

Andreas Jahn-Sudmann

The Falling Man. Das erste Post-9/11-Bild (Perspektiven)

2010

<https://doi.org/10.17192/ep2010.2.364>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jahn-Sudmann, Andreas: The Falling Man. Das erste Post-9/11-Bild (Perspektiven). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 27 (2010), Nr. 2, S. 157–169. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2010.2.364>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Andreas Jahn-Sudmann

The Falling Man. Das erste Post-9/11-Bild

Während Jean Baudrillard (2002) in seiner Analyse des Terroranschlags vom 11. September die These vertrat, dass mit diesem Ereignis endlich die Hyperrealität eines medialen Verblendungszusammenhangs aufgehoben wurde, argumentierte Slavoj Žižek (2002) diametral entgegengesetzt: An jenem Tag, so konstatierte er, seien vielmehr die medialen Bilder zur Wirklichkeit geworden, hätte sich ein kulturindustrielles Phantasma realisiert. Tatsächlich war der 11. September kein Ereignis, in jenem emphatischen Wortsinn, wie Martin Heidegger (1989) den Begriff entfaltet, nämlich als Aussetzung einer etablierten Seinsordnung. Žižek hat also Recht, wenn er Baudrillards an Heideggers Kategorie anschließende Interpretation des 11. September als „reines Ereignis“ (Baudrillard 2002: 11) zurückweist. Denn so gesehen war 9/11 keine radikal geschichtliche oder geschichtsphilosophische Zäsur. (Vgl. Hetzel 2004)

Die Ablehnung der These vom ‚reinen Ereignis‘ bedeutet jedoch nicht die Übernahme jener Position, die wiederum Baudrillard als „Nullhypothese“ (Ebd.: 65) beschrieben hat, so als ob der Anschlag die Welt gar nicht verändert habe. Selbstverständlich hat der 11. September die Welt mehr verändert, als viele andere Tage vorher oder nachher. Allein der Umstand, dass 9/11 als Tag imaginiert wurde, der die Welt verändern sollte, hatte ganz reale und nicht unwesentliche Effekte gezeitigt.

Dass der 11. September zum Ereignis im emphatischen Sinne avancierte, war freilich wenig verwunderlich, wenn man den Terroranschlag in der ganzen Dimension seiner symbolischen Bedeutung und Wirkung in den Blick nimmt. Womit man nicht rechnete, obwohl man sich gerade in Hollywoods cinematographischen Imaginationswelten ein solches Szenario sehr wohl hat vorstellen können, war die Ungeheuerlichkeit, dass ausgerechnet die Anhänger eines ikonoklastischen Fundamentalismus, eines der eindringlichsten Bilder hervorbrachten, mit dem die Welt es je zu tun hatte. (Vgl. Jahn-Sudmann 2004) Am 11. September wurden nicht nur an die dreitausend Menschen in kürzester Zeit ausgelöscht, zu Staub zermalmt, wie Alexander Kluge (2005) die Effekte des Kollaps der Türme detailliert beschrieben hat. Mit dem Anschlag wurde ein Machtgefüge insofern nachhaltig zerstört, als den USA und der westlichen Welt keine Möglichkeit mehr gegeben war, nicht nur militärisch, sondern auch symbolpolitisch eine angemessene Reaktion auf die Anschläge zu finden. Insofern war das Versagen der Sprache gegenüber den Bildern und stattdessen das Festklammern an endlosen Bildschleifen, der darin zum Ausdruck kommende Wiederholungszwang, tatsächlich eine folgerichtige



Abb. 1

aus der Berichterstattung bis auf weiteres zu verbannen. (Vgl. Raspe 2008: 370) Dennoch und vielleicht auch wegen der kontroversen Reaktionen ist die Aufnahme von Richard Drew zu jenem Bild avanciert, das dem traumatischen und verstörenden Charakter des Attentats vom 11. September am nach-

Konsequenz nicht nur der menschlichen, sondern auch der symbolischen Katastrophe.

Vor diesem Hintergrund kann jenes heroische Bild von Thomas E. Franklin *Raising the Flag at Ground Zero*¹ (vgl. Abb. 1), das sich offensichtlich an Joe Rosenthals Aufnahme von Iwo Jima anlehnt (vgl. Abb. 2), nur als hilfloser Versuch angesehen werden, im Moment einer der größten Krisensituationen nach dem Zweiten Weltkrieg, noch gefangen im Schock und noch vor jeder Reflexion des Geschehens, Amerika daran zu erinnern, dass man wieder auferstehen und die Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen werde. Während das Foto *Raising the Flag at Ground Zero* das Bild war, das dem emotionalen Zustand der Amerikaner am ehesten Rechnung zu tragen schien, löste Richard Drews Foto *The Falling Man*, als es am 12. September großformatig über eine ganze Seite in der *New York Times* (vgl. Abb. 3) und in anderen Zeitschriften publiziert wurde, einen Proteststurm aus und wurde in zahllosen Leserbriefen an die Redaktionen als würdelos, voyeuristisch und obszön gebrandmarkt. Aber nicht nur dieses Bild, sondern auch all die anderen Aufnahmen jener Menschen, die keinen anderen Ausweg sahen, als sich in den Tod zu stürzen, konnten und wollten viele Leser nicht ertragen. Und so entschieden sich die Medien, die Herabstürzenden



Abb. 2

¹ Das Foto erschien erstmalig auf der Titelseite des *Bergen Record* vom 12. September 2001 unter dem Namen „Ground Zero Spirit“.

haltigsten Ausdruck zu verleihen schien.

