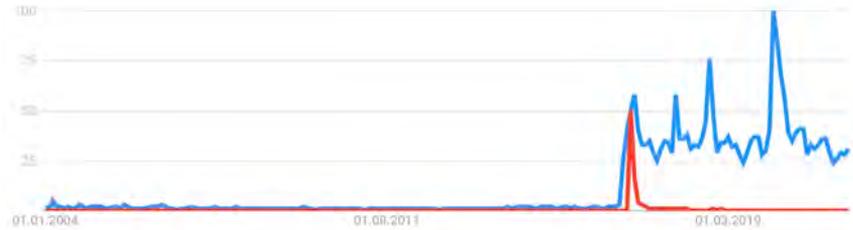
²⁴ Vgl. Broe, Dennis: Fox and Its Friends. Global Commodification and The New Cold War. In: Cinema Journal 43.4 (2004), S. 97–102, hier S. 98.

²⁵ Ebd., S. 98.

²⁶ Vgl. ebd., S. 99.

²⁷ Vgl. ebd., S. 100.

²⁸ Vgl. Fallon, Kris: Where Truth Lies. Digital Culture and Documentary Media After 9/11. Oakland, CA 2019, S. 64.



Der Begriff »Fake News« wurde erstmals von Donald Trump gebraucht, um Medienberichten entgegenzutreten, denen zufolge bei seiner Amtseinführung weniger Zuschauer:innen am Kapitol gewesen seien als noch bei der »Inauguration« von Barack Obama. Dementsprechend zeigt sich ab Januar 2017 ein sprunghafter Anstieg bei Google-Suchanfragen nach den Begriffen »Fake News« (blaue Linie) und »Alternative Facts« (rote Linie).²⁹



»Fake News«-Button
(Privatsammlung, Saarbrücken)

²⁹ Vgl. <<https://trends.google.de/trends/explore?date=all&q=%22Fake%20News%22,%22Alternative%20Facts%22>> (zuletzt aufgerufen am 10.08.2021).

Der 11. September sorgte nicht nur für eine wachsende Unterstützung der Republikanischen Partei, sondern auch für einen Anstieg von Verschwörungstheorien, um das Ereignis selbst sowie insbesondere bei der Wahl 2016 und 2020 und während Trumps Amtszeit. Hinzu kam die etwa zeitgleiche Zunahme von digitalen Technologien, die für die schnellere und unkontrolliertere Verbreitung von Nachrichten sowie »Fake News« sorgen.³⁰

Da Verschwörungstheorien mit »Assoziationen zwischen Ängsten vor einer drohenden Anarchie und Straftaten durch stereotype Feindbilder« verknüpft sind,³¹ ist der 11. September der perfekte Katalysator für solche Theorien. Hinzu kommt, dass diese identitätsbildend sind und sich auf ein negatives Fremdbild konzentrieren, was zu einem Rechtsruck führen kann.

Dies wird durch die Angst vor einer Marginalisierung noch weiter verstärkt.³² Auch hier kann wieder eine Verbindung zu Trump gesehen werden, da dieser genau auf eine solche Angst auch mit dem Slogan »Make America Great Again« baut. Dieser Satz warnt nicht nur vor einer Marginalisierung der weißen, christlichen, heterosexuellen Männer, sondern impliziert darüber hinaus, dass diese bereits in vollem Gange sei. Dies kann zum Beispiel an QAnon gesehen werden, dessen Anhänger meist auch in genau diese Gruppe passen und sich zudem Verschwörungstheorien hingeben.

Diese Konzentration auf ein Feindbild sowie die Angst vor einer Marginalisierung sorgen ebenfalls für eine eigene Selektion der Nachrichten auf Basis des eigenen Glaubens. Es werden sich also Informationen spezifisch gesucht, die man glauben möchte.³³ Dies kann bereits an einer Studie von 2010 aufgezeigt werden, in der sich herausstellte, dass CNN Zuschauer:innen liberaler und eher Demokrat:innen sind und sich auch im Internet eher auf liberale Quellen verlassen. Andersherum ist es bei Fox News — hier sind die Zuschauer:innen tendenziell Republikaner:innen und suchen eher nach konservativeren Quellen im Internet.³⁴

Diese Diskrepanz kann auch in den Zuschauerzahlen gesehen werden: Zum Beispiel schauen 29% der amerikanischen Bevölkerung Fox News, und jeweils 24% CNN und MSNBC. Hinzu kommt das jeweilige Vertrauen in die verschiedenen Sender, wobei CNN zu 47% vertraut wird, aber auch zu 37% von Fernsehzuschauer:innen misstraut wird. Ähnlich sieht es bei Fox News aus: Hier sagen 42%, dass sie dem Sender vertrauen und 41%, dass sie dies nicht tun. Auch

³⁰ Vgl. Fallon: *Where Truth Lies*, S. 164f. und S. 158f.

