

Mediale Konfigurierung eines Ereignisses.

Der Terroranschlag auf das World Trade Center in New York
am 11. September 2001

Dietrich Erben

Es gehörte zum Konsens in der politikwissenschaftlichen Forschung, dass der Terrorismus eine «Kommunikationsstrategie»¹ sei. Diese Überzeugung wird zum Schlagwort mit dem viel zitierten Satz von Brian Jenkins, der als Terrorismusberater für die US-Regierung fungierte, wonach «Terroristen wollen, dass viele Leute zuschauen, nicht, dass viele Leute sterben».² Mochte diese Formel denn überhaupt von analytischem Gehalt sein, so hat sie sich spätestens mit den Massenmorden als terroristischen Akten erledigt. Offensichtlich beruht das Verständnis vom Terrorismus als einer medial vermittelten, symbolischen Gewalt auch auf der linguistischen und ikonischen Wende in den ästhetischen und historischen Wissenschaften. Diese beruht – grob gesagt – auf der Behauptung, dass sprachliche oder visuelle Kommunikation ein geschlossenes Referenzsystem ist, hinter dem die wie auch immer geartete historische Realität nicht mehr zu erreichen ist. Man muss dieser Zuspitzung aber nicht folgen. Die Anschläge auf das Welthandelszentrum in New York waren kein Bild, sondern eine Handlung höchst verschiedener Akteure. Sie waren auch dann kein Bild, als wir als Fernsehzuschauer dem Töten beiwohnen konnten, und die Fernsehbilder die Gleichzeitigkeit von Geschehen und Abbildung sicherstellten.

Auf der Faktizität des Attentats, die Medienwissenschaftler und Kunsthistoriker in bisweilen erschreckender Weise aus den Augen verloren haben,

1 Waldmann (1998), 13: Einleitende Definition: «Terrorismus, das gilt es festzuhalten, ist primär Kommunikationsstrategie». Vgl. ebd. 48, 56ff., 191.

2 «Terrorists want a lot of people watching, not a lot of people dead»; Interview mit *Brian Jenkins* 1988; www.lib.uci.edu/quest/index.php?page=jenkins.

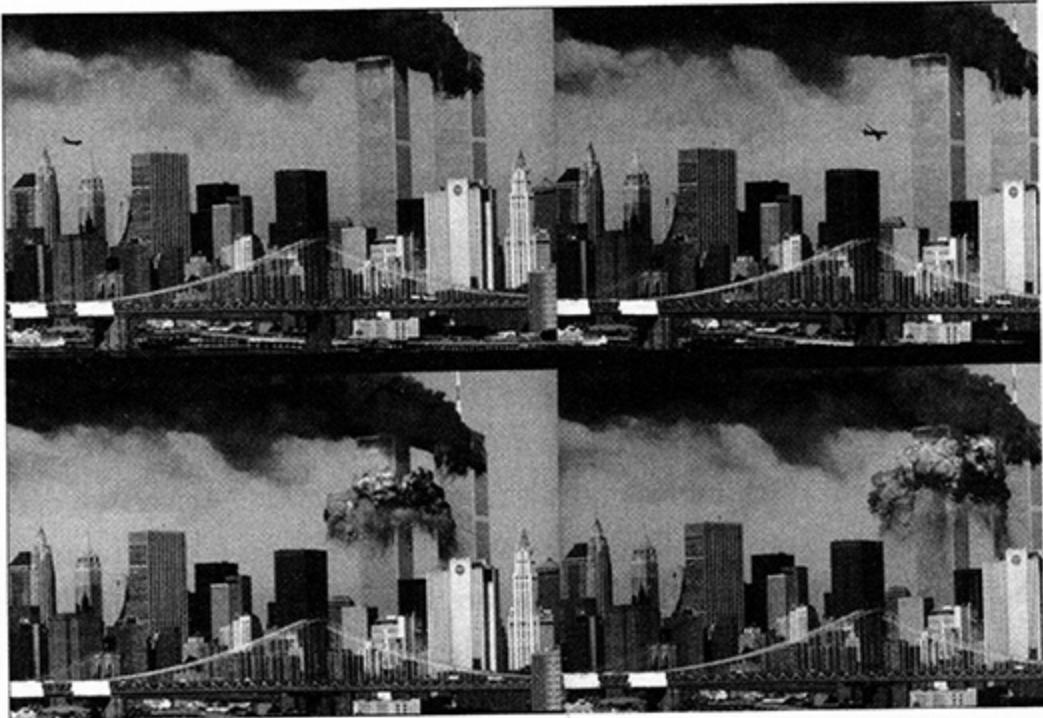


Abb. 1: Das World Trade Center beim Anflug des zweiten Flugzeugs auf den Nordturm, TV-Stills

soll beharrt werden, wenn im Folgenden von der medialen Vermittlung der Ereignisse vom 11. September 2001 die Rede ist. Dabei richtet sich das Augenmerk nicht auf die Intentionen der Attentäter und damit auch nicht auf deren Absicht, eine globale Medienöffentlichkeit zu erreichen. Es geht um die unmittelbaren Folgen der Attentate auf der Ebene der Bildlichkeit, das heißt um Bildentwürfe als Teil des Umgangs der US-amerikanischen Gesellschaft mit dem Terrorismus. Das Interesse gilt dem Prozess, in dem sich das Geschehen des Attentats zu einem historischen Ereignis konfigurierte, und der Frage, in welcher Weise dieser Prozess als gesellschaftliche Konsensbildung aufzufassen ist. Damit sind im Grunde auch die inhaltlichen und methodischen Akzente der folgenden Überlegungen angedeutet. Unter medialer Konfigurierung verstehe ich – in Analogie zur Computersprache – einen Vorgang der Systemanpassung: Die Bilder, die das New Yorker Attentat am 11. September 2001 hervorbrachte und die seither produziert wurden, um das Ereignis bildlich zu repräsentieren, wurden in Medien und Politik schrittweise mit einem Kommentarrahmen versehen, indem sie konventio-

nellen Bilderfahrungen und Verständniskonventionen angepasst wurden.³ Man hat sie damit aber auch auf politische Interessen einjustiert und zu Bildakteuren aufgewertet. Dabei wurden sie auf der einen Seite der bloßen alltäglichen Vorgänglichkeit enthoben und sie dienten dazu, das Geschehen vom 11. September als historisches Ereignis zu konstituieren. Auf der anderen Seite wurde das Ereignis durch Bilder mit historischen Vergleichen angereichert, um das Ereignis selbst verstehbar zu machen und um daraus Handlungsoptionen für die Zukunft zu begründen.

I. Die Rekapitulation der Vorgänge und die Bildpolitik

Die Betrachtung der aus einer Filmsequenz geschnittenen Fotos erzeugt beim Betrachter den Reflex, die Bilder gemäß der eigenen Erinnerung zum Geschehensablauf zu komplettieren (Abb. 1). Nachdem das erste von den Selbstmordattentätern entführte Flugzeug um 8.46 Uhr Ortszeit in den nördlichen Turm des Welthandelszentrums in New York gerast war, wurde das zweite Flugzeug eine Viertelstunde später in den Südturm gelenkt. Aus südlicher Richtung aufgenommen zeigen die Bilder den bereits getroffenen Nordturm, aus dem Rauchschwaden steigen, und den Anflug sowie den Einschlag des zweiten Flugzeugs in den anderen Turm. Die Explosionen im Einschlagbereich der von den Terroristen als Raketen benutzten Passagiermaschinen führten zum Zusammensturz der in ihrem äußeren Erscheinungsbild identischen Zwillingshochhäuser. Als am Morgen des 11. Septembers 2001 um halb elf Uhr Ortszeit der zweite Turm des World Trade Centers in sich zusammenstürzte, waren nach dem Einschlag des ersten Flugzeugs knapp zwei Stunden vergangen. Das Niedersinken des Südturms und dann des zuerst getroffenen Nordturms vollzog sich wie in einer Zeitlupe, die vom Riesenmaß der 417 Meter hohen Türme erzeugt wurde und deren Dimensionen zuletzt noch einmal sichtbar werden ließ. Von den Türmen blieb am ehemaligen Standort der Hochhäuser an der Südspitze von Manhattan ein immenses Ruinenfeld zurück, für das in Analogie zum Epizentrum einer

3 Allgemein zur Bildpolitik vgl. Hofmann (2006).

Atombombenzündung die Bezeichnung *ground zero* gebräuchlich wurde. Die Schuttmassen bargen für Monate die Überreste der Toten. Nach offiziellen Angaben sind bei den Attacken 3.066 Menschen ums Leben gekommen, mehrere zehntausend Menschen wurden verletzt.

In vieler Hinsicht sind die Anschläge vom 11. September 2001 in der Geschichte des Terrorismus ein bis dahin neuartiges Ereignis gewesen.⁴ Gleichzeitig stehen sie aber auch als drastische Steigerung in der Kontinuität eines kriegs- oder bürgerkriegsartigen Terrorismus, der seinerzeit schon seit gut anderthalb Jahrzehnten zu beobachten gewesen war. Diese ambivalente Einschätzung betrifft wenigstens vier Faktoren: 1. die zerstörerische Dimension der Anschläge auf die USA; 2. die ihnen zugrunde liegende Planungsstrategie; 3. die weltpolitischen Folgen der Attentate und nicht zuletzt 4. ihre unmittelbar erzeugte und bis heute andauernde mediale Gegenwart.

Die gesamte, mit insgesamt vier Flugzeugen geplante Attentatserie beruhte auf einem vorher nicht bekannten Maß an geheim gehaltener Logistik und Koordination. Die weltpolitischen Konsequenzen stehen mit einem immens gesteigerten, weltweiten zivilen Sicherheitsbedarf und mehreren Militärinterventionen seitens der USA außer Frage. Gleichzeitig bleiben die Kontinuitäten zu bedenken, denn natürlich haben sich die Lebensrealitäten der überwältigenden Mehrzahl von Menschen gar nicht oder allenfalls beiläufig verändert. Am 11. September eskalierte ein Ausmaß an terroristischer Gewalt, die auch schon vorher hätte ernst genommen werden müssen. Alles in allem ist der viel beschworene Satz, nach dem 11. September sei «die Welt nicht mehr wie vorher», zugleich richtig und falsch. Die Formel hatte von Anfang an einen beschwörenden Gestus und ihr haftet der Beigeschmack einer instrumentellen Phrase an. Wer sie aufruft, meint: Was noch nicht ist, wird schon noch werden.