Auch für den 2007 erschienenen Roman des amerikanischen Schriftstellers Don DeLillo war die Figur des Stürzenden titelgebend. An verschiedenen Stellen und in verschiedenen Formen taucht die Erinnerung an die fallenden Menschen auf. Am Ende des Romans erinnert sich die Ich-Erzählerin an das Ursprungsbild dieser Erinnerungsarbeit:

„It hit her hard when she first saw it, the day after, in the newspaper. The man headlong, the towers behind him. The mass of the towers filled the frame of the picture. The man falling, the towers contiguous, she thought, behind him. The enormous soaring lines, the vertical column stripes. [...] Headlong, free fall, she thought, and this picture burned a hole in her mind and heart, dear God, he was a falling angel and his beauty was horrific.“ (DeLillo 2007: 221f.)



Abb. 3

Automatisch evoziert die Schilderung DeLillos das Bild von Richard Drew. Die Anmutung einer entsetzlichen Schönheit wird vor allem durch jene kompositorischen Merkmale des Bildes aufgerufen, die einen scharfen Kontrast zu den sonstigen Bildern von Fallenden markieren, die an jenem Tag von Foto- und Videokameras aufgezeichnet wurden. Die strenge Struktur der Fassade, die keinen Horizont der Betrachtung bietet und insofern umso mehr die Person genau an der Schnittlinie zwischen den dunklen Streifen des näheren Nordturms und den helleren Streifen des Südturms in das Zentrum rückt, ihre aufrechte Körperhaltung, das angewinkelte Bein, die eng am Körper anliegenden Arme scheinen *eine* Assoziation nachgerade zu verbieten, nämlich die eines fallenden, in den Tod stürzenden Menschen. Zieht man das kontextuelle Wissen über das Bild ab, enthält es im Grunde nichts, was sein schreckenerregendes Umfeld erahnen lässt. Es gibt kein Anzeichen von Zerstörung, kein Feuer, keinen Rauch, keine schreienden oder weinenden Menschen. Die Fotografie strahlt Ruhe aus, beinahe so, als wäre sie in

einem künstlichen Raum entstanden. Das Artifizielle des Bildes wird zudem durch die Beschränkung des Farbspektrums auf vornehmlich Grauwerte sowie durch die vertikalen Linien der Fassade gesteigert. Aufgrund der Wahl des Ausschnitts sind die Zwillingstürme nicht zu identifizieren. Sie wirken seltsam flach, als ein diffuser, zweigeteilter Hintergrund ohne Fluchtlinien.

Es scheint eher so, als habe man es mit der fotografischen Dokumentation einer spektakulären Kunstaktion im öffentlichen Raum zu tun oder mit einer Aufnahme, die entweder versehentlich oder absichtlich, um der irritierenden Wirkung wegen, auf den Kopf gestellt wurde. In beiden Fällen wäre das Bild jedoch ästhetisch entzaubert und auf die Erreichung eines zufälligen oder intendierten Effekts reduziert. Hieran lässt sich verdeutlichen, wie sehr seine ganze ästhetische (und moralische) Kraft, die Möglichkeit seiner Wertschätzung darauf beruht, dass man sich als Betrachter über den Bildkontext im Klaren ist und die fotografische Aufnahme als authentisches Dokument anerkennt.

Das Vermögen der Fotografie, den Fluss der Zeit anzuhalten und einen Moment zu isolieren, der sonst der menschlichen Beobachtung entzogen bliebe, kommt in dieser Aufnahme zu sich selbst. Die Kamera hat etwas registriert, das letztlich gemäß keiner A-priori-Vorstellung plan- oder herstellbar ist. 1945 hatte André Bazin den automatischen Charakter des fotografischen Bildes als Spezifikum des Mediums prägnant hervorgehoben: „Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit.“ (Bazin 1983: 62). Tatsächlich exponiert dieses eine Bild des *Falling Man*, das um 9:41 aufgenommen wurde, die automatische Funktionsleistung der Kamera. Drew, so professionell und erfahren er als langjähriger Fotojournalist für AP auch sein mag, hatte mehrere Aufnahmen fallender Menschen sowie speziell des *Falling Man* gemacht, aber nur dieses eine Bild schien die Zeit stillstehen zu lassen. Zwischen 50 (*New York Times*) und 200 (*USA Today*) Personen, so schätzt man auf der Grundlage von Augenzeugenberichten, starben dadurch, dass sie sich aus den Gebäuden stürzten. (Janzing 2008: 696ff.)

