

SCHOCK UND MEDIALER WANDEL

Der 11. September und die Ästhetik des Erhabenen

VON SASCHA SIMONS

Stellt man die Frage nach der Dynamik von Medienentwicklungen, fragt man zugleich nach Ereignissen, die Ausdruck solcher Dynamik sein könnten und diese gewissermaßen phänomenal fixieren. Ob diese Phänomene, so radikal und einschneidend sie im Einzelnen auch erscheinen mögen, zugleich auf einen Kurswechsel medialer Dynamik in revolutionärem Sinne hinweisen oder vielmehr eine von vielen Weichen in einem evolutionären Prinzipien folgenden Wandlungsprozess darstellen, scheint sich lediglich fallbezogen beantworten zu lassen. Nur am einzelnen Beispiel lässt sich klären, welcher Bruch zugleich einen Umbruch nach sich zieht, oder ob nicht viel eher mit einer Kompensierung und Restabilisierung spätestens auf der Makroebene des Mediensystems zu rechnen ist.¹

Um solche Phänomene des Medienwandels näher zu bestimmen, lohnt ein Rückgriff auf das Modell des Schocks. Der Schock markiert einen Augenblick der Handlungsunfähigkeit, in dem Routinen und Konventionen nicht mehr wie gewohnt zu funktionieren scheinen, sondern kritisch hinterfragt werden. Mediendynamische Schocks drängen sich der Analyse geradezu auf, weil sie durch ihre Struktur eine virtuelle Leerstelle im Kontinuum von Denken und Handeln bezeichnen, die der Analyse normalerweise entzogen bleibt. Ausgehend von Ausnahmesituationen lassen sich Einsichten gewinnen, die das Verständnis für das Normale schärfen. In den spontanen Reaktionen auf den Schock entlarven sich die Funktionslogiken sozialer und kultureller Steuerungsmechanismen und die Faktoren ihrer Dynamik.

Folgt man diesem Prinzip – zum besseren Verständnis allgemeiner mediendynamischer Prozesse den Extremenfall zu analysieren – konsequent, kommt man nicht an der medialen Verarbeitung des Anschlags vom 11. September 2001 und den weltweit in Echtzeit rezipierten TV-Bildern der Zerstörung des *World Trade Centers* vorbei;² stellen sie doch die vielleicht größte Herausforderung dar, mit der die massenmediale Informationsmaschinerie in ihrer jüngeren Geschichte

1 Vgl. Rusch in diesem Band.

2 Sicherlich stellt die Konzentration auf die Bilder des World Trade Centers eine nicht ganz unproblematische Selektion aus der Fülle des visuell-medialen Dokumentationsmaterials dar – sei es professionell produziert oder auch in Form von Amateuraufnahmen bzw. privater Verfremdungen ‚offizieller‘ Medienbilder. Vgl. Richard: „9-11“, S. 43. Da die Reflexion aber vor allem auf das Moment des Schocks und dessen Verarbeitungsformen zielt, scheint diese analytische Reduktion des Anschauungsmaterials gerechtfertigt. Schließlich, so die hier im Folgenden zu entfaltende These, beruht die Radikalität des Schocks vor allem auf der Wirkung eben dieser Bilder.

konfrontiert wurde. Nicht zuletzt eine Herausforderung, die in ihrer Dramaturgie – z.B. dem zeitlichen Arrangement, dem Nachrichtenwert, der symbolischen Bedeutung der getroffenen Gebäude und der visuellen Prägnanz der Bilder – offenbar bewusst auch als medialer Schock kalkuliert war.

Wenn auch in seiner Inszenierung ebenso zynisch wie perfekt abgestimmt auf die Anforderungen der medialen Informationsdistribution, versetzt der Anschlag auf das *World Trade Center* die sonst so beredsamen Live-Berichterstatter in eine Starre der Sprachlosigkeit und nötigt sie angesichts mangelnder Hintergrundinformation zur Überstrapazierung von Metaphern wie „*Fassungslosigkeit*“, „*stockender Atem*“ oder „*holy shit*“. Die weltweite Öffentlichkeit ist *live* Zeuge, wie die Medien von einem Ereignis überrumpelt und überfordert werden, dem sie sich aufgrund ihrer eigenen Logik nicht entziehen dürfen.³ Statt der gewohnten Versorgung mit Erklärungsmustern regiert für einen Moment die *Endlosschleife* der Bilder und setzt konventionelle (mediale) Wahrnehmungsmuster außer Kraft. Genau diese aller Orten anzutreffende Fassungslosigkeit ob des Ereignisses, die Unfähigkeit in den gewohnt souveränen Erkenntnis- und Interpretationsmodus zu wechseln, macht das destabilisierende Potenzial des Anschlags aus.