4 Die Literatur zu den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 in den USA stellt sich mit zahllosen Beiträgen von der politischen Analyse über den individuellen Erfahrungsbericht bis zur idiosynkratischen Verschwörungstheorie als kaum überschaubar und höchst disparat dar. Die hier zugrunde liegende historische und politische Einschätzung der Ereignisse verdankt maßgebliche Anregungen Rapoport (1988); Münkler (2002); Sofsky (2002); Waldmann (2003); Pedahzur (2005); Schneckener (2006); Wright (2007); Sageman (2008).

Eine ähnliche Ambivalenz von Alt und Neu, wie sie das Geschehen selbst kennzeichnet, gilt auch für die Bilder von den Attentaten und der Zeit danach.⁵ Die Bildgeschichte dokumentiert sich in der Fülle visueller Mitteilungen in der Spannbreite vom Video über das Pressefoto und die Internetsequenz bis zum Kunstbild. Üblicherweise sind Terrorattentate erst im Augenblick, in dem die destruktiven Folgen sichtbar sind, öffentlich und damit für die Bildberichterstattung zugänglich. So will es die Logik des Überfalls, der Terrorattentate immer gehorchen. Hingegen waren am 11. September durch die serielle Abfolge der Anschläge nicht nur die Folgen der Zerstörung sichtbar. Wie es die Fotos zeigen, richteten sich die Kameras auf den Moment der zerstörerischen Aktion selbst, die in ihrem sequentiellen Ablauf die terroristische Willkür der Verbreitung von Schrecken noch steigerte. Die Bildlichkeit der gesamten Attentatserie war von Beginn an von den Aufnahmen der *Twin Towers* in New York dominiert. Dies hatte vor allem mit dem Simultanwert der Aufnahmen zu tun, durch die man als Fernsehzuschauer in Echtzeit den Angriffen, der Destruktion und den Rettungsmaßnahmen beiwohnen konnte. Die Filmaufnahmen machten in ihrem dokumentarischen Status nicht nur die Zerstörung der Wolkenkratzer ablesbar, mit dem Sehen war auch das Wissen um eine Unzahl von Menschen verbunden, die während des Betrachtens der live ausgestrahlten Bilder durch die Zerstörung der Gebäude starben.

Man hat von Anfang an konstatiert, dass die Filmsequenzen von den in die Hochhäuser hinein rasenden Passagierflugzeugen jedweden Erklärungskontext des Geschehens verweigerten.⁶ Flugzeuge und Hochhäuser sind höchst unterschiedliche Werkzeuge. Während erstere Bestandteile eines hoch technisierten Massenverkehrssystems sind, beherbergten die Wolkenkratzer im New Yorker *Financial District* die Büros einer hoch verdichteten Finanzbürokratie. Die Passagierflugzeuge und die Türme wurden ineinander zerrieben, waren aber in ihrer parallelen Zerstörung rational nicht aufeinander zu beziehen. Die in den Stunden nach den Anschlägen nicht enden wollende,

5 Zur medialen Vermittlung und zur Bildlichkeit des 11. Septembers vgl. Schicha / Brosda (2002); Schwerfel (2002); Fricke (2003); Beuthner u.a. (2003); Leggewie (2004); Werckmeister (2005); Kröner (2008).

6 Dies konstatieren bereits die ersten Augenzeugenberichte und Analysen; vgl. die Sammlung von Aufsätzen in: Morrison u.a. (2001).

über weite Strecken unkommentierte Wiederholung der Aufnahmen zielte offensichtlich darauf ab, das Geschehen als realen Vorgang überhaupt erst einsichtig zu machen. Es mag sein, dass die permanente Wiederholung die wohl bei jedem Zuschauer auf Anhieb vorhandene Assoziation an einen fiktiven Filmplot, dessen Spannungsmoment ja entscheidend in seiner Plötzlichkeit und Einmaligkeit liegt, tilgen sollte. So kam es zunächst zu einer Paralyse der Filmreportage, die durch den tatsächlichen Ablauf des Geschehens in groteske Nähe zu Actionfilmen gelangt war. Durch die andauernde Wiederholung der Filmsequenzen mit eingeblendeten Kommentarstreifen distanzierte sich die Reportage wieder vom Thriller.

Vielleicht schwerer als die Orientierungslosigkeit, die durch die Überlagerung zweier Filmgenres zustande kam, wog es, dass in den ersten Bildern keine Akteure erkennbar hervortraten. Eine Selbstmitteilung der Attentäter nach ihrer Tat war durch die Suizide der Terroristen ausgeschlossen, es gab aber auch keine schriftliche oder bildliche Botschaft der terroristischen Zentrale. Anders als frühere Terrorbewegungen hielt es von den verantwortlichen Hintermännern niemand für nötig, sich zu erklären oder die Tat zu rechtfertigen. Da ideologische und religiöse Begründungen auch lange danach ausblieben, fehlte für die ersten Fernsehbilder der Attentate zunächst auch ein Verständnisrahmen. Nach dem ersten Erstaunen über den Realitätsgehalt der Bilder sprach aus ihnen nichts anderes als die schiere Gewalt des Faktischen. Auf die faktizistische Bildlichkeit der ersten Stunde und das Schweigen der Akteure antworteten bildliche Kommentierungen. Schon einen Tag nach den Attentaten wurde die Fotografie von drei Feuerwehrleuten, die in den Ruinen des World Trade Centers die amerikanische Flagge hissen, publiziert (Abb. 2). Die Fotografie ist in vieler Hinsicht ein Traditionsbild mit Identifikations- und Appellcharakter, als solches ist sie auch ein Gegenbild zu den ersten Fernsehaufnahmen. Sie stammt von dem Fotografen Thomas E. Franklin und wurde am 12. September 2001 erstmals als Titelfoto der Zeitschrift *The Record* veröffentlicht. Allein schon die gegenüber dem Fernsehfilm traditionsgebundene Gattungswahl des Pressefotos zeigt, dass das Bild nicht nur einen dokumentarischen Wert verbürgen soll, sondern auch für einen individuellen Betrachter kalkuliert ist. Dies gilt umso mehr für die Darstellung selbst. Drei Feuerwehrleute haben in schwerer Montur in den Ruinen



Abb. 2: Thomas E. Franklin, Feuerwehrleute beim Hissen der amerikanischen Flagge in den Ruinen des World Trade Centers 2001, Pressefotografie

des World Trade Centers Stellung bezogen, sie folgen offensichtlich dem militärischen Reglement der Flaggenparade. Zwei hantieren gemeinsam am Seilzug der halb gehissten Nationalfahne. Der dritte Feuerwehrmann hat sich

etwas abseits gestellt und den Kopf noch weiter als die beiden anderen in den Nacken geworfen, um die Aktion zu beaufsichtigen und ihrem Abschluss erwartungsvoll entgegenzusehen. Es bleibt offen, ob die Männer die Flagge auf Halbmast setzen wollen oder ob sie bis zum Ende des Mastes hoch gezogen werden soll. Die Gruppe ist auf einem diagonal ansteigenden Schuttplateau in Positur gegangen, dessen Kontur von der Linie der drei Köpfe nachgezeichnet wird. Der Fahnenmast ist in der Gegendiagonale aufgerichtet, wobei das Sternenfeld der Flagge genau im Bildzentrum fixiert ist. Eine den linken Bildrand vertikal durchmessende Säule stabilisiert dieses Gefüge architektonisch. Die bereits mit diesen Mitteln erzeugte Bildordnung wird schließlich durch die scharfe, durch Licht und Staub überzeichnete Modellierung der Personengruppe vor dem diffusen Hintergrund gewährleistet. Die Schuttberge sind unscharf aus dem Fokus der Kameralinse gerückt und türmen sich formatfüllend als Steilwand unbestimmbarer Ausdehnung auf. Dem rückwärtigen Chaos scheint eine Szenerie provisorischer, aber immerhin rudimentär wieder gewonnener Ordnung regelrecht abgerungen.

Kaum hat man sich diesen Bauplan der Bildregie vor Augen geführt, so stellen sich Nachfragen im Hinblick auf die motivischen und inhaltlichen Dimensionen des Fotos. Offen bleibt etwa die Herkunft des Flaggenmasts. Er mag ins Ruinenfeld geschleppt worden sein oder es mag sich um eine aus den Trümmern herausgelesene Stange handeln, die mit einem Rollenzug zum Flaggenmast improvisatorisch zurechtgerüstet wurde. Bei beiden Optionen bleibt die schiefe Aufrichtung allerdings auffällig genug. Man kann außerdem eine dünne Stange erkennen, die offenbar als zu leicht befunden und zur Seite gestellt wurde. Dieser Sorgfalt bei der Auswahl der Utensilien entspricht am Ende das zeremonielle Reglement, das über der gesamten Szenerie des Flaggenappells waltet. Die Feuerwehrleute sind während ihrer gefährlichen Rettungs- und Sicherungsarbeiten in den Ruinen des Welthandelszentrums in einem gemeinschaftlichen, patriotischen Akt des Innehaltens vor Augen gestellt.

Die scheinbare Momentaufnahme erweist sich endgültig als ein Produkt minutiös kalkulierter Bildregie, als sie sich – natürlich – einer älteren Bildformel verdankt. Es handelt sich um Joe Rosenthals berühmtes Foto aus dem Zweiten Weltkrieg, das die Aufpflanzung der amerikanischen Flagge auf Iwo

Jima am 23. Februar 1945 zeigt. Rosenthals Foto erinnert an die verlustreiche Eroberung der Pazifikinsel, die die Landung der Amerikaner in Japan einleitete. Die Aktion einer fünfköpfigen Gruppe von Soldaten, die in energischem Vordringen eine Fahnenstange ins öde Gelände einrammen, ist eine durch und durch nachgestellte Inszenierung. In vielfältigen Reproduktionen rückte das Foto in den populären Bestand der amerikanischen Nationalikonografie ein.⁷ Es wurde nach dem Krieg als Briefmarke ausgegeben. Im Marinedenkmal auf dem Soldatenfriedhof in Arlington erfuhr es eine monumentale Steigerung zur Bronze­gruppe. Edward Kienholz hat es auf dem Höhepunkt des Vietnamkrieges einer kritischen Revision unterzogen, als er in dem Environment *The Portable War Memorial* (Köln, Museum Ludwig) die Gruppe zu einer Figuren­assemblage technoider, leerer Hüllen umfunktionierte. Auf diese Weise im Bildgedächtnis verankert, genügte der Aufruf weniger Signalmotive, um bei dem Aktionsbild der New Yorker Feuerwehrleute mit dem schräg gestellten Flaggenmast als Sammelpunkt einer Gruppe von Uniformierten die historische Referenz unmissverständlich mitzuliefern.