Drew war zum Zeitpunkt des Anschlags ursprünglich bei einem Model-Shooting in Manhattan und begab sich nach einem Telefonat mit seiner Agentur zur Vesey Street Ecke West Street. Sobald eine Person hinabstürzte, folgte Drew ihr mit dem 200mm-Objektiv seines Fotoapparats. Den ungefähr zehn Sekunden dauernden Sturz zerlegte der Auslöser in eine Serie von knapp einem Dutzend Einzelaufnahmen. Bevor Drew aufgrund des Zusammensturzes des Südturms seinen Platz verlassen musste, sind ca. zehn solcher Fall-Serien entstanden. Erst während der Auswertung seiner Aufnahmen fiel ihm das Bild des *Falling Man* auf: „It really hits you“, beschrieb er die Bildwirkung des Fotos, das sich signifikant von den übrigen Bildern unterscheidet, die im Sturz rudernde, sich um die eigene Achse drehende Menschen zeigten.

In seiner Motiv-Analyse zum Bild des *Falling Man* hat der Kunsthistoriker Martin Raspe (2008) bemerkt, dass man der Kopfüber-Position in der Kunst vor

allem dann begegnet, wenn höhere Mächte, das Schicksal oder die Götter, einen Menschen (metaphorisch) zu Fall bringen. Neben dem nahe liegenden Hinweis auf den Sturz des Ikarus, der im Sinne einer Deutung des Mythos für seine Anmaßung bestraft wurde, behandelt Raspe ausführlicher Hendrick Goltzius Stichserie nach Cornelis von Haarlem von 1588, die vier Tondi mit fallenden menschlichen Gestalten zeigt, die Kreuzigung Petrus in der christlichen Ikonographie sowie die Darstellung des ‚Gehenkten‘, des zwölften Arkanum der Tarotkarten. Während Raspe zwar *expressis verbis* der Interpretation widersteht, den *Falling Man* als Symbol einer „göttlichen Bestrafung für menschlichen Hochmut“ (Raspe 2008: 376) aufzufassen, gehe aus der sich im Bild manifestierenden Verbindung der Vertikalität des Falls mit der Vertikalität der Türme für ihn eben deutlich hervor, dass „erst die gigantischen Dimensionen der Türme und die dadurch hervorgerufene Symbolwirkung jene ‚Fallhöhe‘ [erzeugt], die aus dem Sturz eines Einzelnen den Stoff zu einer Menschheitstragödie macht“. Damit würde die Fotografie, so Raspe, „einen diskreten Hinweis auf die Überheblichkeit, die in der Errichtung solcher Bauwerke liegt, [beinhalten]“. (Ebd.: 377) Es liegt auf der Hand, dass die Pointe Raspes problematisch ist, legt sie doch nahe, dass die Erbauer des WTC (oder die US-Amerikaner?) selbst Schuld seien, wenn sie ein derartiges Gebäude in die Welt setzen, dessen hybrishafte Symbolkraft irgendwann eben jene – wenn auch nicht göttlichen, sondern vermeintlich von Gott autorisierten Kräfte – heraufbeschwört, um den hochmütigen Akt zu bestrafen und man doch nicht zuletzt durch den Mythos vom babylonischen Turmbau hätte gewarnt sein müssen. Vielleicht hätten sich die islamistischen Terroristen ja in der Tat von ihrem Vorhaben abbringen lassen, hätte man sich schon Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre auf den Gestus demutsvoller architektonischer Bescheidenheit besonnen, und statt zwei gigantischer Türme eine hübsche, kleine Holzhütte mit Kohleofen und vor allem: ohne Fernseher im Finanzzentrum Manhattans errichtet.

Susan Sontag schreibt in „In Platos Höhle“, aus ihrer Essaysammlung *Über Fotografie* (2008 [1977]): „Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“ (Sontag 2008 [1977]: 21) Gerade das Betrachten von Aufnahmen längst Verstorbener, die uns nahe standen, lässt diesen melancholischen Moment gewahr werde, über den Roland Barthes (1985) erzählt: „Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben: ich erschauere wie der Psychotiker bei Winnicott vor einer *Katastrophe, die bereits stattgefunden hat*. Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe.“ (Barthes 1985: 106) Aber die Katastrophe des ‚Das wird sein‘ und des ‚Dies ist gewesen‘ zeigt sich in dem Bild des *Falling Man* auf besondere Weise, da die Unausweichlichkeit des Todes bereits dem Bild selbst eingeschrieben ist und insofern hier nicht als *punctum*, als wehmütiges Detail zur

