

9/11, YOUTUBE UND DIE NEUE EMPFINDSAMKEIT

GEORGIANA BANITA

»9/11 erzeugt einen effet de secret: Es wird als das Hervortreten von etwas Verborgenen gesehen, aber als ein Sich-Zeigen von etwas, das noch immer (teilweise) verborgen ist. Verborgenen in der Zukunft, verborgen aber auch in den ›open societies‹, den Gesellschaften, in denen wir leben.«¹

Die Ereignisse des 11. September markieren einen Wandel im Umgang mit Bildern, der nicht nur durch das Verschwinden des Realen in der medialen Persistenz der Bilder geprägt ist, sondern vor allem auch vom Aufeinanderprallen visueller Erinnerungs- und Aufmerksamkeitskulturen.² Diese Doppelung des Sichtbaren durch Faktizität und Virtualität steht weniger im Kontext einer postmodernen De-Realisierung der Wirklichkeit, wie sie dem Ereignis mehrfach bescheinigt wurde, sondern ist vielmehr im Zusammenhang mit der ethischen Struktur eines Politischen zu sehen, das 9/11 zur Schnittstelle innerhalb der aktuellen Konjunktur des Affektiven erklärt.³ Die Doppelung des Sichtbaren gründet dabei

1 Eva Horn: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/Main: Fischer 2007, S. 459.

2 Zum Begriff der Aufmerksamkeit im Medienzeitalter vgl. Aleida und Jan Assmann (Hgg.): *Aufmerksamkeiten (Archäologie der literarischen Kommunikation VII)*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001; Aleida Assmann: »Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur«, in: *Archiv und Wissenschaft* 36 (2003), S. 5-12; Aleida Assmann: »Aufmerksamkeit im Medienwandel«, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hgg.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Schmidt 2007, S. 209-227.

3 Marie-Luise Angerer sieht die Hinwendung zum Affekt in einer Linie mit dem ›performative turn‹ und dem ›pictorial turn‹. Die digitale Netzwelt stellt gewissermaßen einen Umschaltpunkt zwischen diesen Tendenzen dar

nicht so sehr darauf, dass 9/11 das Ende einer visuellen Latenzzeit darstellt, in der sich die Feindschaftssemantik der Nachkriegszeit noch nicht manifestiert hatte, sondern sie beruht vor allem auf der Tatsache, dass visuelle Darstellungen des Ereignisses als ethische Inszenierungen auftreten, im Sinne einer affektbeladenen Meta-Vision. Zweifellos repräsentiert 9/11 eine neue Taktik der visuellen Gewalt, die nicht nur mit ihrem medialen Effekt rechnet, mit der viralen Kraft⁴ der katastrophalen Bildlichkeit, sondern auch mit der ethisch-politischen Dimension, die ihre Medien-Kanäle am deutlichsten entfalten. Die folgende Studie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll dazu dienen, am Beispiel der Internet-Plattform *YouTube* die Interdependenzen von Medium, Ereignis und dessen Spuren im kollektiven Gedächtnis zu illustrieren. Zudem sollen bildethische Aspekte der Abrufbarkeit visueller Inhalte rekonstruiert und kritisch geprüft werden. Hierbei werden sowohl die Ästhetisierung und Ikonisierung des Grauens, als auch die Ethik der visuellen Vermittlung exemplarisch aufgezeigt. Im Unterschied zu anderen, als abgeschlossen geltenden Medienereignissen⁵ lässt 9/11 die Frage zu, ob die Anschläge immer noch in Echtzeit stattfinden, auch nach der realen Zerstörung der Türme, die im kollektiven Imaginären noch nicht zu einem Schlusspunkt geführt hat, sondern weiterhin massenmedial transportiert wird.

(vgl. Marie-Luis Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007).

- 4 ›Virales‹ Marketing bezeichnet eine Marketingform, die zunehmend Internet-Netzwerke ausnutzt um Nachrichten über Produkte epidemisch auszubreiten und dadurch Aufmerksamkeit auf die Marken zu lenken. Siehe z.B. die Verbreitungseffekte der Netzpropaganda für *Blair Witch Project* (1999) und *Cloverfield* (2008).
- 5 Der Begriff Massenereignis als feste Kategorie der Medienforschung dient als Schablone für die Ereignisse am 11. September 2001 (vgl. dazu Daniel Dayan/Elihu Katz: *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1992; Michael Beuthner (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003; Thomas Knieper (Hg.): *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln: Halem 2005; Stefan Leifert: *Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007).

Authentische Fiktionalität

Neben einer Reihe intellektueller Referenzen und unterschwelliger Hommagen an die terroristischen Anschläge des 11. September wartete Hollywood kürzlich mit *Cloverfield* (2008) auf – einem in Manhattan spielenden Katastrophenfilm in der Tradition des Godzilla-Genres. In *Cloverfield* wird die Attacke eines riesigen Monsters ausschließlich durch die Videoaufzeichnung eines unerfahrenen Dokumentarfilmers erzählt, der eine Gruppe Mittzwanziger auf ihrer Flucht vor der Kreatur verfolgt. Das Monster bahnt sich seinen Weg durch Wolkenkratzer und eine nutzlose und konfuse Kriegsmaschinerie. Als ein Lehrstück visueller Desorientierung und reißerischer, Themenpark gerechter 9/11-Simulation beweist die Hollywoodproduktion nicht nur, bis zu welchem Ausmaß Massensterben als Motor kommerzieller Unterhaltung dienen kann, sondern belegt auch den Einfluss der neuesten Medien auf gängige Technologien der Wahrnehmung. Die durchweg unruhige Kameraführung reproduziert sowohl den Amateurstil privater *YouTube*-Beiträge, als auch die düstere, erbarmungslose Stimmung einer monumentalen Katastrophe. Einzelne Sequenzen können buchstäblich als akribische Rekonstruktionen echter Amateuraufnahmen gesehen werden, die Zeugen des Anschlags vom 11. September über *YouTube* im Internet veröffentlicht haben. Mit nervenbetäubender Beharrlichkeit fängt der Amateurfilmer, der zu Beginn des Films eine Abschiedsfeier aufzeichnet, unglaubliche und unglaublich verwackelte Bilder einer Gefahr ein, vor der jeder vernünftige Beobachter entweder fliehen oder Schutz suchen würde. Auch dieses Element spiegelt Videos des brennenden World Trade Centers wider, aufgenommen durch staubbedeckte Fensterscheiben und Kameraobjektive, die Teenager in den umliegenden Apartments Manhattans drehten, anstatt die Flucht zu ergreifen. Man könnte diese Hollywoodproduktion als aktuellste Verwebung individueller Reflektion und einer Massenkatastrophe kennzeichnen, die eine Periode politisch faszinierender, gegenseitiger Befruchtung umfasst.