Für die Bedeutung des Fotos hat diese Referenz immense Folgen. Erst durch den Rückverweis auf die Ikonografie des Zweiten Weltkriegs wird es dem Betrachter ermöglicht, die Leerstellen des Bildes zu schließen und letztlich das Attentatsgeschehen des 11. Septembers als historisches Ereignis – nämlich in Analogie zu den Schlachten des Zweiten Weltkriegs – einzuordnen. Das Foto der Feuerwehrleute erscheint vor der Folie des «Iwo Jima»-Fotos auf eine ganz paradoxe Weise als ein ziviles, aber gleichermaßen triumphales Eroberungsbild. Dieser Gehalt hat wesentlich mit dem Ruinenfeld des *ground zero* zu tun, das nun in der Gattungstopik des Schlachtenbildes ebenso als Schlachtfeld wie als erobertes Territorium zu begreifen ist.⁸ Ruinenbilder von Hochhäusern dieser Dimensionen erwiesen sich nach dem 11. September als ein neuer Anblick. Moderne Hochhäuser waren mit ihrer geschichtslosen Oberfläche zuvor nicht als Ruinen denkbar gewesen. Natürlich wurden auch Hochhäuser immer wieder in Sprengungen niedergelegt, bei solchen Zerstörungen handelt es sich aber um planmäßig organisierte Abbruchkampagnen,

7 Vgl. Marling / Wetenhall (1991); Scorzin (2003); Schmidt (1988); zur Fotografie von Jenkins vgl. Mügge (2005).

8 Vgl. Hüppauf (2002).

bei denen von den Bauten in der Regel keine Ruine, sondern eine säuberlich ausgebreitete Schutthalde übrig bleibt. Nach dem 11. September hat man sich recht bald an die Sprengung der Wohnsiedlung Pruitt-Igoe in Saint Louis erinnert. Diese war von Minoru Yamasaki, dem Architekten der *Twin Towers*, geplant und knapp zwei Jahrzehnte nach ihrer Fertigstellung im Jahr 1972 schon wieder gesprengt worden. Die Rhapsoden der Postmoderne feierten das Foto als Fanal des Scheiterns der funktionalistischen Moderne.⁹ Im Gegensatz zu solchen Sprengungen haben die Attentate auf das Welthandelszentrum gigantische Ruinenreste hinterlassen. Sie waren für die Rettungskräfte gefährlich wie Minenfelder. Am Tag der Attentate und in den darauf folgenden Tagen starben 343 Feuerwehrleute bei ihrer Arbeit in den Ruinen.

Das Foto von den Feuerwehrleuten wies der Wahrnehmung eine Richtung, die Ruinen als Überreste eines Schlachtfeldes nach dem Bombardement aufzufassen. Diese Konnotation wird schließlich überlagert von der Topik des eroberten Territoriums. Denn nach dem Eindringen der Terroristen in das Staatsgebiet der USA dokumentiert das Bild eine symbolische Rückeroberung des Landes. Auch dieser fundamentale Gehalt des New Yorker Fotos begründet sich entscheidend aus dem Rückverweis auf die Bildlichkeit des Zweiten Weltkriegs. Ging es bei der Aufrichtung des Sternenbanners auf Iwo Jima um die territoriale Eroberung des Pazifikraumes, so wird dieselbe symbolische Handlung im New Yorker Bild für die Restituierung der territorialen Integrität des Landes in Dienst genommen. Erst so wird es erklärbar, dass das New Yorker Foto auch wieder zurück ins Kriegsgeschehen eingespeist werden konnte. Dies dokumentiert ein Anfang Dezember 2002 aufgenommenes Foto von Soldaten der amerikanischen Invasionstruppen in Afghanistan, die der geläufigen Regieanweisung gemäß die Nationalflagge aufrichten. Bei der Flagge handelt es sich um ein Geschenk der New Yorker Feuerwehr, die sie zusammen mit der Stadtfahne von New York den Invasionstruppen vermachten.

Die noch viele Jahre später in Autos und an Gebäuden aufgehängte und damit im New Yorker Stadtbild allgegenwärtige Fotografie der Feuerwehr-

9 Zur Geschichte der Fotos von der Sprengung des Wohnkomplexes Klotz (1999), 76f. sowie die Fotoillustrationen in Jencks (1977) und Wolfe (1981).

leute in den Ruinen des World Trade Centers macht eine Mitteilung, deren Verständnisrahmen in den öffentlichen politischen Diskussionen und offiziellen Verlautbarungen abgesteckt ist. Zugleich erfahren diese Debatten in dem Bild eine sinnfällige Umsetzung und Bekräftigung. Die Titulierung der Attentate als «Krieg» gegen die USA war schon in den ersten Schlagzeilen aufgetaucht und wurde spätestens drei Tage später Teil der offiziellen politischen Doktrin eines militärischen Gegenschlags. Diese Strategie wurde in den darauf folgenden Monaten unter dem Stichwort des globalen *war on terror* zum zentralen außenpolitischen Paradigma der Bush-Administration erhoben.¹⁰ Die eminente Tragweite dieser Entscheidung hat sich in den Jahren seit 2001 mit den Interventionen in Afghanistan und im Irak gezeigt. Der Gleichsetzung von Terrorismus und Krieg wurde zusätzlich Vorschub geleistet durch den historischen Vergleich der Anschläge mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor, der die USA im Dezember 1941 zum Eintritt in den Zweiten Weltkrieg veranlasste. Insofern erscheint es als ein konsequenter bildstrategischer Zugriff, für das New Yorker Foto eine Bildepisode aus dem Pazifikkrieg zu reaktivieren. Das Foto, das auf ein militärisches Gepräge weitgehend verzichtet, erscheint so als ein Appell an die amerikanische Zivilgesellschaft, sich der Kriegsoption als Antwort auf die Attentate anzuschließen. Gleichermassen entscheidend ist, dass sowohl auf der Ebene der politischen Debatten wie auf der Ebene der bildlichen Äußerungen eine Historisierung des Geschehens vollzogen wurde. Die Attentatserie wurde in eine historische Kontinuität eingereiht und die Bildlichkeit war wieder in den Stand gesetzt, den zunächst ausgebliebenen, nun freilich auch erheblich ideologisierten Verständigungsbedarf über das Ereignis zu befriedigen.

Die Historisierung der Attentate im Sinne von deren Zurückbindung in eine geschichtliche Kontinuität blieb bei ihrer bildlichen Kommentierung und Deutung ein Grundanliegen. Sie konnte freilich weit weniger staatstragend ausfallen als auf dem Foto von den Feuerwehrleuten. Im bildlichen Niederschlag, den das Ereignis jenseits der ikonisch erstarrten Fotografien bald nach den Attentaten gefunden hat, gehört eine im Internet veröffentlichte

10 Die Literatur zum *war on terror* ist mittlerweile immens; vgl. nur die neueren Untersuchungen aus kriegsideologischer und mediengeschichtlicher Sicht Jackson (2005); Steuter / Wills (2008); Mackiewicz (2008); Steger (2008).

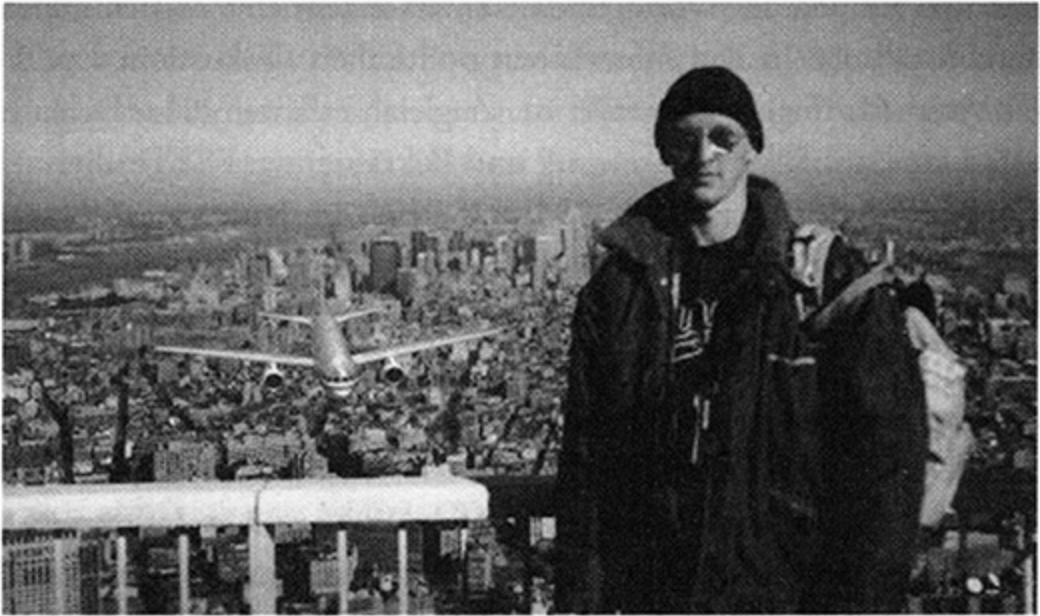


Abb. 3: Auszug aus der Bildsequenz «Touristguy», Oktober 2001, im Internet veröffentlichte Bildserie

Sequenz von Fotomontagen zu den irritierendsten und eindrücklichsten Zeugnissen. Die Serie wurde Anfang Oktober 2001 ins Netz gestellt und umfasste mehrere Dutzend Bilder. Danach wurde sie beträchtlich erweitert und auch in Teilen überarbeitet. Die Abbildung zeigt eine Montage der ersten Fassung vom Oktober 2001 (Abb. 3).

Die Bildfolge stellt einen Mann, der als *Touristguy* abrufbar ist, fast identisch wiederkehrend, ausdruckslos und eigentümlich blasiert vor einer Bildchronik von Katastrophen dar. Die Explosion des Zeppelin in Lakehurst 1937, der Absturz der Concorde-Maschine in Paris 2000, die Atombombenabwürfe in Japan 1945, die Zerstörung des World Trade Centers 2001 – die Ereignisorte scheinen dem *Touristguy* jenseits seiner Anwesenheit nicht viel zu bedeuten. Auf dem Dach des World Trade Centers findet er sich fatalerweise noch rechtzeitig zum Anflug des Flugzeugs ein. Es mag sich erübrigen, auf die einzelnen Bilder detaillierter einzugehen. Die Serie verleugnet ja keineswegs den Charakter des zusammen gelesenen, eilig fabrizierten Trashes, wie er dem ephemeren Medium des Internets auch nur zu angemessen ist. Im Gegenzug stellt sich die Bildsemantik aber als ganz und gar nicht banal heraus. Der Tourist ist ein Wiedergänger durch die Historie, der durch Zeiten

und Räume hindurch stets zur Stelle ist. Der enzyklopädische Sammler von Sensationen erweist sich darüber hinaus auch als ein Aktivist des globalen Sightseeing. Das New Yorker Attentat, das immerhin den Anlass für die retrospektive Ausarbeitung der Bildfolge gab, reiht sich völlig unauffällig in die Serie ein. Das Ergebnis führt einen auf Abwege. Denn die Historisierung des Geschehens leistet nicht der Relativierung der einzelnen abgebildeten Ereignisse Vorschub, sondern fügt nur jeder Katastrophe eine weitere hinzu. Mit dieser Einreihung der Terroranschläge des 11. Septembers in eine nicht enden wollende Chronik von Katastrophen wird durch die Bildserie eine ins absurde Extrem vorangetriebene Konventionalität der New Yorker Attentate behauptet.