DER SCHOCK DES 11. SEPTEMBERS UND DAS SCHWEIGEN DER MEDIEN

In der reflexiven Annäherung an diesen außergewöhnlichen Moment medialer Destabilisierung erweist sich ein medizinisch-psychiatrischen Schockbegriff als heuristisch fruchtbar.⁴ Das für diese Belastungsreaktion charakteristische Zusammenspiel von Unterversorgung und Überreaktion ließe sich in medienwissenschaftlicher Perspektive auf den Informationsfluss bzw. die Zirkulation von Nachrichten, Kommentaren und Berichten applizieren.⁵ In dem Moment, in dem der Einschlag der aus Boston kommenden *Boing 767 (United Airlines 175)* in den Südturm des *World Trade Centers* nicht nur das symbolische Zentrum des westlich-kapitalistischen Finanzmarktes, sondern ebenso die Selbstgewissheit einer ganzen Dekade erschüttert, wird eine Informationsasymmetrie erzeugt, die Betrachter wie Kommentatoren gleichermaßen überfordert und die Hierarchie zwischen Rezipient und Produzent für einen Moment aufhebt.⁶ Beide sehen sich einer audiovisuellen Stimulation ausgesetzt, der keinerlei kontextualisierenden oder interpretierenden Informationen folgen.⁷ Der Informationswert der Bilder

3 Baudrillard: „Der Geist des Terrorismus“, S. 176ff.; Debatin: „Semiotik des Terrors“, S. 25; Brosda: „Sprachlos im Angesicht des Bildes“, S. 71; Seeßlen/Metz: *Krieg der Bilder – Bilder des Krieges*, S. 23f.

4 In ähnlicher Weise könnte man hier aber auch eine Analogie zum physikalischen Schock-Begriff ziehen.

5 Vgl. Rusch in diesem Band.

6 Weichert: „Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal“, S. 78.

7 Die einzige Kontextinformation, die auf Produzentenseite erzeugt wird, ist die Einordnung des Geschehens in den Kontext einer Nachrichtensendung bzw. die Unterbre-

verbraucht sich nicht, weil sie zu viele Anschlussmöglichkeiten bereithalten. Die Kommentatoren in den Medienanstalten können angesichts solcher Komplexität ihrer Vermittlerfunktion nicht mehr gerecht werden, und fügen sich ebenso ahnungslos wie gebannt in eine Rezipientenrolle ohne jegliche Inszenierungshoheit. Es gibt stundenlang weder verbürgte Informationen über Urheber, geschweige denn deren Motive, noch über das vollkommene Ausmaß einer Katastrophe, die einer (über-)natürlichen Gewalt⁸ gleich hereinbricht, ohne sich in einen kausalen Erklärungszusammenhang fassen zu lassen. Das Ereignis lässt sich mit den gängigen Darstellungskonventionen und ungewohnt vieldimensionalen Erklärungsmustern nicht bändigen. Weder Rezipient (Mikroebene)⁹ noch Sendeanstalten (Mesoebene) verfügen über Schemata, die es ihnen erlauben, die Überraschung und sinnliche Intensität „normal“ zu verarbeiten. Die Einheit von Denken und Handeln findet sich für einen Moment aufgehoben in einem als zeitlos empfundenen Ausgeliefertsein gegenüber den Bildern, die oftmals ohne weitere Erklärungen in einer für das Fernsehen gänzlich untypischen Stille in unzähligen Wiederholungsschleifen gesendet werden.

DER AISTHETISCHE SCHOCK UND DIE ÄSTHETIK DES ERHABENEN

Der Zustand des sich Ausliefern an einen Gegenstand und die damit verbundene Modifikation des gewohnten Raum-Zeit-Kontinuums gelten als charakteristisch für das ästhetische Wahrnehmen, das im Vergleich zum kognitiven Wahrnehmungsmodus durch relative Freiheit von der Zeit geprägt ist.¹⁰ Tatsächlich bietet die ästhetische Perspektive ein nützliches begriffliches Inventar zur Erklärung des Schocks des 11. Septembers, der nicht zuletzt durch die audiovisuelle Wucht des Ereignisses provoziert wurde.¹¹ Im Moment des Schocks sind es nur die Bilder,

chung des Programmflusses zugunsten einer Sondersendung. Diesen konventionalisierten Formaten sind auf Rezipientenseite bestimmte Erwartungen bezüglich der Authentizität und Relevanz des Dargestellten zuzuordnen: Was dort gerade geschieht, ist eben keine Wiederholung eines beliebigen Action- oder Katastrophenfilms.

8 Kepler: Mediale Gegenwart, S. 138.

9 Vgl. Rusch in diesem Band.

10 Lyotard: Die Analytik des Erhabenen, S. 33f; Seel: „Ästhetik und Aisthetik“, S. 46ff; Theunissen: Negative Theologie der Zeit, S. 285ff.