Geltung kommt. Das Bild setzt den Tod nicht in die Zukunft, sondern der Tod ist schon im Bild präsent. Fotografien, die Menschen im Augenblick eines unmittelbar bevorstehenden oder eingetretenen Todes zeigen, haben allein aufgrund ihrer Seltenheit einen besonderen Status. Es ist sehr schwer, diese schmale Zone des Übergangs vom Leben und Tod nicht nur fotografisch festzuhalten, sondern auch ein



Abb. 4

Bild zu produzieren, das diesen besonderen Moment eindeutig markiert und ihm zugleich angemessenen Ausdruck verleiht. Aber je perfekter, je ästhetisch stimmiger ein solches Foto gelingt, umso eher scheinen sich Zweifel an der Authentizität zu regen, umso eher wird offenkundig ein Impuls zur kritischen Hinterfragung geweckt.

Diese Problematik verdeutlicht *pars pro toto* eine andere Aufnahme, auf die man durch das Bild von Richard Drew sofort verwiesen wird: Robert Capas *Falling Soldier*, die zeigt, wie ein republikanischer Soldat im Spanischen Bürgerkrieg von 1936, nach dem Treffer einer feindlichen Kugel, von den Beinen gerissen wird (Abb. 4). Capas Bild gab Anlass zu einer hitzigen und langjährigen Kontroverse, in der unter anderem der Verdacht verhandelt wurde, die Aufnahme sei während einer Militärübung abseits der Front entstanden.²

Nun kann es gerade in der heutigen Zeit des weit verbreiteten Wissens um die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitungstechniken kaum verwundern, dass theoretisch jede Fotografie, insbesondere aber die Kriegsfotografie, wegen ihres propagandistischen Potentials unter Generalverdacht gestellt wird. So sehr Zeitungsleser, Fernsehzuschauer oder Ausstellungsbesucher im Alltag nach wie vor allzu bereit und selbstverständlich darauf angewiesen sind, die meisten fotografischen Bilder für das zu halten, als was sie präsentiert werden, solange zumindest Quelle und Kontext keinen besonderen Anlass zur Skepsis bieten, ist man offenbar heutzutage dennoch stärker geneigt, einem grundlegenden Bildskeptizismus anheim zu fallen, der letztlich auch die Authentizität jener Aufnahmen in Zweifel zieht, die eigentlich über jedes Misstrauen erhaben scheinen.

² Aufgrund der umfangreichen Recherchearbeiten von Richard Whelan (2002: online) kann man jedoch mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass das Bild des *Falling Soldier* nicht manipuliert wurde.

Die Skepsis gegenüber dem Fotografischen hat ihre Grundlage jedoch nicht nur in dem Wissen, dass ein Foto auf vielfältige Weise technisch manipulierbar ist, sondern auch darin, dass ein und dasselbe Bild auf ganz unterschiedliche Art und Weise semantisiert und



Abb. 5

ideologisiert werden kann, weil ein Foto über das, was es zeigt, unzureichend oder nicht eindeutig genug Auskunft gibt.

Wenn man sich beispielsweise an die Aufnahme Eddie Adams erinnert, der 1968 auf einer Straße in Saigon die Erschießung eines der Zugehörigkeit zum Vietcong verdächtigten Mannes durch den Brigadegeneral Nguyen Ngoc Loan fotografiert hat, ist dem Bild auch nicht zwingend abzulesen, dass dieser Vietcong tatsächlich exekutiert wird (vgl. Abb. 5). Beim Betrachten der Aufnahme geht man davon aus und weiß selbstverständlich, nicht zuletzt aus anderen Belegquellen, dass die Hinrichtung vollzogen wurde, aber teilt das Foto diese Information wirklich mit? Hat der Polizeichef den Abzug, wie es scheint, bereits gedrückt oder fiel der tödliche Schuss doch erst wenige Augenblicke später? Möglicherweise befand sich ja gar keine scharfe Patrone im Lauf der Waffe? Oder: wäre der Vietcong auch dann kurzerhand an dieser Stelle hingerichtet worden, wenn sich die Journalisten dort nicht aufgehalten hätten? (Vgl. Sontag 2008 [2003]: 71) Ein derartiger Katalog skeptischer Fragen ließe sich für jede Fotografie und selbstverständlich auch für sämtliche 9/11-Aufnahmen aufstellen. Das Besondere an diesem Ereignis war jedoch, dass die kritischen Fragen, die sich an den Bildern des Anschlags entzündeten, nicht den Bildern an sich galten, sondern in erster Linie dem, was sie zeigten. Tatsächlich wurden die visuellen Dokumente als Wahrheitsmedien vereinnahmt, um die Ereignisse vom 11. September als Inszenierung und Verschwörung zu entlarven.³

Über die „grundsätzliche semantische Defizienz der Fotografie“ (Glasenapp 2008: 31) ist in der Fototheorie, von Bertolt Brecht über Roland Barthes bis Susan Sontag, viel geschrieben worden: Das Medium Fotografie sei eines der Existenzbehauptung, nicht der Sinnvermittlung und seine Unfähigkeit bestünde eben darin, „ein Kontinuum, das heißt, Geschehnisse im Zusammenhang darzustellen – eine Unfähigkeit, die das Bild notorisch vieldeutig und damit ‚sinnlos‘ werden [lässt].“ (Ebd.)