Der so verstandene Rekurs auf eine geschichtliche Konvention ist bereits im Bildtypus der Fotomontagen angelegt. Offensichtlich ist die Formel des Andenkenfotos, die ihre Wurzeln im Reiseporträt des 18. Jahrhunderts hat, geradezu insistierend monoton reproduziert. Ein berühmtes Beispiel ist das von Wilhelm Tischbein 1787 gemalte Porträt, das Goethe vor den antiken Ruinen in der römischen Campagna zeigt (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Gemäß dem populären Bildtypus soll die Postierung des Reisenden an einem signifikanten Ort seine Augenzeugenschaft und darüber hinaus die innere Affinität des Reisenden mit dem Ziel der Reise beglaubigen. Das Schema der Zuordnung von Person und Hintergrund signalisiert den neuen, durch die Reise gewonnenen und erweiterten Erfahrungshorizont. Nun sind auf den Fotomontagen im Hintergrund des Internet-Touristen aber nicht dauerhafte Wahrzeichen abgebildet, sondern plötzlich hereinbrechende Ereignisse. Die für den arglos Anwesenden letztlich tödlichen Katastrophen werden in der Bildfolge arretiert, das Ereignis wird mit einem monumental-dauerhaften Wahrzeichen gleich gesetzt. Da es sich bei den Ereignissen um Katastrophen handelt, wird auch deren Wahrzeichenwert ins Destruktive gewendet.

Die ebenso distanzierte wie aussichtslose Hintergründigkeit des Bildes vom emblematischen Wanderer geht zu den offiziell verordneten Bildwelten über das New Yorker Ereignis auf denkbar weite Distanz. Auch hier wird eine Historisierung erkennbar, nun ist sie aber nicht mehr in den Dienst der Affirmation gestellt, sondern bietet einen illusionslosen Gegenentwurf.



Abb. 4: John Baldessari, *Two Highrises (With Disruption) / Two Witnesses (Red and Green)*, 1990. Übermalte Farbfotografie, Los Angeles, Museum of Contemporary Art.

Trotz dieser skeptischen, geschichtskritischen Tendenz äußert sich auch in der Bildserie der Fotomontagen das Grundanliegen geschichtlicher Einordnung und Historisierung. Die Attentatserie des 11. Septembers war nicht nur ein Gewaltausbruch gegen Menschen, sondern auch ein Anschlag auf Geschichtsbilder. Dadurch, dass in der Bildserie ein Geschehen zum Wahrzeichen und ein Ereignis zum Monument umformuliert werden, verweist sie auf das Problem des Ereignisses selbst.

II. Der Begriff des Ereignisses

Es ist ein seltsamer Zufall, dass die Differenz von historischem Ereignis und Alltagsgeschehen in einer Fotomontage von John Baldessari ausgerechnet am Beispiel der Zerstörung des World Trade Centers bildlich durchexerziert wurde. Die Fotomontage entstand bereits 1990, also lange vor den Anschlägen (Abb. 4).¹¹ Das Doppelbild zeigt im oberen Teil ein Personenpaar in der Kleidung der späten 60er Jahre, ein Mann steht neben einer Frau mit Hand- und Einkaufstasche. Vor die Gesichtsfelder sind ein roter und grüner Punkt gesetzt, ein bei Baldessari wiederkehrendes Motiv, das seine Herkunft im Blick durch den Sucher einer Kamera oder in den bei Sehtests verwendeten Probefarblinsen hat. Die Gesichter werden durch die in den Grundfarben aufgemalten Venylpunkte fokussiert aber auch verborgen. Die kreisrunden Leerstellen verdecken die Gesichter, und der Betrachter ist durch die gleichzeitige Markierung und Tilgung der Gesichter herausgefordert, sich die Physiognomien der Personen vorzustellen. In der unteren Bildhälfte erscheinen die *Twin Towers* im Moment der Destruktion. Unter einem vom Himmel hereinrasenden Feuersog zerbersten die oberen Bereiche der Türme und scheinen sich in den Schlieren der Materialfragmente ineinander zu verschlingen. Die Zwillingstürme und das Personenpaar darüber sind axial aufeinander bezogen. Bei allen offensichtlichen Kontrasten ist es die Paarbildung als Verkörperung einer perfektionierten oder zumindest konventionell akzeptierten Ordnung, die Baldessari zu deren künstlerischer Infragestellung

11 Vgl. Aigner (1999), 125; zum Werk vgl. Baldessari (1999); Ders. u.a. (2009).

provoziert hat. Die angespannte Beziehung zwischen der oberen und unteren Bildhälfte ist auch im Bildtitel aufgenommen: *Two Highrises (With Disruption) / Two Witnesses (Red and Green)*. So wie in der Fotomontage anonyme Figur gegen Figur gestellt ist, so sind im Titel Begriff gegen Begriff gesetzt. Durch den Titel wird auf das in beiden Fotos latent vorhandene gemeinsame Thema angespielt. Gezeigt werden eine banale Alltagssituation und das katastrophale Ereignis. Beide treten in Baldessarīs Arrangement in einen formalen und inhaltlichen Dialog mit offenem Ausgang. Beide Bilder bilden Ausschnitte aus Handlungssträngen ab, es bleibt aber unklar, ob sich diese verknüpfen lassen. Baldessarīs *combined photograph* verweist durch die Parallelität der Abbildung auch auf die mögliche Simultaneität des Geschehens: In der Imagination des Betrachters passieren das Alltagsgeschehen und das katastrophale Ereignis gleichzeitig.

Baldessarīs Werk reflektiert eine Differenz, die auch in der historiographischen Methodendebatte während der letzten drei Jahrzehnte wieder in den Vordergrund gerückt ist und im Zuge derer der Ereignisbegriff eine nachdrückliche Aufwertung erfahren hat.¹² Als ein entscheidendes Kriterium dieses Begriffskonzepts erscheint die Tatsache, dass Ereignisse als ebenso unerwartet wie außergewöhnlich wahrgenommen werden. Nach einer Formulierung von Reinhart Koselleck zeitigt jedes Ereignis «mehr und zugleich weniger als in seinen Vorgegebenheiten enthalten ist: daher seine jeweils überraschende Novität».¹³ Die Qualitäten des Überraschenden und Außerordentlichen prägen beim Ereignis jedoch nicht nur das Verständnis einzelner Zeitgenossen, sondern erreichen einen sozial geteilten, kollektiven Erfahrungs- und Erwartungshorizont, der durch breit vermittelte Geschichtstraditionen und gemeinsam verbindliche Konventionen konturiert wird. Ereignisse sind – so hat sie Andreas Suter bezeichnet – «kulturelle Schöpfungsleistung kollektiver Akteure».¹⁴ So wie sie in der zeitgenössischen Wahrnehmung aus der Wirklichkeit hervorbrechen, kommt ihnen selbst ein die Realität verändernder Charakter zu. Beruht einerseits die Individualität

12 Vgl. Koselleck / Stempel (1973); Verhein (1990); Blänker / Jussen (1998); Suter / Hettling (2001); Erben (2002); Hölscher (2003).

13 Koselleck (1973), 566.

14 So die Definition von Suter (1998), 210.

und Veränderungskraft von Ereignissen auf ihrer Differenz zu längerfristig angelegten Strukturen, so verändern Ereignisse andererseits die strukturellen Gegebenheiten, aus denen sie hervorgegangen sind. Am 11. September wurde die anfänglich erlebte Singularität des Ereignisses im Diktum, «die Welt sei nicht mehr wie vorher», in eine Formel gefasst. Mit der Einschätzung des Singulären geht die Wahrnehmung einher, dass ein Ereignis in alle Lebensbereiche diffundiert. Auch diese Vorgänge waren nach dem 11. September beispielhaft in der Berichterstattung der Zeitungen nachzuvollziehen. Das Ereignis bestimmte nicht nur die harten Sektoren der Berichterstattung von Politik und Wirtschaft, sondern auch die Bereiche von Kultur und Sport bis hinein zu den vermischten Meldungen.

Der Wahrnehmung eines durch das Ereignis ausgelösten beschleunigten Wandels entsprechen schließlich ebenfalls kollektive Formen der Bewältigung. Dazu gehört eine mehr oder minder konsensfähige Verständigungsformel für die Bezeichnung des Geschehens. Dies war nach dem 11. September an der schrittweisen Eindämmung der Begriffsvielfalt abzulesen. Gegenüber den biblischen Analogien wie *Doomsday*, den kulturkritischen Benennungen wie *Clash of Civilisations* oder den sprachlichen Hybridbildungen wie Terrorangriff oder Kamikaze-Attacken setzte sich am Ende der Kriegsbegriff als Bezeichnung für die Angriffe durch.¹⁵ In dem Maße, in dem er dann definitiv die Oberhand gewann, folgte er nicht nur manifesten politischen Interessen. Mit ihm wurde auch das Ereignis zur Geschichtstradition in Relation gesetzt. Diese Verständigungsprozesse und Bewältigungsstrategien sind auf mediale Vermittlung regelrecht angewiesen. Auch diese konstituiert den Ereignisbegriff. Wenn ein Geschehen nicht publik wird, ist es kein Ereignis. Die Bewertung eines Geschehens als Ereignis verdankt sich einer zutiefst visuellen Form der Wirklichkeitserfahrung. Ereignisse sind sowohl in ihren Handlungsträgern, in ihrem Aktionsverlauf wie in ihren Folgen sichtbar. Dies gilt auch für die Aktionen und Destruktionen, die Akteure und Opfer des 11. Septembers. Mehr als Texte dies zu leisten im Stande sind, wird das Ereignis durch die Anschauung glaubhaft. Nicht nur die Fernsehbilder der Angriffe, sondern auch die von den Attentaten provozierten bildlichen Kom-

15 Hierzu die Dokumentation *Die erste Seite* (2001).

mentare dienten dazu, das Ereignis des 11. Septembers in seiner Evidenz zu konstituieren. Dies verweist eindringlich auf die etymologische Wurzel der historischen Erkenntniskategorie des Ereignisses im Begriff des *Eräugens* (lat. *evidere*).