Im Folgenden möchte ich die Vermutung nahe legen, dass der rasanten Erfolg der Web 2.0-Medien in den letzten Jahren nicht nur die Konstruktion von Subjektivität in der politischen Sphäre beeinflusst hat, sondern tatsächlich eine Konsequenz dynamischer Tendenzen ist, die sich auf die weite Verbreitung der Medien (und eine kollektive Identität) stützen: Diese Tendenzen verdeutlichen zum einen eine Schwerpunktverlagerung im demokratischen Diskurs – weg von der herkömmlich rationalen Argumentation, hin zum emotionalen Ausdruck. Zudem fußen sie auf der weiten Verbreitung kollaborativer Medien und einer kollektiv geformten Identität. Um dieses Argument zu verdeutlichen, verfolge ich die

Entwicklung der Internetplattform *YouTube* parallel zu den theoretischen Debatten über »Netroots«-Technologie, mit dem Ziel, eine Krise der visuellen Empfindsamkeit zu definieren, sowohl in der Speicherung und Verwaltung des emotionalen Exzesses, der im Zuge der Katastrophe vom 11. September entstanden ist, sowie auch in ihrer Bewältigung durch kollektive Strategien der Sublimierung und Traumaresistenz. Indem ich Gedanken von Chantal Mouffe und Henry Giroux aufgreife, schlage ich vor, dass sich eine eingehende Betrachtung des emotionalen Subtexts der Konflikterschaffung und -bewältigung als unentbehrlich für unser Verständnis dafür erweisen kann, wie heutige Medien wirkungsvoll zwischen individuellen Sichtweisen vermitteln; oder in anderen Worten, wie der Zuwachs von kleinen Videobildflächen und handlichen Kameras eine angemessene Grundverpflichtung zu relationaler statt rationaler Politik verlangt.

Architekturen der Beteiligung

Nicht zuletzt dank seiner extremen Simplizität und Zugänglichkeit hat die Popularität von *YouTube* in den letzten Jahren explosionsartig zugenommen. *YouTube* nutzt die Software Macromedia Flash, um den Upload, die Visualisierung und das Verteilen von Videodateien zu ermöglichen. Diese können zudem leicht in andere Webseiten eingebettet werden, wodurch sich das Publikum der Stammseite erweitert. Als kostenloser und benutzerfreundlicher Hybrid aus Blog, Datenausch- und sozialem Netzwerk bietet *YouTube* alle Möglichkeiten und keines der Defizite konkurrierender Anbieter, die es einst emulieren wollte und längst verdrängt hat. Das Unternehmen mit Firmensitz in San Mateo, Kalifornien wurde im Februar 2005 von drei Angestellten des Online-Zahlungsdienstes *PayPal* gegründet. Da die Plattform zur kostenlosen Nutzung steht, finanziert sich *YouTube* komplett über Beteiligungskapitalanlagen in einer Größenordnung von mehreren Millionen US-Dollar. Aus diesem Grund misstrauen viele Analysten dem Geschäftsmodell des Unternehmens, insbesondere da sich die monatlichen Kosten der Bandbreite allein auf ca. eine Million US-Dollar belaufen.

Im letzten Jahr etablierte sich *YouTube* zunehmend als ernstzunehmender politischer Kanal, der die Meinungsbildung in privaten Haushalten beeinflusst. Die Brisanz dieser Entwicklung rückte insbesondere ins Blickfeld, als der englische Zweig des Nachrichtensenders Al Jazeera ein Abkommen über einen eigenen Kanal auf *YouTube* unterzeichnete. Dies geschah, nachdem mehrere Versuche in das amerikanische Kabelfernsehnetzwerk aufgenommen zu werden an politischem Druck gescheitert

waren. Zentrale Programme des Senders wie z.B. »Inside Iraq« konnten von nun an mehr Aufmerksamkeit im Westen generieren und dazu beitragen, den dem Sender anhaftenden Ruf einer terroristischen Propagandamaschine zu verbessern. In Anbetracht der Schätzungen, die sich auf monatlich über 20 Millionen Besucher des Portals belaufen, kann man mit Sicherheit annehmen, dass wenige politische Plattformen vergleichbare Potenz aufweisen, die öffentliche Meinung zu beeinflussen. Am 9. Oktober 2006 wurde *YouTube* für 1,65 Milliarden US-Dollar von *Google* gekauft, was eine flächendeckende Medienberichterstattung auslöste und somit das enorme Interesse bestätigte, das an von Konsumenten generierten Internetinhalten besteht. *YouTube* verspricht, das neue Meta-Medium der Globalisierung zu sein, das als Instrument alternativer Berichterstattung und Geschichtsschreibung erfolgreich die monologische Struktur und den monolithischen Wahrheitsanspruch traditioneller Medien umgeht. Die unbeschränkten Möglichkeiten der Nutzer, ihrerseits zu kommunizieren, bricht den klassischen Frontaljournalismus der Printmedien auf, der Konsument wird dabei zum Produzenten, zum »Pro-Sumer« in einer Architektur der Beteiligung, in der sich Werte im freien Fluss der Aufmerksamkeit ausbilden. Im Gegensatz zu den Einweg-Verbreitungsmedien ist Netz-Veröffentlichung immer ein dialogisches »Zurück-Schreiben«⁶, was schließlich in eine grundsätzlich andere Form des politischen Diskurses einmündet: dialogisch, plural, dezentriert.