³ Ein prominentes Beispiel hierfür sind die *Loose Change*-Dokumentationen (2005, 2006, 2007, 2009) von Dylan Avery, die unter anderem über das Internet millionenfach rezipiert wurden.

Aber welchen Sinn hat die Fotografie, die das Leiden und die Gräueltaten thematisiert, wenn sie eine Sinnvermittlung aus den genannten Gründen eigentlich gar nicht zulässt, wenn sie sich vielmehr im Kern darauf beschränkt, in Ausschnitten zu zeigen: ‚Das ist geschehen. So war’s, aber eben mehr nicht?‘

Susan Sontag hat sich in ihrer Essaysammlung zum Thema Kriegsfotografie mit dem programmatischen Titel *Das Leiden anderer betrachten* eingehend mit Fragen wie dieser beschäftigt. Sie schreibt:

„Wer sich ständig davon überraschen läßt, daß es Verderbtheit gibt, wer immer wieder mit erstaunter Enttäuschung (oder gar Unglauben) reagiert, wenn ihm vor Augen geführt wird, welche Grausamkeiten Menschen einander antun können, der ist moralisch oder psychologisch nicht erwachsen geworden. [...] Es gibt inzwischen einen umfangreichen Bestand an Bildern, die es schwieriger machen, in dieser ethischen Mangellage zu verharren. Lassen wir uns also von den grausigen Bildern heimsuchen. Auch wenn sie nur Markierungen sind und den größeren Teil der Realität, auf die sich beziehen, gar nicht erfassen können, kommt ihnen eine wichtige Funktion zu. Die Bilder sagen: Menschen sind imstande, dies hier anderen anzutun – vielleicht sogar freiwillig, begeistert, selbstgerecht. Vergeßt das nicht.“ (Sontag 2008 [2003]: 133f.)

Das Plädoyer von Susan Sontag wirft die Frage auf, weshalb ein solches Vergessen, insbesondere vor dem Hintergrund der oft beklagten ‚medialen Bilderflut‘ menschlicher Gräueltaten, überhaupt befürchtet werden muss. Sontag ist sich selbst der Abnutzungs- und Gewöhnungseffekte, die mit der inflationären Präsenz von Gräueltatenszenen in den Medien einhergehen, natürlich ebenso bewusst wie sie sich darüber im Klaren ist, dass Menschen das, was sie zutiefst verletzt oder verstört, normalerweise und geradezu notwendig abzuwehren suchen. (Ebd.: 96) Sontag distanziert sich hier jedoch selbstkritisch von dem noch in *Über Fotografie* vertretenen Standpunkt, dass die permanente Verbreitung schrecklicher Bilder das Vermögen untergrabe, „auf eigene Erfahrungen mit emotionaler Frische und ethisch angemessen zu reagieren.“ (Ebd.: 126) Sie beharrt darauf, dass Gewöhnung keinen Automatismus darstellt und es Bilder wie die „von Machetenhieben zerhackten Gesichter der Tutsi, die das mörderische Wüten der Hutus in Ruanda überlebt haben“, gebe, deren Eindringlichkeit sich nicht abnutzt, weil man sie nicht oft betrachten kann. (Ebd.: 97)

Dies gilt sicherlich auch für das Bild des *Falling Man*. Doch dessen Eindringlichkeit ist mit dem allgemeinen Hinweis, dass es nur sehr schwer erträglich scheint, offenkundig unzureichend erfasst. Alles, was an dem Bild schwer erträglich erscheinen mag, die Darstellung der Unausweichlichkeit des Todes, das Wissen um die Verzweiflung der sich zu Tode Stürzenden, aber auch dessen „entsetzliche Schönheit“, ist für sich allein genommen oder in der Summe eindringlich. Es wäre aber auch eindringlich, wenn wir das Bild, wegen seiner Schönheit, für erträglich hielten, eben weil allein schon seine Besonderheit es zu etwas Eindringlichem

macht.⁴ Und diese Besonderheit, mithin seine Eindringlichkeit, besteht auch darin, dass das, was den *Falling Man* auszeichnet, keineswegs verborgen liegt, das heißt aufwendig dechiffriert werden müsste, im Gegenteil: Die Fotografie ist zunächst einmal für jeden erkennbar ein außergewöhnliches Bild eines außergewöhnlichen Geschehens als Bestandteil eines außergewöhnlichen Ereignisses. Mag das fotografische Bild eines fallenden, dem Tode geweihten Menschen offensichtlich noch so selten, seine Körperhaltung noch so erstaunlich und das Bild aufgrund seiner ästhetischen Eigenschaften fotografisch noch so ‚gelingen‘ sein, gewinnt es doch erst im Kontext mit und in der doppelten Differenz zu den typischen Gräuelbildern und zweitens – was entscheidender ist – zu (beinahe) allen anderen 9/11-Bildern, seine besondere Eindringlichkeit.