Blickt man noch einmal auf die ersten Fernsehbilder der Attentate zurück, so gehört es sicherlich zu den zentralen Aporien, mit denen der Betrachter konfrontiert war, dass die von der Realität erzeugten Bilder einerseits aus den genannten Gründen als bisher unesehen erlebt wurden, dass sie aber andererseits in der Imagination schon vorweg genommen waren. Die Zerstörung der Hochhäuser des Welthandelszentrums war seit der Fertigstellung der Türme in zahlreichen Kunstwerken zum Thema gemacht worden, und diese Werke entstanden aus jener «terroristischen Imagination, die in uns allen wohnt».¹⁶ Es mag genügen, aus der Fülle von Beispielen aus Literatur, Film und Bildender Kunst auf die Fotomontage von John Baldessari hinzuweisen.

III. Die Bildmotive und die Frage der Motivation

Solche Imaginationen und die Bilder, die von den Attentaten in den dokumentarischen Medien selbst erzeugt wurden, sagen nichts über die Motive der Attentäter und über die Gründe für die Auswahl ihrer Ziele. Die Spekulationen darüber begannen unverzüglich. Dabei evozierten die Bilder des Anschlags wissenschaftliche Gegenbilder, und die Kunstgeschichte griff geradezu reflexhaft zum Bildvergleich. Die Antworten fielen einigermaßen grundsätzlich aus. Einer der häufigsten Vergleiche war die Gegenüberstellung der *Twin Towers* und mittelalterlicher Stadttore oder Doppelturmfassaden von Kathedralen. Man reibt sich verblüfft die Augen. Solche geradezu absurden Bildassoziationen wären nicht der Rede wert, würden sich mit ihnen nicht weitreichende Deutungsabsichten verbinden. Der Bildvergleich unterstellt auf der einen Seite dem Architekten der *Twin Towers* solcherart historische Reminiszenzen als Teil seiner Planungsidee. Auf der anderen Seite wurde zugleich insinuiert, die Terroristen hätten ihre Attacken gegen die Idee

16 Baudrillard (2002), 12.

westlicher Urbanität ebenso gerichtet wie gegen die christlichen Grundlagen des Abendlandes.

Weder die Bilder noch unser Wissen von den Aktionen selbst reichen für solche Behauptungen aus. Der Entwurf des Welthandelszentrums war für lange Jahre ebenso umstritten wie die Bauplanung und -errichtung, die von den Vorwürfen der Korruption, der Gentrifizierung des Stadtviertels und der ökologischen Verantwortungslosigkeit begleitet waren. Erst allmählich fanden die Türme bei der Stadtbevölkerung Akzeptanz und etablierten sich wegen ihrer Aussichtsplattformen als touristische Attraktion. Als der Architekt Minoru Yamasaki die Hochhäuser, die im Jahr 1973 nach nur achtjähriger Bauzeit eingeweiht wurden, entwarf, stellte er sich selbstbewusst in die Tradition des Hochhausbaus seit der klassischen Moderne.¹⁷ Bereits Le Corbusier konzipierte nach dem ersten Weltkrieg seine kühnen Stadtentwürfe mit Hochhausrastern, schon hier marschieren die einzelnen Türme mit völlig identischen Fassaden auf. Ludwig Mies van der Rohe postierte 1951 am Ufer des Michiganses in Chicago seine *North Lake Shore Drive Apartments* als Zwillingstürme, die in spannungsvoller Gegenüberstellung ähnlich wie später die am Hudson gelegenen *Twin Towers* in New York die Stadtsilhouette akzentuieren. Kurz darauf realisierte er ebenfalls in Chicago die *Commonwealth Apartments* als Doppeltürme. Der Gedanke der völlig identischen Spiegelung eines Hochhauses mochte bei Yamasaki auch durch das serielle Bildprinzip der *Pop Art* angeregt worden sein. Seit den frühen 1960er Jahren schuf Andy Warhol seine berühmten Porträtreihen im Siebdruckverfahren, in denen er das Verschwinden des Einzelnen in der Masse und die Selbstbehauptung des Individuums gegen seine anonyme Vervielfältigung gleichermaßen zum Thema machte. Ähnlich ist bei den Zwillingstürmen auf ambivalente Weise die Individualität des Solitärs durch die Doppelung sowohl aufgehoben als auch bekräftigt. Die Hochhäuser wurden nicht aus dem Geist der Kathedralbaumeister errichtet, sondern stehen in der Tradition eines aktualisierten Funktionalismus, der sich die Maximierung bei der Ausnutzung des Baugrundes und die bildhaften Qualitäten von Architektur zum Programm gemacht hat.

17 Zu Entstehung, Form und Nutzung des Gebäudes vgl. Gillespie (2001); Andrieux / Seitz (2002).

Es gibt bislang weder ein Indiz noch einen Beweis dafür, dass sich die Terroristen des 11. Septembers 2001 bei der Auswahl ihres New Yorker Ziels von anderen Motiven als desjenigen des logistischen Erfolgs leiten ließen. Dies umfasst die Garantie medialer Aufmerksamkeit ebenso wie die radikale Indifferenz im Hinblick auf das eigene Leben und die Anzahl der Opfer. Die Attentate des 11. Septembers zielten auf Negation: An dieser Einsicht kommt gerade auch die seitdem unternommene akribische historische Analyse der Attentate nicht vorbei. Der islamistische Terrorismus ist geprägt von der Inanspruchnahme einer antagonistischen Ideologie, die sich politischer und religiöser Identifikationsmittel reduktionistisch bedient. Die Ideologeme folgen der Notwendigkeit, extrem vielfältige, geographisch weit gestreute transnationale Milieus – der Bogen spannt sich von Pakistan und Afghanistan über Saudi-Arabien, Irak, Iran und den Jemen und Äthiopien bis Ägypten und Nordafrika – zu homogenisieren. Innerhalb des terroristischen Netzwerks handelt es sich meist um *ad hoc*-Koalitionen, deren Programmatik sich auf formelhafte Ziele wie die Berufung auf den Ur-Islam und die Verwirklichung islamischer Würde jenseits von Staat und Nation in Analogie zum Gottesstaat. Eines der wenigen konkreten institutionellen Ziele besteht in der Errichtung des Kalifats.¹⁸ All dies kann nicht davon absehen lassen, dass der internationale Terrorismus im strengen Sinn unpolitisch ist. Er ist weder mit einem intentionalen Politikbegriff, der vor allem die Handlungsinteressen und -strategien bei der Organisation von Entscheidungen beschreibt, noch mit einem kommunikativen Politikbegriff, der auf ein Verständnis von der Gesamtheit gesellschaftlicher Austauschprozesse abzielt, vereinbar. Der Terrorismus lässt absichtsvoll keinen Raum für verhandelbare Forderungen und bricht mit der Übereinkunft rationaler Verständigung.¹⁹

Eine solche Einschätzung zieht auch Konsequenzen dahingehend nach sich, wie die visuellen Zeugnisse der Attentate zu verstehen sind. Sie zeigen die Durchsetzung und die Folgen einer Massendestruktion, die von Seiten der Akteure die vorsätzliche Wahl der verwendeten zerstörerischen Mittel voraussetzt. Jede Absicht, aus den Bildern eine über diese Mitteilung hin-

18 Vgl. die in Anm. 4 genannte Literatur.

19 Zu dieser Bewertung Enzensberger (1993); Ders. (2006). Zum Politikbegriff vgl. die lexikalischen Hinweise: Sellin (1997); Schulze (2010).

ausgehende Symbolik herauszulesen, läuft Gefahr, den Attentaten selbst eine Programmatik zuzuschreiben, die ihnen vermutlich nicht zukommt.

IV. Monument und Ereignis: Denkmal- und Wiederaufbaupläne

Kein Ereignis – so kann man als Faustformel festhalten – ohne Denkmal. Schon zwei Wochen nach den Attentaten wurde eine Denkmalkommission eingesetzt, die darüber befinden sollte, wie des Ereignisses in monumental-dauerhafter Form zu gedenken sei. Man stellt mit ziemlicher Verblüffung fest, in welchem Ausmaß die Analogie zum Zweiten Weltkrieg auch die Wiederaufbau- und Denkmalprojekte für den *ground zero* bestimmten. Die ersten Überlegungen der New Yorker Denkmalkommission waren von Rückgriffen auf Erinnerungsformen geprägt, die aus den Jahren des Zweiten Weltkriegs und der Nachkriegszeit bekannt sind. Dies galt für die anfängliche Idee, das Welthandelszentrum in seinen Ruinenresten zu bewahren, ebenso wie für das zunächst erwogene Projekt, die Türme völlig zu rekonstruieren, um mit ihrer ökonomischen Funktion auch ihren Wahrzeichenwert zu restituieren. Für die Ruinen-Option mag nur an die im Zweiten Weltkrieg zerstörte und dann als Ruinenmahnmal bewahrte Kathedrale in Coventry oder an die Berliner Gedächtniskirche erinnert sein. Die zweite Option lässt an den Wiederaufbau zerstörter Städte insbesondere in Osteuropa – wie Warschau oder St. Petersburg – denken. Deutschland hat diese Wiederaufbaudebatte bekanntlich erst im Zuge der Restauration des Gesamtstaates nach 1989 erreicht.

Offensichtlich bildete sich in solchen von der New Yorker Denkmalkommission erörterten, historisierenden Rückgriffen auf Erinnerungsmodi, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg eingebürgert haben, erneut die politische Intention ab, die Terrorangriffe als kriegerische Akte zu klassifizieren. Gerade deshalb blieb auch ein Unbehagen gegenüber diesen konzeptionellen Vorschlägen für das Erinnern zurück. Dies gilt auch für das Projekt, die Türme des Welthandelszentrums mit Scheinwerferprojektionen als ephemere feierliche Lichtarchitektur wiedererstehen zu lassen. Die Lichtinstallation der *Twin Towers* wurde zum ersten Jahrestag der Anschläge einmalig realisiert. Sie entging nicht der öffentlichen Kritik, weckte sie doch auf fatale Wei-

se Erinnerungen an die von Flakscheinwerfern als Lichtgehäuse erzeugten «Lichtdome», in denen ab 1934 auf dem damaligen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg nächtliche Kundgebungen abgehalten wurden.