Die Schwerpunktsetzung der Webseite auf reale Augenzeugenberichte – die populärsten Videos zeigen ungestellte, dramatische Szenen, die vom Kollaps des World Trade Centers über Bilder des Irakkriegs bis hin zum Mitschnitt eines Tauziehens zwischen Löwe und Krokodil um den Kadaver eines Pflanzenfressers reichen – bestärken den Verdacht, *YouTube* nehme nicht nur die Zukunft des Fernsehens vorweg, sondern könne auch eine Ära kollektiver Affektivität abbilden. Die Ereignisse des 11. Septembers stellen eine Art Katalysator für eine melodramatische Inszenierung dar, die angesichts der zahlreichen Videoaufnahmen eine Welle visuell-heroischen Verhaltens und moralisierender Selbstdarstellung auslöste, indem sie Augenzeugen in Positionen der Anteilnahme zwang, die sich später in Usergemeinden potenzierten. Der hohe Anteil von Video-beichten unter den populärsten Clips der Webseite reflektierte zudem in den Folgemonaten des 11. September eine Wiederbelebung des »autothanatographischen Diskurses«⁷, in einer Flut aus so genannten »zufäl-

6 E. Horn: *Der geheime Krieg*, S. 471.

7 Ich entleihe diesen Ausdruck Susanna Egan's Studie der autobiographischen Polyphonie, die die diversen Formen der krisengetriebenen Autobiographie umfasst (vgl. Susanna Egan: *Mirror Talk: Genres of Crisis in Con-*

ligen Memoiren«, die sich aus den privaten Erfahrungen eines öffentlichen, historischen Traumas zusammensetzt.

Von essentieller Bedeutung ist in diesem Zusammenhang Elisabeth Ankers Argument, die Berichterstattung des 11. Septembers habe dank ihrer melodramatischen Schilderung eine spezifisch amerikanische, kollektive Identität kreiert, die es den USA in der Folge erlaubt hat, als moralisch mächtiges Opfer in Erscheinung zu treten, verbunden mit dem Zwang, die erleidete Schikane in eine heroische Vergeltungsaktion zu verwandeln.⁸ Während Anker diesen Gedankenstrang erfolgreich erörtert und überzeugend den Reiz einer Narrative demonstriert, die Amerikas duale Rolle als Opfer und Held profiliert, übersieht sie jedoch die eindeutige Funktion aktueller Massenmedien wie *YouTube* in der Verewigung melodramatischer Szenarien und, in diesem Zusammenhang, den massiven Missbrauch von Emotionalität, die als zentrales Kriterium für die erfolgreiche Verbreitung der Medienprodukte diesen unabdingbar inhäriert. Auch die offizielle Berichterstattung nach dem 11. September betonte die heroische Viktimisierung und die daraus resultierende Selbstgerechtigkeit. Das Gros entsprechender Materialien auf *YouTube* suggeriert erstens, dass Identitätspolitik in den Medien, und zwar über alle geographischen Grenzen hinweg, dazu tendiert, sich auf die Dämonisierung eines Anderen zu stützen, dessen permanente Drohungen entweder bekämpft oder verhöhnt werden muss (wie z.B. in zahllosen Schmähdvideos und Witzen auf Kosten arabischer Charaktere oder Maskottchen). Zweitens demonstrieren unzählige *YouTube*-Filme, dass der Einsatz von Affekt auch außerhalb der Reichweite manichäistischer Politik und staatlichen Handelns verstanden werden kann; mehr ethische Debatte als moralistischer Dezesionismus. In der Zeit nach dem 11. September blieben auf den Straßen Lower Manhattans Passanten stehen, um sich Poster von vermissten Personen anzusehen, die biometrischen Daten unter deren Fotos zu lesen und um Worte der Unterstützung und Empathie auf die Wände zwischen den Bildern zu schreiben⁹ – ein Verhalten ähnlich dem des Internetbenutzers, der sich die Zeit nimmt, einen Kommentar zu einem *YouTube*-Video zu verfassen, welches seine Aufmerksamkeit gefangen hat. Der Affekt, der diesen Interaktionen innewohnt, ist Bestand-

temporary Autobiography, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1999, S. 225-226; vgl. hierzu auch David Wyatt: *And the War Came: An Accidental Memoir*, Wisconsin, Madison: Terrace Books 2004.

- 8 Vgl. Elisabeth Anker: »Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11«, in: *Journal of Communication* 55/1 (2005), S. 22-37.
- 9 Detaillierte Beschreibungen dieser Begegnungen von Betrachter und Bild finden sich bei David Friend: *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, New York: Picador 2006.

teil einer ethischen Ästhetik der Hoffnung, die auf dem visuellen und verbalen Wechselspiel von Emotion und privatem Handeln basiert, selbst wenn es sich dabei nur um einen zufälligen Kommentar im Cyberspace handelt.

Falling Man: Beschleunigte Vergänglichkeit

Der Übergang von Photographie zum Fernsehen und letztendlich zu User-generierten Internetinhalten verlief in den vergangenen Jahrzehnten parallel zum gesellschaftlichen historischen Wandel und kulminierte in der technologisch ›glücklichen Fügung‹, dass die Anschläge vom 11. September nicht vor der Revolution der digitalen Photographie und der weiten Verbreitung handlicher Apparate stattfand. Dieser Umstand hatte nicht nur die einfachere Erinnerung von Bildern zur Folge, sondern den Einzug von Bildern ›als‹ Erinnerung:

»Im Zeitalter der Massenmedien ist das historische Bewußtsein untrennbar verbunden mit den kanonischen Bildern, in denen die Medien den Augenblick des Zersplittersns festhalten, einen Augenblick, der von diesem Moment an weit über sich selbst hinausweisende Bedeutung und assoziative Wirksamkeit erhält, einen Augenblick, der von diesem Moment an ein Bild ist, durch das die Medien auf die Wirklichkeit blicken und ihr ihren eigenen Sinn geben.«¹⁰

In diesem Sinne verweist jede visuelle Darstellung der Tragödie nicht nur auf die Damaligkeit der Anschläge, sondern auch auf eine noch weiter zurückliegende Zeit, die vor der historischen Zäsur existierte. Es folgte eine doppelte temporale Transposition – nicht nur der Vergangenheit, sondern einer ›perfekten‹ Vergangenheit. In einem maßgeblichen Artikel über Richard Drews ikonische Photographie des ›Falling Man‹, der 2003 im Magazin *Esquire* veröffentlicht wurde, hob Tom Junod Amerikas Abneigung gegen dieses Bild positiv hervor.¹¹ »The jumpers – and their images –«, schrieb er,

10 Reinhold Viehoff/Kathrin Fahlenbrach: »Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte«, in Michael Beuthner/u.a. (Hgg.): *Bilder des Terrors, Terror der Bilder?* Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September, S. 42-60, hier S. 44.