11 Thematisiert werden muss in diesem Zusammenhang natürlich die Frage, inwieweit ein Verbrechen wie dieses Gegenstand einer ästhetischen Perspektive sein darf, die notgedrungen vom Leid der Opfer abstrahiert. Wie heikel ein solches Vorgehen sein kann, zeigen die erbosten Reaktionen der Öffentlichkeit auf die lakonisch vorgetragene Einschätzung Karlheinz Stockhausens, der Anschlag sei das „größte Kunstwerk aller Zeiten“. Keineswegs beabsichtige ich hier Ähnliches. Vielmehr möchte ich mich von jeder Äußerung distanzieren, die ihn mit Kunst in Verbindung bringen und somit der Assoziationen zwischen Zerstörung, Tod und dem Kunstschönen Vorschub leisten. Wer aber die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte – insbesondere natürlich die Instrumentalisierung der Bilder für politische Zwecke – dieses Verbrechens verstehen will, kommt meiner Meinung nach nicht umhin, seine ästhetische Komponente zu analysieren.

die zu uns sprechen und unser Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen überwältigen: Der Schockzustand ist zu diesem frühen Zeitpunkt vor allem ein ästhetischer.

Solche ästhetischen Herausforderungen sind im Rahmen des ästhetischen Diskurses als Erhabenes theoretisiert worden, das dort als ‚ambivalent-skeptischer‘ Widerpart zum im Laufe der Moderne zunehmend als unzureichend empfundenen Schönen fungiert.¹²

Kant, der neben Burke¹³ die wichtigsten Weichen für die Begriffsgeschichte des Erhabenen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und auch die Grundlage für die postmoderne Re-Aktualisierung durch Jean-François Lyotard¹⁴ gestellt hat, unterscheidet zwischen Mathematisch- und Dynamisch-Erhabenen.¹⁵

Scheitert die Einbildungskraft beim Mathematisch-Erhabenen an der Darstellung unendlicher Größe, die zwar als Vielfaches einer Einheit nach dem Prinzip der Rekurrenz sukzessiver Teile gedacht werden kann, sich aber der Anschauung nach dem Prinzip der augenblicklichen Synthese von Raum und Zeit strukturell widersetzt, entsteht das Dynamisch-Erhabene angesichts ‚roher Gewalt‘, wie sie z.B. Naturkatastrophen repräsentieren.

Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. machen unser Vermögen zu widerstehen, in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können. [...]

Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.¹⁶

12 Zelle: Die doppelte Ästhetik der Moderne.

13 Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.

14 Lyotard: „Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit“, S. 218ff; ders.: „Nach dem Erhabenen“, S. 232ff; ders.: „Der Enthusiasmus“, S. 59ff., S. 72ff., S. 108f.; ders.: Die Analytik des Erhabenen.

15 Kant: „Kritik der Urteilskraft“, S. 105ff.

16 Ebd., S. 128ff.

Ein in sicherer Distanz zum Geschehen stehender Beobachter scheitert an der Zusammenfassung („comprehensio aesthetica“¹⁷) der Mannigfaltigkeit des Geschehens in der Einbildungskraft. Diese Kapitulation vor der sich jeder zweckmäßig-kognitiven Aneignung entziehenden Gewalt der Natur erzeugt ein subjektives Unlustgefühl. Weil der distanzierte Beobachter kraft der Vernunftidee der absoluten Freiheit dieser sinnlichen Überforderung trotzdem standhalten kann, verbindet sich jene Unlust aber schließlich mit einem Lustgefühl.

Das Erhabene – und mit ihm das erkennende Subjekt – ist also unwiderruflich gespalten in zwei sich gegenseitig bedingende Komponenten: Unlust durch Scheitern der Einbildungskraft an der Darstellung des Undarstellbaren; Lust durch die trotzige Forderung dieser Darstellung durch die Vernunft. Es beruht auf der Heterogenität von Darstellen und Begreifen bzw. Einbildungskraft und Vernunft und bildet somit einen Gegensatz zum Schönen, dessen Wohlgefallen aus einer Affinität zwischen Einbildungskraft und Verstand in Abhängigkeit schöner Formen resultiert. Das Erhabene hingegen gleicht einem begrifflichen Kurzschluss des Denkens, der eben durch die Absenz von Formen, durch Formlosigkeit, verursacht wird: Die natürlichen Formen erscheinen zweckwidrig für die Einbildungskraft. Nicht länger die Natur an sich ist zweckmäßig, sondern lediglich ihre Operationalisierung durch das Denken, das jenseits der Form eine von der Natur vollkommen unabhängige Zweckmäßigkeit der Vernunft entdeckt. Die Vernunft veranschaulicht dem Denken vermittelt durch eine ‚negative Darstellung‘ seine moralische Bestimmung. Das erhabene Gefühl bildet also ein nicht-kognitives, ästhetisches Urteil, das sich eben nicht auf einen Gegenstand der Erkenntnis, sondern nur auf den subjektiven Zustand des Denkens anlässlich eines Gegenstandes bezieht, der sich der Formgebung der Anschauung entzieht.¹⁸

Die erhabene Gewalt ist wie ein Blitzschlag, sie schließt das Denken mit sich kurz. [...] Die Einbildungskraft tut sich an der Grenze dessen, was sie darstellen kann, Gewalt an, um zumindest darzustellen, dass sie nicht mehr darstellen kann; und die Vernunft versucht unvernünftigerweise ihrerseits, das Verbot, das sie sich auferlegt und das im eigentlichen Sinne kritisch ist, zu verletzen – das Verbot, in der sinnli-