³¹ Schmitt, Josephine B. / Schneider, Jana / Rieger, Diana: Wenn die Fakten der Anderen nur eine Alternative sind. »Fake News« in Verschwörungstheorien als überdauerndes Phänomen. In: Harnischmacher, Michael / Heinke, Elfi / Hohfeld, Ralf et al. (Hrsg.): *Fake News und Desinformation. Herausforderungen für die vernetzte Gesellschaft und die empirische Forschung*. Passau 2020, S. 283–310, hier S. 285.

³² Vgl. ebd., S. 288

³³ Vgl. Hendricks: *Reality Lost*, S. 80.

³⁴ Vgl. Butler, Daniel M. / Miller III, Darwin W. / Nie, Norman H. et al.: *The World Wide Web and the U.S. Political News*. In: *American Journal of Political Science* 54.2 (2010), S. 428–439, hier S. 428f. und S. 434.

MSNBC hat ähnliche Werte, wobei 49% dem Sender vertrauen und nur 34% es nicht tun. Dies zeigt, dass nicht nur der Glaube an bestimmte Medien gespalten ist, sondern gar ein generelles Misstrauen gegenüber den »traditionellen« Medien in den USA besteht. Dadurch wird auch die Spaltung der Gesellschaft deutlich,³⁵ und nicht zufällig erleben in den vergangenen Monaten neue Plattformen wie »One American News«, Online-Portale oder Podcasts einen regen Zulauf.

Diese Spaltung kann vor allem Fox News zugewiesen werden, die, während sie selbst rechten Stimmen eine Plattform geben, ohne diese weiter zu kontrollieren, andere Nachrichtensender als liberal geprägt darstellen, um konservative Zuschauer:innen zu gewinnen. Hinzu kamen Nachrichten, die noch weiter am Rand des linken und rechten Spektrums stehen, wie Vox oder Breitbart, die während der Obama-Administration entstanden waren und die Polarisierung noch stärker vorantrieben. Zur Polarisierung kam der Sensationalismus hinzu, der sich mit der Zeit nur noch verstärkte.³⁶ Dies wird besonders ersichtlich am Wahlgesehen von 2016. Zur Berichterstattung in diesem Zusammenhang meinte Leslie Moonves, ehemaliger CEO von CBS: »It may not be good for America, but it's damn good for CBS.«³⁷

Der 11. September kann also als Katalysator für eine sich wandelnde Medienlandschaft gesehen werden, die stark polarisierend ist, sich durch Sensationalismus profiliert und dabei ihre Objektivität immer weiter verliert. Somit unterstützten die Nachrichtenoutlets ebenfalls das Gefälle in der politischen Gesellschaft zwischen rechts und links und förderten den Populismus, der Trump zur Macht verhalf. Die Kappe mit seinem Slogan »Make America Great Again« symbolisiert all dies.

Literatur

- Adorf, Philipp: Die Republikanische Partei in den USA, München 2019.
- Broe, Dennis: Fox and Its Friends. Global Commodification and the New Cold War. In: *Cinema Journal* 43.4 (2004), S. 97–102.
- Brosius, Hans-Bernd / Dan, Viorela: Framing im Nachrichtenjournalismus. In: Köhler, Tanja (Hrsg.): *Fake News, Framing, Fact-Checking. Nachrichten im digitalen Zeitalter. Ein Handbuch. Bielefeld 2020*, S. 265–282.
- Butler, Daniel M. / Miller III, Darwin W. / Nie, Norman H. et al.: The World Wide Web and the U.S. Political News. In: *American Journal of Political Science* 54.2 (2010), S. 428–439.
- Dimitrova, Daniela V. / Strömbäck, Jesper: Foreign Policy and the Framing of the 2003 Iraq War in Elite Swedish and US Newspapers. In: *Media, War & Conflict* 1.2 (2008), S. 203–220.
- Fallon, Kris: *Where Truth Lies. Digital Culture and Documentary Media After 9/11*. Oakland, CA 2019.
- Fawzi, Nayla: Chronisten, Agenda-Setter oder Politikmacher? Der Einfluss der Medien im politischen Prozess. In: *Zeitschrift für Politik* 61.4 (2014), S. 437–460.