Wenn man die unendliche Zahl von Bildern dieses Tages Revue passieren lässt, bleibt festzuhalten, dass offensichtlich nicht nur der *Falling Man*, sondern eine ganze Fülle von Aufnahmen, der Anflug des zweiten Flugzeugs auf den Südturm, über den Moment des WTC-Kollaps bis hin zu den unheimlichen Bildern jener Reste der Außenfassade, die von den Twin Towers nach dem Zusammensturz aus dem Trümmergrab hervorragten, auf entsetzliche Weise schön anmuteten. Ferner ist bedeutsam, dass man nicht wirklich differenzieren kann zwischen der entsetzlichen Schönheit der Bilder und jener schrecklich schönen Ästhetik, die dem Zerstörungswerk selbst anhaftete, da das Ereignis diese Differenz einkassierte, und eben dieser Effekt zum Kalkül der Terroristen gehörte.

Rechnung getragen werden muss eben auch der Tatsache, dass die islamistischen Selbstmordattentäter in ihrer Kenntnis der westlichen Medienwelt, die sie verachteten, wussten, dass diese ihnen die eindrucksvollsten Videos ihres Verbrechens schaffen würden. Bereits 2001 war es Praxis, dass Selbstmordattentäter Videos von sich aufnahmen, für ihre Familien und die zu indoktrinierenden Massen, die man mit der durch die Tat zum Ausdruck kommenden Opferbereitschaft beeindrucken wollte. Die Tat selbst jedoch konnte nur selten dokumentiert werden, auch da es sich bei den meisten Selbstmordattentaten um kurze Ereignisse handelt, die keiner Choreographie folgen können und wesentlich von den Möglichkeiten vor Ort beeinflusst werden. Die Strategie von Al Quaida, dass zwei Anschläge aufeinander folgen, die sie bereits vor 9/11 praktizierte und die zu einer Art Erkennungszeichen wurde, verschaffte den Attentäter auch die Möglichkeit, ihren eigenen Tod triumphal zu dokumentieren.

Auch Karl Heinz Stockhausens (2001) umstrittene Rede vom „größte[n] Kunstwerk, was es je gegeben hat“, war der Versuch, dem Aufführungscharakter des Anschlags, in dem auf diabolische Weise die mit Kameras ausgestatteten Augenzeugen zu unwissend Mitwirkenden wurden, ebenso Ausdruck zu verleihen, wie

4 An dieser Stelle muss noch einmal betont werden, dass Drews Bild auf eine andere Art und Weise eindringlich ist, als die Bilder, die Sontag beschreibt. Letztere können nicht (oder nur schwer) als schön (oder erträglich) empfunden werden, selbst wenn es sich um – im fotografisch-ästhetischen Sinne – gelungene Aufnahmen handelt.

jener Vorstellung, dass die visuelle Kraft des Ereignisses, als gleichsam absolutes Bild, nicht mehr überbietbar schien. Letztlich war Stockhausens Statement der gescheiterte Versuch, die sinnlich-ästhetische Überwältigung und Größe der Ereignisse vom 11. September auf den Begriff zu bringen. Derlei Bemühungen gibt es bis heute viele. Auf der Grundlage der Kategorie des „technological sublime“, die David E. Nye (1994) für jene Ehrfurcht einflößenden Artefakte wie Wolkenkratzer, Brücken, Raketen, welche die menschliche Schaffenskraft symbolisieren, verwendet hat, schlug unlängst Miles Orvell (2006: online) vor, das spektakuläre Zerstörungswerk der Twin Towers als „destructive sublime“, gleichsam als Umkehrung des „technological sublime“ zu deuten. Er schreibt:

„We might have stood before the World Trade Center – while it was still standing – and experienced something of the sublime, in awe of the sheer size and mass of the construction. Viewing the scene of destruction from a distance, as many photographs captured it, we are in the position of spectators at a scene whose scale reminds us of Thomas Cole’s painting in the Course of Empire series: In addition to our horror at this scene and our imagination of the excruciating suffering, there is in the spectacle of the buildings collapsing, the smoke and dust inundating the atmosphere, elements of the technological sublime, or perhaps its inversion – what we might call the destructive sublime“.

Aber wie man auch immer die Ästhetik des Schreckens, die die Zerstörung des WTC ausmachte, begrifflich zu fassen versucht, entscheidend ist, dass sie als anwesend Abwesendes auch die ästhetische Erfahrung von Drews *Falling Man* bestimmt. Erst fielen die Menschen, dann die Türme (und mit ihnen noch mehr Menschen).