11 Leifert legt Wert auf die Feststellung, dass die individuelle Identität des Abstürzenden nicht zu erkennen sei, es werde ein namenloses Opfer des Anschlags abgebildet, wobei die Rücksicht auf den Sterbenden und die Angehörigen gewahrt bleibt (vgl. Stefan Leifert: *Bildethik: Theorie und*

»were relegated to the Internet underbelly, where they became the provenance of the shock sites ... where it is impossible to look at them without attendant feelings of shame and guilt. [It was] as though the jumpers' experience, instead of being central to the horror, was tangential to it, a sideshow best forgotten.«¹²

Dabei ist es genau diese den Bildern anhaftende visuelle Vergänglichkeit, die durch die Amateurgeschichtsschreibung auf Plattformen wie *YouTube* in Frage gestellt wird. Videos von Opfern des Anschlags, die sich in grotesker Haltung und in Gruppen aus dem World Trade Center stürzen, haben sich schnell im Netzwerk graphischer, ausbeuterischer Clips ausgebreitet, deren bloße Masse den grauenhaften Verlust menschlichen Lebens zu vertuschen scheint. Manche Videos behaupten sogar fälschlicherweise zu zeigen, was aufgrund der Gefahren, die von den brennenden und im Anschluss einstürzenden Türmen ausging, nie auf Video hätte gebannt werden können: Die über den Boden verstreuten Leichen der Springer. Die Anziehungskraft dieser Videos ist nicht nur durch ihren quasi-pornographischen Inhalt und dessen voyeuristischen Reiz zu erklären. Die bewegten Bilder des Videos sind unendlich viel eindrucksvoller als unbewegte Bilder desselben Sturzes. Wie David Friend in seiner Analyse visueller Darstellungen der Ereignisse erkennt, isolieren die photographischen Bilder der Springer den Moment unmittelbar vor dem sicheren Tod und rücken dadurch den Betrachter selbst »to the very ledge of terror itself«¹³. Doch während eine Photographie dem Betrachter Raum für Spekulation und subjektive Interpretation lässt, indem sie ihm erlaubt, das Bild im eigenen Rhythmus zu betrachten und zu re-kontextualisieren, setzt das dazugehörige Video die individuelle Wahrnehmung von Zeit außer Kraft und injiziert eine Vielzahl von Fragen, die nicht in Fallgeschwindigkeit verarbeitet werden können.¹⁴ Das endlose Wiederholungspotential des bewegten Bildes trägt ebenso zu einem verwirrenden Überschuss an Emotionen bei. Die Springer scheinen sich in der Wiederholung der Betrachtungsvorgänge – mit jedem Maus-

Moral in *Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 189). Es gab jedoch mehrere Versuche, aus Bilddetails und Detektivarbeit im WTC Geschäftsmilieu zu eruieren, wer der Falling Man war und wie seine Familie mit diesem grausamen Tod umgeht.

12 Zitiert in David Friend: *Watching the World Change: The Stories behind the Images of 9/11*, New York: Picador 2006, S. 139.

13 Ebd., S. 134.

14 Dieser Kontrast wird besonders deutlich, wenn man Bilder des ›Falling Man‹ mit den schmerzhaft entblößenden Videos vergleicht, die Alejandro González Iñárritu für das Segment ›Mexico‹ der Gemeinschaftsproduktion 11'09"01 (2002) gesammelt hat.

klick – zu multiplizieren, während umgekehrt Sympathie und Sensitivität gegenüber dem Bild schwinden, je stärker wir seiner Brutalität ausgesetzt sind. Ein CBS-Nachrichtenproduzent, der von Friend zitiert wird, schließt sich dieser Einschätzung an und befürchtet, dass die Hilflosigkeit, die sich beim Betrachten der Todessprünge einstellt, die Schicksale der Springer als zunehmend gewöhnlich und, wie als kostenlose Dreingabe, schmerzhaft übersetzen wird.

Indem er auf Beispiele aus dem 2. Weltkrieg und Vietnam zurückgreift, stellt Friend zur Diskussion, dass die Entstehungsumstände eines Bildes oder Videos den Vorrang bestimmen, mit dem sie einen historischen Moment emotional erfassen. Doch spätestens bei der Konfrontation eines chinesischen Demonstranten mit einem Panzer der roten Armee auf dem ›Platz des himmlischen Friedens‹ erwiesen sich starre photographische Bilder als unterlegen gegenüber der monumentalen Kraft eines Films, der sich in Stille abspielt. Der Widerstand des chinesischen Arbeiters gegen die diktatorische Kriegsmaschine folgte einer humanistischen Mechanik, wie sie auch im Akt der Springer des World Trade Centers gesehen werden kann, deren Sprung sich als ein verzweifelter Protestakt lesen lässt, gegen den illusorischen Schutz des kapitalistischen Gebäudes, das sie gefangen hielt. Beide enthalten eine suizidale Geste, welche einer erdrückenden Kraft, die nur durch ein hyperbolisches Opfer bezwungen werden kann, mikroskopische Basishumanität entgegen setzt. Die Katastrophe, so Seeblen und Metz, »ist vollkommener Ausdruck der Verhältnisse von innen und außen in einer modernen und immer kapitalistischer werdenden Gesellschaft, die sich beständig über sich selbst hinaus entwickelt.«¹⁵ Als Lust am Katastrophalen und an einer Ästhetik des Schreckens beschreibt diese Deutung eine politische Dimension, die im Falle von 9/11 besonders deutlich geworden ist. Darüber hinaus verwenden Videos des 11. September, die auf *YouTube* veröffentlicht wurden, – die sowohl Beschädigung als auch Zerstörung von Menschen und Bauten zeigen – in ihrer Kürze und Intensität das visuelle Vokabular, dass Paul Virilio zum zentralen technologischen Antrieb unserer Zeit bestimmt hat.¹⁶ Der senkrechte Sturzflug der Springer sowie die enorme Geschwindigkeit der Flugzeuge, mit der sie in die Türme rasten, dehnen die Verwundbarkeit der Opfer auf den Betrachter aus. Die Bewegungsl-

15 Georg Seeblen/Markus Metz: *Krieg der Bilder, Bilder des Krieges: Abhandlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin: Edition Tiamat 2002, S. 103.