Die Kritik ist bei dem ersten, ebenfalls zum Jahrestag öffentlich ausgestellten Versuch, der Erinnerung dauerhaft-monumentale Gestalt zu verleihen, vernichtend ausgefallen. Die *Tumbling Woman* des New Yorker Künstlers Eric Fischl tauchte in der Woche, in die der erste Jahrestag der Anschläge fiel, vor dem Rockefeller Center in Manhattan auf (Abb. 5). Sie wurde dort in Absprache zwischen der Galeristin Fischls und dem Rockefeller Center postiert. Nachdem das Werk erhebliche Kritik in der Öffentlichkeit auf sich zog, hat das Center selbst umgehend dementiert, die Figur in Auftrag gegeben zu haben. Sie wurde nach einer Woche mit einer Stellwand verhüllt und am Nachmittag des 18. September 2002 wieder fort geschafft. Heute befinden sich die fünf Exemplare, die von der Statue gegossen wurden, in Privatsammlungen. Die lebensgroße Bronzestatue stellt eine gestürzte nackte Frau beim Aufprall auf den Boden dar. Der Ikonografie wurde mit einer sentimental anmutenden Inschrift auf einer Bodenplakette, bei der es sich um ein Gedicht des Künstlers handelt, aufgeholfen: «We watched, / disbelieving and helpless, / on that savage day / People we love / began falling / helpless and in disbelief».

In der konfliktträchtigen Rezeption der Statue verstärkten sich wechselseitig die Widersprüche des Werks und die Aporien innerhalb einer Öffentlichkeit, die weder damals noch heute zu einem Konsens über Formen und Inhalte der Erinnerung gelangt ist. Dem Künstler selbst wurde vorgeworfen, er sei zur künstlerischen Auseinandersetzung mit den Attentaten nicht berechtigt, da er sich am 11. September nicht in New York aufgehalten habe. Die Anfeindungen gegenüber Fischls Statue bezogen sich auf die Motivwahl ebenso wie auf die gegenständliche Bildsprache. Der Künstler verletzte das Tabu der Darstellung der Menschen, die sich aus den Fenstern der Hochhäuser zu Tode stürzten. Deren Bilder waren schon früh aus den Endlosschleifen des Fernsehens verschwunden, und man findet sie kaum in den vielen Fotobüchern, die zum 11. September erschienen sind. Verbreitung fand zwei Tage nach den Attentaten das Foto von Richard Drew mit dem Titel *The Falling Man*, das einen zum Schemen distanzierenden Menschen im Sturz vor dem völlig abstrakten Streifen-



Abb. 5: Eric Fischl, *Tumbling Woman*, 2002, Bronzeplastik © Eric Fischl

lineament der Gebäudefassade zeigt und durch die Fernsicht auf den Stürzenden sowie durch Retouchen am Bild den Schrecken des Geschehens an das Erleben des Betrachters zurück verweist. Fischl bewahrt hingegen eine nahsichtige Gegenständlichkeit und geht mit seiner Stürzenden sogar noch einen Schritt weiter. Denn er stellt nicht den Sturz, sondern den Aufprall dar. Er legt es darauf an, mit einem Bild zu provozieren, für das es keine Darstellungskonventionen gibt und verstrickt sich doch zugleich in einer konventionellen Formensprache. Die Aktdarstellung entrückt das Opfer in eine unangemessene Zeitlosigkeit. Die geknickte Körperhaltung erinnert an die aus aktuellem Anlass invertierte Statuarik einer Sitzfigur in der Art von Michelangelos *Ignudi* an den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle. Schließlich spielt die Figur in ihrer gegenständlichen Prägung auf eine Ikonografie des Jüngsten Gerichts an, die den Sturz der Verdammten als gerechte, durch den Teufel vollzogene Strafe der Sünder vorführt. Die Opfer der Anschläge – so lässt sich das aus der Formensprache des Werks dargelegte Bildargument verstehen – erleiden den Sturz aus eigener Schuld. Damit hat sich der Künstler in kaum mehr aufzulösende Widersprüche hineinbegeben, die in der öffentlichen Kritik teils aufgenommen, teils auch polemisch zugespitzt wurden. Das Werk, das als ein

erstes Denkmal geplant war, wurde von der Öffentlichkeit delegitimiert und als Monument der Erniedrigung der Opfer aus der Öffentlichkeit verbannt.

Fischls Figur und die sich daran entzündende Empörung hatten in den Monaten nach den Attentaten symptomatischen Charakter. An der Statue lässt sich beispielhaft ablesen, dass die künstlerische Verarbeitung der Ereignisse zumindest mit den traditionellen Mitteln der Kunst nicht gelungen ist. Durch die *Tumbling Woman* wurde eine amerikanische Öffentlichkeit alarmiert, die noch auf der Suche nach geeigneten Formen des öffentlichen Gedenkens an die Anschläge war und bis heute ist. Darüber hinaus fügt sich die Statue Fischls auch in eine breite Front der Ablehnung bündig ein, die sich gegenüber den ersten Plänen für den Wiederaufbau der Trade Towers formierte.

Die ersten Entwürfe für die Neubauung des Grundstücks, auf dem das World Trade Center gestanden hatte, wurden im Juli 2002 vorgestellt. Es handelte sich um einen Masterplan des New Yorker Büros Beyer-Blinder-Belle, das den Auftrag von der nach der Zerstörung der Bürotürme gegründeten *Lower Manhattan Development Corporation* (LMDC) erhalten hatte, worüber die Öffentlichkeit nicht informiert worden war. Nun wurde der Ruf nach der Ausschreibung eines internationalen Wettbewerbs umso lauter. Von einer Bürgerinitiative, die unter dem Veranstaltungstitel *Listening to the City* einen ganztägigen Kongress organisierte, wurde nicht nur den Plänen des Investors eine Absage erteilt, sondern auch die Kernpunkte eines differenzierten Bauprogramms formuliert. Gefordert wurde eine Wettbewerbsausschreibung sowohl für die Gebäude als auch für eine Gedenkstätte. Verlangt wurde sowohl eine wahrzeichenhafte Gestalt der neuen Hochhausbauten als auch die Mischnutzung der Gebäude, die neben Büros auch Wohnungen und Bildungsinstitutionen beherbergen sollten. Die plebiszitäre Euphorie dieser Initiative konnte bereits damals nicht übersehen lassen, dass neben den technischen Problemen die juristischen Grundlagen für die Kooperation und die geteilte Planungsverantwortung zwischen der New Yorker *Port Authority* als dem Grundstücksbesitzer und dem Immobilientycoon Larry Silverstein als dem Pächter des World Trade Centers nicht geklärt waren.

Als im Januar 2002 in der New Yorker Galerie von Max Protetch eine Ausstellung mit Architekturprojekten zum Wiederaufbau des Areals eröff-

net wurde, handelte es sich dabei um einen weiteren Schritt plebiszitärer Eigeninitiative und Selbstbeteiligung seitens einer kritischen Öffentlichkeit. Bereits der Titel der Ausstellung, *Unofficial Design Proposals*, signalisierte die Distanz zu den Kommunalbehörden sowie zu den Investoren. Die mehr als fünfzig Architekturbüros, die sich weltweit beteiligten, verstanden ihre Entwürfe zunächst als Diskussionsvorschläge für die Wiederbebauung und sie nutzten die Präsentation darüber hinaus auch als Möglichkeit, sich als Kandidaten für einen Auftrag ins Spiel zu bringen. Mehrere funktionale und formale Aspekte werden bei der Durchsicht der Projekte als zentrale Anliegen der Architekten deutlich: Die Option einer variierten Rekonstruktion des alten World Trade Center wurde nach wie vor aufrecht erhalten, jedoch mit einem Konzept erweiterter privater und öffentlicher Nutzungen verbunden. Entsprechend der Erwartung, die Neubauten müssten wie die zerstörten Vorgängerbauten eine städtebaulich dominierende Baugruppe darstellen, halten die Architekten an der Gebäudetypologie des Hochhauses fest, doch den Entwürfen steht – wenn man so will – der Schrecken ins Gesicht geschrieben. In zahlreichen Projekten sind auf der einen Seite die Tragwerksstrukturen so ausgelegt, dass sie einem erhöhten Horizontaldruck wie bei einem Flugzeugaufprall standhalten, auf der anderen Seite sollen gebündelte Turmsysteme oder Gitterstrukturen Verbindungen zwischen den Türmen und Fluchtwege nach unten gewährleisten.

Diese Ideen bildeten die Grundlage für den weltweit offenen Wettbewerb, der im August 2002 von der *Lower Manhattan Development Corporation* und der *New Yorker Port Authority* ausgelobt wurde. In mehreren Verfahrensschritten wurden am Ende sieben Architekturbüros mit der weiteren Ausarbeitung ihrer Projekte beauftragt. Zu ihnen gehörte das Berliner Studio Daniel Libeskind, das im Februar 2003 den Zuschlag erhielt. Nach wenigen Monaten wurde Libeskind dem Hausarchitekt von Larry Silverstein, David Childs vom Büro Skidmore Owings & Merrill, zur Seite gestellt. Dem Hochhausbauer Childs wurden schließlich die Kompetenzen als alleiniger Entwurfsarchitekt und Projektleiter übertragen, während Libeskind nur noch in beratender Funktion fungiert.