17 Ebd., S. 115.

18 Kant: „Kritik der Urteilskraft“, S. 133. „Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewusst werden können. Alles, was dieses Gefühl in uns erregt, wozu die Macht der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdann (obzwar uneigentlich) erhaben; und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns, und in Beziehung auf sie, sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht bloß durch seine Macht, die es in der Natur beweiset, innige Achtung in uns wirkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurteilen, und unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken.“

chen Anschauung nach Gegenständen zu suchen, die ihren Begriffen entsprechen.¹⁹

Um diesen Ansatz für ein postmetaphysisches Denken kritisch fruchtbar zu machen, schraubt Lyotard Kants Optimismus hinsichtlich der Durchsetzungskraft der Vernunft zurück und verortet das Erhabene an der Grenze zum Absoluten, einer Materie oder Präsenz jenseits des sprachlich verbürgten Sinns.²⁰ Als „Schnittstelle zwischen dem (sagbaren) Sinnlichen und dem (unsagbaren) Intelligiblen“²¹ erschüttert es die grundlegenden Synthesen von Raum und Zeit ebenso wie die Einheit des bürgerlichen Subjekts und schärft mit der Wahrnehmungsfähigkeit für diesen Synthesemechanismus zugleich die Sensibilität für das Inkommensurable. Dem Subjekt werden somit auf gewaltsame und radikale Weise die Beschränkungen seiner Wahrnehmung und Erkenntnis vor Augen geführt. Monika Fick sieht, ähnlich wie Christine Pries, in der bewusst gewordenen Ohnmacht des Subjekts das kritische Potenzial und zugleich die Aktualität des Erhabenen in Zeiten der Krise begründet:

In der Erfahrung des Erhabenen können Zwänge aufgesprengt werden. Als Gegenkonzept zum Schönen antwortet das Erhabene auf Verunsicherungen in Krisenzeiten. [...] Als Kehrseite zur heutigen Wiederbelebung des Erhabenen werden ein Mangel an Orientierung, Werteverlust, Sinnleere und nicht zuletzt die tödliche Langeweile diagnostiziert, die das Vergnügungsangebot unserer Konsumgesellschaft einflöße.²²

Dass Lyotard das Erhabene zudem explizit an das Ereignis koppelt,²³ das vor jedem Sinn geschehe und in seiner Unbestimmtheit daher exemplarisch für ein diesseitig Erhabenes stehe, erleichtert den Anschluss an die Geschehnisse des 11. Septembers und bietet ein weiteres Argument dafür, die Kategorie des Erhabenen im Zusammenhang mit Schock-Szenarien zu reflektieren.

19 Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*, S. 68.

20 Lyotard: *„Nach dem Erhabenen“*, S. 244.

21 Pries: *„Der Widerstreit, das Erhabene, die Kritik“*, S. 48.

22 Fick: *„Pfeiler der klassischen Ästhetik“*, S. 62. Fick betont aber auch die totalitäre Seite des Erhabenen und die damit verbundene Gefahr, die bei einer metaphysischen Hypostasierung drohe: „In diesem Vakuum kann die Sehnsucht nach dem ‚Erhabenen‘, dem großen Gefühl, zur Gefahr werden. Verdichtet man das ‚Etwas‘, welches das Erschrecken, die Überraschung und die Bewunderung auslöst, zu einer quasi metaphysischen Instanz, so droht es zu einem Machtfaktor zu werden. Die Macht dominiert dann deshalb, weil dem Metaphysischen der Mensch ohne Möglichkeit der Gegenwehr unterworfen ist.“

23 Lyotard: *„Das Erhabene und die Avantgarde“*, S. 159.

Dort lassen sich alle für das Erhabene relevanten Komponenten ausfindig machen: Die rohe Gewalt²⁴, die die Formgebung der Einbildungskraft sprengt und somit die begriffliche Sinnbildung suspendiert; wie ein Beobachter, der von der sicheren Distanz seiner Wohnzimmercouch bzw. seines Redaktionsraumes aus ebenso erschreckt und angsterfüllt wie gebannt und fasziniert auf ein Geschehen blickt, das sich seiner Auffassungsfähigkeit und seinen Verarbeitungsroutinen widersetzt.

DISKURSIVE KOMPENSATIONSSTRATEGIEN

Dieser für den erhabenen Schock charakteristische Zustand begrifflicher Unbestimmtheit ist aber unvereinbar mit einem Journalismus-Verständnis, das seinen Erfolg an der Vermittlungsleistung komplexer Sachverhalte misst.²⁵ Die Komplexitätsreduktion muss, zumal im Echtzeitmedium TV, schnell und eindeutig geschehen. Der Schockzustand muss beendet werden, bevor er irreduzible Schäden an der medialen Funktionslogik nach sich zieht: Dies wäre zum Beispiel der Fall gewesen, wenn die Informativität und Glaubwürdigkeit der medialen Berichterstattung so stark gelitten hätte, dass sich die Zuschauer flächendeckend abgewandt oder über alternative, weniger hierarchisierte Medien versorgt hätten.²⁶ Dass ein solcher irreduzierbarer Schaden zumindest im Verständnis eines Organisationszusammenbruchs auch gar nicht im Interesse der Attentäter gelegen hätte, legen zahlreiche Überlegungen zum symbiotischen Verhältnis von Terrorismus und Medien nahe.²⁷ Wenn dies doch der Fall gewesen wäre, hätten die Attentäter sicherlich auch die medialen Distributionskanäle direkt ins Visier genommen.