16 Vgl. Paul Virilio: *The Original Accident*, Cambridge: Polity 2007; Georgiana Banita: »Scorched Earth Tactics: Preemptive Ecopolitics in the Aftermath of 9/11«, in: *Parallax* 14/3 (2008), S. 125-138.

nie der Angst, die von der Oberfläche des Sehens hinabführt, in die Abgründe der persönlichen und physischen Verunsicherung, erklärt den intuitiven Effekt des Terrorismus und bescheinigt Derridas Aussage, dass »the real terror consisted of, and, in fact, begins by exposing and exploiting ... the images of this terror by the target itself.«¹⁷ Die Betrachtung von *YouTubes* 9/11 Darstellungen funktioniert nicht nur als Aggressionsabfuhr, sondern auch im Sinne einer Steigerung der Rezeptionsempathie als »Milieu der Verständigung und des Ein-Sehens«¹⁸. Mit der Ausweitung der Bildlichkeit, so Viehoff und Fehlenbach, gehe »ein grundlegender Wandel medialer Repräsentationsästhetik und -ethik einher: An die Stelle hierarchisch regulierter Perspektiven und Blickwinkel tritt das Primat medialer Partizipation, die nicht mehr auf Belehrung und Lenkung des Zuschauers abzielt, sondern auf sein emphatisches, emotionales Miterleben.«¹⁹

Politisches Engagement im digitalen Zeitalter

In seiner Sammlung *Public Spaces, Private Lives: Democracy Beyond 9/11* behauptet Henry Giroux, dass seit den Anschlägen des 11. Septembers Zynismus eine wesentliche Triebkraft amerikanischer Politikultur ist, ein Motor der Passivität, der sowohl Kritik als auch sozialpolitisches Handeln als zwecklos verworfen hat.²⁰ An deren Stelle soll laut Giroux eine, wie er sie nennt, neue »Sprache des Widerstands und der Möglichkeit« treten, die in »geschulter Hoffnung« kulminiert, auf z.B. eine gleichsam utopische und praktikable soziale Vision. Wir müssen nur die hochtrabende Rhetorik der Hoffnungsversprechen der Präsidentschaftswahlkampagne 2008 betrachten, um zu erkennen, dass Giroux eine größere Tendenz benennt, die von den Medien zu einem ethischen Lauffeuer entfacht wurde, das sich durch den weitverbreiteten Zynismus und die postkantische Politik der Vernunft hindurch frisst. *YouTube* und die Medien, die in Zukunft daraus hervorgehen könnten, gelten als eine potentielle Gegenbewegung zu dem, was Giroux seit dem 11. September als die Kommerzialisierung des öffentlichen Lebens und die Abnahme von Investitionen in öffentliche Güter bedauert. Laut Giroux sind wir Zeugen

17 Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press 2003, S. 108.

18 K. Fahlenbach/R. Viehoff, *Medienikonen*, S. 44.

19 Ebd., S. 46.

20 Vgl. Henry Giroux: *Public Spaces, Private Lives: Democracy Beyond 9/11*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2003.

und Teilnehmer eines »collapse of public discourse, the increasing militarization of public space, and the rise of a state apparatus bent on substituting policing functions for social services.«²¹ Daraus resultiert eine grundlegende Abneigung gegen alles Soziale, Öffentliche und Kollektive,²² der in erster Instanz die Sprache sozialer Verantwortung zum Opfer fällt.

Zweifellos haben die melodramatischen Szenarien der Berichterstattung des 11. September, die Elisabeth Anker betont, zum wachsenden Desinteresse an einem kritischen Bewusstsein innerhalb der Bevölkerung der USA beigetragen. In seinem Plädoyer für eine »geschulte Hoffnung«, einem Konzept, das auf einem erweiterten Modell der Pädagogik – beruht und dafür unterschiedliche Kulturkreise berücksichtigt,²³ gibt Giroux uns reichlich Anlass, die gleichzeitig utopischen und konkreten Formate von Plattformen wie *YouTube* zu bedenken. Auch wenn es verstörend wirken mag, ist es dennoch lohnenswert, User-generierte Inhalte auf eine Ebene mit Girouxs »sozial-engagierter Bürgerschaft«²⁴ zu stellen, insbesondere hinsichtlich der Merkmale Wissen, Verständnis und Reform. *YouTube* stellt derzeit 60% des gesamten Videomaterials im Internet zur Verfügung und bietet die ausführlichste Videodatenbank jüngster historischer Ereignisse wie dem 11. September und dem Irakkrieg²⁵, die zudem kostenlos zugänglich ist. Die Bedeutung von *YouTube* hat aufgrund seiner Rolle als unmittelbarer Protokollant und Chronist rasant zugenommen, eine Entwicklung, die in den USA und anderswo in den vergangenen Monaten im enormen Einfluss der Internetplattform auf öffentliche Politik und politisches Marketing kulminierte. In ihrer wegweisenden Studie *Millennial Makeover: MySpace, YouTube, and the Future of American Politics* (2008) argumentieren Winograd und Hais, dass der 11. September mit großer Wahrscheinlichkeit in einem nicht zu unterschätzenden »viralen« Prozess (z.B. in der Anwendung digitaler Netzwerke) für die Wiederbelebung der Bürgerschaft, des zivilen Engagements und basispolitischer Allianzen verantwortlich ist. Die Autoren des Buchs legen die Vermutung nahe, dass die Mitglieder der so genannten »Jahrtausendgeneration«, die großen Wert auf die Meinung von Freunden und

21 H. Giroux: *Public Spaces*, S. 31.

22 Ebd., S. 55.

23 Ebd., S. 129.

24 Ebd., S. 3.

25 Brian de Palmas Film *Redacted* (2007) richtet sein Augenmerk z.B. auf die mediatisierte Darstellung des Irakkriegs und zeigt unter anderem Bildschirmabbilder *YouTube*-ähnlicher Plattformen, die die Übertragung von Kriegsbildern und persönliche Interaktionen von Soldaten mit Angehörigen zuhause ermöglichen.