Der Neubau der Hochhäuser und der Gedenkstätte wird seit 2004 verwirklicht. Das Ausgangsprojekt von Daniel Libeskind sah einen Kranz von

sechs Hochhäusern vor, die sich in der Art einer Treppe zu einer spitzen Nadel in die Höhe schrauben (Abb. 6). Die Gebäudegruppe flankiert die leeren Betonwannen der ehemaligen *Twin Towers*. Deren schrundige Betonwände sollten so belassen werden, wie sie nach dem Abtragen des Schutts und der Ruinen hervortraten. Man kann die Hohlform als Ruinenrest der Türme

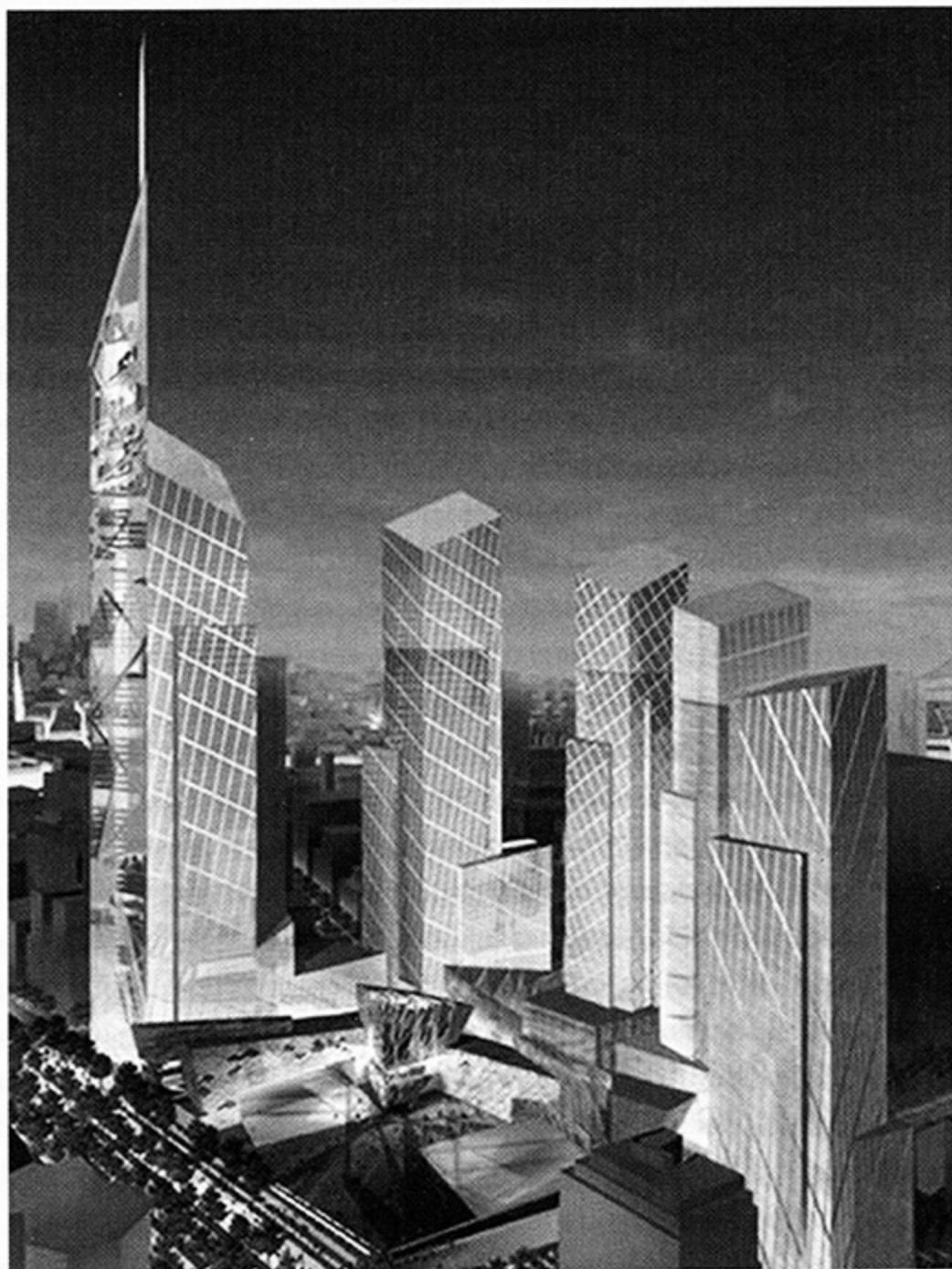


Abb. 6: Daniel Libeskind, Entwurf für das WTC, 2002, Rendering

selbst oder als eine Negativform von deren ehemaliger Existenz auffassen. Damit bilden sie auch einen Reflex auf die ersten Ideen, die Türme als Ruinen zu bewahren und sie als Lichtarchitektur zu fingieren. Die Denkmalkonzeption greift mit dieser leeren Hohlform maßgeblich auf den Prozesscharakter des Ereignisses vom 11. September zurück. Denn das Denkmal verdankt sich – so sollen wir glauben – nicht einer kreativen Kunstanstrengung, sondern die Katastrophe selbst hat den Gedenkort hervorgebracht. Der Ort der Destruktion und der Relikte der Verschwundenen sollten sichtbar bleiben. Das Kies und die Schuttreste, die am Boden des Betonkraters belassen werden sollten, wären mit der Asche von Toten vermischt gewesen. Hier gab es vehementen Widerspruch von Seiten der Opferorganisationen, der das Vorhaben zu Fall brachte.

Während sich dieser Teil der Denkmalkonzeption gerade in seinem Formreduktionismus als durchaus diskutabel dargestellt hätte, entgehen die weiteren Elemente nicht einer banalen Rhetorik des patriotischen Symbolismus. Mit ihm wird dem Totengedenken eine Metaphorik des Optimismus entgegengehalten. Das pfeilförmige Hochhaus wird 1776 Fuß (540 Meter) hoch sein, wobei die Ziffer der Höhenbemessung an das Jahr der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung erinnern soll. Es stand freilich beim Entwurf Libeskind's noch im Wortsinne in den Sternen, was ein bedeutsames historisches Datum mit einer Gebäudehöhe zu tun haben soll und wie der Turm, dessen Gipfel die *Gardens of the World* mit der Nachschöpfung der Weltklimazonen hätte aufnehmen sollen, technisch zu realisieren gewesen wäre. Die geplante Pfeilform versteht der Architekt als eine direkte Reminiscenz an die Silhouette der Freiheitsstatue. Der *Tower of Freedom* ist so in eigentümlicher semantischer Redundanz ein Denkmal des Denkmals der *Statue of Liberty*. Auch zwei Plätze sind Bestandteil dieser urbanistisch bemessenen Bedeutungsmaschinerie. Euphemistisch als *Keil des Lichts* und als *Park der Helden* benannt, sollten die Platzanlagen an jedem 11. September jeweils an dem Moment, als das erste Flugzeug einschlug und als der zweite Turm niedersank, ohne Schatten sein. Libeskind wurde unverzüglich nachgerechnet, dass sich diese Konstellation wegen der vorhandenen Randbebauung gar nicht ergibt.

Der Grundstein für das von David Childs überarbeitete Projekt für den *Tower of Freedom* wurde nach erheblichem Druck seitens der Stadt New York und der Öffentlichkeit endlich im Jahr 2007 gelegt. Errichtet wird nun ein sich nach oben verjüngender und verdrehender Büroturm auf rombenförmigem Grundriss. Über dem 60. Stockwerk schließt eine Aussichtsplattform in 335 Metern Höhe den bewohnten Teil des Turmes ab. Darüber setzt sich das Gebäude mit einem fast 200 Meter hohen halboffenen Aufbau fort, in den Windturbinen zur Stromversorgung des Hochhauses installiert werden sollen. Ein darüber aufgepflanzter Sendemast ragt als spitze Nadel bis in die symbolische Höhe der 1776 Fuß hinauf. In der Childs-Version ist die große, zum Himmel strebende triumphale architektonische Geste des Wolkenkratzers mit nationalen Konnotationen also noch geblieben. Aber ebenso unverkennbar ist im ikonologischen Gehalt des Projekts der Aspekt der Erinnerung an das Attentat und an die Toten in den Hintergrund getreten gegenüber schieren Renditeerwägungen sowie gegenüber dem Anspruch, dem Großbau zu ökologischer Akzeptanz zu verhelfen. Der Ökologie- hat den Erinnerungsdiskurs abgelöst. Von Libeskind's ursprünglicher Kristallspirale aus Hochhäusern, die sich in stilistischem Einklang zum *Tower of Freedom* hinauf winden sollten, ist fast nichts mehr übrig geblieben, nachdem 2006 die Entwürfe für die Einzeltürme an verschiedene Architekten (Büros Norman Foster, Richard Rogers und Fumihiko Maki) vergeben wurden.

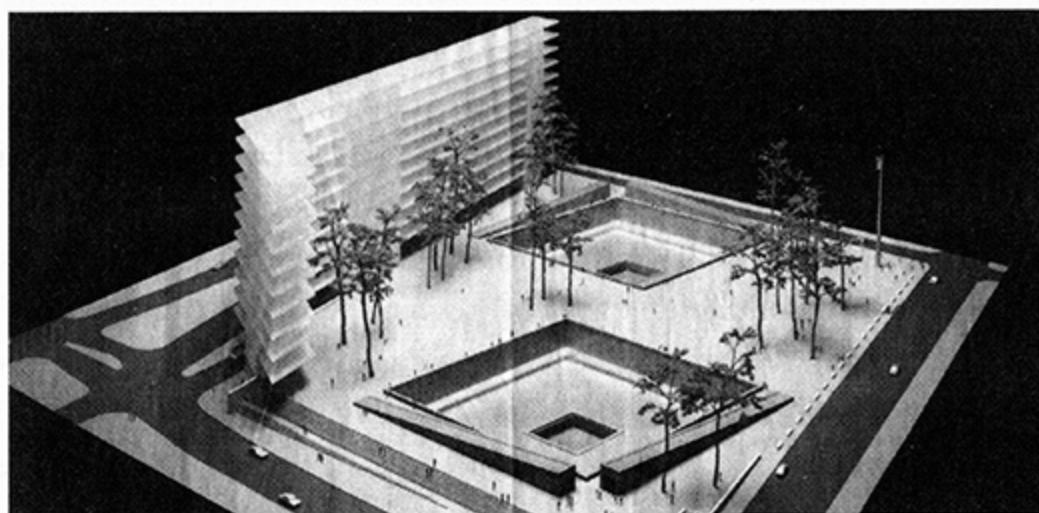


Abb. 7: Peter Arad und Michael Walker, *Reflecting Absence*, Entwurf für die WTC Memorial Plaza in New York, 2004, Rendering

Für den Gedächtnispark liegt seit Januar 2004 ein Entwurf von Michael Arad und Peter Walker vor (Abb. 7). Der Gedenkort wird ergänzt um einen Museumsbau, der vom Osloer Architekturbüro Snohetta gestaltet wird. Der Memorial Plaza liegen die zwei quadratischen Becken der *footprints* der *Twin Towers* zugrunde. Wasser fließt an den Beckenrändern herab und sammelt sich in einer mittleren Vertiefung. Die Wandungen sind von unterirdischen Wandelgängen umgeben, die zum Wasser hin offen sind und mit Schrifftafeln mit den Namen der Opfer ausgestattet werden. Die beträchtlichen Freiflächen zwischen den *footprints* werden Pinienwäldchen zieren. Das Ganze ist zunächst einmal eine radikale Abkehr von der Rhetorik des Libeskind-Entwurfs. Mit den Schrifftafeln der Opfer sind aber die Anklänge an Soldatendenkmäler offenkundig, allen voran natürlich das Vietnam-Denkmal in Washington. Das meditative Flair der Anlage und die schlichte Tatsache, dass ein Gedenkort mit einem Brunnen verbunden wird, zeigt Parallelen zur gegenwärtigen Gedenkpraxis, die heute an der Umgebung der Baustelle zu beobachten ist. Mehrere von den Explosionen entwurzelte Bäume wurden denkmalhaft gefasst und dienen als Gedenkort. Auf eine naive, den Außenstehenden befremdende Weise kommt die Metapher der Entwurzelung zum Zuge, und das abgestorbene Naturrelikt soll die abwesenden Toten stellvertretend vergegenwärtigen. Es wäre zu überlegen, ob sich nicht auch noch eine solche memoriale Naturmetaphorik den Konventionen der Erinnerung an Kriegszerstörungen verdankt, die zum Beispiel durch zahllose Ruinenfotos, in denen tote Bäume als Menetekel der Verwüstung in Szene gesetzt sind, tradiert werden.