Die nahe liegende Strategie zur Domestizierung des Schocks wird ebenfalls bereits in der Ästhetik des Erhabenen vorweggenommen. Die sinnliche Überlastung muss wieder unter die Herrschaft des Begriffs gebracht werden. Etwas an-

-
- 24 Dass wir es in diesem Fall nicht mit einer Naturgewalt, zu tun haben, spielt keine Rolle. Das Entscheidende ist der Bruch in der Wahrnehmung, der unabhängig davon stattfindet, ob die sich der Form entziehende Gewalt natürlichen oder menschlichen bzw. technischen Ursprungs ist. Zumal auch Kant in seinen Beispielen für das Mathematisch-Erhabene die Pyramiden und den Petersdom aufführt (Kant: „Kritik der Urteilskraft“, S. 116). Die ersten Fernsehübertragungen näherten sich dem Geschehen zudem, als ob sie es mit einer Naturkatastrophe zu tun hätten. (s.o.)
 - 25 Das Selbstverständnis der Medien steht also der Forderung nach einem Zulassen des unbestimmten Ereignisses, die Lyotard an die avantgardistische Kunst erhebt, diametral gegenüber. Vgl. Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, S. 164. Abgesehen davon hat aber auch die *Bildende Kunst* Probleme im Umgang mit den Bildern des 11. Septembers. Vgl. Schwerfel: „Ground Zero und Stunde Null“, S. 12.
 - 26 Die Flut von Verschwörungstheorien, die im Internet bis heute kursiert, zeugt zwar davon, dass das Vertrauen in die Informationsmonopole der Medienproduzenten gelitten hat, fristen aber nichtsdestotrotz ein exotisches Nischendasein abseits des Meinungsmainstreams.
 - 27 U.a. Baudrillard: „Der Geist des Terrorismus“, S. 181; Debatin: „Semiotik des Terrors“, S. 25.

deres leistet schließlich auch die Metapher des Erhabenen nicht, die die entstandene Leerstelle mit dem Verweis auf den bedeutungs offenen Begriff der Vernunftidee bzw. des Absoluta besetzt. Bedienen sich Kant und Lyotard aber unter großem Rekonstruktionsaufwand eines abstrakt negativen Begriffs, der immer zugleich Zeugnis von der Störung des normalen Ordnungsgefüges von Einbildungskraft, Verstand und Vernunft ablegt, setzt die mediale Vermittlung auf die ungleich einfachere Variante einer positiven Bedeutungsaufladung – z.B. in Form eines in der oberen Bildecke platzierten „USA Under Attack“-Labels im *Corporate Design* des TV-Senders. Die Offenheit des ästhetischen Sinnangebots stellt sich quer gegen den strukturellen Zwang zur medialen Komplexitätsreduktion, die sich kausaler Erklärungsmuster und hochgradig konventionalisierten Darstellungsweisen bedient, um Interpretationsspielräume möglichst einzugrenzen, die entstandene Unsicherheit zu reduzieren und die Ausnahmesituation verbal zu normalisieren.²⁸

Erst durch den verbalen Text erhalten die Bilder von Katastrophen und anderen medialen Ereignissen Richtung und Deutung. Durch den Nachrichtenerzähler wird der archaische und bisweilen verstörende Charakter der Bilder in eine Form gebracht, die den Schrecken verarbeitbar und verhandelbar macht. Die Einordnung in eine größere Erzählung lässt den Rezipienten die Orientierung zurückgewinnen, die ihm vorher durch die Wucht des Gesehenen abhanden zu kommen drohte. Das Bild wird domestiziert. Es wird Bestandteil eines weit über das Ereignis hinausgreifenden medialen Kontinuums, in dem die Wiederkehr der Nachrichten und ihrer bekannten Präsentationen für Stabilität und Vertrauen sorgt.²⁹

Den reflexartigen Reaktionen des Mediensystems arbeitet dabei ein Verschleißmechanismus zu, der den Bildern selbst – wie allen auf sinnlicher Intensität beruhenden Schocks – inhärent ist.³⁰ Es ist also davon auszugehen, dass schon die Bilder des Anschlags allein bei ausreichender Redundanz gewisse Abstumpfungseffekte erzeugen. Ein Zusammenbruch des Systems, wie ihn Baudrillard aufgrund eines durch die Bilder provozierten „Realitätsexzess[es]“³¹ konstatiert, muss also, auch von dieser Seite her betrachtet, skeptisch eingeschätzt werden. Es scheint vielmehr so zu sein, dass die Bilder trotz ihrer schockartigen Wirkung nicht ausreichen, das Mediensystem auf der Makroebene nachhaltig zu irritieren.