Kollegen legen, dazu neigen, diejenigen Schlussfolgerungen zu favorisieren, die aus dezentralisierter oder multilateraler Beobachtung entstanden sind. Während bestimmte Eigenschaften des Videoformats wie Fairness und Genauigkeit darauf hindeuten, dass es ›unwiderlegbar‹ ist und zudem unsere Wahrnehmung der Medienspeicherung und des Echtzeitzugangs zu Erinnerungen in großem Maße zu ändern vermag, bleibt die Frage bestehen, über wie viel Urteilsvermögen jeder einzelne Betrachter im Internet verfügt. Es ist eine Sache, Aufnahmen vom 11. September anzusehen und das Ereignis wieder erleben zu können, doch es ist eine ganz andere Leistung, zu wissen, wie viel Bedeutung man den Verschwörungstheorien beimessen soll, die mit diesen Bildern assoziiert sind.²⁶

Digitalisierung und Weltpolitik

Chantal Mouffes genaue Berechnungen des entweder stromlinienförmig verlaufenden oder erstickenden Effekts der neuen Medien auf die demokratische Agenda sind im Ergebnis ambivalenter als Girouxs Arbeiten, aber ebenso überzeugt von der Notwendigkeit öffentlichen Debattierens und Engagements. Stärker als Carl Schmitts Darstellung von Freund/Feind-Beziehungen, Wendy Browns Konzept der Viktimisierung als Paradigma der Identitätsstiftung²⁷ und sogar stärker als die essentielle demokratische Herausforderung des Antagonismus, betont Mouffe die Wertigkeit, die der Mobilisierung menschlicher Leidenschaften, deren »triebhafter Investition« und der kollektiven Identifikation mit Partisanenkämpfen innewohnt. Mouffe begründet ihre Alternative zur rationalen Herangehensweise auf der Unterscheidung von »dem Politischen« und »der Politik«, wobei ›das Politische‹ die Dimension der Feindseligkeit als permanente Möglichkeit jeder menschlichen Gesellschaft bezeichnet, und ›Politik‹ hingegen das Ensemble der Praktiken benennt, die nach der Organisation menschlicher Koexistenz streben.²⁸ Demokratische Politik setzt daher die Domestizierung der Feindseligkeit und die Entschärfung der wiederkehrenden Gefahr potentieller Antagonismen in menschlichen Beziehungen voraus. Obwohl neue Medien wie *YouTube*

26 Einen wegweisenden Beitrag im Bereich der 9/11 Verschwörungstheorien hat Eva Horn beige-steuert (vgl. E. Horn: *Der geheime Krieg*, S. 457-503).

27 Vgl. Wendy Brown: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton: Princeton University Press 1995.

28 Vgl. Chantal Mouffe: *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.

ihr Argument, dass kollektive Identitäten durch relationale statt rationale Mittel geformt werden sollten, stützen könnten, unterlässt Mouffe es, die von ihr verteidigte pluralistische Demokratie an die Technologien moderner Kommunikation zu knüpfen. Mouffe verweist auf das Potential neuer Medien, die Realisierung direkter Demokratie zu erleichtern, erkennt aber auch die Gefahr, dass sie als unmittelbarer Ausdruck privater Vorurteile rationale Debatten ersetzen und öffentliche Entscheidungen in private Konsumentenentscheidungen verwandeln könnten. Im Widerspruch zu ihrer eigenen, wiederholt geäußerten Betonung der Vorzüge privater Beteiligung an dem Politischen stellt Mouffe dann die rätselhaft anmutende Frage, ob die Entwicklung der neuen Medien durch politische Entscheidungen reguliert werden sollte, oder man diese weiterhin den Märkten überlassen dürfe (wie es heute der Fall ist). So wurden z.B. zahlreiche *YouTube*-Videos, die auf mehr oder weniger radikale Weise zum Kampf gegen »die Ungläubigen« aufrufen aufgrund ihrer ungeeigneten Inhalte (»inappropriate content«) ohne Vorwarnung gelöscht – was die Frage aufwirft, ob *YouTube* dadurch die Meinungsfreiheit beschneidet. Seit *YouTube* im Oktober 2006 die Liste der Gründe, aus denen ein Beitrag als »ungeeignet« gemeldet werden kann, um einen weiteren – die »Hate Speech« – erweitert hat, können alle Beiträge gelöscht werden, die jemand als bedrohlich oder herabsetzend empfindet. In der Folge darf jedes Video, das eine kontroverse Meinung transportiert, zensiert werden. So fungiert die *YouTube* Plattform kaum noch als nahezu rechtsfreier Schonraum, da die Gesetze, die für andere Medien gelten und zur Gründung jeder Rechtsstaatlichkeit gehören, auch hier systematisch zur Geltung gebracht werden.