Die Feuerwehrleute sind mittlerweile aus den Opferverbänden ausgeschert und haben sich mit einem eigenen Denkmal selbständig gemacht. Es handelt sich um eine bronzene Umsetzung des Fotos der Feuerwehrleute in den Ruinen des World Trade Centers, allerdings in monströs aufgeblähtem Kolossalformat und kläglicher plastischer Umsetzung.²⁰ Jenseits der schieren Einfallslosigkeit mag man in diesem Vorhaben, bei dem die Entsprechung zum Nachbau des «Iwo Jima»-Fotos mit dem Soldatendenkmal in Arlington gesucht wurde, noch einmal das hartnäckige Beharren auf der Analogie zum

20 Stan Watts und Kim Company: *To Lift a Nation*, 9/11 Living Memorial, Emmitsburg (Maryland), National Emergency Training Center. Statuengruppe aus Bronze, 2008.

Zweiten Weltkrieg als Deutungsrahmen für das Ereignis des 11. Septembers erkennen.

Die hier beschriebene mediale Konfigurierung des Ereignisses ist als Teil einer umfassenden Geschichtspolitik zu verstehen. Sie wurde für mehrere Jahre zu deren zentralem Argument. Die Medienvermittlung wurde von der amerikanischen Öffentlichkeit wie von den Regierungsinstanzen gleichermaßen getragen, wobei die Verteilung der Rollen in unterschiedlichen Phasen kaum zu bestimmen ist. Denn das strategische Operieren mit Geschichtsdeutungen zur Legitimierung politischer Projekte findet als staatliches Regierungshandeln gerade bei der Bereitstellung von Bildproduktionen im Rahmen einer politischen Kommunikation und sozialen Mobilisierung statt, die die gesamte Gesellschaft durchdringt. Geschichtspolitik zielt in recht breitem Interesse auf die Stabilisierung von Gesellschaften in krisenhaften Übergängen nach Ereignissen, die unvermittelt hereinbrechen, aber langfristige strukturelle Folgen haben. Auffällig bleibt bei alledem die Tatsache, dass die so verstandene Geschichtspolitik mit vergleichsweise eindimensionalen, aber höchst effizient platzierten Bildformeln operierte.

Ansonsten ist das Urteil über die gegenwärtigen Bebauungspläne zwiespältig. Nach einigen Jahren lässt sich ein deutlicher Wandel in der Erinnerungskultur des 11. Septembers beobachten. Wenn nun die geschichtsträchtigen-numinosen Künstlereingebungen, mit denen Libeskind in jeder Hinsicht hoch hinaus wollte, dem Pragmatismus der Investment-Architektur von David Childs und der Kundenfreundlichkeit des *Memorial Site* Platz gemacht haben, so kann man darin zweifelsohne ein Indiz sehen, dass die jahrelange, offizielle Nötigung zur Betroffenheit allmählich nachlässt. Das wäre die positive Einschätzung. Die despektierliche Lesart liefe darauf hinaus, dass das aktuelle Kriegsgeschehen in Afghanistan und im Irak ganz in den Vordergrund gerückt ist. Die Militarisierung der Gesellschaft in den USA, die wir nun seit Jahren in allen zivilen Lebensbereichen beobachten, und der von den USA seit 2002 geführte *global war on terror*, der von der Bush-Administration ganz unverblümt mit imperialen und ökonomischen Motiven geführt wird und der als Militärstrategie erst im Jahr 2009 von Barack Obama für offiziell beendet erklärt wurde, bedürfen heute nicht mehr der visuellen Begründungen, die sich auf das Ereignis des 11. Septembers 2001 beziehen.

Literatur

- Aigner, Carl u.a. (Hg.). *Tomorrow for Ever. Architektur / Zeit / Fotografie*, Köln 1999.
- Andrieux, Jean-Yves / Frédéric Seitz. *Le World Trade Center. Une cible monumentale*, Paris 2002.
- Baldessari, John. *While something is happening here, something is happening there. Works 1988-1999*, Köln 1999.
- Baldessari, John u.a. (Hg.). *John Baldessari. Pure Beauty*, München 2009.
- Baudrillard, Jean. «Der Geist des Terrors. Herausforderungen des Systems durch die symbolische Gabe des Todes». In: Ders. *Der Geist des Terrors*, Wien 2002.
- Beuthner, Michael u.a. (Hg.). *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln 2003.
- Blänker, Reinhard / Bernhard Jussen (Hg.). *Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen des gesellschaftlichen Ordens*, Göttingen 1998.
- Die erste Seite. Internationale Schlagzeilen nach dem 11. September 2001*, Köln 2001.
- Erben, Dietrich. «Geschichtsüberlieferung durch Augenschein. Zur Typologie des Ereignisdenkmals». In: Achim Landwehr (Hg.). *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, Augsburg 2002, S. 219–248.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt a.M. 1993.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Schreckens Männer. Versuch über den radikalen Verlierer*, Frankfurt a.M. 2006.
- Franke, Ursula / Josef Früchtel (Hg.). *Kunst und Demokratie. Positionen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Hamburg 2003.
- Fricke, Christel. «Kunst und Öffentlichkeit. Möglichkeiten und Grenzen einer ästhetischen Reflexion über die Terrorattacken auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001». In: Franke / Früchtel (2003), S. 1–18.

- Gillespie, Angus Kress. *Twin towers. The life of New York City's World Trade Center*, New Brunswick u.a. 2001.
- Hofmann, Wilhelm (Hg.). *Bildpolitik – Sprachpolitik*, Berlin 2006.
- Hölscher, Lucian. *Neue Annalistik. Umriss einer Theorie der Geschichte*, Göttingen 2003.
- Hüppauf, Bernd. «Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen». In: *Fotogeschichte* 22 (2002), S. 7–22.
- Jackson, Richard. *Writing the War on Terrorism. Language, politics and counter-terrorism*, Manchester / New York 2005.
- Jencks, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*, London 1977.
- Klotz, Heinrich. *Weitergegeben. Erinnerungen*, Köln 1999.
- Koselleck, Reinhart / Wolf-Dieter Stempel (Hg.). *Geschichte. Ereignis und Erzählung*, München 1973.
- Koselleck, Reinhart. «Ereignis und Struktur». In: Ders. / Stempel (1973), S. 560–571.
- Kröner, Magdalena (Hg.). «New York nach 9/11». In: *Kunstforum International* 189 (2008).
- Leggewie, Claus. «11. September 2001 – wessen Niederlage? Die Entstehung eines globalen Erinnerungsortes». In: Horst Carl u.a. (Hg.). *Kriegsniederlagen. Erfahrungen und Erinnerungen*, Berlin 2004, S. 447–463.
- Mackiewicz, Wolf. *Winning the War of Words. Selling the war on terror from Afghanistan to Iraq*, Westport (CT) 2008.
- Marling, Karal Ann / John Wetenhall. *Iwo Jima. Monuments, Memories and the American Hero*, Cambridge (MA) u.a. 1991.
- Morrison, Toni u.a. *Dienstag, 11. September 2001*, Reinbek 2001.
- Mügge, Meike. *Die «Helden» des 11. Septembers. Kritische Rekonstruktion eines Bildtyps*, Magisterarbeit Ruhr-Universität Bochum 2005.
- Münkler, Herfried. *Die neuen Kriege*, Reinbek 2002.
- Pedahzur, Ami. *Suicide Terrorism*, Cambridge (MA) 2005.
- Rapoport, David C. *Inside Terrorist Organizations*, London 1988.
- Sageman, Marc. *Leaderless Jihad. Terror networks in the 21st century*, Philadelphia 2008.

- Schicha, Christian / Carsten Brosda (Hg.). *Medien und Terrorismus. Reaktionen auf den 11. September*, Münster 2002.
- Schmidt, Hans-Werner. *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*, Frankfurt a.M. 1988.
- Schneckener, Ulrich. *Transnationaler Terrorismus*, Frankfurt a.M. 2006.
- Schulze, Rainer-Olaf. «Politik / Politikbegriffe». In: Dieter Nohlen (Hg.). *Lexikon der Politikwissenschaft*, Bd. 1, München 2010, S. 280–284.
- Schwerfel, Heinz Peter (Hg.). *Kunst nach Ground Zero*, Köln 2002.
- Scorzin, Pamela C. «Die US-Flaggenhissung als Engramm und Bildzeichen». In: Franke / Früchtel (2003), S. 19–44.
- Sellin, Volker. «Politik». In: Otto Brunner u.a. (Hg.). *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart 1997, S. 789–874.
- Sofsky, Wolfgang. *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*, Frankfurt a.M. 2002.
- Steger, Manfred B. *The Rise of Global Imaginary. Political ideologies from the French Revolution to the war on terror*, Oxford 2008.
- Steuter, Erin / Deborah Wills. *At War With Metaphor. Media, propaganda, and racism in the war on terror*, Lanham 2008.
- Suter, Andreas. «Theorien und Methoden für eine Sozialgeschichte historischer Ereignisse». In: *Zeitschrift für historische Forschung* 25 (1998), S. 209–243.
- Suter, Andreas / Manfred Hettling (Hg.). *Struktur und Ereignis*, Göttingen 2001.
- Verhein, Annette. *Das politische Ereignis als historische Geschichte. Auslandskorrespondentenberichte des Fernsehens in historiographischer Perspektive*, Frankfurt a.M. 1990.
- Waldmann, Peter. *Terrorismus. Provokation der Macht*, München 1998.
- Waldmann, Peter. *Terrorismus und Bürgerkrieg. Die Staatsmacht in Bedrängnis*, München 2003.
- Werckmeister, Otto Karl. *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin 2005.
- Wolfe, Tom. *From Bauhaus to Our House*, New York 1981.
- Wright, Lawrence. *Der Tod wird euch finden. Al-Qaida und der Weg zum 11. September*, München 2007.