In seinem Artikel konstatiert der bereits zitierte Martin Raspe (2008), dass die Aufnahme des *Falling Man* nicht bloß eine historische Dokumentation, sondern „tatsächlich ein *art shot*“ sei und „vielleicht überhaupt die erste ästhetisierende Verarbeitung des Ereignisses.“ (Raspe 2008: 372). Einerseits wäre dieser Auffassung entgegen zu halten, dass die Rede von der „ästhetisierenden Verarbeitung“



Abb. 6

letztlich den subjektiven Anteil bei der Produktion dieses Bildes zu sehr in den Vordergrund rückt bzw. den Kontingenz-Faktor marginalisiert (außer man versteht die Möglichkeit einer „ästhetisierenden Verarbeitung“ auch und gerade als Effekt der Apparatur). Andererseits gab es zahlreiche Aufnahmen, die vor diesem Bild

entstanden sind, und es erscheint fragwürdig, sie im Unterschied zum *Falling Man*-Bild nicht als „ästhetisierende Verarbeitung“ gelten zu lassen. Warum sollten beispielsweise die Fotografien von Carmen Taylor, Kelly Guenther, Sean Adair oder Rob Howard (Abb. 6), die unter anderem den Anflug des zweiten Flugzeugs auf den Südturm und den Moment unmittelbar vor dem Einschlag und zwar zeitlich vor der Aufnahme Drews festhielten, keine „art shots“ sein? Vielmehr lag es auf der Hand, dass gerade diese Bilder der Besonderheit des Ereignisses am ehesten ikonischen Ausdruck verleihen würden.

Aber in dem Maße, wie die Terroranschläge vom 11. September anscheinend ein mediales Phantasma verwirklichten, musste die Entscheidung für ein Bild, jeglicher Prozess der Ästhetisierung, noch am Tag des Ereignisses selbst, offenbar die Ablehnung dessen bedeuten, was gleichsam bildlich von den Terroristen unmittelbar aufgezwungen wurde.

Nicht umsonst haben die meisten Filme aber auch andere künstlerische Werke, die sich später dem Thema 9/11 widmeten, jegliche mimetische Auseinandersetzung vermieden. Es galt, die ‚Totalität‘ und ‚Größe‘ des Ereignisses hinter sich zu lassen, es aus dem Fokus zu nehmen, es zu metaphorisieren, den Blick auf etwas anderes zu richten, um auf diese oder ähnliche Weise der unüberbietbaren visuellen Eindringlichkeit der Schreckensbilder etwas Bescheidenes und Nachdenkliches entgegenzusetzen. (Vgl. Jahn-Sudmann 2004) Genau dies leistete auch Drews Aufnahme. Sie war, so könnte man sagen, die Antizipation der ästhetisch-künstlerischen Praktiken nach dem 11. September oder schlicht das erste Post-9/11-Bild.

Nahe liegender Weise hat auch *The Falling Man*, wie überhaupt die Bilder der Fallenden, die dem Ereignis nachfolgenden ästhetischen Praktiken inspiriert. So sprang Kerry Skarbakka 2005 vom Dach des Chicago Art Museums, um auf die Verzweiflungstaten der ‚WTC jumpers‘ anzuspielen, doch reduzierte sich der mimetische Akt dieser Kunstperformance auf die Re-Evozierung eines (ästhetischen) Schocks, nicht mehr.

Letztlich ist jedes Urteil über die Angemessenheit oder Nicht-Angemessenheit ästhetischer Auseinandersetzungen mit dem 11. September jedoch von vornherein schon deshalb problematisch, weil Kunst generell oder hier speziell die Fotokunst, diese Aufgabe im emphatischen Sinne gar nicht erfüllen kann. Weder ist sie in der Lage, eine adäquate Sinnstiftung zu leisten noch dem Trauma, der Katastrophe, ästhetisch gerecht zu werden. Sie muss sich in dieser Hinsicht mit Annäherungen zufrieden geben. Vielleicht besteht ein Sinnpotential der Fotografie von Drew gerade in dem, was man schnell als Einwand gegen das Bild formuliert hat, nämlich die Person auf dem Bild potentiell identifizieren zu können. Angesichts der zahllosen Toten, deren Körper verschwunden sind, mag es von Bedeutung sein, den Namen dieses Toten, stellvertretend für alle anderen, in Erfahrung zu bringen. Tatsächlich hat man sich intensiv darum bemüht, die Identität des *Falling Man* herauszufinden, wie die 2006 erstmalig auf Channel 4 ausgestrahlte Dokumentation mit dem Titel *9/11 – The Falling Man* von Henry Singer nachzeichnet. Auch

wenn im Prinzip geklärt werden konnte, um wen es sich beim *Falling Man* handelt, wurde sein Tod, seine Identität nie offiziell bestätigt.