Es ist unwahrscheinlich, dass eine Kontrollmaßnahme, die aus der demokratischen Debatte heraus geboren wurde, jemals den Einfluss der neuen Medien auf den öffentlichen Diskurs eingrenzen kann, zumal in Anbetracht des nur äußerst geringen Ausmaßes, in dem dies bereits geschehen ist. Die politische Steuerung der neuen Medien in der Folgezeit des 11. September hat sich als unendlich schädlich für die amerikanische Außenpolitik erwiesen, – vor allem im Bereich jener Medienformate, die beeinflussbar und in der Lage sein könnten, die manichäische Botschaft der Identitätsbildung zu absorbieren. Dieser Eingriff in die Souveränität des Volkes hat den Weg für die Kreation öffentlicher Plattformen wie *YouTube* geebnet, zumal diese hervorragend dazu in der Lage sind, die Vielfalt der Stimmen einer pluralistischen Gesellschaft und die Komplexität ihrer Meinungen zu beherbergen. Zusätzlich zersetzen solche Plattformen – mit ihrem Fokus auf Metaphorik, Symbolik und Vision sowie ihrer Obsession mit Ironie, Wahrheit und Beglaubigung als Modi für Divergenz und Konsens- den demokratischen Wunsch, hegemoniale

Wahrnehmungen zu naturalisieren und zu essentialisieren, wodurch sie gänzlich im Dienste der Konsumrhetorik von Gefallen und Missfallen (die Videos können zustimmend oder ablehnend bewertet werden) stehen, anstatt zum illusorischen Ideal einer wohlgeordneten Welt beizutragen.

Das Politische als Mustererkennung

Für ein leichteres Verständnis dieser Idee führe ich folgenden Vergleich an, der sich nicht nur im medialen Diskurs sondern auch in fiktionalen Darstellungen der Anschläge des 11. September eingebürgert hat (wie z.B. in William Gibsons Roman *Pattern Recognition*, dessen Geschichte sich um virales Marketing und Verschlüsselung rankt). Kurz nach den Anschlägen begann die amerikanische Regierung die digitale Privatsphäre im Namen nationaler Sicherheit einzuschränken, indem sie Datenverschlüsselung für den Mangel an Geheimdienstinformationen vor der Attacke verantwortlich machte und folglich verbot. Gerüchten zufolge hatten Terroristen aus dem Umfeld Osama bin Ladens ihre Angriffspläne per Steganographie durch Sicherheitsfilter geschmuggelt, indem sie z.B. Daten in Pixel von Photographien oder anderen Bildern versteckten. Angeblich verwendete bin Laden diesen Trick, um seine Pläne in unverfänglichen Sportbildern oder auf pornographischen Webseiten zu verbergen. Es ist unnötig zu erwähnen, dass diese Hypothese nicht nur technisch möglich sondern auch sehr wahrscheinlich ist, so sehr sogar, dass Sicherheitsexperten gut beraten sind, ihre Strategie zu überdenken, bevor sie sich der Dechiffrierung aller erdenklichen Codes widmen, was mit Sicherheit ein so nutzloses wie teures und ineffizientes Vorhaben ist. Ebenfalls häufig obskurer Natur, jedoch weitaus weniger schädlich sind die visuellen Botschaften der Benutzer von *YouTube*, die die Plattform für ihre persönliche und oft emotionsgeladene Kommunikation nutzen, indem sie im täglichen Durchschnitt 60.000 Clips ins Internet einstellen und sogar noch mehr betrachten. Steganographie²⁹ könnte tatsächlich eine geeignete Kurzschrift zur Erfassung der Verbindung von kurzlebiger Berühmtheit und genereller Anonymität im Netzwerk von *YouTube* sein,

29 Steganographie funktioniert nicht viel anders als so genannte »Schlüsselbilder« (Peter Ludes: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder: Fernsehnachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion*, Wiesbaden 2001, S. 67f.). Ludes versteht hierunter Bilder, die visuelle Information verdichten und auf eine knappe, auffällige Formel bringen.

obwohl natürlich die Politik des Verdachts, die mit terroristischen Plänen assoziiert wird, nicht auf die Atmosphäre gegenseitigen Interesses und Neugier einer Videoplattform anwendbar ist, trotz der leichten Brutalität von ›Happy Slapping‹-Videos oder negativen Darstellungen in der amerikanischen Wahlkampfpolitik. Dass Bilder ihr kulturübergreifendes Massenpublikum eher emotional als intellektuell ansprechen, liegt auf der Hand. *YouTube* füttert diese Wende hin zum Affekt, indem es die Rolle des Bildes als universeller, emotionaler Fetisch betont, in dem sich persönliche Spannungen sammeln oder voneinander abweichen können. Im Hintergrund steht die Annahme, dass Bilder – als Zeichen einer Globalisierung gesellschaftlichen Wissens – schneller und einfacher verstanden werden als sprachliche Zeichen, und deshalb eher in der Lage sind, die Grenzen von Kulturen und Sprachräumen zu überspringen, als jede andere Diskursform.³⁰ Zusätzlich bereitet es den Weg zu einer globalen Transparenz, und zwar in einer Dimension, die Ideale planetarischer Ethik und Gerechtigkeit wieder beleben könnte. Die Möglichkeiten, die *YouTube* und ähnliche Medienplattformen bereitstellen, erschaffen einen Raum für ideenreiche Perspektiven für ein Leben mit, für die Sublimierung von und sogar den Aufbau auf all das, was wir als visuelle Konsumenten nicht verstehen oder verarbeiten können: von den Leichen der Springer des 11. September bis hin zum zynischen Einprügeln auf Präsidentschaftskandidaten im amerikanischen Wahlkampf 2008. Da individuelle Emotionen zu kollektiven Praktiken führen können, kann man sagen, dass *YouTube* nicht nur affektive Dimensionen projiziert, sondern auch ethische. So wie Mouffe darauf besteht, dass »the creation of democratic forms of individuality is a question of identification with democratic values and this is a complex process that takes place through a diversity of practices, discourses, and language games«³¹, trägt *YouTube* mit Sicherheit zur Konstruktion kollektiver, politischer Identitäten und

30 Vgl. vor allem in Bezug auf den Begriff der globalen Mediensphäre Lydia Haustein. Ikonische Bilder, so Haustein, »schaffen eine ›Aura‹ und durchdringen mit ihren Inhalten und Ideen die verschiedenen Welten, die in allen komplexen Gesellschaften existieren und üblicherweise durch Mauern gegenseitiger Unkenntnis und Verständnislosigkeit voneinander getrennt sind« (Lydia Haustein: Videokunst, München: Beck 2003, S. 129). Vgl. dazu auch Stefan Leifert: »Unter den Bedingungen der globalen Mediensphäre sind Bilder die wohl schnellste und grenzüberschreitendste Form der Kommunikation und – angesichts der Sprachbarrieren – des Verstehens« (Stefan Leifert: Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien, München: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 177).