³⁵ Vgl. Fletcher, Richard / Kleis Nielsen, Rasmus / Newman, Nic et al.: Reuters Institute Digital News Report 2020. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/DNR_2020_FINAL.pdf> (zuletzt aufgerufen am 10.08.2021), S. 88.

³⁶ Vgl. Fallon: *Where Truth Lies*, S. 175.

³⁷ Vgl. ebd., S. 175.

- Fletcher, Richard / Kleis Nielsen, Rasmus / Newman, Nic / et al.: Reuters Institute Digital News Report 2020. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/DNR_2020_FINAL.pdf> (zuletzt aufgerufen am 10.08.2021).
- Graber, Doris: Styles of Image Management During Crises. Justifying Press Censorship. In: *Discourse & Society* 14.5 (2003), S. 539–557.
- Hendricks, Vincent F. / Vestergaard, Mads: *Reality Lost. Markets of Attention, Misinformation and Manipulation*. Cham 2019.
- Huddy, Leonie / Khatib, Nadia: American Patriotism, National Identity, And Political Involvement. In: *American Journal of Political Science* 51.1 (2007), S. 63–77.
- Nadler, Anthony: *Making the News Popular. Mobilizing U.S. News Audiences*. Urbana, IL 2016.
- Nincic, Miroslav / Ramos, Jennifer M.: The Sources of Patriotism. Survey and Experimental Evidence. In: *Foreign Policy Analysis* 8.4 (2012), S. 373–388.
- Schmitt, Josephine B. / Schneider, Jana / Rieger, Diana: Wenn die Fakten der Anderen nur eine Alternative sind. »Fake News« in Verschwörungstheorien als überdauerndes Phänomen. In: Harnischmacher, Michael / Heinke, Elfi / Hohfeld, Ralf et al. (Hrsg.): *Fake News und Desinformation. Herausforderungen für die vernetzte Gesellschaft und die empirische Forschung*. Passau 2020, S. 283–310.
- Sherman, Gabriel: *The Loudest Voice in the Room. How the Brilliant, Bombastic Roger Ailes Built Fox News — and Divided a Country*. New York 2014.