Eine Hollywood-Phantasie vermag dieses eine Bild jedoch vielleicht noch nachzustellen: den im Sturz durch das Bild angehaltenen Tod, wie in *Thelma & Louise* (USA/F 1991) das Auto für immer über dem Abgrund schweben und nie aufschlagen wird, wird auch der seltsam entspannt anmutende Körper des *Falling Man* niemals sichtbar am Boden zerschellen.

Abbildungen:

Abb. 1: Thomas E. Franklin, Raising the Flag on Ground Zero/ Ground Zero Spirit, 11. September 2001 (aus: David Friend: *Watching the world change: the stories behind the images of 9/11*. [New York 2006]; erstmals publiziert vom *Bergen Record* am 12. September 2001; © 2001 *The Record*, Bergen County, NJ).

Abb. 2: Joe Rosenthal, Raising the Flag on Iwo Jima, 23. Februar 1945 (aus: James Bradley/Ron Powers: *Flags of our fathers*. [New York u.a. 2000] © Associated Press).

Abb. 3: Richard Drew, The Falling Man, 11. September 2001 (aus: David Friend: *Watching the world change: the stories behind the images of 9/11*. [New York 2006], erstmals erschienen: *New York Times*, Ausgabe v. 12. September 2001 © Associated Press).

Abb. 4: Robert Capa, The Falling Soldier, Cerro Muriano, 5. September 1936 (aus: Guy Simonow/Hanna Linn Wiegel: „Robert Capa und Gerda Taro: Kriegsfotografien vom Spanischen Bürgerkrieg (1936)“, in: Bettina Bannasch [Hg.]: *Erinnern und erzählen: der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. [Tübingen 2005], S. 101-114, hier: S. 109, © Magnum Photos/Agentur Focus, Hamburg 2005, Erstveröffentlichung: Robert Capa, Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano, 5. September 1936 (aus: *Vu magazine*, Ausgabe v. 23. September 1936 © Cornell Capa/International Center of Photography).

Abb. 5: Eddie Adams, Murder of a Vietcong by a Saigon Police Chief, 1. Februar 1968 © Associated Press (aus: Gerhard Paul: *Bilder des Krieges - Krieg der Bilder*. [Paderborn u.a. 2004], S. 355).

Abb. 6: Rob Howard, ‚Second Plane‘, 11. September 2001 aus: David Friend: *Watching the world change: the stories behind the images of 9/11*. [New York 2006].

Literatur

Baudrillard, Jean (2002): *Der Geist des Terrorismus*. Wien.

Barthes, Roland (1985 [1980]): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main.

Bazin, André (1983 [1945]): „Ontologie des fotografischen Blicks“. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie Bd. 3*. München.

DeLillo, Don (2007): *Falling Man: A Novel*. New York.

Glasenapp, Jörn (2008): *Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*. Paderborn.

- Heidegger, Martin (1989): „Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)“. In: ders.: *Gesamtausgabe. Bd. 65*, hg. von F.-W. v. Hermann, Frankfurt am Main.
- Hetzl, Andreas (2004): „Das reine Ereignis. Philosophische Reaktionen auf den 11. September“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg, S. 267 - S. 286.
- Jahn-Sudmann, Andreas (2004): „9/11 im fiktionalen Film. 11'09'01 und September“. In: Matthias N. Lorenz (Hg.): *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*. Würzburg, S. 117-136.
- Janzing, Godehard (2008): „The Falling Man. Bilder der Opfer des 11. September 2001“. In: Gerhard Paul (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Bd. II: 1949 bis heute*. Bonn, S. 694-701.
- Kluge, Alexander (2005): *Die Lücke, die der Teufel läßt: Im Umfeld des neuen Jahrhunderts*. Frankfurt am Main.
- Nye, David E. (1994): *American Technological Sublime*. Cambridge, Mass. [u.a.].
- Orvell, Miles (2006): „After 9/11: Photography, the Destructive Sublime, and the Postmodern Archive“. In: *Michigan Quarterly Review*. Vol. 36, No. 2. Spring 2006. Zit. n. Online-Dokument: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0045.201>. [Abgerufen: 28.2.2010, nicht pag.]
- Raspe, Martin (2008): „The Falling Man. Der 11. September in der Momentaufnahme“. In: Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen (Hg.): *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Heidelberg, S. 369-382.
- Sontag, Susan (2008 [2003]): *Das Leiden anderer betrachten*. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- Sontag, Susan (2008 [1977]): *Über Fotografie*. 18. Aufl. Frankfurt am Main.
- Whelan, Richard (2002): „Robert Capa. In Love and War“. Von: Website PBS, American Masters. Online unter: <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/robert-capa/in-love-and-war/47/>. [Abgerufen: 12.2.2010, nicht pag.], auch veröffentlicht in: *APERTURE magazine*, No. 166, Spring 2002.
- Žižek, Slavoj (2002): *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*. London; New York.