28 Zur Differenzierung zwischen ästhetischer Polyvalenz und der Monovalenz medialer Formate siehe Leschke: „Wenn Medien schweigen“, S. 93ff.

29 Brosda: „Sprachlos im Angesicht des Bildes“, S. 68.

30 Baudrillard: „Der Geist des Terrorismus“, S. 180.

31 Ebd., S. 175ff.

Ein Blick auf die Art und Weise, wie diese Lücke in der Signifikantenkette – Brosda spricht von neu geschaffenen „Signifikate[n] ohne Signifikanten“³² – diskursiv geschlossen und die Deutungshoheit über das Unfassbare wiedergewonnen wird, erhellt das Verständnis medialer Selbststeuerung.³³

REAKTIONEN DER MEDIEN: RE-NARRATIVIERUNG UND ZENSUR

Hier fällt zunächst der frühe Schulterchluss mit den internationalen politischen Entscheidungsträgern auf, sofern sich diese auf die Seite der unschuldigen Opfer stellten. Jene Entscheidungsträger³⁴ wiederum schienen gewillt, dem Eindruck der Handlungsunfähigkeit um jeden Preis, z.B. dem der massiven Einschränkung persönlicher Freiheitsrechte, entgegenzuwirken. Die Medien scheuten aus denselben Motiven nicht davor zurück, sich ebenfalls jener kriegstreibenden Rhetoriken zu bedienen.³⁵ Als ob man die eigene Hilflosigkeit weiter untermauern wolle, beschnitt man zudem die eigenen Rechte, um so den im Raum stehenden Verdacht einer medialen Teilschuld zu entkräften: Zahlreiche Katastrophenfilme hätten die Bilder des 11. Septembers vorweggenommen; die Autoren, Regisseure und „Special-Effects“-Schmieden Hollywoods somit, wenn auch unbewusst, den Plot für den Terrorakt geschrieben, der sich im kollektiven Bewusstsein des Massenpublikums bereits ungezählte Male ereignet hätte.³⁶

Dieser Vergleich ist aber nur dann haltbar, wenn man ihn als systemimmanenten Erklärungsversuch des Unerklärlichen durch mediale und populärkulturelle Codes beschreibt. Sicherlich sind ähnliche Zerstörungssorgien bekannt aus den Produktionen Hollywoods. Ebenso dient der Verweis darauf, sich in einem Film zu wähen, als nahe liegendes Narkotikum zur Beruhigung der überforderten Sinne. Die Parallelisierung filmischer Zerstörungsphantasien mit dem Anschlag greift aber zu kurz. Schließlich ist, wie oben beschrieben, eine solche Ästhetik des Formlosen bereits viel länger Gegenstand theoretischer Reflexionen und künstlerisch-ästhetischer Praxis.³⁷ Es ist folglich wenig verwunderlich, dass sich auch der

32 Brosda: „Sprachlos im Angesicht des Bildes“, S. 27.

33 Hier kann aus Platzgründen keine detaillierte Analyse der TV-Berichterstattung oder der Feuilleton-Diskussion geleistet werden. Siehe hierzu: Simons: Die ästhetische Herausforderung „11. September“. Ebenso unberücksichtigt bleiben müssen die Darstellungen des Attentats in Medien muslimisch geprägter Kulturkreise.

34 Die politischen Reaktionen stellen einen eigenen Untersuchungsgegenstand dar. Es drängt sich aber auch unter Vorbehalt einer näheren Betrachtung der Verdacht auf, dass die Suche nach angemessenen Reaktionen der Vokabel ‚Krieg‘ zu diskursiver Hochkonjunktur verhalf – gegen wen auch immer. Die „visuelle Kriegserklärung“ (Seeßlen/Metz: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges, S. 8.) des 11. Septembers hat also in nicht-medialer Perspektive durchaus Revolutionen nach sich gezogen.

35 Vgl. Brosda: „Sprachlos im Angesicht des Bildes“, S. 61 ff.

36 U.a. Virilio: „Vom Terror zur Apokalypse“, S. 51.

37 Zu Verarbeitungen des Erhabenen in der Romantischen, Modernen und Zeitgenössischen Kunst vgl. Fick: „Pfeiler der klassischen Ästhetik“, S. 53ff.; Heiningen: „Erhaben“,

Film, zumal mit den Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung und seines auf kollektive Inversion abgezwerten Rezeptionsrahmens, einer solchen Technik zur Aufmerksamkeitserzeugung und ästhetischen Differenzierung bedient.