Bildnachweis

Cover Reinhard Karger: 11. September 2001. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **Umschlaginnenseite** Blick in die Ausstellung »9/11. Vom Ereignis zum Gedächtnis« in der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, Fotografie von Janina Willrich | **3** Bruno von Lutz. Mit freundlicher Genehmigung des Deutsch-Amerikanischen Instituts Saarland | **6–22** Reinhard Karger: 11. September 2001. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **32** Titelseite der Kölner Zeitung *Express* vom 12. September 2001, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **40** Sonderausgabe *neue Woche* vom 14. September, *Focus* vom 15. September 2001, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **41** Titelseiten des Nachrichtenmagazins *Stern* in den Tagen nach 9/11, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **42** *Der Spiegel* vom 22. Oktober 2001, *GEO Epoche* aus dem Jahr 2002, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **49** »Notice of Baggage Inspection« (USA, ca. 2019), Ausstellungsansicht | **50** Prozentualer Rückgang der Passagierzahlen, September–Dezember 2001; Duschgel in fünf durchsichtigen Plastikflaschen, Ausstellungsansicht | **52** Spencer Platt: New York — September 11, 2001. © Spencer Platt / Getty Images News via Getty Images | **54** Richard Drew: The Falling Man, 11.09.2001. © picture alliance / Richard Drew | **55** Richard Drew: Aufnahmen aus der Serie zu The Falling Man, 11.09.2001. © picture alliance / Richard Drew | **57** Thomas E. Franklin: Raising the Flag at Ground Zero, 11.09.2001. © Thomas E. Franklin – USA TODAY NETWORK, 2001 The Record (Bergen County, NJ) | **58** Joe Rosenthal: Raising the Flag on Iwo Jima, 23.02.1945. © picture alliance / Joe Rosenthal | **62** Reinhard Karger: 11. September 2001, 12. September 2001. Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **64** William Turner: The Pass of Saint Gotthard, Switzerland, 1803–04, Öl auf Leinwand, Birmingham Museum and Art Gallery. © Photo by Birmingham Museums Trust, licensed under CC0. Jim Watson: Rescue Workers conduct Search and Rescue Attempts, descending deep into the Rubble of the World Trade Center, 14.09.2001. © Public domain | **65** Joel Meyerowitz: The North Wall, New York City, 2001. © Joel Meyerowitz, Courtesy Howard Greenberg Gallery. Caspar David Friedrich: Abtei im Eichwald, 1809–10, Öl auf Leinwand, Berlin, Alte Nationalgalerie. © bpk / Nationalgalerie, SMB / Andreas Kilger | **67** Thomas Ruff: jpeg ny02, 2004, C-Print. New York, The Metropolitan Museum of Art. © bpk / The Metropolitan Museum of Art / Thomas Ruff, VG Bild-Kunst, Bonn 2021 | **71** Kai Schwoerer: Jacinda Arden begrüßt Mitglieder der muslimischen Gemeinde während ihrer Teilnahme an islamischen Gebeten im Hagley Park in der Nähe der Al Noor Moschee in Christchurch, 22.03.2019. © Kai Schwoerer / Getty Images News via Getty Images | **74/75** Jesse Olaf Haunns: New York City Skyline (2019). Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **76** Jesse Olaf Haunns: One World Trade Center in Early Spring (2019). Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **82** Jesse Olaf Haunns: Reflecting Absence 7 (2019). Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **86** 3D-Puzzle New York Skyline, Ausstellungsansicht | **98/99** Jesse Olaf Haunns: Reflecting Absence 12 (2019). Mit freundlicher Genehmigung des Fotografen | **100** Vitrine in der Ausstellung »9/11. Vom Ereignis zum Gedächtnis« in der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, Fotografie von Janina Willrich | **101** Enya: Only Time. Maxi-CD, 2000, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **102** Deutsche Ausgabe des offiziellen 9/11-Untersuchungsberichts, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **103** LP-Cover des Supertramp-Albums »Breakfast in America«. USA 1979, gespiegelt, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Karlsruhe) | **104** Gefalteter 20-Dollar-Schein, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **106** »Make America Great Again«. Schirmmütze, USA, ca. 2019, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Karlsruhe) | **111** »Fake News Button«, Ausstellungsansicht (Privatsammlung, Saarbrücken) | **Umschlaginnenseite** Blick in die Ausstellung »9/11. Vom Ereignis zum Gedächtnis« in der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek, Fotografie von Janina Willrich

Beiträger:innen

Nora Benterbusch, M.A. Universität des Saarlandes, Kunst- und Kulturwissenschaften

Dr.in Hanna Büdenbender Universität des Saarlandes, Kunst- und Kulturwissenschaften

Prof.in Dr.in Astrid M. Fellner Universität des Saarlandes, North American Literary & Cultural Studies

Dr. Christian Göbel Deutsches Zeitungsmuseum, Wadgassen

Reinhard Karger, M.A. Unternehmenssprecher, Deutsches Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz (DFKI)

Dr. Bruno von Lutz Direktor, Deutsch-Amerikanisches Institut Saarland e.V.

Jun.-Prof. Dr. Jonas Nesselhauf Universität des Saarlandes, Kunst- und Kulturwissenschaften

Dr. Thomas Schmidtgall Universität des Saarlandes, Zentrum für lebenslanges Lernen (Zell)

Johanna Sierhaus, B.A. MA-Studentin, Universität des Saarlandes

Janina Willrich, B.A. MA-Studentin, Universität des Saarlandes



Die Terroranschläge des 11. September 2001 (kurz: 9/11) wurden als ›Angriff auf die freie Welt‹ und als einschneidende politische, gesellschaftliche und kulturelle Zäsur gedeutet — mit weitreichenden Folgen für das westliche Denken.

Zwanzig Jahre danach nehmen zahlreiche Institutionen im Saarland dieses Ereignis zum Anlass, um mit Ausstellungen und Diskussionsabenden, mit Vorträgen und Uni-Seminaren den vielen Facetten von 9/11 nachzuspüren.

Ausgehend von den Augenzeugen-Fotografien von Reinhard Karger widmet sich diese Katalogbroschüre mit Beiträgen von Forschenden und Studierenden der medialen Berichterstattung, der Erinnerungskultur und den künstlerischen Auseinandersetzungen.