31 Chantal Mouffe: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Deconstruction and Pragmatism*, New York: Routledge 1996, S. 5.

deren diskursiven Ausdrucksweisen bei. Mehr als alles andere ist die subjektiv kontextualisierende, bildorientierte Videoplattform dazu in der Lage, die Mängel der rationalen Argumentation zu verdeutlichen und der Mobilisierung des Affekts in der Verfolgung politischer Ziele einen höheren Stellenwert zu verleihen.

Susan Sontag bezeichnete die Kanonisierung von Bildern als »ethisches Handeln«, vor allem dort, wo das Leiden Unschuldiger festgehalten und erinnert wird.³² Die 9/11-Videos auf *YouTube* wurden in der Absicht hergestellt und hochgeladen, die Gegenwart rückwirkend zu visualisieren, was die These veranschaulicht, dass jedes Bild oder Video gleichzeitig seine Vorgeschichte abbildet und seine Nachgeschichte vorwegnimmt. Aus der Masse dieser Videos bildet sich ein Kanon von Schlüsselbildern heraus, der eine Art digitales (nicht analoges) Gedächtnis formt, in dem die Historie als Funktion ethischen Handelns aufbewahrt und weitergegeben wird. Im Falle des großen Medienerignisses 9/11 tritt die Komponente des emotionalen Miterlebens in besonderer Weise hervor, wobei es das zentrale Charakteristikum dieses Medienerignisses ist, dass seine Video-Darstellungen (als performative Elemente in einem interaktiven Milieu) visuelle Strukturen für das Ereignis schaffen, welche ihm eine ethische Kohärenz hinzufügen. *YouTube* kann als Faktor der visuellen Krise angeführt werden, die im Überschneidungsbereich der Themenkreise persönlicher und kollektiver Verantwortung und der demokratischen Meinungsbildung angesiedelt ist und als die Zuspitzung des bewussten und berechnenden Spiels mit Emotionen durch visuelle Medien verstanden werden kann. In einem seit dem 11. September anschwellenden Konflikt verdeutlicht diese Krise die zentrale Rolle, welche die digitale Alphabetisierung bei der aktuellen politischen Verlagerung vom Antagonismus hin zur agonistischen Gemeinschaft,³³ von der Viktimisierung zur Hoffnung, übernimmt.

32 Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003, S. 134.

33 Zum Unterschied zwischen Antagonismus und Agonismus im demokratischen Diskurs vgl. Chantal Mouffe: »Während der Antagonismus eine Wir-Sie-Beziehung ist, in der sich Feinde ohne irgendeine gemeinsame Basis gegenüberstehen, ist der Agonismus eine Wir-Sie-Beziehung, bei der die konfligierenden Parteien die Legitimität ihrer Opponenten anerkennen, auch wenn sie einsehen, daß es für den Konflikt keine rationale Lösung gibt. Sie sind ›Gegner‹, keine Feinde« (Chantal Mouffe: *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 29).

Literatur

- Angerer, Marie-Luise: Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich/Berlin: Diaphanes 2007.
- Anker, Elisabeth: »Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11«, in: *Journal of Communication* 55/1 (2005), S. 22-37.
- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hgg.): *Aufmerksamkeiten (Archäologie der literarischen Kommunikation VII)*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.
- Assmann, Aleida: »Druckerpresse und Internet – von einer Gedächtniskultur zu einer Aufmerksamkeitskultur«, in: *Archiv und Wissenschaft* 36 (2003), S. 5-12.
- Assmann, Aleida: »Aufmerksamkeit im Medienwandel«, in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hgg.), *Möglichkeitsräume: Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin: Schmidt 2007, S. 209-227.
- Banita, Georgiana: »Scorched Earth Tactics: Preemptive Ecolitics in the Aftermath of 9/11«, in: *Parallax* 14/3 (2008), S. 125-138.
- Beuthner, Michael (Hg.): *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem 2003.
- Borradori, Giovanna: *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, Chicago: University of Chicago Press 2003.
- Brown, Wendy: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton: Princeton University Press 1995.
- Dayan, Daniel/Katz, Elihu: *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1992.
- Egan, Susanna: *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.
- Fahlenbach, Katrin/Reinhold Viehoff: »Medienikonen des Krieges: Die symbolische Entthronung Saddams als Versuch strategischer Ikonisierung«, in: Thomas Knieper (Hg.), *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln: Halem 2005, S. 356-87.
- Friend, David: *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, New York: Picador 2006.
- Gibson, William: *Pattern Recognition*, New York: Viking 2003.
- Giroux, Henry: *Public Spaces, Private Lives: Democracy Beyond 9/11*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2003.
- Haustein, Lydia: *Videokunst*, München: Beck 2003.

- Horn, Eva: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/Main: Fischer 2007.
- Knieper, Thomas (Hg.): *War Visions: Bildkommunikation und Krieg*, Köln: Halem 2005.
- Leifert, Stefan: *Bildethik: Theorie und Moral im Bildjournalismus der Massenmedien*, München: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Ludes, Peter: *Multimedia und Multi-Moderne: Schlüsselbilder: Fernseh- nachrichten und World Wide Web – Medienzivilisierung in der Europäischen Währungsunion*, Wiesbaden 2001.
- Mouffe, Chantal: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): *Deconstruction and Pragmatism*, New York: Routledge 1996.
- Mouffe, Chantal: *Über das Politische: wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus: *Krieg der Bilder, Bilder des Krieges: Ab- handlung über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin: Edition Tiamat 2002.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003.
- Virilio, Paul: *The Original Accident*, Cambridge: Polity 2007.
- Winograd, Morley/Hais Michael D.: *Millennial Makeover: MySpace, YouTube, and the Future of American Politics*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2008.
- Wyatt, David: *And the War Came: An Accidental Memoir*, Wisconsin, Madison: Terrace Books 2004.