Der Unterschied zu den Ereignissen des 11. Septembers ist aber frappierend: Der Film ist narrativ und normativ gerahmt³⁸ und liefert mit seinen Handlungssträgern zugleich (mehr oder weniger simpel gestrickte) Motivations- und Erklärungsmuster, die auf grundlegenden normativen Differenzen wie z.B. ‚gut vs. böse‘ bzw. ‚wir vs. sie‘ aufbauen.³⁹ Einem dem 11. September ähnlichen Schockzustand wird also, trotz z.T. stärkerer audiovisueller Wucht der Filmästhetiken, durch einen narrativen Vorlauf bzw. die Auflösung im Happy End vorgebeugt. Das unbestimmte Ereignis der Terrorattacke hat also zunächst trotz ähnlicher ästhetischer Effekte wenig gemein mit dem kausalen Erklärungsrahmen Film. Es gewinnt diese Ähnlichkeit erst durch die mediale Bearbeitung, die ihre auktorialen Erzähler in Form omnipräsenter Experten findet und großzügig und zunächst ohne Beweise Täter-⁴⁰, Opfer- und Heldenrollen verteilt.

Dennoch erweist sich diese Kinematographisierung der Katastrophe als böartige Falle. Denn wir sind nicht nur die panoramatischen Bilder der Katastrophe und ihrer Parallelmontage mit dem Affektbild des entsetzten Menschen angesichts der unfassbaren Katastrophe gewohnt, sondern auch ihre weitere Auflösung, das Akzeptieren der Opfer parallel mit der Beschreibung der Schuldigen, die Erscheinung des Helden, der zur symbolischen Wiederherstellung der Gerechtigkeit ausholt.⁴¹

Die Teilverantwortung der Medienanstalten für den Anschlag liegt demnach nicht darin, die Bilder der Zerstörung und somit den Anschlag vorweggenommen zu haben. Die in Einzelfällen skurril anmutenden Maßnahmen der Eigenzensur mögen zwar pietätvoll erscheinen, verfehlen aber die eigentlich Problematik und folgen letztlich wohl kommerziellen Interessen. Nicht allein die Bebilderung kollektiver Zerstörungsphantasien macht die Nähe zwischen fiktionalem Medienprodukt und dem Terroranschlag aus, sondern die sich gleichenden Erklärungsangebote zur Re-Narrativierung des ästhetischen Schocks. Anstatt nun also z.B. einzelne Filmgenres zu zensieren und ein zeitlich begrenztes Bilderverbot zu verhängen,

S. 279ff; Adorno: Ästhetische Theorie, S. 293 sowie den Ausstellungskatalog ‚The Sublime is Now‘.

38 Leschke: Einführung in die Medienethik, S. 219ff.

39 Allein an diesen Beispielen verdeutlicht sich die strukturelle Nähe filmischer Semantiken zur politischen Rhetorik George W. Bushs oder Gerhard Schröders, die von der „Axis of Evil“ bzw. einem „Angriff auf die zivilisierte Welt“ sprachen.

40 Zum Beispiel wurden Archivbilder feiernder Palästinenser in die Bilderfolge des Anschlags geschnitten und somit ein angesichts der verworrenen Faktenlage unterkomplexes Feindbild „Islam“ aufgebaut.

41 Seeßlen/Metz: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges, S. 29.

wäre vielmehr eine medienimmanente Reflexion der Art und Weise wünschenswert, wie solche ästhetischen Schocks im Mediensystem gehandhabt werden. Auch auf die Gefahr hin, dass der Schockzustand die Rezipienten etwas länger irritiert und einen kritischen Effekt im Sinne der Ästhetik des Erhabenen erzielt.

WAS VOM SCHOCK BLEIBT

Die Medien begegnen dem Schock des Erhabenen also mit einer Mischung aus Re-Narrativierung und einer zeitlich begrenzten Selbstzensur. Es werden freiwillig Kompetenzen abgegeben, um den Anschein von Normalität aufrecht zu erhalten. Im Zusammenspiel der unterschiedlichen Meso-Systeme (Medien, Politik, Militär, etc.) wird der Schock-Zustand auf Makro-Ebene wieder stabilisiert und in eine neue Ordnung überführt. Die Medien zeigen sich in der Bearbeitung des Schocks allerdings außergewöhnlich offen und angreifbar für systemfremde Beeinflussungen wie politische Propagandamaßnahmen aller Konfliktparteien. Diese Anfälligkeit rührt nicht zuletzt aus der nicht verarbeitbaren audiovisuellen Wucht der Bilder. Die Bildästhetik provoziert somit handfeste und scheinbar unvermeidbare Folgen: Der visuellen Kriegserklärung und dem Tod unzähliger Zivilisten in den Türmen des *World Trade Centers* folgt der *Krieg gegen den Terror* und das tägliche Sterben im Irak und Afghanistan. Ein Ende dieses permanenten Kriegszustands ist auch fünf Jahre nach den Anschlägen nicht in Sicht.

Die mediale Revolution hingegen ist ausgeblieben: Der *11. September* wird nunmehr als jährliches mediales Ritual⁴² begangen. Hollywood hat seine zwischenzeitliche Zurückhaltung ebenfalls aufgegeben und mit *World Trade Center* einen recht konventionellen Film zur Katastrophe produziert, der den Anschlag als subjektiven Überlebenskampf zweier New Yorker Polizisten inszeniert und sich somit reibungslos in die oben beschriebenen Reaktionsmuster einfügt. Von den Bildern des kollabierenden *World Trade Centers* geht keinerlei destabilisierendes Potential mehr aus. Sie liegen weitgehend entschärft in den Archiven der TV-Sender und Internet-Videoportale, um von dort ihrerseits zur Kontextualisierung und Erklärung weiterer Terrorakte oder Kriegseignisse herangezogen zu werden. Als Konsequenz des Schocks bieten also nicht zuletzt dessen Bilder neue mediale Routinen und Konventionen im Umgang mit ähnlich komplexen ästhetischen und politischen Sachverhalten.

LITERATURVERZEICHNIS

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.

Baudrillard, Jean: „Der Geist des Terrorismus. Die Herausforderung des Systems durch die symbolische Gabe des Todes“, in: Berberich, Frank (Hrsg.): *Der Schock des 11. September und das Geheimnis des Anderen. Eine Dokumentation*, Köln 2002, S. 168-183.

42 Weichert: „Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal“, S. 82ff.

- Brosda, Carsten: „Sprachlos im Angesicht des Bildes. Überlegungen zum journalistischen Umgang mit bildmächtigen Ereignissen am Beispiel der Terroranschläge vom 11. September“, in: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September, Münster u.a. 2002, S. 53-74.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], Notre Dame u.a. 1968.
- Debatin, Bernhard: „Semiotik des Terrors. Luftschiffbruch mit Zuschauer“, in: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September, Münster u.a. 2002, S. 25-38.
- Fick, Monika: „Pfeiler der klassischen Ästhetik. Das Erhabene“, in: Fick, Monika/Göbl, Sybille (Hrsg.): *Der Schein der Dinge. Einführung in die Ästhetik*, Tübingen 2002, S. 39-62.
- Heininger, Jörg: „Erhaben“, in: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 2, Dekadent-Grotesk*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 271-310.
- Kant, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“ [1790], in: *Kritik der Urteilskraft. Mit einer Einleitung und Bibliographie*, hrsg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2001.
- Keppeler, Angela: *Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt a.M. 2006.
- Leschke, Rainer: „Wenn Medien schweigen. Anmerkungen zu einer uneigentlichen medialen Situation“, in: *Navigationen. Siegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft*, Jg. 3, Nr. 2, 2003, S. 98-102.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medienethik*, München 2001.
- Lyotard, Jean-François: *Die Analytik des Erhabenen*, München 1994.
- Lyotard, Jean-François: „Nach dem Erhabenen. Zustand der Ästhetik“, in: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1989, S. 231-244.
- Lyotard, Jean-François: „Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit“, in: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1989, S. 207-222.
- Lyotard, Jean-François: „Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte“, in: ebd., hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1988.
- Lyotard, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Jg. 38, Nr. 424, 1984, S. 151-164.
- Pries, Christine: „Der Widerstreit, das Erhabene, die Kritik. Einige Überlegungen – eine Annäherung?“, in: Reese-Schäfer, Walter/Taureck, Bernhard H. F. (Hrsg.): *Jean-François Lyotard*, Cuxhaven 1990, S. 39-49.
- Richard, Birgit: „9-11. World Trade Center Image Complex + ‚shifting image‘“, in: *Kunstforum International*, Band 164, 2003, S. 37-73.

- Schwerfel, Heinz Peter: „Ground Zero und Stunde Null“, in: ders. (Hrsg.): Kunst nach Ground Zero, Köln 2002, S. 9-13.
- Seel, Martin: „Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung“, in: Ethisch-ästhetische Studien, hrsg. v. ders., Frankfurt a.M. 1996, S. 36-69.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus: Krieg der Bilder – Bilder des Krieges. Abhandlungen über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit, Berlin 2002.
- Simons, Sascha: Die ästhetische Herausforderung ‚11. September‘. Die Logik des Erhabenen und der Anschlag auf das World Trade Center, Universität Siegen 2007 (Dipl.).
- „The Sublime is Now!“ Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst, Ausstellungskatalog, Museum Frank Gertsch, Burgdorf, 2006.
- Theunissen, Michael: Negative Theologie der Zeit, Frankfurt a.M. 1991.
- Virilio, Paul: „Vom Terror zur Apokalypse? Der erste Krieg der Globalisierung und der Krach der Netzstrategie – ein Gespräch“, in: Berberich, Frank (Hrsg.): Der Schock des 11. September und das Geheimnis des Anderen. Eine Dokumentation, Köln 2002, S. 44-53.
- Weichert, Stephan Alexander: „Von der Live-Katastrophe zum Medien-Denkmal: Das mediatisierte Krisenereignis ‚11. September‘“, in: Breuthner, Michael u.a. (Hrsg.): Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichtserstattung am und nach dem 11. September, Köln 2003, S. 74-102.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart/Weimar 1995.